

## DE CABALLEROS DE PELO EN PECHO A SEÑORITOS DE CIENTO EN BOCA. MIRADAS DE LO MASCULINO EN LA ESPAÑA DE LOS BORBONES<sup>2</sup>

ÁLVARO MOLINA

Universidad Autónoma de Madrid

Tú, si aspiras, lector mío, a un permanente y verdadero lucimiento. si aspiras a ser hombre, guárdate con la mayor vigilancia de parecerse a este petimetre.

Álvarez de Bracamonte, 1762, 18.

Como es sabido, el hecho de ser hombre lleva implícitas dos cualidades: la biológica y la cultural. La primera es relativa al cuerpo y depende de nacer varón y alcanzar posteriormente la madurez sexual. Al mismo tiempo, hay un componente cultural, es decir, un proceso de construcción social que parte de esa diferenciación biológica, un momento en que el niño debe *aprender* a comportarse en función de su sexo. Aspirar a ser hombre en el siglo XVIII reunía ambas acepciones, salvo que las dos se consideraban naturales y estaban estrechamente ligadas entre sí. Se debían demostrar cualidades, actitudes y comportamientos supuestamente reconocidos como propios de la naturaleza masculina. En este caso, pretender ser un hombre era aspirar a triunfar en sociedad, a hacerse respetar por los demás, a reflejar a propios y extraños ese “verdadero y permanente lucimiento” que entonces se exigía a quien quería participar del nuevo escenario de la civilización y los usos, modas y costumbres que iban a caracterizar la vida moderna.

En la búsqueda de este ideal, el siglo XVIII es el escenario de una serie de cambios que van a propiciar el origen de la masculinidad contemporánea, es el momento en que van a sistematizarse sus modelos normativos en la definición de supuestos y deseables comportamientos y actitudes (Mosse, 2000, 9).

<sup>2</sup> Esta investigación se ha desarrollado con la concesión de una beca del Plan de Formación de Personal Investigador (FPI) de la Comunidad de Madrid, cofinanciada por el Fondo Social Europeo. Parte de sus contenidos se desarrollaron durante una estancia de investigación en el Departamento di Discipline Storiche de la Universidad de Bolonia, agradezco la orientación y apoyo de sus miembros.

En el caso español, la edificación del hombre moderno va a suscitar, al igual que en el resto de Europa, una crisis en la concepción de la masculinidad que originará una coexistencia de diferentes tipos, una mezcla de modos de entender la virilidad; lo cual será causa y efecto, al mismo tiempo, de una compleja red de significados que va mucho más allá de parecerse o no a un petimetre —contratipo, como veremos, del ideal— y encuentra relación directa con otras variables de identidad al margen del género, como la clase y la nación.

El objetivo de este estudio es adentrarnos en la lectura de esas identidades, de esas supuestas masculinidades, desde el enfoque de la historia del arte y dilucidar sus significados a partir del análisis de la mirada y de la visión en las representaciones visuales y literarias de la época. Esto conlleva, al mismo tiempo, la necesidad de fijar una metodología adecuada relacionada con otras disciplinas afines, como los estudios culturales, la cultura visual y las teorías de género, en particular la rama de los *men's studies*.<sup>1</sup>

### ↳ *Género y masculinidad a través de lo visual*

Aunque pueda resultar obvio, es bastante lógico pensar que si los géneros son dos, una reflexión crítica del género como método de análisis histórico o social debería interesarse tanto en los hombres como en las mujeres. Como es sabido, la aparición de los estudios feministas en los años setenta buscó, en un primer momento, superar la invisibilidad que las mujeres habían tenido en la historia y equipararlas con el protagonismo de los hombres en la construcción del relato histórico. El objetivo de la teoría de género fue precisamente construir un discurso que recuperara el papel activo de las mujeres, lo que provocó que, hasta la actualidad, se asocie el término de *género* con el de *mujer*, un binomio donde se habla de mujeres en cuanto a mujeres pero obviando, al mismo tiempo, que de los hombres, en cuanto a hombres, no se habla nunca o casi nunca.

La aparición y el desarrollo de los estudios sobre la masculinidad han partido, pues, de una paradoja que supone que en la historia el hombre ha sido omnipresente pero invisible. Omnipresente por construir el mundo a su imagen y semejanza, identificándose infundadamente como imagen del ser humano y obviando en consecuencia la especificidad de las mujeres. Invisible porque esa omnipresencia en cualquier entramado cultural e histórico ha

<sup>1</sup> El crecimiento dinámico de estos estudios durante los últimos años ha hecho que se pase no sólo a valorar el impacto de la cultura sobre la definición de las relaciones de género, sino del propio género sobre el resto de las construcciones culturales (Dierks, 2002, 150), entre ellas, las imágenes. De ahí que sea importante que el historiador del arte no obvie totalmente el aparato teórico y metodológico de estos nuevos análisis, cuestión sobre la que quizás no se profundizó demasiado durante la celebración del coloquio, pero que es fundamental en estas aproximaciones interdisciplinarias.

ocultado su propia condición como varón. En la misma invisibilidad el hombre ha construido su poder y dominación sobre el sexo femenino, ya que al definirse como expresión de la razón y la normalidad se obviaba su condición sexual. De este modo, al igual que el feminismo ha llegado a mostrar cómo las mujeres han sido invisibles en el ámbito público, una teoría de la masculinidad debería argumentar cómo los hombres han sido, al menos en la construcción de la historia, invisibles en su propia condición sexual (Bellassai, 2001, 17-18; Vaudagna, 2000, 13-15; Seidler, 1989, 3-8).

En este sentido, los *men's studies* han partido con ventaja, ya que han encontrado en los estudios de género y del feminismo los cimientos principales del aparato metodológico crítico con el cual abordar estas cuestiones. Ambos responden a una construcción social históricamente determinada en función de la diferencia sexual, por ello, después de un primer acercamiento a los significados y debates de lo masculino con esta herramienta crítica del género (Scott, 1990; Ago, 2001), los estudios sobre la masculinidad han crecido de forma muy dinámica durante los últimos años, hasta llegar a converger con los de las mujeres e incluirse ambos en la categoría común de las relaciones de género. Esto es un sistema que debe entenderse como un todo en que no sólo se vislumbren aspectos referidos a la propia masculinidad, sino también que ayude a comprender mejor cómo se ha ejercido el poder sobre las mujeres y cómo lo masculino y lo femenino han sido procesos directamente relacionados, cuya evolución ha dependido siempre de una mutua reciprocidad (Dierks, 2002, 150; Ruspini, 2003, 10).

De esta manera, el género forma parte de cualquier aspecto de la vida social y no puede reservarse, como en el caso de las mujeres, a las esferas que tradicionalmente han conformado los escenarios femeninos. En el caso de los hombres, por haber ocupado ellos espacios de un modo exclusivo y haberse movido libremente por el resto, se exige realizar un recorrido particular, con sus propias especificaciones y cualidades, que lleve a estudiar su presencia tanto en la esfera privada y la familia como en la pública, donde la ausencia de mujeres es evidente y la aplicación de las herramientas de género se circunscriben de forma casi exclusiva al análisis de lo masculino (Tosh, 1994, 68).

Sin embargo, tampoco está claro hasta qué punto es conveniente marcar tantas diferencias entre los espacios y las esferas. En el caso de la España del siglo XVIII, por ejemplo, una de los grandes cambios fue la intensidad con que ambos sexos cambiaron sus costumbres y el reflejo que todo ello tuvo en la producción de las imágenes literarias y visuales. En el caso de las mujeres,<sup>2</sup> esto supuso su participación activa en nuevos espacios públicos, como los pa-

<sup>2</sup> En el caso femenino, no es anecdótico que se haya denominado al Setecientos como el "siglo de la mujer". Sobre los cambios de las mujeres en el dieciocho español son fundamentales los estudios de Martín Gaité (1981), Bolufer (1998) y, en el caso concreto de Madrid y la corte, Ortega López (1995).

seos, salones, cafés y bailes, adquiriendo así libertades y actitudes ante la vida prácticamente impensables unas décadas antes. En el caso de los hombres, el cambio fue, si cabe, más traumático, ya que esta evolución en los comportamientos implicó un importante cambio en la definición de su propia condición sexual al asumir la nueva identidad y apariencia del hombre moderno. Ésta contrarrestaba con el modelo más tradicional de lo español en tiempos de los Austrias, imagen anquilosada que los Borbones trataron de abandonar tras su ascenso al trono, al inicio de la centuria, adoptando por tanto el estilo de vida del París de Luis XIV, difundido por todas las monarquías europeas.

En este sentido, podríamos decir que en el caso de los hombres, en cualquier época y lugar, demostrar la virilidad se convierte en un factor siempre presente, ya que no basta con haber nacido varón o haberse desarrollado sexualmente para serlo, sino que es necesario seguir un proceso de aprendizaje, en el cual los chicos debe adquirir y demostrar una serie de cualidades y actitudes. De este modo, ser hombre, brillar con un "verdadero lucimiento", en palabras de Álvarez Bracamonte, en el fondo se relaciona con la apariencia con la que uno se muestra en público, los factores de lo masculino no depende tanto de atributos rígidos o papeles,<sup>3</sup> sino más bien de ciertos elementos apropiados para el estatus social, mediante el cual puede conseguirse la afirmación pública y el reconocimiento de la propia masculinidad (Tosh, 1994, 70-74).

En la búsqueda de una definición de lo masculino en el siglo XVIII a través de lo visual, son muchos los elementos que pueden conducirnos a diferentes enfoques sobre la cuestión. Siguiendo a Sandro Bellasai (2001), hay tres niveles de lectura —entre otros posibles— que durante los últimos años han abierto nuevos horizontes de interpretación sobre la cuestión de la masculinidad, de ellos nos hemos valido para desarrollar esta investigación. En primer lugar está la llamada relatividad histórica y cultural de la identidad de género, es decir, la variabilidad de su significado en el tiempo y en el espacio. Esta llave de lectura viene a responder a la pregunta de qué es un hombre en un momento dado según los dictados de su tiempo, que varían a causa de las transformaciones políticas, económicas, sociales, etc. En nuestro caso, durante el siglo XVIII se produjo una serie de cambios en la evolución de la identidad masculina, de sus significados y valores, según se fue extendiendo por Europa la razón y la nueva mentalidad en la forma de ver y entender el mundo, todavía desde un prisma evidentemente masculino. El hombre ilustrado se convirtió de este modo en el nuevo modelo idealizado masculino, en el arquetipo que va a constituir la idea hegemónica "oficial" sobre la masculi-

<sup>3</sup> La equívocación que supone hablar de papeles masculinos ha sido manifestada por Robert Connell, quien fija la imposibilidad de definir bajo severos o rígidos modelos prácticas dinámicas como la acepción de masculinidad. De ahí que no debemos observar la noción de masculinidad como objeto de estudio, sino como aspecto de una estructura más vasta, como el marco de las relaciones de género (1995, 32 y 68).

nidad, un hombre que suma a los valores y virtudes tradicionales de la Edad Moderna nuevos elementos clave, como la sensibilidad, la amistad, el bien común o su papel en el ámbito de la familia.<sup>4</sup> Sin embargo, para llegar a la difusión de este modelo (que en España fue la imagen de los ilustrados en los reinados de Carlos III y Carlos IV), es necesario atender las otras dos lecturas sobre la masculinidad que nos permiten estudiar el cauce que llevará a la creación de este arquetipo y que constituyen el eje de nuestro discurso.

Así, un segundo modo de conocer al español del siglo XVIII es a partir de la profunda inestabilidad e inseguridad de la propia identidad masculina a lo largo de la historia, sobre todo en momentos de cambio como fue este periodo. Se trata entonces de la definición de un modelo ortodoxo de lo masculino que ve peligrar su jerarquía sobre el resto de las masculinidades subalternas. Existe un sistema normativo hegemónico que fue cambiado repentinamente desde la esfera del poder, con el monarca y la corte a la cabeza. Al tradicional ideario de lo masculino, identificado con la figura del español, se le sumó la figura del hombre afrancesado, introductor de nuevas costumbres que propiciaron un enfado con el poder. Hablamos entonces de la definición de lo masculino en función de una identidad nacional, aspecto que igualmente está relacionado, según avance la centuria, con una identidad de clases, siendo el pueblo el depositario de los valores y virtudes del ser humano, convertidas por los ilustrados en el referente más puro y natural de la masculinidad.

Por último, la tercera forma de interpretar la masculinidad toma en cuenta su reciprocidad con la identidad femenina, dicho de otro modo, el significado de ser un hombre está relacionado con lo que significa ser una mujer. En este sentido, entramos en una vía de interpretación donde uno y otro sexo se conforman en una constante dicotomía de papeles, actitudes y normas opuestos entre sí. En nuestro caso, el conflicto entre ambos se va a dar cuando las mujeres comienzan a ser protagonistas de espacios y actividades reservados antes a los hombres y la nueva vida urbana les otorga libertad de movimiento, con lo cual cambia forzosamente la vida cotidiana de los hombres, quienes quedan inmersos en formas de vida asociadas al ámbito de lo femenino, que, en consecuencia, crearán el arquetipo de un hombre afeinado, carente de virilidad y claramente rechazado desde los sectores más conservadores. Todo ello, con la introducción de usos refinados y la capacidad de algunas mujeres de fomentar un comercio de artículos de moda y objetos adecuados a la nueva sociabilidad, es parte común de cualquiera de las crisis que desde el siglo XVIII han afectado la identidad masculina, según Elisabeth Badinter (1997, 26). En España, la llegada de las costumbres francesas provocó sin duda la aparición de este modelo masculino, que se convirtió

<sup>4</sup> Sobre el hombre de la Ilustración y los nuevos valores masculinos, véase la selección de trabajos reunidos por Vovelle, 1995.



por oposición en un tipo ridiculizado durante toda la centuria, exagerando sus amaneramientos y comportamientos: petimetres, currutacos, pisaverdes y señoritos fueron tan sólo algunos de los términos con los que se acabó denominando a estos personajes en sátiras, cuadros de género, dibujos, prensa y obras de teatro, novelas, panfletos, etc. Hablamos de una definición de lo masculino en relación directa con su comparación con las mujeres.

Estos tres modos de interpretar lo masculino en la España de los Borbones llevan en consecuencia a hablar de distintas *masculinidades*, ya que son varias las prácticas que conforman lo masculino en una misma sociedad, aunque plantee la opción de que existan masculinidades hegemónicas y otras de tipo subalterno. Como explica Guasch (2003, 13), la masculinidad es plural, pero entre ellas hay una "meta ideal y mítica, un diseño normativo que sirve de referente para los varones reales. Se supone que cuanto más se acerquen al modelo normativo mejores varones serán".<sup>5</sup> Esto implica la existencia de un modelo oficial de lo masculino.

En el caso español, la llegada de la nueva dinastía y de los usos y costumbres franceses provocó que desde las esferas más tradicionales se produjera, como ya hemos dicho, un rechazo a la nueva imagen masculina proveniente de los círculos del poder, así como la aparición del modelo de hombre ilustrado, que se abrió paso poco a poco, y que acabó definiendo un prototipo real nutrido al mismo tiempo de las dos figuras masculinas representadas por el antiguo caballero español y por la figura del petimetre y sus sucedáneos. Esto demuestra que aun cuando se quiera establecer una masculinidad hegemónica entre otras realidades, no es una tarea fácil diferenciarlas y reconocerlas.

Si atendemos a estas cuestiones desde nuestra reflexión como historiadores del arte, debemos especificar que en nuestro campo los estudios de género en general y de masculinidad en particular se han desarrollado de manera paralela a otras disciplinas afines como la historia, la literatura, la filosofía o la antropología. Si bien es posible pensar que aún no hemos alcanzado un desarrollo equiparable, la historia del arte es también un relato edificado y protagonizado por hombres desde su nacimiento en el siglo XVIII.<sup>6</sup> En este sentido, las primeras aproximaciones a un análisis crítico de género se han producido en dos líneas principalmente: recuperar la historia de mujeres artistas olvidadas y estudiar la iconografía de lo femenino. Los acercamientos del segundo

<sup>5</sup> Al mismo tiempo que se sugiere hablar en plural de masculinidades, está la vertiente opuesta en la cual existe una sola masculinidad —la hegemónica— que debe reconocer que una buena parte de los hombres en cualquier momento histórico serían, simplemente, *menos masculinos* (Valcuende, 2003, 21).

<sup>6</sup> De hecho, no hay más que observar cómo el padre de la historia del arte, Winckelmann, no sólo continuó demostrando un interés en la creación artística reservada al hombre, tradición que continúa desde las *Vidas de Vasari*, sino que incluso en el aspecto iconográfico se decantó por el estudio de lo masculino, que se convirtió en ideal de belleza estética. Véase Potes, 2000.

tipo en el caso de lo masculino son más limitados y puntuales,<sup>7</sup> y se carece en general de estudios en que se integre el análisis de ambos sexos a la vez, es decir, el de las propias representaciones visuales de las relaciones de género.<sup>8</sup>

Es precisamente en este ámbito, el de las imágenes, donde los historiadores del arte debemos afrontar y asumir nuestra responsabilidad, en concordancia con otros campos y metodologías afines, entre los que destacan los estudios culturales en general y los más específicos de cultura visual.<sup>9</sup> Nuestra finalidad debe ser ofrecer información correspondiente al género, la historia de las mujeres o a la masculinidad en todo aquello que se refiera o tenga presente el factor visual. Esto puede llevarse a cabo de dos maneras: estudiando los procesos de la mirada y la visión contruidos en cada momento histórico (y que evidentemente vienen regulados por los hombres) o encargándonos de la lectura visual de las imágenes, descifrando sus contenidos e intenciones y el peso que lo masculino deja en ellas —como en cualquier otro artefacto cultural— de una forma omnipresente e invisible a un mismo tiempo.

### *El antiguo caballero español: lo masculino como seña de identidad nacional*

La primera difusión de un retrato oficial de Felipe V como rey de España vino de la composición pintada en Francia por Hyacinthe Rigaud en 1701, de cuyo modelo se propagaron infinitas copias que sirvieron como carta de presentación del nuevo monarca de la casa de Borbón (fig. 1, Madrid, Biblioteca Nacional).<sup>10</sup> Uno de los elementos que más han llamado la atención en este retrato es la vestimenta del joven monarca, alejada completamente del traje masculino francés que había vestido hasta la fecha el nieto de Luis XIV. La vestimenta se correspondía, evidentemente, con el tradicional atuendo con el que el monarca se había acostumbrado a representar a los últimos Austrias en la mayor parte de sus retratos (fig. 2, Madrid, Biblioteca Nacional), un traje que correspondía al del caballero español, modelo que en otros tiempos se

<sup>7</sup> Véanse, por ejemplo, los trabajos de Kestner, 1995, o Reyero, 1996.

<sup>8</sup> Ése es precisamente el objetivo de la tesis doctoral que realizo en la actualidad sobre *La construcción visual de la identidad de género en los comienzos de la España contemporánea*, dirigida por Jesusa Vega.

<sup>9</sup> Sobre la concepción de una teoría e historia de las imágenes véanse Freedberg, 1992; Haskell, 1994, y Burke, 2001. Para una introducción sobre la cultura visual, Bryson, Holly y Moxey (eds.), 1994, Mirzoeff, 2001, y Elkins, 2003. De 1997 es el famoso cuestionario de la revista *October*, donde se da un primer estado de la cuestión sobre esta disciplina, cuya finalidad y significado no ha acabado todavía de definirse. Véase, como últimas aportaciones, el debate sugerido por Mieke Bal en la revista *Journal of Visual Culture* (2003), traducido al español en el segundo número de la revista *Estudios Visuales* (2005).

<sup>10</sup> Sobre la imagen de Felipe V, véase Morán Turina, 1990 y *Arte corte Felipe V*, 2002.



1. Anónimo, *Retrato de Felipe V*,  
h. 1701. © Biblioteca Nacional, Madrid.



2. Phillibert Bouttats, *Retrato de Carlos II*, en D. van Papenbroeck. *Acta Vitae S. Ferdinands...*, Amberes 1684, frontispicio. © Biblioteca Nacional, Madrid.



había expandido de igual modo por el resto de las cortes europeas.<sup>11</sup> El hecho de asumir la vestimenta de la nobleza española respondía en realidad a una simple cuestión de estrategia. Siendo el trono disputado por el archiduque Carlos de Austria, Felipe V debía difundir entre los súbditos una imagen que le sirviera para ser reconocido y legitimado como sucesor de Carlos II, es decir, la imagen que se asociaba a la monarquía española, para que de este modo no fuera visto como un monarca extranjero o, al menos, extraño a las tradiciones de los españoles en el momento de su llegada (Molina y Vega, 2005, 37 y ss.).

La situación, no obstante, no duraría mucho tiempo. Como es sabido, tras unos años alternando ambas modas, en 1707 se desterró definitivamente el uso de la vestimenta española en la corte, dejando paso a la entrada del traje a la militar o de moda francesa. Debido a esto fue posible forjar desde entonces una memoria del tradicional caballero español identificada con el color negro de las telas y la característica goliilla. Estos elementos se convirtieron en la expresión visual de toda una serie de comportamientos y actitudes que, durante toda la Edad Moderna, se habían definido de forma tónica, siendo la austeridad, la severidad y la gravedad las que mejor podían asociarse con este atuendo, entre otras muchas características con las que se había configurado una imagen anquilosada de esta figura en el resto de Europa.<sup>12</sup>

Esta imagen que el español proyectaba fuera de sus fronteras respondía a una serie de tópicos repetidos y distorsionados, en ocasiones contradictorios entre sí, pero que sirvieron a su vez como elementos con los cuales definirse de cara a los demás. Como señala Caro Baroja, a finales del siglo XVII y principios del XVIII se hablaba en el exterior de la decadencia de España y dentro había españoles que se sentían decadentes (2004, 57). Esta situación se agudizó, sin duda, con la llegada a Madrid de un importante número de cortesanos franceses y el impacto que causó la introducción de sus costumbres, modos y modas, lo cual reforzó al mismo tiempo la construcción de una identidad castiza de la que, bien por aceptación o bien por rechazo, lo extranjero formaba parte (Álvarez Barrientos, 1998, 23).

En realidad, las diferencias entre franceses y españoles se remontaban mucho tiempo atrás, siendo difícil precisar los caracteres reales que identificaban a unos y a otros, esto permite constatar que en la construcción de una

<sup>11</sup> De hecho, la rápida asimilación de este atuendo con lo español fue motivo de mofa por parte de muchos ilustrados a finales de siglo como José Cadalso, quien negaba tal identificación: "Oigo hablar con cariño y con respeto de cierto traje muy incómodo que llaman a la española antigua. El cuento es que el tal no es a la española antigua, ni a la moderna, sino un traje totalmente extranjero para España, pues fue traído por la Casa de Austria" (1996, 208).

<sup>12</sup> La asimilación de un nuevo traje a la francesa a principios de siglo se expandió también al vestido femenino y a diversos artículos de moda (Descalzo, 1997 y 2002), no sólo personales, sino también para el hogar (Vega, 2000).

imagen de las naciones a través de sus habitantes los clichés se fueron fijando desde mucho tiempo atrás.<sup>13</sup> Ya en 1622 Carlos García hacía notar las principales diferencias que podían observarse entre un español y un francés: “Cuando los franceses van acompañados por la calle, siempre van faltando, riendo, voceando, y haciendo tanta algazara y grita, que pueden oírlos de una legua, y los españoles van derechos, reposados y graves sin hablar palabra, ni hacer otros meneos ni acciones, que las que pide la modestia y prudencia (1622, 367)”.

Esta descripción literaria se mantiene inamovible una centuria más tarde. Hacia 1720 Michel Ange Houasse pintó una *Vista del palacio de Aranjuez desde mediodía* (Madrid, Patrimonio Nacional), donde se representaba esta clara dicotomía entre lo francés y lo español, que comenzaba a coexistir en las calles de las principales ciudades españolas y los sitios reales. En esta composición, por ejemplo, hay que destacar cómo se contrarrestan ambos personajes masculinos: a la izquierda, un hombre vestido a la francesa, que juega con un perrillo, transmite movimiento, alegría en los colores del vestido y agilidad; a la derecha, contrastando con la masa arbórea del primero, se encuentra, sobre un fondo de austeras construcciones, una figura masculina vestida de negro, con paso firme y recto, grave y serio, muestra el carácter del caballero español (Molina y Vega, 2005, 21). Este fue uno de los aspectos que más llamaron la atención de los viajeros extranjeros que recorrieron entonces la península y que algunos pensadores españoles acusaban de no comprender: “El español se presenta con gravedad; pero sin afectación: con brío y garbo, pero sin descaro: con vestido decente, limpio y ajustado; pero generalmente sin pompa. Por lo que toca a la gravedad, ya observamos con varios extranjeros, que considerada en España, no ofende, porque no es afectada, sino natural” (Masdeu, 1783, I, 253).

En un sentido más profundo, la composición de Houasse demostró cómo se enfrentaba el modelo masculino tradicional del español con un nuevo lenguaje en las formas de expresarse, hablar y moverse que exigía la etiqueta francesa y las reglas de la moderna sociabilidad. Esto definió por oposición un nuevo tipo masculino que empezaba a desbancar desde la propia esfera del poder, pese a las reticencias de los más conservadores, la hegemonía de un modelo que hasta entonces había permanecido inamovible como expresión de lo viril. Dicho de otra manera, la evolución de la masculinidad dieciochesca en el ámbito español estuvo determinada en un primer momento en función de la identidad nacional. Poco a poco, los valores tradicionales del pasado, asociados al caballero español, fueron recordados con nostalgia por propios y extraños, en medio de un siglo que avanzaba muy rápidamente. El viajero Humboldt, por ejemplo, encontraba todavía en los españoles de las

<sup>13</sup> Al igual que la española, cada nación había construido su propia imagen en comparación con las demás, a las que aplicaban clichés y estereotipos con base en los cuales se marcaba la propia diferencia. Véase en esta línea Temprano, 1990.

zonas rurales los valores perdidos en el resto de Europa con el avance de la civilización: "en aquellos siglos, el rasgo fundamental era la fortaleza del carácter y de ahí se derivaba todo: pura burguesía lejana de cualquier refinamiento y lujo y finalmente una laboriosidad profunda, propia, pero modesta y retirada. Todas esas cosas se encuentran en España" (Humboldt, 1998, 61). Sin embargo, los propios españoles consideraban ausentes tales valores del pasado, lamentando la pérdida de virtudes que pertenecían estrictamente a la naturaleza masculina:

Aquellos rancios españoles antiguos, y aun los que hasta en esos gloriosos tiempos se han dejado ver en paseos, en saraos, en campañas, en batallas, y otras fatigas, eran hombres ordinarios de pelo en pecho, y como tales engendrados para sufrir semejantes fatigas; pero hoy, nuestros Señoritos de ciento en boca, [...] son finos, dulces, halagüeños, enemigos de toda ocupación seria, de todo trabajo penoso, y adictos a la quietud, al sosiego, a la diversión (Zamácola, 1796, 95).

De este modo, el hombre afrancesado, de forma paralela al español, fue convertido en un arquetipo, en un tópico que por oposición al español reunía un catálogo de los vicios que habían empezado a corromper, supuestamente, los cimientos de la masculinidad y de los valores asociados a la propia identidad española. Al margen de la llegada de franceses a la corte, lo preocupante para las clases más tradicionales era cómo los propios españoles iban asumiendo estos nuevos códigos de conducta rápidamente, aspecto que se aceleró durante las dos primeras décadas y que fue puesto de manifiesto desde fecha temprana por pensadores como el ilustrado Feijoo:

es cosa graciosa ver a algunos de estos nacionistas (que tomo por lo mismo que anúnacionales) haber violencia a todos sus miembros para imitar a los extranjereros en gestos, movimientos y acciones, poniendo especial estudio en andar como ellos andan, sentarse como se sientan, reírse como se ríen, hacer la cortesía como ellos la hacen, y así de todo lo demás. Hacen todo lo posible por desnaturalizarse y yo me holgaría que lo lograsen enteramente porque nuestra nación descartase tales figuras (García Cárcel, 1997, 146).

Por otro lado, uno más de los motores de expansión de lo francés en las clases sociales más distinguidas se encontraba en los jóvenes españoles que entonces comenzaban a hacer viajes al extranjero, a quienes se les criticaba que sólo traían los vicios y las banalidades de las otras naciones: "nuestros corredores de cortes no toman de las demás naciones sino sus ridiculeces, como lo dicen algunos españoles respetables, a quienes la solidez de su juicio hace dar por nuestros moalbetes el connotado de hombres del tiempo del Cid" (Clavijo y Fajardom, 1999, pensamiento XIX, 168).

Según fue avanzando la centuria, el modelo del español del XVII se tradujo como imagen de lo nacional, de lo auténtico, y también como máxima expresión de la virilidad, un hombre que todavía existía en la mayoría de las provincias de la corona, en cuanto uno se alejaba de las ciudades, como ya hemos visto con el testimonio de Humboldt:

La ciudad en la que ahora me hallo es la única de cuántas he visto que se parece a las de la antigua España, cuya descripción me has hecho muchas veces. El color de los vestidos, triste; las concurrencias, pocas; la división de los sexos, fielmente observada; las mujeres, recogidas; los hombres, celosos; los viejos; sumamente graves; los mozos, pendencieros, y todo lo restante del aparato me hace mirar mil veces al calendario por ver si estamos efectivamente en el año que vosotros llamáis de 1768, o si es el de 1500, o 1600 a lo sumo (Cadalso, 1996, 251).<sup>14</sup>

Lo que queda claro es que el recuerdo de un español lleno de virtudes fue cada vez más añorado frente a la corrupción de las costumbres que había supuesto el progreso del país. Ello provenía de una defensa de la España castiza, que proponía como causa de todos sus males la influencia de lo extranjero, donde lo afrancesado reenviaba por su parte a una doble realidad: por un lado, la asimilación del nuevo pensamiento de la Ilustración; por otro, el origen de los principales vicios de la sociedad (Herrero, 1997, 144). En este sentido, lo castizo se convirtió en un modelo de comportamiento correcto, que amparaba el lenguaje, las conductas, los valores éticos, la forma de presentarse y relacionarse con los demás, el trabajo, etc., cuyas bases se definieron también por el rechazo a los nuevos hábitos provenientes de la civilización, que iban contaminando principalmente los centros urbanos (Álvarez Barrientos, 2001, 147).

De todos modos, la mayoría de los españoles distinguidos, al menos en las grandes ciudades,<sup>15</sup> campaba, seguramente, entre la ridiculización a la que muchos nobles afrancesados fueron sometidos por su nuevo tren de vida y la nostalgia de un honrado caballero español.

<sup>14</sup> Esta dicotomía entre el ámbito rural y el urbano no fue, evidentemente, exclusiva de España. En Francia, de donde provenían todos estos modelos, se hacía un comentario parecido al escribir recién entrado el siglo XIX sobre París en la centuria anterior: "No es sin intención que haya titulado este capítulo 'El traje parisino', y no los trajes franceses; porque en numerosas partes de Francia, sus habitantes han conservado las formas de vestir que no han variado desde hace más de trescientos años, y que no han tenido consecuentemente casi ninguna relación con la vestimenta parisina de los siglos XVII y XVIII" (Pujoulx, 1801, 151).

<sup>15</sup> El blanco de las críticas sobre el nuevo afrancesado se centró, principalmente, en la nobleza del país, en un momento en que en Europa su papel y posición se sometía a un importante debate en manos del pensamiento ilustrado. En el caso español, véase un buen resumen de las críticas a este estamento en Serna, 1995.

Es significativo ver, por ejemplo, las diferencias que dos extranjeros establecían a finales de siglo sobre la situación española en comparación con países más refinados de Europa. En el caso del inglés Alexandre Jardine, éste se lamentaba de que las costumbres de los españoles fueran ya una copia demasiado fiel de las franceses, “las cuales, como se sabe, no son ni delicadas ni sentimentales por naturaleza, sino que lo son artificialmente y por imperativos de la moda” (2001, 275). En una posición opuesta se encontraba el diplomático francés Jean-François Bourgoing, quien en su descripción de la sociedad madrileña afirmaba: “no se ven [en] el Prado más que a mujeres uniformemente vestidas, cubiertas de grandes mantillas negras o blancas, que privan de una parte de sus rasgos, y hombres envueltos en sus vastas capas de color oscuro en su mayoría, de suerte que este Prado, con todo lo hermoso que es, parece por excelencia el teatro de la gravedad castellana” (Bourgoing, 1788, I, 236). Al contrario que Jardine, Bourgoing no aceptaba que España tuviera un grado de refinamiento equiparable al del resto de Europa, con los vicios de las costumbres que él mismo admitía que la civilización provocaba: “quizás falta a los españoles cierta urbanidad, que da lo que nosotros llamamos una educación refinada, pero que sirve muy frecuentemente de envoltura a la falsedad y al desprecio. Ellos lo suplen por esta franqueza poco rebuscada, por esta bondad que anuncia la confianza y que la inspira” (1788, I, 253).

Ambos acabaron reconociendo, pues, el artificio de las sociedades modernas, el interés de las apariencias y la pérdida de los valores tradicionales, que poco a poco iban transformando la identidad masculina de la era ilustrada, donde definir un concepto de hombre moderno se movió entre esas dos grandes distancias en la propia significación de lo español: “En España somos todos extremos: unos,preciados de bigotudos, hacen el gesto a cuanto no nace en casa: otros, desdeñan el país propio, y lo hacen moda. Sólo se camina bien entre estas dos distancias” (Zúñiga, 1750, 11).

### *El petimetre: la ruptura del canon como crisis de identidad de género*

Esta dualidad de modelos que comenzaba a coexistir desde las primeras décadas del siglo XVIII responde en realidad a un proceso más amplio de expansión de las costumbres y usos franceses en todas las cortes europeas. Una de sus causas fue la necesidad de replantear las relaciones de poder entre los sexos ante el protagonismo que las mujeres habían desarrollado en los nuevos escenarios y actividades de la moderna sociabilidad, y la asimilación por parte de los hombres de esas nuevas normas de conducta. En el ámbito europeo, el origen de esta crisis se encontró en el periodo de apogeo de las *preciosas*, entre 1650 y 1660, en Francia e Inglaterra, y en el apoyo que les dieron algunos hombres, los *preciosos*, adoptando ciertos valores femeninos que fueron progresando en la “buena sociedad”, a los que se unían un nuevo comportamiento civilizado, cortés y delicado como fórmula para distinguirse socialmente



(Badinter, 1997, 26-28). Al imponerse en la corte madrileña estos nuevos hábitos y conductas, asociados a la delicada naturaleza femenina, se inició un proceso que acabó conociéndose como la “afeminación” de las costumbres, y los sectores más tradicionales rechazaron a aquellos hombres que participaron de estas nuevas máximas y mostraron interés por las banalidades que se criticaban a las mujeres.<sup>16</sup> A la inicial pérdida de los valores nacionales del caballero español, se sumaba ahora un problema en la propia definición de la masculinidad en función de su implicación en el mundo de lo femenino.

Los hombres abandonaron el campo de batalla, los negocios o el poder por salones, tocadores y gabinetes, lo cual propició una extensa iconografía de tema galante, visualizada por artistas como los franceses Watteau y Fragonard, el italiano Longhi y, en el caso español, Luis Paret. Todos ellos representan tipos refinados y delicados, vestidos a la moda, cuya apariencia es cuidada hasta el último detalle. Los hombres participan de espacios e ideas asociados tradicionalmente a las mujeres, a las cuales admiran, sirven y acompañan desde que arranca el día. En todos los casos, la mujer se convierte en protagonista absoluta de las composiciones de los artistas. En Paret, el dominio de lo femenino se plasma en obras como el dibujo *Escena de tocador* (fig. 3, Madrid, Biblioteca Nacional), donde una dama está a punto de salir ante la atenta mirada de las criadas, que parecen desear que llegue ese momento. Al mismo tiempo, el hombre que se dispone a salir con ella (lleva el sombrero y la capa bajo el brazo) se agacha para dejar los pliegues de la falda perfectamente arreglados, este acompañante es el cortejo de la dama. El papel del cortejo, costumbre italiana de finales del siglo XVII conocida como *cicisbeo*, servía en principio como un modo de proteger la decencia de la mujer casada, es decir, el cortejo era una persona de confianza del marido, que acompañaba a su esposa mientras él atendía sus ocupaciones públicas, pero incluso en Italia prácticamente todas las fuentes aluden al carácter adúltero de estas relaciones (Barbagli, 1996, 333-334). En España, las críticas no iban a ser, evidentemente, menores. Tener cortejo se convirtió en señal de modernidad para las mujeres, a la vez que era rechazado por los sectores más tradicionales, ya que para una sociedad patriarcal esta sumisión del varón a la mujer suponía la pérdida de la identidad sexual, el debilitamiento y la degeneración del hombre.<sup>17</sup>

<sup>16</sup> Según el *Diccionario de autoridades*, elaborado en la primera mitad del siglo XVIII, el significado de afeminar era “delibitar, enflaquecer, reducir o convertir a alguno el genio y condiciones femeninas, haciendo que deponga el modo de proceder varonilmente” (1726-1739, voz *afeminar*).

<sup>17</sup> La cuestión del cortejo es una de tantas de las cuestiones que Carmen Martín Gaité abarcó en su clásico y vigente estudio sobre las relaciones amorosas del siglo XVIII (1981). En el caso mexicano, estos procesos, entre otros, han sido estudiados por Galf Boadella (2002), a quien aprovecho para agradecer sus comentarios durante la celebración del coloquio, al igual que las amables sugerencias de Fausto Ramírez.



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

© Biblioteca Nacional, Madrid.

Si bien es cierto que esa afeminación de costumbres fue asociada en un primer momento al cortesano francés, no es menos verdad que muy pronto este modo de ser, de comportarse y relacionarse con los demás comenzó, cada vez más, a ser asimilado por todo aquel que quería promocionarse socialmente en la corte. La amenaza de la pérdida de valores viriles era motivo de alarma social, ya que podía propiciar la ruina de los Estados. En el caso español, por ejemplo, se observaba ya esta circunstancia como una de las causas de la decadente situación a finales del siglo XVII, como afirmaba Francisco Santos en *El no importa de España y la verdad en el potro* (de 1667 y publicado de nuevo en 1787) al decir que "el mayor castigo de una república es tener el superior afeminado" (1973, 16), en referencia a los *lindos*, término entre otros con que se definía a estos personajes entonces. Esto demuestra que la existencia de hombres afeminados no era, en el fondo, una situación tan nueva, la reedición de la obra cobraba, en el último tercio del XVIII español, plena actualidad.

Pero la afeminación no era simplemente una adaptación de actitudes femeninas, significaba la negación de lo masculino y, con ello, una serie de virtudes que correspondían al hombre por su naturaleza viril, aspecto que tomó en cuenta Calderón Altamirano, también a finales del siglo XVII, y que fue igualmente recogido un siglo más tarde, en este caso por Sempere y Guarinos:

Si eres varón, decía Satyrico, dónde está la virtud, porque si fuerzas no pareces varón. No eres varón, sino ponzoña del pueblo, cuando a sus jóvenes pegas lo afeminado. Cómo no te avergüenzas de ser Hermafrodita, confundiendo los sexos con la mujeril gala. Deja la espada y toma la rueca y huso que aparece más propio a tu semejante ornato (Molina y Vega, 2005, 57).

Con la afeminación de las costumbres, por otro lado, se provocaba un conflicto entre lo perteneciente al sexo (lo biológico) y al género (lo cultural), ambos conceptos fueron entendidos de la misma forma. Muchos testimonios dieron cuenta de la existencia de un único sexo en las ciudades, aludiendo a la desaparición de los hombres, si entendemos éstos como sinónimo del antiguo caballero español:

Por el hombre pregunto	Otros cuentan, que hubo hombres
En la Villa, y sus barrios:	En los tiempos de antaño,
Muchos que hay hombres dicen,	Cuando se usaban moños,
Mas nadie señas da para encontrarlos.	Calzas, golillas y verdugado.

(Clavijo y Fajardo, 1999, pensamiento VII, 5.)

Por oposición al viril caballero español comenzaba a expandirse un nuevo modelo masculino desde las altas esferas de poder que, en su versión más exagerada y distorsionada, constituyó el amplio abanico de lindos, petimetres, señoritos, pisaverdes, currutacos, pirracas o lechuguinos, por citar algunos de los principales términos con que se llamaría, desde los años veinte, a estos personajes. Todos ellos vinieron a ocupar un lugar privilegiado en la opinión pública dieciochesca, bien fuera como divertimento literario, bien como crítica y denuncia de la pérdida de los valores conservadores.

En un primer momento, las nuevas conductas masculinas fueron objeto de escándalo e incredulidad por parte de muchos observadores que asistían, en su opinión, al derrumbamiento de España. Uno de los primeros en criticar con gran virulencia el nuevo modelo masculino fue Diego de Torres y Villarroel, quien en sus *Visiones y visitas de don Francisco de Quevedo*, de 1728, describió sus actividades cotidianas:

Estos gastan tocador y aceite de sucino [ámbar] porque padecen males de madre; gastan polvos, lazos, lunares y brazalates, y todos los disimulados afeites de una dama. Son machos, desnudos; y hembras, vestidos. Malogran los años y el

alma en estas insolentes ocupaciones; y el oficio que ves es el empleo de su vida, porque acusan como infame el trabajo y el retiro. Viven haciendo votos a la lujuria y promesas a la fornicación; y después de bien bañados en la desenvoltura que has visto en este mentecato, marchan por las calles de la corte a chamuscar doncellas y encender casadas (1991, 184).

Al margen de la ridiculización de Torres y Villarroel, merece la pena observar que el problema residía en un fuerte trastrocamiento de las funciones y papeles que, en principio, la naturaleza reservaba a hombres y mujeres. Al decir que "son machos desnudos, y hembras vestidos", se subraya que los hombres estaban asumiendo actitudes que no les correspondían, que atentaban contra el orden social, moral y religioso de un país condenado en la ruina. En otras palabras, el concepto de lo masculino comenzaba a resquebrajarse ante la apertura de ambos sexos a nuevas prácticas de género (Connell, 1995, 64).

El hombre afeminado venía a comportarse como una mujer, participando de sus actividades, conductas, gustos y ocupaciones. Entre éstas, la preocupación por el aspecto físico y el cuidado de la apariencia ante los demás fueron más objeto de críticas a lo largo del siglo no sólo en España, sino también en toda Europa: "los peñettes de París, decía en su tiempo Montesquieu, son afeminados, y sus adornos se parecen mucho a los de las mujeres; de manera que al verlos emplear tanto tiempo en mirarse al espejo, tanto arte en rizarse el pelo, y tanto cuidado en abrillantar su cutis, se pudiera pensar que no hay más que un sexo solo en toda aquella ciudad" (*Periódico de las Damas*, 1822, núm. 23, 36).

El cuidado de la belleza era una característica asociada a la naturaleza femenina, el problema se daba cuando un hombre se preocupaba de estas cuestiones respecto a su propio cuerpo: "no se tacha en este discurso, el que los hombres sean hermosos [...] Censúrase, sí, en que se hagan narcisos, el que ostenten tan vanagloriosamente pulcros, que den que reír a los prudentes, degenerando de su sexo" (Erbada, 1761, IV, 39). Por otro lado, desde un primer círculo de la corte se produjo una expansión de estos nuevos hábitos en diversas clases sociales, incluyendo a los soldados, exponente más alto de todo aquello que podía significar virilidad:

Admirábase entonces [en tiempos de los romanos] la cultura del rostro, y el asco de los caballeros: y admiraríanse también entonces el espejo en el bagaje de un soldado: pero más no debemos admirar hoy, no sólo que el que se cuelgue el espejo en la tienda de campaña, sino que se traiga como alhaja precisa en el bolsillo. Parece, que ya se ha hecho moda de militar así; porque el que así no lo hace, le acusan de basto, rudo y silvestre ¿Y esto es ser soldado? ¿Es esto ser hijo de Marte? No sé cómo las señoras mujeres no han puesto pleito a estos artificiosos maricas, más creo que algunas, no menos taimadas, prudentes, lo di-



simulan, y dejan pasar para que no falte materia a la diversión, y risa de sus concursos y visitas (Erbada, 1761, IV, 52).

La burla hacia estos petímetros planteaba una interesante reflexión acerca de las identidades de género y su definición respecto al sexo masculino o femenino. Aun confundiendo las categorías de sexo y género, una de las soluciones que se proponía al conflicto era negar no sólo la condición masculina de tales personajes, sino también el calificativo de afeminado con que se les confundía, aspecto sobre el que alertaba la supuesta autora de una carta publicada en el periódico *El Pensador Matritense*:

A cualquiera de estos sexos que Vm. los agregase, podía cometer una terrible injusticia. Si al de las mujeres, ninguna de nosotras lo tendría a bien, porque a fuerza de afanarse en imitarnos, nos han excedido en dengues, delicadezas, y monerías, y no querríamos en nuestro gremio una casta de avechuchos, que fuesen más monos, y más melindrosos que las mujeres mismas. Si los agrega Vm. a la clase de los hombres, hará a estos un notorio agravio, con apropiarles unos entes tan poco dignos de este nombre, sin seso, sin vigor, y sin talento: tan afeminados, y que han llegado a equivocarse tanto con las mujeres, que para serlo en la realidad no les falta más que parir. De modo, que en ninguno de los dos sexos pueden tener rabida, y sólo la lograrán, si trata Vm. de necesidades, muñecos o títeres (Clavijo y Fajardo, 1999, pensamiento I.V, 37-38).

En otros países se determinó una solución parecida estableciendo así dos sexos biológicos y tres géneros diferenciados entre los extremos del hombre más viril y la mujer más femenina. En Londres, por ejemplo, los hombres afeminados fueron llamados *mollies*, y a finales de la centuria se llegó incluso a hablar de mujeres viriles, las conocidas como *tommies* o *sapphists* (Ruspini, 2003, 21). En nuestro caso, la acepción de *petimetre* y términos más o menos sinónimos proponía en algunos casos una solución parecida al inglés. Tanto el *petimetre* como su compañera la *petímetra* fueron personajes construidos fundamentalmente desde la sátira literaria, como modelos que representaban teatralmente el avance de los tiempos y sus vicios más comunes, lo cual en cierto modo correspondía a una sociedad cuyo valor en las apariencias superaba muchas otras condiciones: "¡Cuánto han mudado los tiempos! Nuestros abuelos eran serios, graves, y parecían verdaderos hombres, y hombres de juicio; nosotros somos alegres, ligeros, inconstantes, y parecemos monos o maniqués, con nuestros gestos, brincos y saltos" (*El tocador o Libro a la moda*, 1796, 43).

Ahora bien, ¿qué se entendía exactamente por *petimetre*? La definición más común se oponía, en un principio, a la de hombre. En el *Diccionario de autoridades*, publicado en la primera mitad de siglo, se incluía en la voz *hombre* la expresión "ser muy *hombre*": "se dice del que es esforzado, valeroso y que tiene bizarría para ejecutar cualquier acción animosa". De forma opuesta se



consideraba al petimetre: "el joven que cuida demasiado su compostura,<sup>18</sup> y de seguir las modas. Es voz compuesta de palabras francesas, e introducida sin necesidad" (1726).

A este término se sumaron otros adjetivos en función, muchas veces, de aquellas facetas que se querían ridiculizar o llamar la atención, al margen de la lógica aparición y moda de nuevos vocablos con los cuales denominar a estos personajes. El pisaverde, por ejemplo, expresión que también se utilizó en la primera mitad de siglo, era "el mozuelo presumido de galán, holgazán, y sin empleo ni aplicación, que todo el día se anda paseando"; y el señorito, aparte de "hijo de los Señores o Grandes", se llamaba también "al que afecta gravedad en sus acciones, o dominio y mando en lo que no le debe tener". Muy a finales de siglo, subrayando el papel de estos petimetres en la danza y los bailes, recibieron el nombre de currutacos o pirracas, los cuales fueron definidos en una de las obras satíricas más importantes de los años noventa de este peculiar modo:

Todo niño mocosuelo, que apenas dejados los andadores, quiere majear y hacer persona, imitar a los *currutacos* barbados, vestir, andar, hablar y hacer como ellos, fumar por la noche en el prado, cortejar en los estrados. tomar punch en el café, toser recio en las calles, desafiarse a dos por tres, poner contradanzas y dirigir bailes, es un *señorito de ciento en boca*. Cien de ellos hacen la octava parte de un *pirracas*, y la decimosexta parte de un *currutaco* [...] Cuando veis en el Prado quince o veinte pequeñuelos muñecos, ensartados unos a otros por el brazo, decid que son *señoritos de ciento en boca*, y sabed que van así porque no se les lleve el aire (Fernández de Rojas 1795, 50-51).

En todo caso, una de sus principales señas de identidad fue, como ya hemos señalado, la teatralidad que rodeaba a estos personajes, quienes debían construir un papel para entrar a formar parte de la nueva sociabilidad.<sup>19</sup> Uno de ellos se jactaba, precisamente, de la interpretación que debía hacer para simular ser alguien que no era realmente: "yo a Dios gracias soy uno de los jóvenes, que en el teatro del gran mundo hacen más papel: yo paso por literato, por petimetre, por cortejante, por caballero, por rico y por todo lo que quiero, aunque en la realidad ni soy uno ni otro, y no es eso lo peor, sino que no tengo disposición para poder ser alguna de las cosas dichas" (*Correo de los Ciegos*, 1790, VII, núm. 384, 254).

El espacio físico donde precisamente se podía construir una apariencia con la cual salir a escena era el tocador, donde el petimetre no sólo entraba a servir o hacer compañía a la dama que se acicalaba —como veíamos en el di-

<sup>18</sup> "El aseo, adorno, y aliño de alguna cosa" (*Diccionario autoridades*, 1726).

<sup>19</sup> Sobre la evolución del concepto *sociabilidad* y otros términos sinónimos, véase Álvarez de Miranda, 1992, 373-375.

bujo de Luis Paret—, sino que él mismo comenzaba a hacer uso de esta estancia desde los años veinte, momento en que Feijoo daba señales del escándalo ante semejante actividad:

Lo que es sumamente reprehensible es que se haya introducido en los hombres el cuidado del afeitado, propio hasta ahora privativamente de las mujeres. Oigo decir que ya los cortesanos tienen tocador, y pierden tanto tiempo en él como las damas. ¡Oh escándalo! ¡Oh abominación! ¡Oh bajeza! Fatales son los españoles (Feijoo, 1952, 70).

Una de las estampas que mejor muestra, con sentido satírico, el interés masculino en la construcción de una apariencia en el tocador, antes de salir a la calle, se titula *La armadura del buen gusto o el corsé* (fig. 4, Madrid, Museo Municipal). Anónima y posiblemente de finales de centuria o principios del siglo XIX (Carrete, Diego y Vega, 1985, núm. 90b), la escena presenta a un joven que, según la leyenda de la parte inferior, "a infinitos en el día representa, que llevan errada cuenta, por parecer puliditos. Con sus locos calendarios, resultan muchos perjuicios; pues son fomentos de vicios y mártires voluntarios [...] A hombres afeminados miramos en nuestros días: pues todas sus valentías son verse acicalados". El joven petimetre se mira atentamente ante el espejo mientras trata de arreglarse el peinado; a su vez, un criado ajusta el corsé —pieza utilizada entonces por las mujeres para conseguir una figura estilizada— mientras que una dama, desde la puerta, señala la ridícula escena.

Quizá una de las mejores sátiras visuales de estos personajes fue la producida por Francisco de Goya. En su dibujo titulado *Dandy*, un galán se mira cual narciso en un gran espejo que le devuelve la imagen de un mono, animal con el que, como ya hemos visto en algunas descripciones, se asoció la figura de los petimetres (Andioc, 1991, 67). En una segunda versión, el *dandy* aparece ataviado con una serie de candados que significa lo ajustado de las corbatas y demás prendas, en semejanza con la esclavitud simbólica y física que implica el hecho de seguir las modas aun a costa de la propia salud.<sup>20</sup>

También es interesante destacar que todo lo que suponía una afeminación de las costumbres era, por otro lado, un sinónimo de modernidad, lo cual hacía difícil aceptar que la identidad masculina propuesta en principio por la esfera del poder a comienzos de siglo fuera la más adecuada. El precio que debía pagarse por ser un hombre moderno pasaba por esta crisis identitaria de lo nacional al dejar de un lado las tradiciones, y el abandono de la masculinidad: "Me voy civilizando, y dejando las ridículas vejeces de mis costumbres antiguas", confesaba resignado un hombre a la antigua que que-

<sup>20</sup> Los dos dibujos del *dandy* se encuentran en la colección de dibujos del Museo del Prado, Madrid (núms. de catálogo 31 y 112) y pertenecen al Álbum de Madrid. Ambos están reproducidos en Cassier y Wilson (1970, núms. 650 y 651).



sentarlos visualmente. En este sentido, la construcción del tipo del petimetre y sus modos de actuación quedaron fijados en la literatura en la primera mitad de siglo, y en la segunda se establecieron la mayoría de sus representaciones visuales, al menos en España.

Comparado con otros países civilizados como Francia, Inglaterra o Italia, la producción de una pintura de escenas galantes, cuyos protagonistas eran las clases que participaban de la nueva sociabilidad, apenas tuvo impacto en España. Esto resulta paradójico si consideramos la repercusión que en la opinión pública causó la presencia de estos personajes en periódicos, textos satíricos, manuales de civildad, novelas y teatro, etc. (Haidt, 1998) Una de las posibles razones por las que no se difundieron, en la pintura o al menos en la estampa, imágenes de estos personajes y sus hábitos de vida ridiculizados podía deberse al estado de la técnica del grabado español, que solamente conoció un grado de calidad en el último tercio del siglo XVIII, pero fue accesible sólo al Estado o a las clases más acomodadas (Carrete, 1987, 395-644). Para el resto no había precios asequibles para difundir estampas de calidad, además eran insuficientes los buenos grabadores para atender toda la demanda. Estas dificultades continuaron hasta entrado el siglo XIX. De hecho, en 1796 Juan Antonio Zamácola (autor de los *Elementos de la ciencia contradanzaria, para que los Currutacos, Pirracas y Madamitas del Nuevo Cuño puedan aprender por principios a bailar las contradanzas por sí solos*) se quejaba del alto precio de las estampas y la baja calidad del grabado español, decidiendo prescindir de insertar ilustraciones para no encarecer el precio de su libro (1796, 163 y ss.). Él tan sólo introdujo una estampa en el frontispicio de su obra que presentaba a "Don Currutaco armándose para ir al baile, dibujada por mí, y grabada por un joven de buenos principios, que aunque no ha viajado, ni sabe de iluminaciones, tiene todos los conocimientos necesarios para grabar obras de esta naturaleza" (1796, 169).

Todas las representaciones visuales de los petimetres reunían una serie de cualidades y convenciones acordes a las descripciones literarias que se fijaron en la primera mitad de siglo y que tan sólo cambiaron a lo largo del dieciocho en determinados detalles, como ciertos complementos y artículos de moda de la vestimenta (Andioc, 1991, 68 y ss.). Uno de los principales referentes para representar estos personajes fueron las estampas que contribuían a difundir los figurines que se mostraban las novedades de la moda parisina, como la *Colección de trajes y muebles de buen gusto* (fig. 5, Madrid, Biblioteca Nacional). Estas estampas invitaban al espectador a imitar sus prendas, objetos a la moda, poses y actitudes (Haidt, 2003, 154), caracterizando en consecuencia un hombre de figura esbelta y delicada, extremadamente delgado, que cuida hasta el último de los complementos de su atuendo. Frente al ideal de belleza masculina, en esos años bajo el dominio de la redescubierta estatuaria clásica (Solomon, 1997), la representación física de los petimetres se concretaría en cuerpos finos como el del *Perfecto Currutaco* (fig. 6, Madrid, Museo Municipal), que no sólo asimilaba plena-





5. Anónimo francés, *Figurines a la moda*, 1791, en *Colección de trajes y muebles de buen gusto*, estampa 1.

© Biblioteca Nacional, Madrid.

N.º 1.º  
Hombres vestidos con Casaca de pelo negro, camisa por las puntas negra lisa, y un chaleco muy grueso de seda negra, adornado de botones de diamante.  
Chalco de seda negra, forrada de giza.  
Casaca de cambré sencilla.  
Botones de seda blanca.  
Cabellos y barba como la natural, que se representan grises, y los bigotes. Un collar de diamante en pesillo en una guarnición para llevar la cadena sola.  
Vestido negro, con guantes blancos, y un par de zapatos blancos de Togo. N.º 2.º, la mujer guarnecida y la moda así se muestra, llevando los calcetines de colores negro, y medias de seda negra.  
N.º 2.º  
Mujer vestida de un Corsete cejudo de azul blanco, y de calcetines, guarnecida el cuello con una cinta encarnada, adornada con flores de giza.  
Bata de tres pliegues, guarnecida el pie con una cinta azul blanca, muy sencilla.  
En lugar de Mantón, un Pañuelo Negro, faja de Capi, faja azulada, con guantes blancos sencillos y sencillos. Al cuello un Peñolito de gas blanco.  
En la cabeza un tocador de pelo blanco, de especie, forrado de giza por la moda, y adornado de un espejo blanco. En las puntas una Corona azul, cuyos talos blancos tienen su lana.  
Se vende a solo diez y seis el Divertido principal del Diario. Contiene de 3. Corchetes y pequeños adornos.  
Por medio de los señ. Estampas. También se admite una subscripción en gineas de 4. la Estampa, y pagarse de adelantamiento al recibir cada por cada uno.

mente el atuendo a la última moda, como podemos ver en comparación con el figurín a la moda, sino que su propia expresión corporal reunía aquellos elementos tan repetidos en la literatura:

La cabeza se sostiene sobre un colchón de muselina. Las manos del hombre son manos, las del currutaco son manecitas, son dijes tan suiles, tan delicados, que los deshace el brazo seco de una vieja. Las demás partes del hombre están fuertemente señaladas, desarrolladas enteramente, tienen la robustez, la firmeza que les corresponde [...] ¡Cómo un alma *currutaca* podría habitar en un cuerpo tan material, tan pesado, tan grosero! Apenas en él las partes constitutivas de su máquina están *indicadas ligerament*, parece formado de un soplo: es hermoso, agraciado, perfecto, sublime; pero por lo mismo tan sutil, tan delicado, que un aire violento arrebata, o el más pequeño golpe destruye y desbarata (Fernández de Rojas, 1795, 23-27).

Otro de los elementos para reconocer visualmente estos personajes, en estampas satíricas o dibujos, en pintura de paisaje, costumbrista o de vistas, son sus gestos y movimientos, descritos en la literatura, por ejemplo el hecho de andar con los pies hacia fuera:

¿Quién no ve a un pisaverde andar tan fuera de estilo común, y natural con los pies torcidos, que parece le ha castigado la Providencia? Lo mismo es verle andar, que mover a risa la contraposición de los talones: lo mismo es verle parado,





6. Anónimo, *Perfecto currutaco*, finales de siglo XVIII. © Museo Municipal, Madrid.

o sentado, que hacer estudio de la moda, en que miren las dos puntas de los pies la una a un polo, y la otra a otro. Esto dicen, que es moda, que vino de la Francia. ¡Oh locos españoles, que siendo moda natural, tener los pies derechos, hacéis moda extravagante, en tener los pies torcidos! (Erbada, 1761, I, 268).

Del mismo modo, por tener cuerpos delicados y ligeros, estos personajes se representaban en muchas ocasiones con un estudiado lenguaje corporal que transmitiría el carácter caprichoso, inconstante, banal y pueril, con el que interpretaban su papel en los escenarios urbanos de la sociabilidad. Así lo describió Alexandro Moya en su obra *El café*, de 1792, donde daba cuenta de la distinta clase de personas que allí podía reunirse, entre ellos, efectivamente, los petimetres: “camina saltando y bailando, canta entre dientes una canción, se para delante de un espejo, arregla su corbata terminada en un gran lazo bordado, habla a éste, abraza a aquél, una palabrita a uno en francés, otra en mal español, un secretito al oído a otro, golpecito de espalda a éste, sonrisa al de más allá” (Moya, 1792, 80-81).

Una buena parte de estos elementos descriptivos sirven para hallar la presencia de petimetres en la cultura visual española del siglo XVIII. Las vistas de ciudades, los paisajes o las escenas costumbristas son los géneros pictóricos donde se puede rastrear en muchas ocasiones su inclusión como un elemento más que dominaba los escenarios representados por los pintores. Los paseos,

por ejemplo, propician un buen número de imágenes relativas a las relaciones sociales de hombres y mujeres, tema tratado en numerosos *Caprichos* de Goya con un sentido claramente satírico, que también se encuentra en obras de otros artistas del momento como José Camarón y Boronat, José del Castillo, José Bayeu o Luis Paret. Este último, en su *Vista del arrenal de Bilbao*, de 1784 (Londres, National Gallery), incluía a uno de estos personajes haciendo una ridícula y exagerada reverencia a una dama y comparado su pose y aspecto físico con las figuras masculinas del pueblo, de los porteadores que trabajan, cuya apariencia alude a la idea de fortaleza que, a la postre, se convertirá en el modelo idealizado de lo masculino proyectado por las elites ilustradas.

El hecho es que, pese a las críticas y sátiras tan encendidas, toda la sociedad acabó participando de esta nueva sociabilidad en mayor o menor medida, afectando prácticamente todos los estamentos sociales. Incluso podría decirse que ser petimetre terminó siendo un modo de comportarse y relacionarse con los demás, también las clases más castizas del pueblo, adoptaran lo que se convirtió en un nuevo estilo de vida común.

#### *El ilustrado y el pueblo, lo masculino como seña de identidad de clases*

Entre ambas distancias, la del caballero español y el petimetre afrancesado, los ilustrados españoles no dejaron de participar de los usos refinados y cortes de la nueva sociabilidad. Ellos adquirieron de Francia no sólo sus ya repetidas banalidades, sino también su pensamiento y filosofía, asimilados plenamente en el último tercio de siglo por personajes como Jovellanos, Floridablanca, Saavedra e incluso el denostado Manuel Godoy. Todos ellos, en calidad de hombres de Estado, propiciaron una imagen de sí mismos acorde con el modelo que se quería proyectar de la masculinidad desde la esfera del poder: un hombre civilizado, que se comporta según las normas de la virtud (Elías, 1987, 91), es un referente ejemplar para educar a las clases aristocráticas a partir de una serie de valores que se plasmaron en todos sus retratos y representaciones visuales.<sup>21</sup>

Los ilustrados españoles, pese a ser personajes que participaban de los nuevos usos civilizados, no dejaban de poseer los valores más tradicionales asociados a la masculinidad del antiguo caballero español, aspecto que debía encarnar sin lugar a dudas todo aquel que ejerciese un cargo público según la teoría política del periodo:

<sup>21</sup> El retrato se perfila como uno de los géneros pictóricos más importantes para estudiar la configuración de las identidades femeninas y masculinas, ya que son obras donde, normalmente, los clientes dictaminan cómo quieren ser representados, a esta función memorial se suma la función ejemplarizante si se trataba de retratos destinados a un amplio público. Véase, sobre éstos y otros aspectos de la teoría del retrato en la Edad Moderna, el estudio de Pommier, 1998, y en el caso español, los trabajos reunidos por Portús, 1992 y 2004.

La cuarta cualidad [del hombre de Estado] es, que sea *grave y mesurado*, así en el gesto, pasos y palabras, como en el aseo, adorno y compostura de su persona, porque la gravedad en el andar sin afectación, manifiesta madurez de entendimiento [...] y como dice un adagio, el vestido muestra el oficio, y tal honra se hace al hombre por lo común, cual se ve o representa su exterioridad: este debe corresponder a la dignidad del empleo: las costumbres afeminadas, y los gestos estudiados son muy impropios a su estado: un Juez cargado de adornos y perfumes debe ser privado del empleo (Guardiola y Sáez, 1796, II, 63-64).

De hecho, el movimiento ilustrado asoció virilidad y heroísmo en los deberes públicos, propiciando valores que se entendían como parte de su naturaleza (Reyero, 1996, 45). Así resultó la construcción de una imagen del hombre de Estado basada en diferentes ocupaciones, actitudes y situaciones. Uno de los modelos con que tradicionalmente se identificaba lo masculino es el del guerrero. El retrato de Pedro Abarca de Bolea, conde de Aranda, a caballo (fig. 7, Madrid, Biblioteca Nacional), muestra un hombre fuerte y contenido que mantiene una pose erguida y distinguida, no se altera por el nerviosismo con el que se erige el caballo. Su destreza en la equitación es, por analogía, la que tiene como político en el gobierno de la nación. Domina el caballo con impasibilidad y entereza, firme y seguro de sí mismo.<sup>22</sup> Su pose es, además, la de un hombre sano, en plena forma y aptitudes físicas y psicológicas, referente idealizado para unos nobles que ya no servían ni para el ejército ni para los deberes de la política:

En España, por el contrario, en las clases más altas todo está adormecido. Satisfechos con las riquezas y los honores heredados, los nobles no viven más que para el placer. El abandono general en que se encuentra la educación de este país llega a tal punto que los principales ministros se ven en dificultades para encontrar hombres capacitados para desempeñar los cargos más corrientes (Townsend, 1988, 251).

En el caso de Gaspar Melchor de Jovellanos, la imagen que proyecta el ministro de Gracia y Justicia en su retrato pintado por Goya, en 1798, es la figura del intelectual (Madrid, Museo del Prado), los elementos metafóricos de su jerarquía y estatus se reducen a la mesa de trabajo sobre la que descansan plumas y papeles o libros con los que el ministro es "sorprendido" por el pintor. La postura adoptada, sentado y apoyado sobre la mesa, recuerda otros retratos de hombres de Estado en Francia, con una pose señorial que se muestra al personaje no sólo como político, sino también como pensador

<sup>22</sup> Glendinning (1992, 92) sugiere cómo desde Velázquez, en la tradición retratística ecuestre, el varón domina y "monta" el caballo, mientras que las mujeres no parecen tener que demostrar una especial habilidad en la equitación.





7. J.S. Leitner, *Retrato de Pedro Abarca de Bolea, conde de Aranda, último tercio de siglo XVIII.*  
 © Biblioteca Nacional, Madrid.

y escritor inserto en las corrientes más modernas del pensamiento europeo. Por otro lado, Jovellanos se acompaña en el retrato de la figura de Atenea, diosa de la sabiduría, la cual podría ser un detalle iconográfico que recalcase la pasión por el estudio y la sensibilidad del asturiano, a la vez que su pasión por las bellas artes (González Santos, 1994, 86).

Tanto Aranda como Jovellanos representan dos imágenes diferentes y complementarias del ideal masculino que se impuso en la España del siglo XVIII, en ambos casos el objetivo era formar hombres bondadosos, trabajadores, patrióticos, sensibles, justos, leales, etc. La construcción de un pueblo feliz, culto y civilizado que llevaba directamente al enriquecimiento de la nación y su progreso, al desarrollo y robustez del Estado, en todas las clases sociales, potenciando sobre todo la educación y formación del pueblo como base sobre la cual se puede asentar una industria y comercios capaces de competir con Europa (Sarrailh, 1974). Esta apariencia acabó identificándose en esta línea con el de un hombre trabajador y útil a su patria, cada uno según su condición y clase social, cuya representación sería opuesta a la del cuerpo afeminado de peñeteros y afrancesados, reverso de los ideales que marcaron en definitiva la apariencia e identidad del hombre ilustrado europeo, tanto en la proyección de su imagen, como en la construcción de una memoria visual en la cual mirarse y proyectar así un ideal que sentó las bases de la masculinidad contemporánea.

## Bibliografía

- AGO, Renata, 2001, "La costruzione dell'identità maschile: una competizione tra uomini", en A. Arru (ed.), *La costruzione dell'identità maschile nell'età moderna e contemporanea*, Roma, Binklink, pp. 17-30.
- ÁLVAREZ Barrientos, Joaquín, 1998, "Aceptación por rechazo. Sobre el punto de vista extranjero como componente del costumbrismo", en J.R. Aymes y S. Salaün (eds.), *Le métissage culturel en Espagne*, París, Presses de la Sorbonne Nouvelle, pp. 21-36.
- ÁLVAREZ Barrientos, Joaquín, 2001, "La civilización como modelo de vida en el Madrid del siglo XVIII", *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, vol. 61, núm 1, pp. 147-162.
- ÁLVAREZ BRACAMONTE, Luis, 1762, *Copia perfecta (si cabe perfección en tal copia) del petimetre por la mañana*, Madrid, Gabriel Ramírez.
- ÁLVAREZ DE MIRANDA, Pedro, 1992, "Palabras e ideas: el léxico de la Ilustración temprana en España (1680-1760)", *Anejos del Boletín de la Real Academia Española*, núm. 51, Madrid, Real Academia Española.
- ANDIOC, René, 1991, "Goya y el temperamento currutáquico", *Bulletin of Hispanic Studies*, vol. 68, pp. 67-89.
- ARTE CORTE FELIPE V, 2002, *El arte en la corte de Felipe V*, Madrid, Museo del Prado/Patrimonio Nacional/Fundación Caja Madrid.
- BADINTER, Elisabeth, 1997, *XY La identidad masculina*, Madrid, Alianza.
- BAL, Mieke, 2003, "Visual Essentialism and the Object of Visual Culture", *Journal of Visual Culture*, vol. 2, núm. 1, pp. 5-35.
- BARBAGLI, Marzio, 1996, *Sotto lo stesso tetto. Mutamenti della famiglia in Italia dal XV al XX secolo*, Bologna, Il Mulino.
- BELLASSAI, Sandro, 2001, "Il maschile, l'invisibile parzialità", en E. Porzio (ed.), *Saperi e libertà*, Milán, A. Italiana, vol. 2, pp. 17-37.
- BOLUFFER, Mónica, 1998, *Mujeres e Ilustración. La construcción de la feminidad en la España del siglo XVIII*, Valencia, Institució Alfons el Magnànim.
- BOURGOING, Jean-François, 1788, *Nouveau voyage en Espagne ou tableau actuel de cette monarchie*, París, Chez Regnault, 3 vols.
- BRYSON, Norman, Michael Ann Holly y Keith Moxey (eds.), 1994, *Images of Visual and Culture Interpretations*, Hannover, Wesleyan University Press.
- BURKE, Meter, 2001, *Visto y no visto: el uso de la imagen como documento histórico*, Barcelona, Crítica.
- CADALSO, José, 1996, *Cartas marruecas*, Madrid, Cátedra.
- CARO BAROJA, Julio, 2004, *El mito del carácter nacional*, Madrid, Caro Raggio.
- CARRETE, Juan, 1987, "El grabado en el siglo XVIII. Triunfo de la España ilustrada". en J. Carrete, E. Checa y V. Bozal, *El grabado en España (siglos XV-XVIII)*, Madrid, Espasa-Calpe (Summa Artis, XXI), pp. 395-644.



- CARREIF, Juan, Estrella de Diego y Jesusa Vega. 1985, *Catálogo del Gabinete de Estampas del Museo Municipal de Madrid. 1. Estampas españolas*, Madrid, Museo Municipal de Madrid, vol. 2.
- CLAVIJO Y FAJARDO, Javier. 1999. *El Pensador Matritense 1762-1767*, ed. facs., Arrecife, Universidad de las Palmas de Gran Canaria, 7 vols.
- CONNELL, Robert W., 1995, *Masculinities*, Cambridge, Cambridge University Press.
- DESCALZO, Amalia. 1997, "El traje francés en la corte de Felipe V", *Anales del Museo Nacional de Antropología*, núm. 4, pp. 189-210.
- , 2002, "Modos y modas en la España de la Ilustración", en *La España del siglo XVIII y la filosofía de la felicidad y el orden*, Madrid, Ministerio de Educación y Cultura, pp. 167-191.
- Diccionario de autoridades, 1726-1739, Diccionario de autoridades (Diccionario de la lengua castellana...)*, Madrid, Imprenta de Francisco del Hierro.
- DIERKS, Konstantin, 2002, "Men's History, Gender History, or Cultural History", *Gender & History*, vol. 14, núm. 1, pp. 147-151.
- ELÍAS, Norbert, 1987, *El proceso de civilización: investigaciones sociogenéticas y psicogenéticas*, Madrid, Fondo de Cultura Económica.
- ELKINS, James, 2003, *Visual Studies. A Skeptical Introduction*, Nueva York, Routledge.
- ERBADA, Ignacio de la, 1761-73, *Las fantasmas de Madrid, y estafermos de la corte, obra donde se dan al público los errores y falacias del trato humano para precaución de los incautos*, Salamanca, Antonio Villagordo y Alcáraz, 4 vols.
- FEIJOO, Benito Jerónimo, 1952, *Teatro crítico universal o Discursos varios en todo género de materias, para desengaño de errores comunes*. Madrid, Biblioteca de Autores Españoles, 8 tomos.
- FERNÁNDEZ DE ROJAS, Juan, 1795, *Libro de moda o Ensayo de una historia de los currutacos, pirracas y madamitas del nuevo cuño. Escrito por un filósofo currutaco, y aumentado nuevamente por un señorito pirracas*, Madrid, Imprenta de Fermín Villalpando.
- FRFEDBERG, David, 1992, *El poder de las imágenes*, Madrid, Cátedra.
- GALÍ BOADELLA, Monserrat, 2002. *Historias del bello sexo. La introducción del romanticismo en México*, México, UNAM-Instituto Investigaciones Estéticas.
- GARCÍA, Carlos, 1622, *Oposición y conjunción de los dos grandes luminares de la tierra*, Cambay, Imprenta de Iván de la Ribera.
- GARCÍA CÁRCEL, Ricardo, 1997, *La leyenda negra. Historia y opinión*, Madrid, Alianza.
- GASSIER, Pierre y Wilson, Juliet, 1970, *Vie et œuvre de Francisco Goya*, Friburgo, Office du Livre.
- GLENDINNING, Nigel, 1992, *Goya, la década de los Caprichos. Retratos: 1792-1804*, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.
- GONZÁLEZ SANTOS, Javier, 1994, *Jovellanos, 1744-1811. Aficionado y coleccionista*. Gijón, Ayuntamiento de Gijón.

- GUARDIOLA Y SÁEZ, Lorenzo, 1796, *El corregidor perfecto*, Madrid, Imprenta Real, 2 vols.
- GUASCH ANDREU, Óscar, 2003, "Ancianos, guerreros, efebos y afeminados: tipos ideales de masculinidad", en J.M. Valcuende y J. Blanco López (eds.), *Hombres. La construcción cultural de las masculinidades*, Madrid, Talasa, pp. 113-124.
- HAIDI, Rebecca, 1998, *Embodying Enlightenment. Knowing the Body in Eighteenth-Century Spanish Literature and Culture*, Nueva York, Routledge.
- , 2003, "A Well-Dressed Woman Who Will Not Work: *Petimetras*, Economics, and Eighteenth-Century Fashion Plates", *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, vol. 28, núm. 1, pp. 139-157.
- HASKELL, Francis, 1994, *La historia y sus imágenes. El arte y la interpretación del pasado*, Madrid, Alianza.
- HERRERO, Isabel, 1997, "Castizo ou Afrancesado, L'espagnol du XVIII<sup>e</sup> siècle, vu par un voyageur français: Jean-François Bourgoing", en A. Montandon (dir.), *L'Europe des politesses et les caractères des nations*, París, Anthropos, pp. 141-152.
- HUMBOLDT, Wilhelm von, 1988, *Diario de viaje a España, 1799-1800*, Madrid, Cátedra.
- JARDINE, Alexandre, 2001, *Cartas de España*, Alicante, Publicaciones de la Universidad Alicante.
- KESTNER, Joseph A., 1995, *Masculinities in Victorian Painting*, Aldershot, Scholar Press.
- MARTÍN GAITE, Carmen, 1981, *Usos amorosos del dieciocho en España*, Barcelona, Lumen.
- MASDEU, Juan Francisco de, 1783-1805, *Historia crítica de España y de la cultura española*, Madrid, Imprenta de Antonio Sancha, 20 vols.
- MIRZOEFF, Nicholas, 2003, *Una introducción a la cultura visual*, Barcelona, Paidós.
- MOLINA, Álvaro y Jesusa Vega, 2005, *Vestir la identidad, construir la apariencia. La cuestión del traje en la España del siglo XVIII*, Madrid, Ayuntamiento de Madrid.
- MORÁN Turina, José Miguel, 1990, *La imagen del rey. Felipe V y el arte*, Madrid, Nerea.
- MOSSE, George L., 2000, *La imagen del hombre. La creación de la moderna masculinidad*, Madrid, Talasa.
- MOYA, Alexandro, 1792, *El café*, Madrid, Imprenta de González.
- ORTEGA LÓPEZ, Margarita, 1995, "El siglo XVIII", en M. Ortega (ed.), *Las mujeres de Madrid como agentes de cambio social*, Madrid, Instituto Universitario de Estudios de la Mujer, pp. 3-28.
- POMMIER, Édouard, 1998, *Théories du portrait. De la Renaissance aux Lumières*, París, Gallimard.
- PORTÚS, Javier (ed.), 1994, *El retrato en el Museo del Prado*, Madrid, Anaya.

- , (comp.), 2004, *El retrato español. Del Greco a Picasso*, Madrid, Museo del Prado.
- POTTS, Alex, 2000, *Flesh and the Ideal. Winckelmann and the Origins of Art History*, New Haven/Londres, Yale University Press.
- PUJOUIX, Jean-Baptiste, 1801, *Paris à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, ou esquisse historique et morale des monuments et de ruines de cette capitale; de l'état des sciences, des arts et de l'industrie à cette époque, ainsi que des mœurs et des ridicules de ses habitants*, París, Chez Brigitte Mathé.
- REYERO, Carlos, 1999, *Apariencia e identidad masculina. De la Ilustración al decadentismo*, Madrid, Cátedra.
- RUPINI, Elisabetta, 2003, *Le identità di genere*, Roma, Carocci.
- SANTOS, Francisco, 1973, *El no importa de España y la verdad en el potro*, Londres, Tamesis Books Limited.
- SARRAILH, Jean, 1974, *La España ilustrada de la segunda mitad del siglo XVIII*, México, Fondo de Cultura Económica.
- SCOTT, Joan W., 1990, "El género: una categoría útil para el análisis histórico", en M. Nash y J.S. Amelang (eds.), *Historia y género: las mujeres en la Europa moderna y contemporánea*, Valencia, Edicions Alfons el Magnànim.
- SEIDEL, Víctor J., 1989, *La sinrazón masculina. Masculinidad y teoría social*, México, Universidad Nacional Autónoma de México.
- SERNA, Pierre, 1995, "El noble", en M. Vovelle, *El hombre de la Ilustración*, Madrid, Alianza, pp. 41-91.
- SOLOMON-GODEAU, Abigail, 1997, *Male Trouble. A Crisis in Representation*, Londres, Routledge.
- El tocador o el Libro a la Moda*, 1796, *El tocador o el libro a la moda, escrito en color de rosa, pulimentado y barnizado*, Madrid, Imprenta de Antonio Espinosa.
- TEMPRANO, Emilio, 1990, *La caverna racial europea*, Madrid, Cátedra.
- TORRES VILLARROEL, Diego de, 1991, *Visiones y visitas de don Francisco de Quevedo*, Madrid, Espasa Calpe.
- TOSH, John, 1994, "What Should Historians do with Masculinity? Reflections on Nineteenth-Century Britain", *History Workshop Journal*, vol. 38, pp. 179-202.
- TOWNSEND, Joseph, 1988, *Viaje por España en la época de Carlos III*, Madrid, Turner.
- VALCUENDE DEL RÍO, J. María, 2003, "A modo de introducción: una aproximación a las masculinidades", en J.M. Valcuende y J. Blanco López (eds.), *Hombres. La construcción cultural de las masculinidades*, Madrid, Talasa, pp. 9-21.
- VAUDAGNA, Mauricio, 2000, "Gli studi sul maschile: scopi, metodi e prospettive storiografiche", en S. Bellasai y Maria Malatesta (eds.), *Genere e mascolinità: uno sguardo storico*, Roma, Bulzoni, pp. 11-49.
- VEGA, Jesusa, 2000, "Contextos cotidianos para el arte. Cuadros y objetos de arte para el adorno doméstico madrileño a mediados del siglo XVIII", *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, vol. 60, núm. 1, pp. 5-43.

- VOVELLE, Michel (ed.), 1995, *El hombre de la Ilustración*, Madrid, Alianza.
- ZAMÁCOLA, Juan Antonio, 1796, *Elementos de la ciencia contradanzaria, para que los Currulacos, Pirracas y Madamitas del Nuevo Cuño puedan aprender por principios a bailar las contradanzas por sí solos, o con las sillas de su casa, &c. &c.*, Madrid, Viuda de Joseph García.
- ZÚÑIGA, Juan, 1750, *Consulta política, sobre crisis médica, que hace el licenciado Juan de Zúñiga al catedrático Caseda, sobre los polvos de Aix, en la Provenza*, Pamplona, Mauro Martí.

XXIX COLOQUIO INTERNACIONAL DE HISTORIA DEL ARTE

MIRADAS DISIDENTES:  
GÉNEROS Y SEXO EN LA HISTORIA DEL ARTE

Edición a cargo de

ALBERTO DALLAL



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO  
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS  
MÉXICO 2007



Catalogación en la fuente Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

N8241.5

C65

Coloquio Internacional de Historia del Arte (29 : 2005 : Puebla)  
XXIX Coloquio Internacional de Historia del Arte : Miradas  
disidentes: géneros y sexo en la historia del arte / edición a cargo de  
Alberto Dallal. – México: UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas,  
2007.

406 p. : il.

ISBN 978-970-32-3195-9

1. Papel del género en el arte —Congresos. 2. Mujeres en el arte—  
México--Congresos. 3. Sexo en el arte--Congresos. I. Dallal, Alberto, ed.  
II. t. III. Universidad Nacional Autónoma de México. Instituto de  
Investigaciones Estéticas

Primera edición: 2007

D.R. © 2007. Universidad Nacional Autónoma de México  
Instituto de Investigaciones Estéticas  
Circuito Mario de la Cueva, Zona Cultural  
Ciudad Universitaria, México D.F. 04510

Tel.: (55) 5665-2465, ext. 237

Fax: (55) 5665-4740

libroest@servidor.unam.mx

www.unam.mx/iies

ISBN 978-970-32-3195-9

Prohibida la reproducción total o parcial por cualquier medio  
sin la autorización escrita del titular de los derechos patrimoniales

Impreso y hecho en México