

# MADE IN FRANCE. LA IDENTIDAD TEXTIL DE MARÍA LUISA DE PARMA, LA ÚLTIMA REINA DEL ANTIGUO RÉGIMEN (1789-1808)\*

Sandra Antúnez López  
Universidad Autónoma de Madrid  
[sandra.antunez@estudiante.uam.es](mailto:sandra.antunez@estudiante.uam.es)

## RESUMEN

La presente investigación estudia los principales vestidos de la reina María Luisa de Parma poniendo en valor la evolución del traje femenino. Se estudiarán los principales sastres y modistas de la soberana, que no solo confeccionaban vestidos, sino que eran los encargados de crear la imagen textil de la reina. Junto a los creadores nacionales de la moda, se encuentran los extranjeros, elegidos por la exclusividad de sus mercancías o por ser los profesionales más destacados a escala internacional. La dependencia del Real Guardarropa es el escenario principal, donde la esposa de Carlos IV recibe sus encargos de tejidos traídos de distintos países extranjeros, como eran París y Buenos Aires. A través de los inventarios y las facturas conservadas en el Archivo General de Palacio en Madrid conocemos que las labores y creaciones de esta serie de artífices ya no se desarrollan en el anonimato, sino que su trabajo comienza a valorarse como una creación que revela una gran inventiva y conocimientos de geometría, corte y confección.

**PALABRAS CLAVE:** reina, María Luisa de Parma, tejidos, vestidos, fábricas.

MADE IN FRANCE. THE TEXTILE INDENTITY OF MARIE LOUISE OF PARMA,  
THE LAST QUEEN OF THE ANCIENT REGIME (1789-1808)

## ABSTRACT

The present investigation studies the main dresses of the queen, Marie Louise of Parma, valuing the evolution of the female costume. The main tailors and dressmakers of the sovereign will be studied, who not only made dresses, but were also in charge of creating the textile image of the queen. Along with the national fashion creators, there are foreigners, chosen for the exclusivity of their merchandise or for being the most outstanding professionals on an international scale. The Royal Wardrobe is the main stage, where the wife of Charles IV receives her orders of fabrics brought from different foreign countries, such as Paris and Buenos Aires. Through the inventories and invoices preserved in the Palacio General Archive in Madrid, we know that the work and creations of this series of artisans are no longer carried out in anonymity, but that their work begins to be valued as a creation that reveals a great inventiveness and knowledge of geometry, cutting and sewing.

**KEYWORDS:** Queen, Marie Louise of Parma, textile, dresses, factories.

DOI: <https://doi.org/10.25145/j.histarte.2023.05.04>  
REVISTA DE HISTORIA DEL ARTE, 5; julio 2023, pp. 63-84; ISSN: e-2660-9142



## 1. INTRODUCCIÓN

El título del presente estudio recoge nuestro interés y voluntad por aproximarnos a los distintos trajes de corte de la reina María Luisa de Parma. El objetivo es poner de manifiesto la riqueza textil de la esposa de Carlos IV; además, son muchos los artífices pendientes en la elaboración de un solo vestido.

Para empezar en este trabajo daremos a conocer a los primeros creadores textiles que confeccionan los trajes de corte para la soberana. Algunos de estos artífices no solo realizaban vestidos, sino que muchos de ellos se convierten en proveedores de tejidos al servicio de la realeza, como eran las modistas. El vestido y la propia fisonomía de la reina están sometidos a una serie de transformaciones que nacen a fines del siglo XVIII. Uno de estos cambios más relevantes es el desuso del traje de corte con tontillo por el vestido camisa o *deshabillé*. El marco cronológico elegido, de 1789 a 1808, responde a la subida al trono de Carlos IV hasta el fin de su reinado, el cual finaliza con la llegada de la guerra de la Independencia.

La metodología empleada para este trabajo es una bibliografía actualizada correspondiente al periodo cronológico, centrada en la evolución del vestido desde el Antiguo Régimen hasta principios del siglo XIX. Siendo más específicos, la documentación aportada proviene de datos inéditos, como son facturas de los distintos creadores de los vestidos y la extracción de descripciones a través de los inventarios de ropas de María Luisa de Parma, esta información procede de los fondos del Archivo General de Palacio de Madrid.

Los últimos estudios recogen que la moda moderna desempeña un papel fundamental en la presentación del individuo, cuyas actividades públicas requerían identidades adecuadas a los escenarios de relación social y cultural. La moda de este momento histórico estará ligada a la vida cortesana, mostrando su compromiso con los creadores textiles, comerciantes y proveedores reales. Así, la vestimenta de finales del siglo XVIII y principios del XIX se renueva constantemente, como es el cambio de siluetas en el cuerpo femenino, la inclusión de elementos orientales y las nuevas modistas desempeñando un papel de gran protagonismo a principios del nuevo siglo. Una característica llamativa es la ambición por superar el estatus artesanal de los oficios relacionados con el mundo de la indumentaria, se había originado al finalizar el siglo XVIII entre los «comerciantes de modas» un gremio especial, impulsor de novedades y de un estilismo personalizado en el vestir. Su representante más

---

\* Este artículo fue presentado en *Viajes, encuentros, mestizajes en Latinoamérica, África y Europa. III Congreso Nacional e internacional de Historia del Arte, Cultura y Sociedad*, que tuvo lugar los días 26 a 28 de octubre de 2022 en la Universidad de La Laguna. Además, los resultados de esta investigación forman parte del proyecto de investigación *Privilegio, trabajo y conflictividad. La sociedad moderna de Madrid y su entorno entre el cambio y las resistencias* (PGC2018-094150-B-C22), dirigido por Fernando Andrés Robres y José Nieto Sánchez y desarrollado en la Universidad Autónoma de Madrid. Financiado de las convocatorias I+D+i del Ministerio de Ciencia e Innovación del Gobierno de España.



icónica fue Rose Bertin, considerada directora del gusto de su tiempo, merecerá el título de *Ministre de Modes* de la reina María Antonieta, perfilándose como claro antecedente de la figura del modisto (Cerrillo Rubio 2019). Así, Rose Bertin realizó diversos vestidos para la reina María Luisa, en sus primeros años de princesa y a partir de 1808, cuando perdió todos sus privilegios, se encargó de los trajes de la reina madre durante su exilio en Bayona.

En el ámbito europeo, uno de los acontecimientos más destacables es la incursión de la Revolución francesa en España. Conviene resaltar que el efecto francés se sintió no solo en España, sino en toda Europa. Este acontecimiento se deshizo del absolutismo regio y abolió, ante todo, los privilegios en el vestir, imponiendo la ropa oscura y sin adornos para el hombre y vetando a la mujer, durante algún tiempo, el uso del corsé, de la enagua hinchada, de los polvos y de los tacones altos. La pasión por los nuevos ideales republicanos pone de moda los atuendos grecorromanos antiguos. La mujer elegante, abolidas camisas y enaguas, se viste con una túnica a la antigua, ajustada, cerrada bajo el busto apenas velado, que deja los brazos desnudos y se abre por debajo de la rodilla (Descalzo Lorenzo 2002).

En España, en las últimas décadas del Antiguo Régimen se perfeccionan las técnicas de corte y confección, con el objetivo de que el vestido se adapte al cuerpo femenino. Las damas de la corte y aristócratas vestían el traje a la francesa o *wat-teau*, caracterizado por su amplitud y rigidez, además de tener pliegues por detrás. Las mujeres llevaban vestidos de suntuosas faldas con estructuras redondeadas, con el cuerpo superior ajustado mediante cotillas y corsés. Las féminas visten largas colas para prolongar su figura, al tiempo que los peinados y zapatos de tacón las hacen más altas y estilizadas. Sin embargo, a partir de 1789 asistimos a la apoteosis de la apariencia femenina, como es la aparición de uno de los primeros vestidos camisas de María Luisa, confeccionado por su sastre de cámara, Pedro Alcántara. De esta manera, la originalidad y la creación de los vestidos cortesanos estarán dirigidas por los sastres y modistas más importantes de fines del siglo XVIII y principios del XIX.

## 2. MARÍA LUISA DE PARMA, LA IMAGEN DE LA REALEZA

El 14 de diciembre de 1788 fallece Carlos III. Carlos IV y María Luisa de Parma se convierten en reyes de España, después de veintitrés años de matrimonio y de vida carente de toda responsabilidad oficial como príncipes de Asturias. Carlos tiene cuarenta años y su esposa treinta y siete. Así, el 17 de enero de 1789 se suspende el luto oficial, así se procede a la solemne proclamación de Carlos IV como rey de España y María Luisa como reina consorte.

En palabras de Antonio Calvo Maturana, existe un total consenso historiográfico sobre la influencia política que tuvo María Luisa de Parma mientras reinó su marido Carlos IV. Los prejuicios con los que ha cargado esta reina, y tantas otras de su época, la han dejado huérfana de todo intento de análisis serio, reduciendo su influencia a la debilidad de su esposo y a sus intrigas mujeriles (Calvo Maturana 2010). En la corte, la reina ocupaba un lugar de «privilegio», era la imagen de la feminidad, belleza y de la unión familiar. Sin embargo, a partir de la década



de los años noventa del siglo pasado, nació la expresión *gender style*, o estilo propio de género, que evidencia la diferente idiosincrasia de los hombres y las mujeres a la hora de enfrentar el poder (Calvo Maturana 2010, 2020). De esta forma, apenas se han investigado los recursos de la reina para ejercer el poder dentro de la lógica cortesana de finales del siglo XVIII y principios del XIX. No obstante, la pamesana no gozó de poder absoluto, aunque sí jugaba un papel relevante dentro de la retórica cortesana.

De esta manera, el papel de la soberana fue esencial para la creación de la Real Orden de Damas Nobles de la Reina María Luisa, única orden española reservada a las señoras, fue creada por el rey Carlos IV, a instancia de su esposa, mediante el Real Decreto del 21 de abril de 1792, publicado en la *Gaceta de Madrid* tres días más tarde. El objetivo explicado por el monarca era que su esposa tuviese un modo más de mostrar su benevolencia a las personas nobles de su mismo género, que se diferenciaban por sus servicios y cualidades. La institución quedaba organizada por la reina, la princesa de Asturias e infantas de España, también estaba compuesta por treinta bandas reservadas a la primera nobleza española. La creación de la orden fue trascendental, puesto que se convierte en uno de los símbolos de poder de María Luisa. La insignia de la Real Orden fue utilizada por la reina en sus distintos retratos, incluso la banda de esta orden aparece en el Salón de Tapices del Palacio Real de Madrid (Ceballos Escalera 1998).

La moda neoclásica se convirtió en un reclamo para el Real Guardarropa de la soberana, entre los años 1789 y 1793 los ligeros vestidos rectos de muselina o de algodón blancos, aparecieron por primera vez en la corte madrileña y fueron popularizados por el círculo de la reina. Así pues, el vestido camisa dominó gran parte de los últimos años del Antiguo Régimen. De esta manera, María Luisa utilizó los mecanismos publicísticos y representativos de fines del siglo XVIII, como fue la creación de la Real Orden de Damas Nobles, creada en 1792 (Ceballos 1998).

### 3. SASTRES, MODISTAS Y BORDADORES DE LA IMAGEN DE LA REINA

En la confección de un traje destinado a la reina eran muchos los artesanos implicados en su elaboración. Así, los sastres, bordadores y modistas de María Luisa constituían una situación extraordinaria en el mercado interno de la corte. Los primeros, los sastres de cámara, tenían independencia con respecto a los sastres de villa, ya que trabajaban para la corte y para la nobleza. Es importante diferenciar que los sastres de cámara de la reina se encargaban de las hechuras y de la confección de vestidos. En cambio, las funciones de las modistas de la reina eran completamente diferentes, pues no solo confeccionaban vestidos, sino también accesorios, sombreros, cintas, etc., es decir, creaban la imagen completa de María Luisa. Las labores de estos artesanos ya no se desarrollaban en el anonimato, sino que se inicia una valoración de sus obras textiles (Descalzo Lorenzo 2008).

Los bordadores de cámara eran considerados artistas, pues su labor, a diferencia de la de los sastres, radica más en la creatividad y no en la confección de vesti-



dos. Incluso, los bordadores de cámara fueron retratados por los pintores de cámara: Goya inmortalizó a Juan López de Robredo (Barreno Sevillano 1974a).

De la posición económica de los artesanos reales dependía en gran manera su estatus social. Hasta la llegada de Pedro Alcántara y Juan López de Robredo al puesto en 1788, a esta serie de artesanos se les solía pagar por obra presentada. Generalmente, en la corte había unos días establecidos en que se celebraban bailes, besamanos y otros actos oficiales, aparte de los acontecimientos extraordinarios como bodas, nacimientos y funerales, en los cuales los miembros de la familia real estrenaban distintos trajes. Los distintos sastres y bordadores cobraban 600 reales mensuales, con lo que era un sueldo importante. Por el contrario, las modistas de corte cobraban por obra presentada, ya que no tenían nómina y tenían una clientela muy diversa en Madrid (López Barahona 2016).

A continuación, destacaremos algunos hitos importantes de los principales sastres, bordadores y modistas de la reina consorte María Luisa de Parma. En primer lugar, destacaremos la carrera palatina del sastre de la reina, Pedro Alcántara García, y uno de sus sucesores, Manuel Ballesteros. Seguidamente, destacan las modistas de la reina, las dos más relevantes por su amplia producción y encargos fueron las artesanas francesas María Moulinier y Darguins y Victoria Le Rouge. Por último, y no menos importante, destacaremos la trayectoria de Juan López de Robredo, uno de los principales bordadores de los reyes y también desarrolló parte de su labor en las obras destinadas a distintos Reales Sitios (Benito García 1997).

Uno de los principales sastres de cámara de la reina fue Pedro Alcántara García, a partir del 24 de agosto de 1787 desarrolló su labor siendo sastre de la princesa de Asturias. A través de la documentación consultada, conocemos que su sueldo anual era de 6660 reales pagados mediante nóminas, incluso ganaba más ya que cuando presentaba los vestidos para la soberana, entregaba a la tesorería real la cuenta de todo lo realizado<sup>1</sup>.

La clientela selecta del artesano se mantuvo, pues en esos años eran numerosas las obras para la condesa de la Puebla, Antonia Fernández de Córdoba, dama de la reina María Luisa. Los encargos que recibe se sitúan entre 1797 y 1798, cuando no tenemos noticia de las obras que realizó para la reina, pero sí para su dama. Los géneros eran turcas, hechuras de griegas, basquiñas, jubones, pellizas, camisas y vestidos de corte<sup>2</sup>.

Desde 1800, Alcántara perdió el favor real. La reina prefería ahora la confección de vestidos por parte de otros creadores. Por ello, aunque el sastre de cámara estuvo al frente del servicio de la reina no tuvo encargos y curiosamente muchas obras eran realizadas por Manuel Ballesteros, su oficial sastre. Uno de los últimos encargos que le pidió la soberana fue para vestir a la servidumbre, así como nuevas

---

<sup>1</sup> Pedro Alcántara García sastre de la Reina. Archivo General de Palacio de Madrid (AGP), personal, caja: 35, expediente: 20.

<sup>2</sup> Cuentas de Pedro Alcántara para la condesa de la Puebla. Archivo Histórico de Nobleza de Toledo (AHNOB), fondo: torrelaguna, c. 184, d. 1.



prendas que ya eran realizadas por las modistas de la reina, cortes de basquiñas y vestidos<sup>3</sup>. Finalmente, el artesano falleció el 15 de enero de 1803.

El mencionado Manuel Ballesteros fue nombrado oficial de sastre el 1 de julio de 1796 ayudando a Alcántara en sus labores de la confección. Durante su etapa como oficial de Pedro Alcántara, Ballesteros ayudaba a la confección de prendas del sastre principal, aunque no tuvo oportunidad de entregar sus obras hasta la muerte del maestro sastre. Desde el fallecimiento de este, Ballesteros siguió siendo oficial sastre con el mismo sueldo, aunque desde enero de 1803 confeccionaba las ropas para la soberana. No será hasta el 23 de marzo de 1808 que se le nombra sastre de cámara de la reina con el sueldo de 6600 reales anuales, y con destino a la servidumbre de la reina<sup>4</sup>.

La primera factura de Ballesteros recoge los meses de enero a abril de 1803 por el coste de 5414 reales, en la cual se incluyen vestidos de seda, basquiñas y jubones<sup>5</sup>. El precio de cada prenda de vestir destinada a la reina revela que eran prendas de diario. Entre los últimos encargos del sastre hay uno fechado en diciembre de 1807 por valor de 31 358 reales, que contrasta con sus obras de agosto de 1807, cuyo coste fue de 8061 reales<sup>6</sup>.

Después del estallido de la guerra de la Independencia, Ballesteros fue nombrado para servir a los reyes padres durante su exilio. Tras la muerte de estos, el sastre volvió de Roma y se calificó su conducta política, además de nombrarle criado de primera clase. Sin embargo, Ballesteros ya no desarrollaría su oficio como sastre, sino como conserje en el Casino de la Reina<sup>7</sup>.

Las modistas tuvieron una consideración muy inferior a los sastres de corte o de villa. Pero estas operarias de la industria del vestido componen un sector importante del mercado laboral de la época, no solo por su número, sino también porque en él confluye la variedad de relaciones de producción coexistentes en la industria capitalina de este periodo histórico.

En esta etapa destacan María Moulinier y Darguins y Victoria Le Rouge, ambas con taller propio en Madrid. Moulinier era una de las principales modistas de la reina, con taller propio abierto con el nombre de su padre Guillermo Darguins, pero del que desconocemos su ubicación. Su primera factura es de mediados de 1802 por un importe de 21 844 reales que cobraría Moulinier el 19 de marzo. Algunas obras que se detallan son jubones, camisas y basquiñas<sup>8</sup>. Su siguiente encargo data

---

<sup>3</sup> Cuenta de Pedro Alcántara, desde los meses de octubre hasta diciembre de 1800 y enero de 1801. AGP, administración general, legajo: 247, expediente: 2.

<sup>4</sup> Manuel Ballesteros, sastre de cámara. AGP, personal, caja: 16518, expediente: 15.

<sup>5</sup> Cuenta de Manuel Ballesteros, en los meses de enero hasta abril de 1803. AGP, administración general, legajo: 249, expediente: 4.

<sup>6</sup> Cuenta de Manuel Ballesteros, desde enero hasta diciembre de 1806. AGP, administración general, legajo: 254, expediente: 7.

<sup>7</sup> AGP, personal, caja: 16518, expediente: 15.

<sup>8</sup> Cuenta de María Moulinier y Darguins, en marzo de 1803. AGP, administración general, legajo: 249, expediente: 3.

del 24 de agosto de 1803 y en él se relacionan camisas bordadas, camisolines y guar-niciones para túnicas, todo ello por 27 996 reales. La modista junto a su padre tuvo numerosos encargos por parte de la reina y su servicio. Las cuentas entregadas a la tesorería eran firmadas tanto por ella como por su padre, aunque las solicitudes de deuda fueron firmadas por este último<sup>9</sup>.

Victoria Le Rouge era modista y batera de nacionalidad francesa. La admi-nistración y titularidad de su casa-tienda corría a cargo de su marido, Claudio Le Rouge. Ambos tenían tienda propia ubicada en el número 18 de la carrera de San Jerónimo. La artesana junto a su compañera, María Moulinier, confeccionaron ves-tidos y accesorios exclusivos para la reina. Cobraban por factura presentada y no por nómina, a diferencia de los sastres de cámara o bordadores. Una de sus prime-ras facturas asciende a 29 233 reales. Se cobró el 1 de junio de 1803 e incluye un corte de vestido flor de espliego con plata, hechura de este vestido, escote y adorno, corsé de tafetán color de rosa y hechura de un vestido de fular<sup>10</sup>.

En las facturas presentadas aparece el nombre de la modista, salvo en algu-nos encargos, donde consta la firma de su marido. Un ejemplo es la cobrada el 22 de octubre de 1803 por 3826 reales, por diversos pañuelos y cortes de vestidos de fular. Esta factura fue presentada por su marido, pero está firmada por Victoria, el 22 de julio de 1804 y 12 de febrero de 1805<sup>11</sup>.

Por último, destaca uno de los genios del bordado de finales del siglo XVIII y principios del XIX, Juan López de Robredo. Su trayectoria en palacio comienza junto a su padre, Manuel Robredo. Así, solicita ocupar el puesto vacante del difunto bor-dador, invocando sus méritos que contrajo de su tío Bernardino de Robredo, el cual había trabajado para Carlos III y los príncipes de Asturias (Barreno Sevillano 1974b).

Debemos destacar que su primera obra como bordador de cámara de María Luisa aparece en una cuenta correspondiente a los meses de marzo-junio de 1788. La factura fue cobrada el 24 de noviembre, alcanzó un valor de 50 922 reales, y en ella se detallan vaqueros con ricas bordaduras de oro<sup>12</sup>. El 30 de diciembre de 1788, María Luisa encargó un vestido para su entrada real, con bordaduras en plata y len-tejuelas<sup>13</sup>. Los costes de la mano de obra y los textiles empleados por Robredo reve-lan que se trata de una obra de excelente calidad. No obstante, es muy significativa la cuenta del mes de junio de 1802, en la cual efectúa una serie de bordados para los

---

<sup>9</sup> Cuenta de María Moulinier, en agosto de 1803. AGP, administración general, legajo: 250, expediente: 2.

<sup>10</sup> Cuenta de la modista Madame Le Rouge, en junio de 1803. AGP, administración gene-ral, legajo: 249, expediente: 6.

<sup>11</sup> Cuenta de Claudio Le Rouge, en octubre de 1803. AGP, administración general, legajo: 250, expediente: 4.

<sup>12</sup> Cuenta de Juan López Robredo, en noviembre de 1788. AGP, administración general, legajo: 223, expediente: 1.

<sup>13</sup> Cuenta de Juan López Robredo, en diciembre de 1788. AGP, administración general, legajo 223, expediente: 2.



vestidos de gala para la reina por el precio de 80 000 reales<sup>14</sup>. Entre 1807 y 1808, últimos años del reinado de Carlos y María Luisa, estuvo al servicio del infante Francisco de Paula, ya que fue sustituido por otros bordadores (Benito García 2015).

#### 4. DEL VESTIDO DE CORTE CON TONTILLO AL VESTIDO DE MAJA

Así como la historia cambió completamente a finales del siglo XVIII por las revoluciones francesa y americana, las prendas femeninas también experimentaron un cambio radical. Los estilos franceses fueron muy influyentes durante el Antiguo Régimen. El mundo elegante siguió el ejemplo de la moda establecida por París, su modelo regio fue María Antonieta de Austria, y en territorio hispano fue María Luisa de Parma.

En Francia, la figura de la modista, encargada de realizar vestidos de mujer, y las sombrereras consiguieron imponerse en una profesión hasta entonces dominada por los hombres. La última década del siglo XVIII y los primeros años del nuevo siglo estuvieron dominados por reconocidas creadoras, como fue el caso de Rose Bertin en París y en Madrid, el caso de Maria Moulinier y Darguins, modista de la reina, o de la batera de la casa de Osuna, Philiz Krevel. Rose Bertin y las modistas posteriores aportaron un sistema precursor de la firma, es decir, los vestidos hechos a medida empezaron a llevar el monograma del creador que los había elaborado, dicha insignia nos la encontramos en facturas de las creadoras de la reina (Antúnez López 2020; Benito García 2011).

El traje femenino fue uno de los elementos de atención principal de los pintores, que enriquecen sus cuadros con ellos. Los tejidos con los que están confeccionados, las sedas y damascos, los brocados y finos algodones son un elemento colorido que aporta vistosidad a las composiciones pictóricas. Uno de los primeros modelos de vestidos de la reina María Luisa fue el retrato realizado por Goya en 1789, conservado en el Museo Nacional del Prado (fig. 1). El vestido que lleva la soberana es azul celeste de seda con una rígida estructura, llamada tontillo.

El traje se engalana con ricos bordados en las caderas y en el guardapiés; además, el cuerpo superior viste una cotilla con distintas joyas del petillo y cubre la parte del pecho un fichú semitransparente de muselina. Las mangas del vestido de corte tienen diversos volantes de encaje hasta el codo, la parte superior se adorna con una serie de flores confeccionadas con ricos hilos de plata y oro. Los accesorios que lleva son un enorme tocado en forma de sombrero con cintas azules y de encaje blanco, también se incluyen plumas de diversos colores. Examinando las facturas de los primeros seis meses de 1789, hemos analizado que los creadores de este traje fueron Pedro Alcántara, que como sastre de cámara se encargó de la con-

---

<sup>14</sup> Cuentas del bordador de cámara en junio de 1802. AGP, reinados Carlos IV, casa, legajo: 90.



Fig. 1. Francisco de Goya y Lucientes, *La reina María Luisa con tontillo*, 1789, 205 × 132 cm., ©Museo Nacional del Prado, Madrid, España. Fuente: <https://www.museodelprado.es>.

fección y de las hechuras del vestido; y Ceferino Alguacil<sup>15</sup>, que como cotillero de cámara, se ocupó de las estructuras internas, cotilla y tontillo. Considerando que en ese mismo año se introdujeron nuevas tipologías de vestidos de corte, podemos decir que este traje fue uno de los últimos que vistió María Luisa para ceremonias o actos públicos.

#### 4.1. EL VAQUERO A LA INGLESA

En los años posteriores, se impone una serie de características en la silueta femenina. Por una parte, destaca la acción de alargar las colas de los vestidos, y las mangas largas se estilizan. Por otra parte, la silueta se deshinchá y sigue las formas del cuerpo, es decir, se utilizan tejidos vaporosos y menos pesados. Por último, es la

---

<sup>15</sup> Cuenta de Ceferino Alguacil en el mes de abril de 1789, por varios tontillos y cotillas. AGP, administración general, legajo: 225, expediente: 1.





particularidad de destapar, en otras palabras, las mujeres muestran los brazos y optan por telas ligeras y transparentes, lo que permite ver la anatomía. En los años 1789 hasta 1795, la reina utiliza un traje llamado vaquero o vestido hecho a la inglesa. Este traje significó un cambio en la moda hacia una mayor sencillez y falta de complicación, aunque no lo parezca a primera vista (Leira Sánchez 1994).

A través de los estudios de Amelia Leira (Leira Sánchez 2008), sabemos que en el vaquero hecho a la inglesa la parte central de la espalda era de una sola pieza, iba del cuello al suelo y los pliegues se dejaban sueltos a partir de la cintura, con lo que el vuelo se incrementaba por detrás. El resto de la falda estaba cortada aparte del cuerpo y se fruncía en pliegues menudos a lo largo de la cintura. El cuerpo se cerraba por delante y bajaba sobre el brial, en pico o en redondo; se cierra con corchetes, cubiertos con una pestaña que disimula la abertura y sirve también para albergar una ballena. Las mangas, de tres cuartos, estrechas y con forma, llegaban hasta debajo del codo.

Respecto a este tipo de vestido, lo más complicado es la hechura, ya que no había que recurrir a alfileres o costuras en el momento de ponerse el vestido, lo que significaba que la reina se podía vestir sola y no necesitaba ayuda de su séquito para vestirse. La soberana tenía una amplia colección de vaqueros, la gran mayoría confeccionados por Pedro Alcántara entre los años 1788 y 1795. Uno de los primeros encargos de la futura reina era «por hacer tres vaqueros de luto a la inglesa por orden de S.M. para las tres criadas que sirven en casa de la reina»<sup>16</sup>, también destaca la cuenta de la obra hecha por el sastre de cámara, entre el 1 de enero de 1790 y el fin de junio del mismo año, se detalla:

... por un vaquero que se hizo de nuevo de gasa con listas color lila y el fondo bordado y hacer nuevo el brial por 60 reales, hacer la misma obra en otra bata de terciopelo color punzo bordada todo el fondo de lentejuelas, 60 reales, cinta de ruedo de brial y cintas y el fleco de pecho costo todo 16 reales<sup>17</sup>.

María Luisa en diversas ocasiones fue retratada con este vestido, uno de ellos es una copia de Goya datada en 1790, aparece la reina de pie vistiendo un vaquero gris con motivos florales, aparece cubriendo el pecho un fichú de encaje. Las mangas del vestido, como es habitual en estos años, son estrechas y tienen volantes de encaje en color blanco. Siguiendo la moda francesa, viste un gran tocado de gasa y plumas recogidas por un lazo azul; además, luce sobre el pecho la venera de la orden austriaca de la Cruz Estrellada (fig. 2).

Este modelo de vestido era utilizado para el día a día, aunque también fuese usado para diversos acontecimientos. En este tipo de eventos protocolarios enrique-

---

<sup>16</sup> Vestidos para guardar el luto del rey Carlos III. AGP, administración general, legajo: 223, expediente: 2. Bolsillo Secreto de María Luisa de Parma, gastos del Real Servicio de la Reina, mes de diciembre, 1788.

<sup>17</sup> Cuenta del sastre de cámara, Pedro Alcántara, el precio final de dicha cuenta es de 24 436 reales del mes de junio de 1790. AGP, administración general, legajo: 226<sup>3</sup>, expediente: 6.



Fig. 2. Francisco de Goya y Lucientes, copia, *María Luisa de Parma, reina de España*, 1790, 127 x 94 cm., ©Museo Nacional del Prado, Madrid, España.

Fuente: <https://www.museodelprado.es>.

cían el traje mediante ricos bordados, guarniciones y distintas obras de cordonería, como es el añadido de flecos de oro y plata. Este ejemplo de obras estaban hechas por el bordador de casa y cámara de los reyes, Juan López de Robredo<sup>18</sup>. Todas prendas y vestidos requerían a estos artífices para engalanar y engrandecer sus ropajes, como es el encargo de Pedro Alcántara al cordonero de cámara, Josef Vidal, en el documento se especifica: «para los flecos de oro y plata para brial falda y jubon llevo el cordonero, 590 reales»<sup>19</sup>.

El vaquero tuvo una vida corta en el guardarropa de María Luisa. Sin embargo, representó un primer paso en la búsqueda de vestidos más sencillos, de acuerdo con las formas naturales del cuerpo femenino, e inspirados en la Antigüedad clásica que puso de moda el neoclasicismo y que culminó en los años siguientes de la Revolución francesa, durante los años noventa. Junto con las ideas revolucio-

---

<sup>18</sup> Cuenta del bordador de cámara, Juan López Robredo, datada en 31 de julio de 1789. AGP, administración general, legajo: 225, expediente: 1.

<sup>19</sup> Cuenta de la obra hecha para la reina, los primeros meses del año 1789. AGP, administración general, legajo: 224<sup>1</sup>.



Fig. 3. Francisco de Goya y Lucientes, *La reina María Luisa de Parma*, 1789 y 1799, 154 × 110 cm., Museo Goya, colección Ibercaja, Zaragoza, España.

Fuente: <https://museogoya.ibercaja.es/obras/retrato-de-maria-luisa-de-parma>.

narias se extendió una nueva moda, una auténtica revolución en la historia del vestido que se abre paso con el nuevo vestido camisa o *deshabillé*. Eran vestidos ligeros y sencillos propios para las acciones cotidianas (Descalzo y Leira 2021).

#### 4.2. EL VESTIDO CAMISA

Una de las primeras reinas que empezaron a utilizar el vestido camisa fue María Antonieta. La primera aparición de este vestido fue en la revista *Magasin des modes nouvelles* en el año 1789. La idea básica del vestido camisa se añadió muy pronto a la influencia del neoclasicismo, que llegó entonces a la moda como había llegado antes a la arquitectura o la pintura. Las mujeres imitaron el traje de las estatuas clásicas de mármol blanco y, con este fin, colocaron el talle debajo del pecho y eligieron telas blancas y vaporosas que dejaban admirar el cuerpo cuando se movía. Por primera vez en muchos años el cuerpo de las mujeres estuvo libre de artificios. El retrato que hizo Goya en 1789 y después lo modificó en 1799 de María Luisa nos la muestra ya con un vestido de talle alto de los que estilaban en esos años (fig. 3).

La pamesana lleva la banda de la Real Orden de Damas, fundada por ella misma; además, debajo del pecho viste un cinturón estrecho que acentúa el talle

de dicho vestido. Otro accesorio muy significativo de esta efigie es su turbante, este tocado es muy recurrente en los encargos de la reina como es la cuenta de los comerciantes Yruegas e Ybarra en 25 de octubre de 1798<sup>20</sup>. Las hechuras de este tipo de vestidos estaban confeccionadas por el sastre de cámara: «por hechura de dos desevelles de algodón guarnecidos de muselina y puntilla de encajes a 60 reales cada uno, 120 reales»<sup>21</sup>. Asimismo, tenemos encargos de vestidos al modista de la soberana, Josef Martin, el cual estuvo realizando prendidos, adornos y sombreros para el servicio de la reina y para ella, en la cuenta datada en 12 de marzo de 1798<sup>22</sup>. Probablemente, este tipo de prendas fueron creadas tanto por el modista como por el sastre de cámara, ya que tuvieron numerosos encargos de este vestido camisa hasta el año 1808.

Para la creación de este vestido se impusieron las telas finas y transparentes, pero estas en sí no eran una novedad, pues durante toda la segunda mitad del siglo XVIII se usaron cada vez más. Al principio, para adornos y guarniciones y después para vestidos enteros. La muselina fue la gran protagonista, era una tela hecha de algodón. Los ingleses trajeron el algodón de la India, lo empezaron a cultivar en gran escala en sus colonias americanas y lo convirtieron en una de las bases de su incipiente industria textil.

En España, la muselina era importada y cara, además de ser poco práctica, porque al ser muy fina era de poca duración. Así, las autoridades promulgaron durante todo el siglo XVIII varias pragmáticas prohibiendo su venta y consumo. Como casi todas las leyes de este tipo, no tuvieron ningún éxito y cada vez el tejido se usaba más, hasta que en 1788 el Gobierno permitió su utilización. De esta manera, todas las mujeres europeas se vistieron con trajes camisa de muselina cuando se extendió la moda neoclásica, un accesorio primordial fueron las chaquetas muy cortas con mangas largas, llamadas *spencer*<sup>23</sup> (Antúnez López 2021; Cumming 2017), y, sobre todo, se llevaron los chales (Leira Sánchez, 2006 y 2008).

El vestido camisa, concretamente en el guardarropa de la esposa de Carlos IV, tuvo una larga vida, alrededor de veinte años. Aunque si lo comparamos con el traje de corte con tontillo es un periodo muy corto en el tiempo. El vestido enseguida se complicó y se trasformó en el vestido imperio, como es el famoso ejemplo de la coronación de la emperatriz Josefina, la primera mujer de Napoleón, en París, de 1804, realizado por Jacques Louis David. Entre los años 1798 y 1800, tenemos diversos vestidos de estilo imperio confeccionados por los modistas de la reina, un

---

<sup>20</sup> Factura de Yruegas e Ybarra del mes de octubre de 1798. AGP, administración general, legajo: 243<sup>2</sup>, expediente: 4.

<sup>21</sup> Cuenta del sastre Pedro Alcántara en los últimos seis meses de 1788. AGP, administración general, legajo: 223, expediente: 2.

<sup>22</sup> Cuenta de Don Josef Martin en el mes de abril de 1798. AGP, administración general, legajo: 242, expediente: 4.

<sup>23</sup> Spencer: chaqueta corta que termina a la altura de la cintura o justo por encima, y que se usa como prenda exterior. Su forma seguía la moda del vestido camisa.





Fig. 4. Francisco de Goya y Lucientes, *La familia de Carlos IV*, 1800, 280 × 336 cm.,  
©Museo Nacional del Prado, Madrid, España. Fuente: <https://www.museodelprado.es>.

de ellos es Marcos Garin alias Salet, en la cuenta fechada en 21 de octubre de 1799, sobresalen diversos vestidos, los cuales de una gran calidad y lujo<sup>24</sup>.

Esta serie de vestidos corresponde a una transición del *deshabillé* al traje de estilo imperio. Además, los comerciantes conocían diversas variantes de esta serie de prendas, en la misma documentación se encuentra la cuenta de los proveedores de géneros Agustín Gavirati y Carlos Clerici, llamados Los Romanos. Así, en la factura del 24 de octubre de 1799, se detalla: «1 vestido de raso, fondo blanco y zenefa sobre verde con figuras representando la música, escultura, astronomía, 2100 reales»<sup>25</sup>. El *deshabillé* era un vestido demasiado sencillo y poco ostentoso. En el año 1800, Goya retrató a la familia real en su conjunto, las mujeres llevaban trajes de tela fina con el talle alto, pero encima les superpusieron túnicas de seda con hilos de plata y oro (fig. 4). El vestido camisa contaba con diversas variantes como hemos podido analizar en las facturas del Bolsillo Secreto de la Reina, esos nombres son: a la griega, a la egipcia, a la georgiana y a la turca, entre los nombres más repetidos (Antúnez López 2020a).

---

<sup>24</sup> Cuenta de las obras hechas para el servicio de la reina y para ella, corresponde a los meses desde mayo hasta finales de agosto por el modista Marcos Garin de 1799. AGP, administración general, legajo: 245 expediente: 4.

<sup>25</sup> Factura de los géneros suministrados por Agustín Gavirati y Carlos Clerici del año 1799. AGP, histórica, caja: 143, expediente: 1.

A partir del año 1800, en el Real Guardarropa de la soberana había nuevas prendas de abrigo, como eran los *sortus*<sup>26</sup> (Terreros 1788) y *citoyens* (Giorgi 2016), prendas que se vestían encima del vestido camisa y del vestido de corte imperio. En las cuentas de Pedro Alcántara de ese año, se describen este tipo de prendas<sup>27</sup>.

A medida que evolucionaba el vestido, se usaron sedas pesadas y lujosas como el terciopelo, los bordados fueron más llamativos, se añadieron encajes y adornos; además, se prefirieron colores más vibrantes. El corte del vestido se hizo más complicado, las mangas siguieron siendo cortas, pero se abullonaron y el escote fue cuadrado por delante y en pico por la espalda. Lo que siguió vigente durante muchos años fue el talle alto y la falda recta (Leira Sánchez 2006). En los años consecutivos, desde 1801 hasta 1808, la reina incrementó sus encargos textiles a las modistas más importantes de Madrid y París, como es el caso de Madama Le Rouge, modista batera de María Luisa<sup>28</sup>.

La reina no escatimaba en dinero para tener los mejores vestidos y seguir las modas francesas, aunque en los últimos años de su reinado, concretamente en 1807 y 1808, tenemos que la soberana manda arreglar distintos vestidos y los transforma en nuevas prendas de vestir. Un ejemplo de estas laboras fueron las descritas en la factura del sastre de cámara, Manuel Ballesteros, especificando: «arreglar un vestido de terciopelo color de cereza bordado de plata»<sup>29</sup>.

#### 4.3. EL VESTIDO DE «MAJA»

Otra variante de vestido es el de maja, actualmente se conservan diversos retratos de la reina representada como una maja, como son los ejemplos de Goya y José Delgado Meneses. A través de los estudios de Amalia Descalzo sabemos que el fenómeno del majismo estaba plenamente definido hacia 1750 (Descalzo Lorenzo 2003). El traje de maja se dividía en dos partes. El cuerpo superior se cubría por un jubón con solapas, encima del jubón usaban una chaquetilla abierta. Para cubrir la parte inferior del cuerpo llevaban una falda denominada guardapiés, la cual sustituía a la basquiña, aunque era muy similar, pero presentaba un talle más largo. Este traje contaba con dos complementos fundamentales: la mantilla y la cofia para los peinados. La primera solía cubrir el pecho y los hombros llegando a veces hasta la cabeza, mientras la segunda se utilizaba como recogido a través de una redcilla (Pérez Hernández 2018).

---

<sup>26</sup> Sobretudo, prenda que se dispone encima de otras.

<sup>27</sup> Cuenta de las obras hechas por Pedro Alcántara del mes de enero de 1800. AGP, administración general, legajo: 246, expediente: 1.

<sup>28</sup> Cuenta de Madama Le Rouge, desde el día 24 de febrero hasta 1 de junio de 1803. AGP, administración general, legajo: 249<sup>2</sup>, expediente: 6.

<sup>29</sup> Cuenta del sastre Manuel Ballesteros desde primero de enero hasta el 12 de mayo de 1808. AGP, histórica, caja: 143, expediente: 1.





Fig. 5. Agustín Esteve y Marqués (copia de Francisco de Goya y Lucientes),  
*La reina María Luisa con mantilla*, 1799-1800, 208 × 127 cm.,

©Museo Nacional del Prado, Madrid, España. Fuente: <https://www.museodelprado.es>.

Hay diversas representaciones artísticas donde se reproduce a María Luisa como maja (fig. 5). En el caso de la reina, se trata de uno de los primeros retratos en el que se representa a la esposa del rey con el traje de maja sin hacer alusión a los bailes de máscaras. La adopción del estilo puede verse en su indumentaria. Porta las tres prendas propias del majismo: la basquiña madroñera o guardapiés, la mantilla y el jubón. Su uso de este estilo queda reflejado en su guardarropa, concretamente en el inventario de 1808, donde se enumeran las prendas utilizadas. Entre ellas se mencionan prendas como basquiñas, mantillas de color blanco y negro, jubones, chaquetas de encajes.

Para concluir este epígrafe debemos tener presente el inventario de ropas y otras prendas realizado en el año 1808, hemos recopilado un total de 315 vestidos. Por una parte, tenemos 61 vestidos de corte con bordados en oro y plata, trajes exclusivos y relativos a ceremonias, bodas, bautizos y funerales. Por otra parte, se contabilizan 254 vestidos de uso diario con varios géneros, es decir, se especifican sus tejidos: seda, encaje y terciopelo, entre los más importantes<sup>30</sup>.

---

<sup>30</sup> Inventario de toda la ropa blanca y vestidos que pertenecen al guardarropa de S.M. la Reina (1808). AGP, administración general, legajo: 770, expediente: 96.

## 5. TEJIDOS EXTRANJEROS EN LOS VESTIDOS DE LA REINA

El concepto de refinamiento, tal como lo entendemos hoy en día en relación con las ideas de elegancia, distinción, delicadeza, exquisitez, gracia, sensualidad, sutileza, primor o esmero, se desarrolló a lo largo del siglo XVIII, concretamente su apogeo fue a partir de la segunda mitad de la centuria. El refinamiento se manifestó en las nuevas formas de sociabilidad y en la indumentaria, supone un deseo de elevación a través de los modales, las costumbres y los gustos. La vida social reflejaba el cambio de mentalidad que se estaba gestando tanto individual como colectivamente en la península. La indumentaria desempeñó un papel fundamental en este momento histórico, pero no solo fue el medio principal para hacerse visible en todos los lugares cortesanos, sino que vestir refinadamente y siempre a la moda se consideró manifestación de las costumbres civilizadas (Ribeiro 1988).

En el Real Guardarropa de la reina sigue la moda francesa e inglesa, esta última tendencia es procedente de la ola de anglomanía que invadía a Francia y a otros países europeos. A través de la documentación conservada, conocemos que la indumentaria de los territorios iberoamericanos tiene una clara influencia de la indumentaria francesa, con materiales no tan suntuosos, pero con una excelente calidad textil, ejemplo de ello es la lana de vicuña de Buenos Aires y Perú. Ambos tejidos fueron exportados a la corte española, con el objetivo de poder hacer un tipo de paño con las mismas características que los procedentes de América. A partir de 1789, aparecen pequeñas muestras de vicuña y otros tejidos como sedas elaboradas en las reales fábricas de Guadalajara (Nieto Sánchez 2017).

Todos los intercambios comerciales con América se realizaron directamente por la Real Hacienda a través de consignatarios establecidos en diversas ciudades americanas, como Lima, Veracruz, Buenos Aires y Cartagena de Indias. A partir de 1767 las remesas no se realizaban directamente por la Real Hacienda, sino a través de comisionados en España que recogían el género en Guadalajara. Según revela González Enciso, la venta de géneros en América ofrecía numerosas dificultades. La primera de ellas era el precio, encarecido a causa de los transportes. El precio usual de los paños en América era de 6 a 8 pesos la vara, según la clase, lo que suponía un fuerte aumento respecto al precio en España. Otro problema era la dificultad de encontrar adecuada salida al género. El elevado precio y los defectos que a causa de la travesía adquirían algunas piezas impedían su normal venta en las ferias y mercados españoles. Los gastos de envío disminuían de manera importante los beneficios que se pudieran conseguir, que nunca eran elevados, cuando no eran pérdidas (González Enciso 1996).

Los monarcas deseaban tener las mejores industrias textiles a principios del siglo XIX, con lo que se enviaron muestras de lana de estos países. De este modo, la corte española patentó este tipo de lana en las reales fábricas, como era la de Guadalajara. Durante el reinado de Carlos y María Luisa se encargaron diversas cantidades textiles de vicuña con el objetivo de hacer chales, corsés, jubones y vestidos. Los comerciantes de la real cámara también se dedicaron a comercializar con lanas de vicuña, como eran Sebastián Rius, con tienda propia en la madrileña calle Fuen-



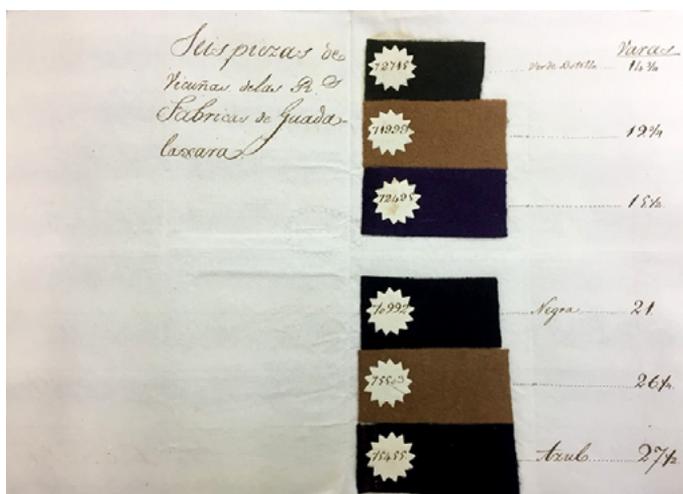


Fig. 6. Muestrario de seis piezas de vicuñas de las reales fábricas de Guadalajara, 1803.  
Fuente: AGP, reinados Carlos IV, casa, leg. 186. Fotografía de la autora.

carral en el número 8, y Mariano March, con fábrica en el número 12 de la calle Miralrío (fig. 6).

Las facturas consultadas revelan la probabilidad de que la gran mayoría de lana de vicuña fuese de la real fábrica de Guadalajara por ser pionera en la incorporación de este tejido y buscar nuevas variantes en colores, como eran azul, verde, carmín, distintos tipos de marrones, etc.<sup>31</sup>. En los últimos cinco años del siglo XVIII y principios del XIX, destaca una fuerte consolidación textil en las reales fábricas costeadas por la monarquía hispánica. La vicuña junto a otros tejidos, seda, encaje, muselina, tuvieron un fuerte apogeo en el Real Guardarropa de la soberana. Un ejemplo que hemos recopilado es la factura de los comerciantes y proveedores reales, Yruegas e Ybarra, en el mes de noviembre de 1791:

... dos varas y tercia raso azul muy doble para ruedo de un guardapiés, doce varas paño negro de seda exquisito de Francia, veinte varas sarga blanca doble de seis lisos para varios forros de batas, seis varas y media raso blanco listado y labrado de Francia para un brial, ocho varas y media de paño color de vicuña listado de varios colores...<sup>32</sup>.

<sup>31</sup> Encargos de géneros textiles del año 1803. AGP, reinados Carlos IV, fondo: casa, legajo: 186.

<sup>32</sup> Cuenta de los comerciantes Yruegas e Ybarra del mes de noviembre de 1791. AGP, administración general, legajo: 229, expediente: 5.

Después del estallido de la guerra, todas las ropas de la reina fueron extraídas de su guardarropa. El inventario realizado en 1808 revela distintos lotes que contienen prendas confeccionadas con esta fibra textil, desde pañuelos hasta corses<sup>33</sup>.

## 6. CONCLUSIONES

En las páginas anteriores hemos analizado los distintos tipos de vestidos de la reina María Luisa de Parma. Los suntuosos trajes de corte con diversos bordados, tejidos y guarniciones estaban destinados para impresionar y provocar la admiración en los cortesanos, creando una nueva apariencia alejada de las anteriores reinas del Antiguo Régimen. Los trajes de la reina desarrollaron una pujante industria textil en la corte madrileña, ya que en un mismo vestido destinado a María Luisa eran muchos los creadores implicados en su elaboración, desde las hechuras, los dibujos de los bordados hasta los accesorios de un mismo vestido. El estudio de la moda se convierte en un fenómeno de profunda significación por la impronta que dejan en ella los factores económicos, sociales, estéticos y evolutivos, puesto que a partir de 1789 nacen los primeros cambios en la industria de la moda, como es la aparición del *deshabillé*, un vestido sencillo destinado a todas las mujeres.

En la documentación consultada hemos analizado los distintos vestidos de la reina, destinados a cada acto que tenía la corte. Uno de los vestidos que marca un antes y un después en la manera de vestir de la soberana es el vaquero y luego el vestido camisa, ambos trajes más naturales y flexibles a la silueta femenina, ya que anteriormente estaba aprisionada por los rígidos tontillos. La pamesana fue la última reina en vestir este tipo de estructura, esta afirmación también es hallada en las facturas e inventarios, que fue la última reina del Antiguo Régimen en vestir el traje de corte con tontillo. La información del Archivo General de Palacio revela la importancia de la indumentaria de la reina y de su familia, puesto que se consolida una fuerte estructura creativa en torno a la elaboración de vestidos y accesorios para la esposa de Carlos IV.

Los sastres y modistas mencionados tienen una amplia carrera palatina en el departamento del Real Guardarropa. En concreto, debemos reflexionar acerca del tema de la autoría de los vestidos de la reina, no es necesario imponer una etiqueta a cada prenda tal y como hizo Charles Frederick Worth en los años posteriores. La autoría de las prendas y los vestidos se puede demostrar a través de las facturas, expedientes personales, inventarios y tarjetas de presentación de cada modista y sastre. Concretamente, el caso de Pedro Alcántara creando la gran mayoría de vaqueros a la inglesa de la reina, además de recurrir a otros artífices como es Juan López de Robredo, uno de los mejores bordadores de finales del siglo XVIII.

Sin embargo, las modistas de la reina, como eran María Moulinier y Darguins o Rose Bertin, su situación era diferente como creadoras textiles, no solo ela-

---

<sup>33</sup> AGP, administración general, legajo: 770, expediente: 96.



boraban vestidos y accesorios, sino una apariencia personalizada para cada mujer de la realeza o aristocracia. No obstante, no hay que olvidar que el inicio de la revolución del vestido tuvo su epicentro en París, por este motivo nos encontramos a diversos creadores siguiendo los modelos franceses.

RECIBIDO: 30-11-2022; ACEPTADO: 10-4-2023



## BIBLIOGRAFÍA

- ANTÚNEZ LÓPEZ, S. (2021). «Modelo del Mes de Diciembre. Spencer», en *Modelo del Mes*. Madrid: Museo del Traje, URL: <https://www.culturaydeporte.gob.es/mtraje/dam/jcr:ff30b04b-ecf5-44b9-b1ef-544513104aba/mdm12-2021-spencer.pdf>; consulta hecha el día 14/4/2023.
- ANTÚNEZ LÓPEZ, S. (2020a). «Una aproximación a la colección de vestidos de la reina María Luisa de Parma (1788-1808)», en Holguera, A., Prieto, E., y Uriondo, M. (coords.) *Coleccionismo, mecenazgo y mercado artístico: Orbis Terrarum*. Sevilla: Universidad de Sevilla, pp. 538-553.
- ANTÚNEZ LÓPEZ, S. (2020b). «Las primeras modistas en el guardarropa de la reina María Luisa de Parma (1789-1808)», *Eviterna*. Málaga: Universidad de Málaga, n.º 8, pp. 1-12.
- BARRENO SEVILLANO, M. (1974a). «El retrato del bordador Juan López de Robredo, por Goya», *Archivo Español de Arte*. Madrid: CSIC, n.º 175, pp. 81-83.
- BARRENO SEVILLANO, M. (1974b). «Bordadores de Cámara y situación del arte de bordar en Madrid durante la segunda mitad del siglo XVIII», *Archivo Español de Arte*. Madrid: CSIC, n.º 187, pp. 273-300.
- BENITO GARCÍA, P. (2015). *Paraísos de seda. Tejidos y bordados de las casas del Príncipe en los reales sitios de El Pardo y El Escorial*, Valencia: Universitat de València. URL: <https://roderic.uv.es/handle/10550/47705>; consulta hecha el día 14/4/2023.
- BENITO GARCÍA, P. (2011). «Marie-Louise de Parme, reine d'Espagne habillée à la française (1751-1819)», en Peresys, I., y Coquery, N., (dir.) *Se vestir à la cour en Europe (1400-1800)*, Ville-neuve d'Ascq: Collection Histoire et Littérature de l'Europe du Nord-Ouest, pp. 213-228.
- BENITO GARCÍA, P. (1997). «Las colgaduras de seda del salón de María Luisa en la Casa del Labrador», *Archivo Español de Arte*. Madrid: CSIC, n.º 280, pp. 449-453.
- CALVO MATURANA, A. (2010). «Floridablanca, Aranda, Godoy y el “Partido de la Reina”: la influencia política de M.<sup>a</sup> Luisa de Parma en los primeros gobiernos de Carlos IV (1788-1796)», en *Revista de Historia Moderna*. Alicante: Universidad de Alicante, n.º 28, pp. 121-146.
- CALVO MATURANA, A. (2020). *María Luisa de Parma: reina de España, esclava del mito*. Granada: Universidad de Granada.
- CEBALLOS ESCALERA, A. (1998). *La Real Orden de Damas de la reina María Luisa*. Madrid: Real Sociedad Económica Sevoviana.
- CERRILLO RUBIO, L. (2019). *Moda y creatividad. La conquista del estilo en la era moderna, 1789-1929*. San Sebastián: Nerea.
- CUMMING, V. (2017). *The Dictionary of Fashion History*. Londres: Bloomsbury.
- DESCALZO LORENZO, A. (2008). «Carlos IV y María Luisa de Parma: vestidos para reinar», Lorenzo, E. (coord.) *La época de Carlos IV (1788-1808), actas del IV Congreso Internacional de la Sociedad Española de Estudios del siglo XVIII*. Oviedo: Trea, pp. 375-397.
- DESCALZO LORENZO, A. (2002). «Modos y modas en la España de la ilustración», en Martínez Novillo, A. (ed.) *Siglo XVIII: España, el sueño de la razón*. Madrid: Ministerio de Asuntos Exteriores, pp. 167-191.
- DESCALZO LORENZO, A. (2003). «Costumbres y vestimentas en el Madrid de la Tonadilla», en Lolo, B. (ed.) *Paisajes sonoros en el Madrid el siglo XVIII. La tonadilla escénica*. Madrid: Museo de San Isidro y Ayuntamiento de Madrid, pp. 72-91.



- GIORGI, A. (2016). «Nuevas prendas para los nuevos tiempos. El cambio indumentario de las elites hispanas a las postrimerías del Antiguo Régimen», en *Investigaciones Históricas*. Valladolid: Universidad de Valladolid, n.º 36, pp. 101-112.
- GONZÁLEZ ENCISO, A. (1996). *Estado e industria en el siglo XVIII: la fábrica de Guadalajara*. Madrid: Fundación Universitaria Española.
- LEIRA SÁNCHEZ, A. (1994). «El vestido en tiempos de Goya», en *Anales del Museo Nacional de Antropología*. Madrid: Ministerio de Cultura y Deporte, n.º 4, pp. 157-188.
- LEIRA SÁNCHEZ, A. (2006). «Modelo del Mes de Diciembre. Vestido camisa», en *Modelo del Mes*. Madrid: Museo del Traje, URL: <https://www.culturaydeporte.gob.es/mtraje/dam/jcr:155e12f5-175f-4263-9517-641987fcc53/mdm12-2006.pdf>; consulta hecha el día 14/4/2023.
- LEIRA SÁNCHEZ, A. (2008). «Modelo del Mes de Diciembre. Vestido hecho a la inglesa», en *Modelo del Mes*. Madrid: Museo del Traje, URL: <https://www.yumpu.com/es/document/read/14708051/vestido-hecho-a-la-inglesa-sxviii-museo-del-traje>; consulta hecha el día 14/4/2023.
- LÓPEZ BARAHONA, V. (2016). *Las trabajadoras en la sociedad madrileña del siglo XVIII*. Madrid: ACCI.
- NIETO SÁNCHEZ, J. (2017). «Madrid como centro consumidor, productor y redistribuidor de tejidos de seda en la Edad moderna», en Franch, R. y Navarro, G. (eds.) *Las rutas de la seda en la historia de España y Portugal*. Valencia: Universitat de València, pp. 245-274.
- PÉREZ HERNÁNDEZ, L. (2018). «El valor nacional de la moda: análisis del majismo y su trascendencia social a mediados del siglo XVIII», en Perez Samper, M., Betran Moya, J. (eds.) *Nuevas perspectivas de investigación en Historia Moderna: economía, sociedad, política y cultura del mundo hispánico*. Madrid: Fundación Española de Historia Moderna, pp. 1102-1111.
- RIBEIRO, A. (1988). *Fashion in the French Revolution*. Londres: Batsford.
- TERREROS Y PANDO, E. (1788). *Diccionario castellano con las voces de ciencias y artes*. Madrid: Viuda de Ibarra, Hijos y Compañía.

