

LA DIMENSIÓN COTIDIANA Y SOCIAL DEL BUEN GUSTO. ESPACIOS Y OBJETOS DE SOCIABILIDAD EN EL SIGLO DE LA «CIVILIZACIÓN»

CARMEN ABAD-ZARDOYA
Universidad de Zaragoza

En su *Historia Ilustrada de la Decoración*, Mario Praz propuso las miniaturas de una caja de rapé como ejemplo ilustrativo del «cambio de gusto en las proporciones y mobiliario de los pisos» iniciado en la Francia del Setecientos. Esta particular concepción del espacio doméstico se extendería a otros países europeos, entre ellos España¹. La predilección por los ambientes recoletos, la gradación de privacidad en la secuencia de habitaciones y la cada vez más visible caracterización de las estancias en función de las necesidades de intimidad, sociabilidad y representación estimularon el desarrollo de un mobiliario y una cultura material que supondrían el triunfo de los principios de «comodidad y agrado»².

En las miniaturas de esta caja de rapé datada en 1757 se reproducen dos ambientes del gabinete del duque de Choiseul. El primero es un espacio de representación, con una colección de pintura y un juego de asientos *meublants*. El segundo, concebido para una sociabilidad más selectiva, cuenta con un imponente lecho a la polonesa y un área de cabinet *stricto sensu*, provista de todos los elementos necesarios (*fauteuil de cabinet*, *bureau plat* y librerías) para dedicar este espacio al ocio individual, la reflexión y la conversación. Ambos escenarios aparecen poblados por figuras que, con sus actitudes y ademanes, componen la viva imagen de la sociedad elegante dieciochesca, una elite que se convertiría en la depositaria del concepto de *buen gusto*, tan estrechamente vinculado en la centuria anterior con la idea del *bonnête home*.

¹ Dos miniaturas de Blarenberghe en una caja de rapé de A. Lefèrre. PRAZ, M., *Historia Ilustrada de la Decoración. Los interiores desde Pompeya al siglo XX*, Barcelona, Noguer, 1964, p. 148 e ilustraciones 116 y 117 de las pp. 152 y 153.

² Si bien Praz reconoce en estos cambios una «impronta femenina» (*vid.* nota 1), Witold Rybzyński, sin abandonar del todo esta opinión, retrata los interiores del XVIII francés a partir de la frase de Blondel que reza «el buen gusto consiste en comodidad, firmeza y agrado». *Vid.* RYBZYŃSKI, W., *La casa. Historia de una idea*, Madrid, Nerea, 1999, pp. 85-107.

Si hay algo que define al XVIII como el siglo del gusto es la extraordinaria ampliación del campo semántico del concepto gusto y, quizá a consecuencia de ello, la omnipresencia del sintagma *buen gusto* en textos referidos a cuestiones de muy diversa índole. La repercusión que esto tendría en los discursos en torno a las llamadas Bellas Artes es objeto de estudio en las distintas aportaciones hechas a este Simposio. Ahora bien, la presente comunicación propone una reflexión sobre las dimensiones cotidiana y social del *buen gusto*, lo que nos llevará a considerar los espacios domésticos donde se despliega esta facultad erigida en virtud social, así como los objetos que, como la mencionada caja de rapé, se vinculan a ciertas prácticas conformando una suerte de «estética de los efectos» o «estética expresiva» cuya importancia en los círculos de la sociedad *polie* o elegante –relevo dieciochesco de *les honnêtes gens*– ha subrayado Roman de la Calle en su ensayo *Gusto y cotidianidad*³. La literatura y la prensa de la época nos servirán para explicar la adopción de objetos y espacios relacionados con dichas prácticas aunque, como veremos, estas fuentes mostrarán importantes limitaciones a la hora de justificar el cambio de preferencias por un determinado lenguaje ornamental.

SEDUCIR POR EL AGRADO. EL BUEN GUSTO COMO SIGNO DE LA ASIMILACIÓN DE UN CÓDIGO DE COMPORTAMIENTO

Baltasar Gracián, autor imprescindible a la hora de plantear una genealogía de la teoría del gusto en España, ya sugiere en *El Discreto* (1646) que el buen gusto en el hablar, antes que producto del estudio, es fruto de la experiencia del mundo y del conocimiento del ámbito social de la corte. Como se deduce de otros de sus textos, la formación del buen gusto se obtiene mediante la relación social y presupone un aprendizaje en las normas de conducta cortesanas. Estas facetas particulares de la teoría de Gracián, reunidas entre otros por Helmut C. Jacobs⁴, conectan con la teoría de *l'honnêteté* y nos interesan en tanto que, ya en el siglo XVIII, se materializan en una nueva articulación del espacio doméstico y en la utilización de un ajuar que acompaña a la escenificación de las nuevas prácticas⁵.

El ejemplo que cité como punto de partida para esta reflexión, la caja de rapé, pertenece en sí misma al capítulo de lo que llamamos galanterías, artículos de

³ CALLE, R. de la, *Gusto, Belleza y Arte. Doce ensayos de Historia de la estética y teoría de las artes*, Salamanca, Ediciones de la Universidad de Salamanca, 2006, pp. 35-46.

⁴ JACOBS, H. C., *Belleza y buen gusto. Las teorías de las artes en la literatura española del siglo XVIII*, Madrid, Iberoamericana, 2001, pp. 182-185.

⁵ Concuere esto con la idea mantenida por la antropología cultural –en particular por Mary Douglas– de que los objetos de uso son «accesorios rituales cuya tarea consiste en fijar significados de otro modo inestables». Citado por AGO, R., *Il gusto delle cose. Una storia degli oggetti nella Roma del Seicento*, Roma, Donzelli Editore, 2006, p. XV (Introduzione).

uso personal que forman parte esencial de la máscara del elegante, en la medida en que son el vehículo material con el que se expresan las *belles manières* en el ámbito mundano⁶. Por otra parte, la propia decoración de la pieza no es sino la ilustración de uno de los escenarios donde se ejerce el arte de agradar y se hacen visibles las inclinaciones estéticas o intelectuales. La contemplación de las miniaturas sugiere tan diversas cuestiones como la práctica del coleccionismo (de pintura en este caso), la estima por la privacidad (evidente en la distinta caracterización de las dos estancias del gabinete) y la estrecha relación entre espacios, objetos y ademanes (determinada por la gestualidad de las figuras). Artículos semejantes –estuches con mensajes escritos, tabaqueras, abanicos–, algunos con el mismo «exceso de sentido» que el que he tomado como ejemplo, proliferarán en la cultura material del XVIII y tendrán la capacidad de calificar a sus usuarios como personas de gusto⁷. Otro tanto puede decirse de la compartimentación del espacio doméstico en piezas para un uso específico, donde la vida se desarrolla de acuerdo con un código de comportamiento que regula desde las actividades más íntimas (higiene, lectura, reposo) hasta las diversas formas de sociabilidad (visita, tertulia, *tualeta*) que tienen lugar en la vivienda. Objetos y dependencias serán los signos visibles de la *Civilización*, concepto adoptado por el léxico de la Ilustración en España y que, aunque surge en principio en las fuentes solamente para ser cuestionado, acaba asociándose a un campo semántico más amplio en el que se inscriben términos como policía y urbanidad, libres de todo matiz peyorativo⁸.

Entre todos los rituales sociales que se instauran en la España dieciochesca y que suponen una transformación en los espacios domésticos o en el ajuar concebido al caso, la importación de la *toilette* ha suscitado un especial interés en la trayectoria reciente de los historiadores de las artes decorativas⁹. Cuando

⁶ MERLINO, G., «Lusso, eleganza e *savoir-vivre*», en AA.VV., *Galanterie. Oggetti di lusso e di piacere in Europa fra Settecento e Ottocento*, Nápoles, Electa Napoli, 1997, pp. 13-18.

⁷ Sobre la nómina de objetos que conforman el capítulo de «galanterías» véase CONFALONE M., «La galantería fra el Settecento e Ottocento: da *objets de vertu* a oggetti di lusso e di piacere», en AA.VV., *op. cit.*, pp. 35-49.

⁸ Vid. ÁLVAREZ BARRIENTOS, J. *Ilustración y Neoclasicismo en las letras españolas*, Madrid, Síntesis, 2005, pp. 125-130 y ÁLVAREZ DE MIRANDA, P., *Palabras e ideas: el léxico de la ilustración temprana en España*, Madrid, Real Academia Española, 1992, pp. 395-410. En el apartado mencionado Álvarez de Miranda rebate las tesis de Werner Krauss que, a su juicio, no van más allá del tratamiento satírico del término en el sainete *La Civilización* (Ramón de la Cruz, 1763) y de la polémica que en el mismo año se desarrolla en la prensa de costumbres en torno a este concepto.

⁹ Mónica Piera Miquel, publicó dos estudios monográficos dedicados a los muebles de tocador (vid. nota 13) y comisarió la exposición *Tocadores. Colección del Museu de les Arts Decoratives de Barcelona*, muestra celebrada en dicho museo entre julio y abril de 2009. Javier Alonso Benito abordó la evolución del ajuar de tocador en la conferencia «La plata española en el ámbito del tocador» presentada en las *IV jornadas sobre el estudio y las intervenciones en bienes muebles históricos*, que se celebraron en el Museo Cerralbo en noviembre de 2008, y retomó esta perspectiva en su artículo sobre platería americana «El tocador, un campo de desarrollo para el arte de la platería», en PANIAGUA PÉREZ, J. y SALAZAR SIMARRO, N. *Opir en las indias: estudios sobre la plata americana: siglos XVI-XIX*, León, Universidad de

gabinets y camarines se incorporan a las estancias femeninas de la vivienda aristocrática se convierten en los escenarios de la *toilette* y así lo refleja el *Diccionario de Autoridades*¹⁰. La burguesía con poder adquisitivo emula esta práctica de origen cortesano y se habilitan espacios para la *tualeta* en las habitaciones privadas de la señora, en las que el mueble de tocador se complementa con una pequeña área para recibir o conversar¹¹. Los artículos de tocador, que a lo largo de la Edad Moderna fueron integrándose en conjuntos cada vez más coherentes, se multiplican en número y variedad de tipos a medida que avanza el Setecientos¹². El tocador, al principio el estuche cajeado al interior en el que se custodiaban, cede su nombre a un mueble y una dependencia que adquieren un papel protagonista en las estrategias de representación. Este último aspecto ha sido tratado de forma exhaustiva por Mónica Piera en sus trabajos sobre los extraordinarios tocadores catalanes, particularmente las *calaixeras amb escambell* –deudoras de modelos ingleses– que sustituyen a *bufetillos* y mesas vestidas convirtiéndose en símbolos de prestigio y vehículos del nuevo gusto¹³. Pero es otra cuestión, no abordada de forma directa en las contribuciones anteriores, la que concentra nuestro interés.

Como respuesta a la compartimentación de los apartamentos privados en estancias concebidas para un uso específico, los conjuntos de artículos para el adorno y aseo personales terminan acusando, en ciertos casos, una idéntica tendencia hacia la especialización, de manera que el ajuar para adorno e higiene, antes único, se desdobra en las parcelas de plata de tocador y plata de recá-

León, 2010, pp. 557-558. Por último, Sofía Rodríguez Bernís ofreció una amplia revisión del espacio y el ajuar de tocador en «Damas en estuches, damas en el tocador. Moda e interiores femeninos en la España del siglo XVIII», en AA.VV. *El arte del siglo de las luces*, Madrid, Galaxia Gutenberg, 2010, pp. 431-458.

¹⁰ Según el *Diccionario de Autoridades*, el gabinete y el camarín femeninos son piezas concebidas, respectivamente, *para peinarse y componerse o como tocador para las mugeres*. En las redacciones de las voces se da por supuesto que el mueble del tocador sale del dormitorio, su ubicación original, para trasladarse a una estancia de uso específico integrada en los apartamentos privados de la vivienda. En ambos casos se hace alusión a la importancia que se concede a la decoración de estas dependencias.

¹¹ La *Sala de doña Pabla*, viuda del impresor zaragozano Juan de Cueto, es un buen ejemplo de la adopción de este tipo de soluciones alternativas en la vivienda burguesa de la España de provincias. Vid. ABAD-ZARDOYA, C., «Viejos modelos y nuevas costumbres: espacios privados para la mujer en la vivienda zaragozana del siglo XVIII», en CREIXELL, R. M., SALA, T. M. y CASTAÑER, E., *Spais, interiors, casa i art. desde el segle XVIII al XXI*, Barcelona, Publicacions y edicions de la Universitat de Barcelona, 2007, pp. 477-484.

¹² Javier Alonso Benito trató esta cuestión en su conferencia «La plata española en el ámbito del tocador», desde las primeras noticias documentales que datan del siglo XVI –en el inventario de la Reina Juana– hasta los conjuntos de tocador realizados por la Real Fábrica de Platería de Alfonso Martínez, pasando por los tocadores-estuche del siglo XVII que integran los artículos en una estructura cajeada al interior (vid. nota 9).

¹³ PIERA MIQUEL, M., «La cómoda y el tocador. Muebles de prestigio en la sociedad catalana del siglo XVIII», *Pedralbes: Revista d'Història moderna*, 25, 2005, pp. 259-282 y «*Quan s'és jove per fer bonic i quan s'és gran per no fer fàstic*. Tocadores y lavamanos en la vivienda catalana de la época moderna», en FRANCO RUBIO, G.A., *Cuadernos de Historia Moderna. Anejos VIII*, 2009, pp. 93-117.

mara. Esta separación de artículos personales en dos categorías diferenciadas pero complementarias aparece consignada en un documento de 1798 en el que la duquesa de Osuna encarga a la Real Fábrica de Platería de Antonio Martínez la realización de dos conjuntos de tocador y otros tantos de plata de recámara para las dotes de sus hijas Josefa Manuela y Joaquina¹⁴. La plata de tocador comprende básicamente los artículos que se han de colocar sobre el mueble del mismo nombre¹⁵. En cambio, la plata de recámara incluye en su mayor parte artículos para la higiene en sentido estricto o para ciertas actividades que rara vez se harían en público (jarros, librillo, dos orinales, escupidera y una ayuda o jeringa)¹⁶. También se añaden a la plata de recámara recados para escribir (dos candeleros pequeños para escribir, una escribanía), una actividad asociada en la mentalidad de su tiempo al ámbito de la más estricta intimidad, a juzgar por las imágenes de la época que –en un ejercicio de *voyeurismo* característico de la pintura rococó¹⁷– representan a damas (y no a caballeros) bien escribiendo, bien leyendo pequeños billetes o cartas. Es obvio que plata de tocador y plata de recámara están llamadas a ocupar espacios distintos con un uso muy concreto y un grado de privacidad diverso. Por ende, sendas partidas se destinarían respectivamente a las estancias donde tendrían lugar los dos tipos de *toilette* que se practicaban, según Monique Eleb-Vidal, en el ámbito francés, modelo de referencia¹⁸. La *première toilette*, un acto solitario que ha de llevarse a cabo en un espacio recoleto e inaccesible conectado al dormitorio; en el caso español una recámara donde la dama también puede retirarse a escribir su correspondencia. Y una *toilette* pública –la *tualeta*– ritual pautado que se escenificaba en la *toilette* de los palacios franceses y en el tocador, gabinete o camarín de los españoles, decorado para

¹⁴ El 26 de julio de 1798 la duquesa acuerda con Nicolás Chameroy, Oficial Mayor de la Real Fábrica de Platería de Antonio Martínez, la confección de dos tocadores con sus recámaras. En un documento de 1800 de la Real Fábrica de Platería se detalla la composición y precio de dos conjuntos gemelos de tocador y recámara. *Vid.* SANTAMARINA, B., «La platería madrileña y la duquesa de Osuna», en *AIEM*, XXXVIII, 1998, pp. 99-142, esp. pp. 106 y 125-126.

¹⁵ El conjunto acompaña al correspondiente estuche-tocador, en este caso una caja forrada de tafílete encarnado con herrajes dorados. El tocador de plata se compone de un espejo grande, dos cajas cuadradas, dos redondas, dos ovales, un jarro con su palangana, dos candeleros, dos bandejas pequeñas, dos vasos y dos frascos de cristal guarnecidos en plata, dos botes pequeños para pasta de manos y un embudo pequeño para pasar las aguas de olor a los frascos. *Ibidem*, p. 125.

¹⁶ La plata de recámara consta de un barreño o librillo, dos cántaros o jarros, un calentador, una bacinilla, dos orinales, una escupidera, una ayuda o jeringa, una escribanía, una palmatoria, dos candeleros pequeños para escribir y un espejo de mano con su cerco de plata liso. *Ibidem*, p. 126.

¹⁷ BOZAL, V., *El gusto*, Madrid, Antonio Machado Libros, 2008, pp. 38-40.

¹⁸ «La première toilette est solitaire, dans un lieu de retrait souvent sombre, ces pratiques corporelles semblaient nécessiter à cette époque l'isolement et l'ombre, tandis que la toilette est publique. Elle est même, alors, un moyen de marquer son rang. Ensuite elle sera liée plutôt à un dispositif de séduction où la sensualité (les cheveux, les parfums) sera évoquée dans un jeu subtil du montré et du chaché.» En ELEB-VIDAL, M., «Architectures de la vie privée. Maisons et mentalités XVII-XIX», *Archives d'Architecture Moderne*, p. 54. Citado por PIERA MIQUEL, M., en «Quan s'és jove per fer bonic...», *op. cit.*, pp. 105-106.

expresar *status* y seducir a través del agrado. Esta particular modulación de la privacidad, este juego sutil entre lo mostrado y lo escondido es, a mi entender, un componente fundamental del buen gusto en un sentido ya implícito en la teoría de Gracián, como «fundamento de toda discreción, guía para todos los aciertos del vivir»¹⁹.

Es lógico suponer que tocadores tan exuberantes y sobrecargados como el que describe Juan Antonio de Zamácola en *El libro de moda en la feria* abundaran en los ambientes palaciegos²⁰. No obstante, la inmensa lista de episodios satíricos que la prensa de costumbres y la literatura del momento articulan en torno al tocador rehuye cualquier alusión al contexto aristocrático. Por el contrario, sus autores se sirven de la habitual fauna de *madamas*, *petimetres*, *petimetras* y *currutacos* para presentar a esta dependencia como el reino del dispendio y la extravagancia. Naturalmente, se ha visto en ello una crítica de raíz socioeconómica, el temor a la desestabilización social que deriva de las prácticas emuladoras de las *madamitas de nuevo cuño* y su propensión al gasto superfluo, con nefastas consecuencias para la economía nacional. Pero tal vez debiéramos leer de otro modo los testimonios que tantas veces citamos, desde la burlona descripción de Juan Antonio de Zamácola hasta las crónicas de la *madama* publicadas por Clavijo Fajardo en *El Pensador*. Las críticas no cuestionan únicamente el «quién» sino, sobre todo, el «cómo». Visto así, el exhibicionismo sin matices que todas las fuentes coinciden en denunciar, tan lejano de ese equilibrio sutil entre lo que se muestra y lo que se esconde, es lo que distingue el mal gusto del buen gusto. Esto y no tanto el origen social de los individuos es lo que pone en evidencia a quienes, sin ser merecedores de ello, aspiran a formar parte de la sociedad *polie* (urbanizada, civilizada, elegante), un colectivo este último que –como afirma Gadamer– «ya no se reconoce ni legitima necesariamente por el nacimiento y el rango sino por la comunidad de sus juicios»²¹. Recordemos al respecto la distinción que hace Feijoo entre *verdadera urbanidad*, virtud social y reflejo de la

¹⁹ Menéndez Pidal y más tarde Álvarez de Miranda destacaron entre los textos de Gracián la referencia al buen gusto como «una facultad hermana del juicio, más especial que este, una aptitud que discierne exquisitamente cualidades y defectos relativos al agrado, y que es el fundamento de toda discreción, guía para todos los aciertos del vivir». Citado por PÉREZ ABRIL, D., *Moda, mujeres y modernidad en el siglo XVIII*, Valencia, Ugarit, 2008, p. 63.

²⁰ «Constrúyese en la casa una pequeña y bonita habitación, adornada con muebles, cómodas, buroes y mesas, estampas, cuadros y arabescos caprichosos. En medio se colocará una mesita cubierta de finas y delicadas muselinas bordadas y guarnecidas. Se llenará toda ella de mil géneros de botecitos, pomitos, botellas, cajitas, almohaditas, estuches y cofrecitos... Se elevará sobre la mesa un espejo de los más tersos y de más fondo». DE ZAMÁCOLA, J. A., *El libro de la moda en la feria, que contiene un ensayo sobre la historia de los currutacos, pirracas y madamitas de nuevo cuño y los elementos o primeras nociones de la ciencia currutaca. Publicado, anotado y comentado por un señorito pirracas* (Madrid, 1795), ed. de Jesús Basáñez, Pamplona, 1965, p. 35. Citado por RODRÍGUEZ BERNÍS, S., «Nuevas Maneras, nuevos muebles en el siglo XVIII», en PIERA MIQUEL, M. (coord.), *El mueble del siglo XVIII: nuevas aportaciones a su estudio*, Barcelona, Associació per a l'estudi del moble, 2008, pp. 33-42, esp. p. 40.

²¹ Vid. GADAMER, H. G., *Verdad y método I*, Salamanca, Ed. Sígueme, 1999, p. 70.

acción de la cultura y la civilización sobre un pueblo, y *falsa urbanidad*²², una cortesía superficial caracterizada por la afectación que equivale a lo que Gracián llamaba, en el siglo anterior, «figurería»²³. El buen gusto, por tanto, antes que la adopción de este barniz material de galanterías, muebles y dependencias, resulta del auténtico conocimiento y asimilación de las claves del código de comportamiento cortesano, lo que se traduce en el control –esto es, el uso adecuado y convenientemente graduado– de los nuevos gestos, espacios y objetos²⁴.

EL BUEN GUSTO COMO LA PREFERENCIA POR UN DETERMINADO LENGUAJE ORNAMENTAL

La mayoría de los estudios sobre el espacio doméstico y la cultura material modernos en España coinciden en señalar el siglo XVIII como un momento de profundas transformaciones en el gusto a la hora de decorar los espacios y de seleccionar los objetos que, cotidianamente, se exhiben en los ámbitos de relación. Una mutación en los parámetros del gusto que, como acabamos de ver, está íntimamente relacionada con la asimilación de ciertas maneras. De ahí que los investigadores en este campo estemos acostumbrados a recurrir a los textos literarios que hacen referencia a muebles, revestimientos u objetos de uso personal asociados a las prácticas sociales características del XVIII, rastreando en estas fuentes referencias más o menos directas a los estilos decorativos que conviven o se suceden en el tiempo. Así, un conocido pasaje del sainete *El Hospital de la moda* de Ramón de la Cruz se ha convertido en la cita predilecta para ilustrar la introducción de la decoración rococó en los salones, rápidamente difundida gracias a la accesibilidad de cornucopias, indianas y papeles pintados:

ya amanece el buen gusto/ en el mueblaje; las casas / se adornan de cornucopias
/ en vez de petos y lanzas / y ya ven los españoles que el papel y las indianas, /
para vestir las paredes / les hacen muchas ventajas / a los cuadros de Velázquez,
/ Cano, Ribera, que llaman / el Españolito, y otros / pintorcillos de esta laya²⁵.

El abandono de la solemnidad española que se deja ver en este fragmento está también presente en uno de los pasajes más citados de *La historia del lujo*

²² Sobre las implicaciones que se establecen en la época entre los términos policía, urbanidad y civilización *vid.* ÁLVAREZ DE MIRANDA, P., *op. cit.*, pp. 411-418, en especial las referencias –explícitas en las páginas 417 y 418– al discurso de Feijoo titulado «Verdadera y falsa urbanidad» (*Teatro crítico VII*, 10.º, 8).

²³ *Vid.* «Contra la figurería» en GRACIÁN, B., *El Discreto*, Realce XVI, Madrid, Planeta, 1996, p. 101.

²⁴ Sobre el adecuado control de la gestualidad y de los afectos que exige el buen gusto en el nuevo ámbito de sociabilidad que es el tocador *vid.* «El altar del tocador: control del gesto y de las emociones», en PÉREZ ABRIL, D., *op. cit.*, pp. 100-102. Este sentido de lo oportuno en cada momento y lugar, que podemos identificar con la *bienséance* (adecuación, conveniencia), viene a recoger el viejo concepto latino de *decorum* y se instituye en un elemento fundamental del buen gusto. Véase DE LA CALLE, R., «Gusto y cotidianidad...», *op. cit.*, pp. 40-41.

²⁵ CRUZ, R. de la, «El hospital de la moda», *Sainetes de don Ramón de la Cruz en su mayoría inéditos*, Madrid, Bailly-Baillière, 1915-1928 (Nueva Biblioteca de Autores Españoles; 23 y 26), versos 191 y ss. Citado por RODRÍGUEZ BERNÍS, S., «Nuevas maneras, nuevos muebles...», *op. cit.*, p. 34.

y de las leyes sumptuarias, donde Sempere y Guarinos resume el carácter de las transformaciones en dos principios: el cada vez más frecuente recambio de los modelos y la preferencia por una estética efectista que tiende a sustituir la riqueza material y la solidez por la sobreabundancia de objetos, la proliferación de técnicas imitativas y, sobre todo, por la novedad²⁶. Este énfasis en la inclinación del gusto por «lo nuevo» implica que la mayoría de las referencias al gusto en esta materia vengan de la mano de otro término no menos fecundo en comentarios: la moda. El hecho de que gusto y moda se entiendan tan estrechamente relacionados en este ámbito conduce, por fuerza, a participar en una de las controversias más representativas del siglo, la que se desata a su vez entre la moda y el lujo. La capacidad que se atribuye a la moda, hija de la mutabilidad, para transformar los hábitos de consumo acelerando sus ritmos, crea en este caso un clima de inseguridad, una dificultad acaso insalvable de crear reglas estables que definan el *buen gusto* a la hora de «vestir» tanto personas como espacios, escollo que no se planteará –al menos de forma tan palpable– en el campo de las Bellas Artes. Las consideraciones en torno al gusto en decoración e indumentaria quedarán subsumidas en un mismo discurso, dominado por la creencia de que la ley de la moda, caprichosa y arbitraria, es la única causa que determina el sistema de preferencias. Así, al igual que sucede en el campo de la vestimenta, la prensa, el teatro o las obritas jocosas que abordan de alguna manera los cambios de gusto en la decoración adoptan invariablemente los disfraces de la sátira moral y de la hipérbole. Los ambientes y objetos que describen se ponen siempre en relación con conductas y apariencias personales que son sistemáticamente ridiculizadas. Tanto se identifican entre sí objetos, espacios, prácticas e individuos que, como blanco de todos los ataques, se recurre de nuevo a esa imagen inversa de la sociedad elegante, el ejército de estereotipos conformado por petimetres, madamas y sus variantes más esperpénticas. En el fondo subyacen otros intereses, bien identificados por la historiografía modernista, que fundamentan la unanimidad de las críticas: la intención de sostener una identidad nacional frente a la influencia extranjera, la de mantener el orden social en un contexto en el que las clases pudientes pueden procurarse el atrezzo para fingir un señorío que les está vedado por cuna y, por último, la firme voluntad de proteger la industria y el comercio nacionales.

De esta forma, la decoración de una casa, la elaboración a diario de una imagen personal y la selección de los objetos que van a exhibirse en los espacios de sociabilidad suponen decisiones que, a tenor de las fuentes discursivas, se ven contaminadas en la práctica por la polémica entre lujo y moda; no que-

²⁶ «Si los muebles de antes eran más costosos, también eran de mayor duración y, después de haber servido muchos años, se podía todavía aprovechar la materia de que se fabricasen, lo que no sucede con los papeles pintados, mesas, taburetes, canapés y otros muebles que se usan hoy día». SEMPERE Y GUARINOS, J., *Historia del lujo y de las leyes sumptuarias*, Madrid, Imprenta Real, 1788, p. 178.

da lugar, en el desarrollo de estas opciones cotidianas, para la reflexión erudita sobre la conveniencia de un determinado lenguaje o estilo. Ni siquiera el viraje clasicista en la decoración de los espacios que se produce a finales del siglo XVIII –parejo al que se da en las Bellas Artes– escapa a la poderosa influencia de esta controversia, circunstancia que obliga al historiador a leer entre líneas y a distanciarse, en lo posible, del tono general de los textos.

Antonio Espinosa nos brinda una oportunidad para ello al publicar en 1789 la sátira anónima titulada *La nada entre dos platos: primera y segunda carta a la bergamota, que escribía Clori a su amiga Lisi, para postre, buen gusto y fino olor de su mesa*. En una misiva de esta fingida correspondencia se propone la apertura de una tienda donde se venderían todas las fruslerías para el adorno personal reclamadas por un tipo de consumidor que hoy no dudaríamos en calificar de «fashionista». La descripción del hipotético establecimiento y su mobiliario, en suma de toda «la farándula aparente necesaria para seducir al público», sugiere la paulatina sustitución del lenguaje rococó por el clasicista, tras un paréntesis de convivencia de estilos:

Primeramente hemos de abrir en la calle de la Montera una tienda magnífica, que coja seis o siete casas, sin portal alguno para subir de incógnito a sus habitaciones y, sobsteniéndolas antes en el ayre con el alado apeo de plumas, gasas, blondas, cintas y tafetanes de soplillo; y las cimentaremos después con barras de oro: este vestíbulo almagacénico se revestirá interpoladamente de espejos grandes finos... y de regios armarios, donde estén pintadas las lochas de Rafael de Urbino, con todas las medallas de los emperadores Romanos, de cuyas bocas estarán pendientes las aldavillas de los cajones llenos de las infinitas, futuras y variables vagatelas seductoras del bello sexo femenino, impregnadas y humedecidas de aguas aromáticas del Indostán Mongólico. Seguirase a este buen orden un prolongado mostrador de enebro embutido con cáscaras de naranja, bergamota, membrillo y espierga fina; y bien corroborado todo él, y en forma sepulcral para ir enterrando parte de la pecunia diaria que muera a manos de nuestra ahorrativa; luego unos brillantes canapees y taburetes de respaldos circulares, a pies y lomos estriados, en que se siente la oficialidad de las modestas modistas.... Bancos no habrá ningunos por estar expuestos a caer un porrazo, fuera de ser muy duros sus asientos...²⁷.

El mobiliario de madera y sus apliques dorados e iluminados por el reflejo de los espejos, los «embutidos» de materias olorosas y la renuncia a los austeros e incómodos bancos españoles componen una atmósfera brillante y sinestésica que asociamos todavía a la sensualidad rococó. Sin embargo, en este recargado escenario despuntan notas discordantes que indican el cambio de gusto: sillas y canapés (recientemente incorporados a los espacios de recibo españoles) al

²⁷ ANÓNIMO, *La nada entre dos platos: primera y segunda carta a la bergamota, que escribía Clori a su amiga Lisi, para postre, buen gusto y fino olor de su mesa*, Madrid, por Antonio Espinosa, Librería Quiroga, 1789, pp. 19-20.

estilo Luis XVI, medallones de emperadores romanos que confirman la preferencia por modelos *all'antico* y, por encima de cualquier otro detalle, los armarios *donde estén pintadas las lochas de Rafael de Urbino*.

A pesar de que *La nada entre dos platos*, una vez más, se centre en la crítica a la moda y sus excesos (con la consecuente arenga final en apoyo de la economía y la esencia nacionales)²⁸, la simple mención a las lochas de Rafael nos permite acercarnos a un discurso estrictamente estético que, aunque ausente aquí, sí se halla en la noción de buen gusto aplicada a las Bellas Artes. Una noción de buen gusto que no dependen de la arbitrariedad de las modas sino que está sujeta a reglas y cuenta con sus propios modelos, sancionados por la autoridad de las Academias. Las series de estampas que se grabaron de los frescos de Rafael para las *logge* vaticanas serían una fuente esencial en la adopción y posterior consolidación del repertorio ornamental clasicista. En este proceso influyó notablemente la temprana inclusión de las *logge* en la lista de grabados que se empleaban como modelo y fuente de inspiración para la formación de los artistas en el seno de las Academias. Como se da por hecho en el texto de 1789, la introducción del repertorio ornamental rafaelesco en España se había iniciado bajo el reinado de Carlos III, encontrando en el circuito académico uno de sus mejores vehículos de difusión. Baste recordar como ejemplo la historia de la creación de la Academia de San Carlos en Méjico.

El que fuera tallador de la ceca madrileña y director de estudios de grabado en hueco de la Academia de Bellas Artes de San Fernando, Jerónimo Antonio Gil, fue enviado a Nueva España en 1778 con la encomienda de instaurar una escuela donde se formarían los grabadores al servicio de la ceca local. Para la enseñanza de la ornamentación en lo que sería finalmente la Academia de las Tres Nobles Artes de San Carlos, fundada por él en 1781, solicitó al año siguiente el envío de una lista de estampas, entre ellas las *logge* de Rafael grabadas por G. Ottaviani y G. Volpato²⁹. Una petición posterior, de 1785, reclamaría nuevas estampas con el mismo motivo³⁰. Para entonces esta nueva gramática del ornamento ya había tenido su plasmación en la decoración de los espacios cortesanos. La influencia que las *logge* tendrían en la renovación decorativa del

²⁸ *Ibidem*, pp. 21-23.

²⁹ YARATZETH AVILÉS, A., *Gramática del Ornamento. Repertorios de los siglos XVIII y XIX*, Publicación digital del Museo Nacional de San Carlos, núm. 2, 2009, pp. 1-2.

³⁰ BÁEZ MACÍAS, E., *Guardia del archivo de la antigua Academia de San Carlos. 1781-1919*, vol. II, México D.F., Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2003, pp. 42-43. *Vid.* especialmente el asiento 10.064, expediente con catorce documentos concernientes a los útiles, libros, estampas y estatuas que a juicio de los directores se necesitan en la Academia. (p. 43) «Estampas. Las cartillas que han salido de hacer carrozas y muebles de casa. Cartillas de ornatos en las artes de la platería, cerrajería y herrería. La serie de los países y ornatos de Mr. Lepoutre. Las estampas que se han publicado sobre los cuadros de Rafael con los ornatos de las logias. Tratado de jarrones etruscos “hecho por los ingleses”».

Real Dormitorio de Carlos III y más tarde en otras dependencias de los Reales Sitios es bien conocida gracias al trabajo de Rafael Sancho, sobre todo en lo tocante a tapicerías y complementos textiles³¹. Y lo mismo se desprende del inventario real del monarca (1789-1790), donde se registraron 39 cornucopias talladas y doradas «por el estilo de Rafael de Urbino», casi todas «nuevas» y distribuidas en ocho de las nueve piezas que componían el *cuarto del Rey N.S.*³² El éxito de este lenguaje en los espacios cortesanos se consolidaría con Carlos IV, hasta tal punto que se ha llegado a hablar de la *omnipresencia de las logge* rafaelescas en la pintura de adornos y en la decoración de los espacios reales llevada a cabo bajo este reinado³³.

El prestigio de las *logge*, consagrado por su presencia en las bibliotecas académicas y por la adopción de su gramática ornamental en los espacios cortesanos, traspasó con el tiempo estos ámbitos restringidos. Se pusieron a la venta reproducciones de calidad que hasta entonces solo circulaban entre las manos de académicos, artistas de corte y aficionados de alcurnia³⁴. En el *Diario de Madrid* del 18 de abril de 1797 se anuncia la venta de la importante edición de las *lochas de Rafael de Urbino pintadas por Cai-Savorelli* (Gaetano Savorelli), *delineado por Pex Camporesi* (Pietro Camporesi) y *grabado por Juan Obaviant* (Giovanni Ottaviani), *en un volumen en folio*, que el público interesado podía adquirir en el n.º 19 de la calle del Mesón de Paredes³⁵. Las estampas de las

³¹ SANCHE, R., «Mengs. Las pinturas y las tapicerías del Real Dormitorio de Carlos III. Un gran conjunto decorativo neoclásico en el Palacio de Madrid», *Reales Sitios*, 177, 2008, pp. 28-47.

³² Tres cornucopias en la antecámara, seis en la 2.ª pieza de comer, cuatro en la 3.ª pieza, cuatro en la 5.ª pieza de Gentiles Hombres, cuatro en la 6.ª pieza o despacho, seis en la 7.ª pieza o dormitorio, ocho en la 8.ª pieza y cuatro en la 9.ª pieza. Sólo la 4.ª pieza se adorna con cornucopias de *ojas francesas*. FERNÁNDEZ-MIRANDA Y LOZANA, F. (ed.), *Inventarios Reales. Carlos III*, tomo I, Madrid, Patrimonio Nacional, 1988, pp. 407-409.

³³ SANCHE, R., «Tan perfectas como corresponde al gusto y grandeza de Sus Majestades. Las artes en la Corte de Carlos IV», en VV.AA., *Carlos IV. Mecenaz y coleccionista*, Madrid, Patrimonio Nacional, 2009, pp. 15-52, esp. p. 28. En las fichas de catálogo de la misma publicación, Javier Jordán de Urriés detalla las intervenciones directamente inspiradas en las *logge*: las pinturas de Vicente Gómez en las bóvedas de las casas de campo del príncipe en El Escorial y en El Pardo, las placas de *biscuit* de la Fábrica del Buen Retiro colocadas en 1796 en la Casa de Campo del Príncipe en El Escorial y los estucos de Antonio Marzal «el menor» sobre diseño de Isidro Velázquez para el retrete de la Real Casa del Labrador. JORDÁN DE URRIÉS, J., en VV.AA., *Carlos IV...*, *op. cit.*, pp. 267-268.

³⁴ El *Libro de las lochas* que se cita en texto principal a continuación se refiere a la colección *Loggie di Raffaello nel Vaticano* publicada en Roma entre 1772 y 1777 (Ottaviani, Volpato, Savorelli, Camporesi). Como ha señalado Jordán de Urriés, las estampas de Ottaviani y Volpato llegaron a España poco después de su publicación. El investigador recoge diversas noticias sobre la circulación de la obra en el ámbito cortesano, bien entre artistas que trabajaban para la corona, bien entre distinguidos aficionados. Destacan los ejemplos del infante don Gabriel de Borbón, que recibe como obsequio un ejemplar de las *logge* en 1784, y de Carlos IV, que compra en 1796 a la viuda del pintor Vicente Gómez el *Libro de las lochas de Rafael* que había pertenecido a su marido, presumiblemente el que utilizó como fuente de inspiración para la pintura de adornos que llevó a cabo en los Reales Sitios. *Ibidem*, p. 267.

³⁵ *Diario de Madrid*, n.º 108, del martes 18 de abril de 1797, Madrid, Imprenta de Josef Franganillo, p. 443. Hay un anuncio previo, más escueto, en el ejemplar del sábado 15 de abril (p. 432) de *un libro*

lochas seguirían considerándose entre los efectos de gusto más allá del cambio de siglo, y así se desprende de otro anuncio del *Diario de avisos de Madrid* del 5 de febrero de 1833 donde se remite a los compradores a un local de la calle Fuencarral³⁶.

Este camino que hemos iniciado en las fuentes literarias y la prensa de costumbres para desembocar en los más asépticos avisos de la prensa escrita nos lleva hasta un nuevo anuncio aparecido en el *Diario de Madrid* del 5 de enero de 1791. Allí se daba noticia de una recién estrenada publicación, la *Muestra de trages y muebles decentes y de buen gusto*. Se trataba de uno de esos muestrarios ilustrados que combinaban figurines con artículos domésticos acompañados de su correspondiente descripción³⁷. Aunque en sus páginas ya no hay crítica sino mera exposición de los modelos, en este tipo de publicación nos volvemos a encontrar con la misma idea de fondo que se adivinaba en las fuentes literarias: vestir personas y adornar espacios no son sino dos manifestaciones del mismo deseo de «mantener la presencia adecuada a la nueva sociabilidad»³⁸. En el cambio de siglo se prodigaron en Europa obras semejantes y, a decir verdad, otras destinadas exclusivamente a mobiliario y objetos «de gusto», pero incluso este segundo género siempre estuvo conectado de alguna manera a las publicaciones de figurines, por su común propósito de poner al alcance del público las últimas novedades *de moda*³⁹. En las estampas 3, 4, 5 y 25 conservadas en la Biblioteca Nacional aparece un mueble o bien un objeto decorativo formando pareja con un personaje vestido elegantemente. El reloj y el farol de las estampas tercera y cuarta respectivamente, guardan un remoto aire de familia con el *lampadaio* y

titulado las lochas, de Rafael, para pintores. Ambos avisos, que remiten al mismo punto de venta, se refieren a la colección *Loggie di Raffaello nel Vaticano* publicada en Roma entre 1772 y 1777 (Ottavianni, Volpato, Savorelli, Camporesi).

³⁶ «En la calle Fuencarral, núm. 2, frente al hospicio, se hallan de venta muchos cuadros de pinturas de mérito, con las lochas de Rafael, y otros varios efectos de gusto». En *Diario de Avisos de Madrid*, martes 5 de febrero de 1833, p. 146.

³⁷ Un ejemplo característico es el *Magasin des modes nouvelles françaises et anglaises* de A. B. Duhamel, que se inicia en 1785 con el título de *Cabinet des modes* y que se conocerá más tarde, entre 1790 y 1793, como *Le journal de la mode et du goût*. Aunque son algo más tardías se pueden comparar las láminas madrileñas con algunas estampas publicadas a finales de siglo en el *Magazin des neuesten Französischen und Englischen Geschmacks in Kleidungen*, editado por BERRIN, M. A., Leipzig, 1798, fasc. 5, lám. 3 (con un figurín sentado ante escritorio Hepplewithe o Sheraton) y en los comienzos del siglo XIX en el *Magazin des neuesten Geschmacks in Kunst und Mode*, editado por BERRIN, M. A., Leipzig, 1801, vol. III, fasc. 9, lám. 1 (con dos damas, una de ellas sentada en un sillón de estilo Imperio semejante a los modelos de Percier y Fontaine).

³⁸ Vid. SARASÚA, C., «Un mundo de mujeres y hombres», en SESEÑA, N. (coord.), *Vida cotidiana en tiempos de Goya*, Barcelona, Lunwerg editores, 1996, pp. 65-72, esp. p. 65.

³⁹ Es representativo el caso de Pierre de la Mésangère, autor de *Meubles et objets de goût* (h. 1805), uno de los más importantes muestrarios de muebles y objetos decorativos de la Europa continental, con cuatro volúmenes en folio y casi cuatrocientas planchas. Aunque se le conoce principalmente a través de esta obra, Pierre de la Mésangère se interesó también por la indumentaria publicando figurines parisinos en el *Journal des dames et des modes*.

el faldón del *tavolino* que aparecen en primera lámina del florentino *Magazzino di mobilia* en su entrega inicial, publicada tan solo un año antes⁴⁰. No obstante, como han demostrado Jesusa Vega y Álvaro Molina, los artículos de la fuente madrileña remiten a modelos más antiguos y son réplicas exactas de piezas publicadas entre 1785 y 1789 en el *Magasin des modes nouvelles françaises et anglaises* de A. B. Duhamel⁴¹. Fuera o no a causa de su relativa modernidad, la *Muestra de trages y muebles decentes y de buen gusto* no pasó de ser una aventura fugaz y la edición de nuevas entregas se interrumpió por falta de suscriptores en abril de ese mismo año. Su repercusión puede juzgarse escasa por este motivo, y, por otro lado, las propias características de la publicación nos envían de regreso a un discurso dominado por el que se construye alrededor de la moda. Sin embargo, he traído a colación esta fuente porque su título nos permite recuperar la original implicación entre las teorías del gusto y de la *bonnêteté*, un punto fundamental en las reflexiones sobre gusto y cotidianidad. La utilización de las expresiones gusto o buen gusto en este tipo de muestrarios no es extraña, más bien es habitual⁴². Resulta en cambio sumamente inusual la inclusión del término decente, una voz que, al consultar los diccionarios españoles del XVIII, se identifica en primer lugar con lo *honesto* y, en otra de sus acepciones, con «lo conforme al estado y calidad de una persona, sin que falte ni se exceda»⁴³. En este caso, la asociación del buen gusto con los criterios de conveniencia y adecuación (es decir, la *bienséance*, que ya se entendía como un componente fundamental del gusto en la teoría de *l'bonnêteté*)⁴⁴ coincidirá con la defensa de la medida que caracteriza al viraje clasicista de finales de siglo en las Bellas Artes. La adjetivación de muebles y trajes con un calificativo moral (decentes) concuerda, esta vez sí, con la preferencia por un lenguaje a lo antiguo que, en el discurso de las Bellas Artes, supone la reivindicación de valores con un trasfondo igualmente moral, como la sencillez, el justo medio y el sentido de la proporción.

A MODO DE CONCLUSIÓN

El buen gusto entendido como la adecuada asimilación de un código de conducta de origen cortesano explica las peculiares características de los nuevos

⁴⁰ *Magazzino di mobilia o sieno modelli di mobili di ogni genere*, núm. 1, octubre de 1790, Firenze, pp. III y V, lámina primera.

⁴¹ MOLINA, A. Y VEGA, J., *Vestir la identidad, construir la apariencia. La cuestión del traje en la España del siglo XVIII*, Madrid, Ayuntamiento de Madrid, 2004, pp. 136-139.

⁴² *Vid.* nota 37.

⁴³ Esta última es la acepción que se asocia al vestido o al porte en el *Diccionario de Autoridades*, y que conecta con la definición de honestidad como compostura, modestia y moderación, punto en el que coinciden tanto este Diccionario como el de Terreros.

⁴⁴ *Vid.* CALLE, R. de la, «Gusto y cotidianidad...», *op. cit.*, p. 41.

espacios y objetos de sociabilidad surgidos en el siglo XVIII. Las fuentes discursivas (literatura, ensayo, prensa) de la época han sido de gran utilidad para los historiadores que estudian el espacio y la cultura material domésticos como reflejo material de los cambios en la forma de vivir y en las construcciones culturales. Mucho más complicada se presenta, en cambio, la tarea de explicar el buen gusto en este campo como la preferencia por un estilo o lenguaje decorativo. La inmensa mayoría de las fuentes narrativas que nos informan sobre los espacios habitados y la nueva cultura material desplegada en ellos presentan una importante limitación. Decorar o amueblar una dependencia viene a ser lo mismo, en la mentalidad de la época, que vestir a una persona. Ambas acciones persiguen un mismo objetivo: la elaboración de una imagen que se proyecta en sociedad. Por ello, las observaciones sobre la indumentaria y el mobiliario quedan constreñidas en las fuentes a un discurso único en el que el reciente concepto de moda, generador de una prolífica polémica de índole socioeconómica, cobra un papel determinante. La idea, de mil maneras formulada, de que la ley de la moda es la única causa y explicación de los cambios de gusto no deja espacio para la argumentación estética. Antes bien fomenta la sospecha de que, en esta materia, no es posible establecer un concepto «reglamentado» del buen gusto, a diferencia de lo que sucede con las bellas artes, la literatura o la música.