

LA MODA FRANCESA EN LA PINTURA CANARIA DEL SIGLO XVIII

FRENCH FASHION IN 18TH-CENTURY CANARIAN PAINTING

Carlos Javier Castro Brunetto*

Recibido: 24 de mayo de 2016

Aceptado: 29 de junio de 2016

Cómo citar este artículo/Citation: Castro Brunetto, C. J. (2017). La moda francesa en la pintura canaria del siglo XVIII. *Anuario de Estudios Atlánticos*, n° 63: 063-013. <http://anuariosatlanticos.casadecolon.com/index.php/aea/article/view/9919>

Resumen: El género del retrato en Canarias ha sido estudiado reiteradamente por los profesionales del tema, dándonos a conocer a sus protagonistas, a los autores de los lienzos y la cronología aproximada. Sin embargo, se puede decir mucho más sobre ellos. Aportamos en este trabajo una aproximación novedosa desde la historia de la moda, es decir, que analizamos la indumentaria portada en los retratos para indagar sobre aspectos personales de los retratados y la imagen propia que querían transmitir a la posteridad. Al ser Francia la nación admirada en el campo de la moda, no es de extrañar que la nobleza y la burguesía canaria quisiese adoptar la magnificencia en el vestir que era propia de los franceses y que fue extendida por la España de los Borbones. Por ello, analizaremos retratos cuya indumentaria depende de la moda francesa para aproximarnos al mensaje que podría hallarse oculto tras la construcción de la imagen visual.

Palabras clave: Arte canario, moda, siglo XVIII, historia de la moda, moda francesa, moda francesa en Canarias

Abstract: The genre of portraiture in the Canary Islands has been studied repeatedly by professionals in the subject, informing us its protagonists, the authors of the paintings and the approximate chronology. However, it is much more about them. We provide in this research an innovative approach from the history of fashion, analyze clothing home portraits to inquire about personal aspects of the portraits and the image they wanted to transmit to posterity. France being the admired nation in the field of fashion, it is not surprising that the canarian nobility and bourgeoisie wanted to adopt the magnificence of dress that it was extended by the Bourbons of Spain. Therefore, look at portraits whose clothing depends on French fashion for approaching the message that could be hidden after the construction of the visual image.

Keywords: Canarian art, Fashion, 18th century, history of fashion, french fashion, french fashion in the Canary Islands

LA MODA Y EL ARTE

La moda es una de las manifestaciones más importantes del arte porque implica la construcción del imaginario personal que se desea transmitir. En consecuencia, la indumentaria elegida, los complementos para mujer y hombre, así como la actitud al portarlos lo dicen todo, o casi todo, sobre esa persona. Un lienzo también dice todo o casi todo sobre su pintor y su entorno (clientes, gustos estéticos, tendencias en el arte) y no deja de ser una elección de formas, temas, colores. Y la pintura compuesta es una creación que se transformará en el siguiente cuadro, al igual que una persona interesada en su imagen día tras día intenta renovar su aspecto para conseguir un éxito duradero.

* Profesor Titular del Departamento de Historia del Arte y Filosofía de la Universidad de La Laguna. Campus de Guajara, s/n. 38007. San Cristóbal de La Laguna. Tenerife. España. Teléfono: +34 922 317786; correo electrónico: cbrunett@ull.edu.es

Por ello, el debate de si la moda es o no arte es tan cansino como obsoleto y dice poco sobre la profesionalidad de quien lo incita. Con motivo de una exposición en el Museo Thyssen-Bornemisza dedicada a Hubert de Givenchy, entre octubre de 2014 y enero de 2015, se celebró una mesa redonda bajo el título *La moda en los museos*, contando, entre otros, con la participación de Guillermo Solana, director artístico del Thyssen. Él, así como el resto de los participantes, afirmaron de forma contundente la necesidad de integrar cada vez más el lenguaje de la moda en los museos, no solo por reconocimiento a ese arte, sino por la aceptación social y el estímulo que genera. Recomendamos la visualización de la grabación efectuada por el departamento Educathyssen, para aproximarnos a las opiniones vertidas sobre este asunto¹.

La moda es un lenguaje artístico reconocible desde el comienzo de los tiempos, pero exige matizaciones terminológicas. La indumentaria es lo que el individuo porta en cada momento. Esa indumentaria puede hablar de un sujeto creador de una imagen personal específica y por ello anclarse en la noción de arte; pero también puede indicarnos para otro sujeto que la indumentaria no supone nada, sino la cobertura de su cuerpo por necesidad, sin ánimo de crear identidad. Pero todo es indumentaria. Así pues, la indumentaria puede servir para identificar personajes originales, que en función de su cargo o posición social la emplean para mostrarse socialmente. Pero también puede ser irrelevante, pues el individuo no pretende decir nada al mundo ni ser original.

Sí que hay indumentarias específicas que identifican a personajes de forma intemporal; por ejemplo, las capas reales, coronas o cetros (joyas, al fin) que complementan una indumentaria, poseen un alto valor simbólico y que, con modificaciones en los tejidos o complementos, pero sin distraer la atención del concepto, se renuevan cada cierto tiempo. Se trataría de vestimentas regias que relacionan al sujeto con su función política y social. Pero un determinado monarca podría querer innovar sus indumentarias reales, buscar a costureros que introdujesen nuevos tejidos o prendas más cómodas o flexibles para reforzar la identidad. Ahí entramos en el campo de la moda. La moda es siempre innovación y búsqueda de la calidad; el lujo es un concepto al que se unirá en muchas ocasiones, porque quien desee alcanzar el éxito social a través de la imagen habrá de esforzarse en buscar atuendos y elementos que completen el imaginario que pretende reforzar en torno al poder o la distinción. Diana Crane plantea de forma nítida la diferencia entre el valor intrínseco de la moda y la moda como algo pasajero, cuya durabilidad está sujeta a la inmediatez:

En los debates sobre la moda existe una tendencia a confundir la moda con la moda pasajera. Las modas son conjuntos de normas y códigos que constituyen estilos reconocibles en cualquier momento dado. Estas normas y códigos están sujetos a continua revisión y modificación, por lo general de manera relativamente menor, pero cada cierto tiempo ocurren cambios substanciales. Las modas pasajeras afectan a elementos específicos (accesorios, a menudo) que se vuelven muy populares durante semanas o meses y luego desaparecen².

Por otra parte, como señala Inmaculada de la Fuente, “la moda supone una variación que rompe con la tradición, es un fenómeno efímero que tiene como tiempo el presente”³, por lo que la imagen que podemos contemplar en cada momento de la historia del arte refleja un instante, una forma de ser y de estar en cada época que nos transmite sus valores y forma de sentir, refleja *moda*. Justamente por ello, la moda, en el campo de la pintura especialmente, más allá de informarnos sobre el pintor y la pintura, el cliente y el artista, o la transición de ideas e influencias, nos sirve como una herramienta de datación de la obra de arte. La moda en el arte gana así un nuevo papel en la investigación, más allá de las cuestiones estéticas o formales.

En este artículo, nuestra pretensión es acercarnos al mundo de la moda francesa del siglo XVIII y su impacto en la pintura en Canarias a través del retrato. Por ello, hemos seleccionado nueve muy represen-

1 Museo Thyssen-Bornemisza. Departamento Educathyssen (2015). *La moda en los museos*. Extraído el día 25 de marzo de 2015. <https://www.youtube.com/watch?v=9p1rnhLQRno>

2 CRANE (2007), pp. 312-313.

3 FUENTE (2011), p. 16.

tativos y desechado los que reiteraban modas pasadas. También apartamos aquellos retratos afectados por la influencia inglesa, no porque nos parezcan de menor interés, sino porque dado su valor precisan de un análisis propio.

Elegimos la moda francesa y su influencia en Canarias porque en el siglo XVIII europeo, Francia era no solo el país de la moda, sino el país de moda. La impronta artística italiana no se perdió, puesto que el mejor pintor del siglo, Juan de Miranda (1723-1805), no se entiende sin los conceptos del arte tardobarroco italiano. Pero Francia representaba la modernidad y el buen gusto que se hace patente en las actitudes de personajes como Cristóbal del Hoyo Solórzano, marqués de la Villa de San Andrés y vizconde de Buen Paso, que brillantemente corona el afrancesamiento de Canarias. A él le siguen casi todos los miembros de la Tertulia de Nava en La Laguna, personalidades de La Orotava y Las Palmas de Gran Canaria, Santa Cruz de La Palma, así como algunos obispos de la diócesis de Canaria⁴, como Juan Bautista Cervera (1769-1777) y Antonio Tavira y Almazán (1791-1796), cuyos retratos revelan una actitud diferente a la tradición pictórica, acorde a la imagen de los clérigos y obispos franceses retratados en el último cuarto del siglo y cuyas efigies grabadas se incluían en libros impresos en Francia que llegaban regularmente a Canarias.

Así pues, el concepto de moda que se tenía entonces (y ahora) está directamente relacionado con la elegancia. La periodista y especialista en moda, Lola Gavarrón, ha expuesto que la elegancia es imprescindible para *estar a la moda*:

La idea clave es la “distinción”. Se es elegante, en tanto en cuanto se ha tenido la posibilidad de conocer y, por eso mismo, de seleccionar. Esta selección permite distinguir y distinguirse. La elección ha sido clara y contundente. Se es elegante. Tal es el privilegio y el talento del elegante. Se es elegante partiendo de algo que es común a todos. Es decir, de lo que existe en el mercado. El elegante manifiesta sus búsquedas, sus descubrimientos, de manera personal. Se singulariza. Se distingue de los demás a partir de los mismos elementos de elección posible. Ha “elegido”. Es elegante⁵.

Todos los retratos que hemos seleccionado para este estudio comparten justamente esa cuestión: revelan que existe una elección deliberada por parte del retratado, e incluso del artista, para componer el retrato partiendo de las vestimentas; se han seleccionado deliberadamente ropas y complementos para transmitir intemporalidad, lo que revela esa fina definición de elegancia. Y se ha recurrido a la moda imperante en su tiempo. Veremos ejemplos nítidos de hombres y mujeres “a la moda”, elegantes y distinguidos, aunque algunos sujetos a prejuicios sobre cómo debía ser un retrato; y no nos referimos solo a cuestiones formales, sino de fondo, a la propia actitud que debía manifestar el retratado, sobre todo si se le relacionaba con la religión.

La elección, que es la madre de la elegancia, sea innata o aprendida, estaba muy definida en Francia desde finales del siglo XVII. Uno de los grandes maestros de la historia del arte francesa, Pierre Francastel (1900-1970), en su magna obra *Histoire de la peinture française*, publicada en 1955, consagró las bases de la reciente historiografía sobre el retrato bajo los reinados de Luis XIV y Luis XV. Para él, los efectuados por Hyacinthe Rigaud (1659-1743), Nicolas de Largillière (1656-1746) o Jean-Marc Nattier (1685-1766) están cargados de pompa cuando conviene, pero también de finura, gracia y naturalidad cuando la oficialidad cedía espacio a la personalidad⁶. Y para construir la identidad del personaje, estos artistas y otros, como François de Troy (1645-1730), Jean Ranc (1674-1735) o Louis-Michel van Loo (1707-1771), los dos últimos de gran importancia para España, reforzaron la indumentaria para completar la imagen de poder o trascendencia del personaje. La cuestión es saber hasta qué punto el retratado impuso una forma de vestir al pintor, por gusto personal o aconsejado por sus costureros, o el artista pudo intervenir sugiriendo indumentarias al retratado para un mayor éxito de la composición.

No obstante, el hecho es que en Francia el péndulo del retrato fue oscilando desde el fausto oficial hacia la intimidad: los retratos del siglo XVIII emanan encanto y elegancia justamente porque cuentan una

4 En la actualidad denominada diócesis de Canarias.

5 GAVARRÓN (2003), p. 42.

6 FRANCASTEL (1989), pp. 158-160.

historia personal. No se trata ya de impresionar por el escalafón social alcanzado (se sobreentiende que el espectador conoce esa característica), sino de agradar, porque a través de los vestidos, complementos, atributos iconográficos, además de los fondos de paisaje, normalmente idealizados, se transmite el gusto personal o el sentido estético que caracteriza al retratado.

En el caso de España, la penetración del gusto y la estética francesa fue lenta y progresiva por el enfrentamiento entre algunos cortesanos franceses llegados con el monarca Felipe V y los cortesanos que restaban del reinado de Carlos II de Habsburgo, quienes veían en las formas de los galos una intromisión en la cultura de España. Yves Bottineau, en el ejemplar trabajo que ha recogido las tensiones en palacio, muestra cómo la introducción del lujo francés originario de Versalles ocasionó fricciones que amainaron hacia el final de la guerra de Sucesión, en 1713, consagrándose la estética y modas de Francia, poco a poco, en los hábitos de la corte y parte de la nobleza española⁷.

De hecho, el exceso de prudencia del joven monarca Borbón, que vistió ropa de los Austrias, contradiciendo sus orígenes de Versalles, perduró durante el primer cuarto del siglo. Solo el desembarco y el trabajo de artistas franceses en la corte de Madrid, como Louis-Michel van Loo⁸ y Jean Ranc hicieron que finalmente la nobleza aceptase ser retratada en el nuevo concepto lujoso y elocuente que caracterizaba el hacer de los pintores de Francia. Miguel Morán, autor del que consideramos el mejor manual para acceder a los cambios iconográficos operados en España para la construcción del imaginario borbónico en la persona de Felipe V, destaca justamente esa virtud; la ruptura con la oficialidad y el distanciamiento de los grandes retratos de aparato de Estado, para adoptar un mayor naturalismo y proximidad, sobre todo en las infantas, niños y miembros de menor jerarquía o inmediatez a la imagen de Estado. A diferencia de la pintura del tiempo de Carlos II, las sillas de los Austrias serán tronos, las mesas bien talladas en madera, pero sencillas, serán revestidas ahora con ricos manteles, y ornatos de gran calidad acompañarán los retratos regios.⁹ Sin embargo, el autor no analizó la indumentaria de los retratos reales y de toda la familia, algo que, sin duda, hubiese arrojado nueva luz sobre los cambios compositivos y la propia construcción de la imagen del rey como fuente de influencia para los pintores españoles del siglo XVIII.

Atendiendo a todo lo anterior, podemos considerar que hasta 1725, aproximadamente, cuando se fija la tipología de retrato borbónico en España, no podemos hablar en la corte madrileña y otros entornos, del triunfo progresivo de la moda francesa como recurso compositivo entre los pintores españoles. Y eso nos lleva a una cuestión troncal, decisiva. Que el análisis de la indumentaria en los retratos, e incluso la apreciación de elementos de moda en ellos, es un sistema de datación de las obras (a falta de otros documentos indiscutibles), con escasa posibilidad de llevarnos a engaños o una percepción sesgada, porque la forma de vestir, para quien conozca la historia de la moda, ofrece pistas certeras que pasan desapercibidas para quienes no dominan esos códigos de representación visual. En definitiva, afirmamos que el estudio de la moda, entre sus cualidades, constituye un método eficaz para la datación y contextualización de un lienzo determinado. Esa es, en parte, la función que desarrollaremos en este trabajo¹⁰.

DOS RETRATOS A LA MODA DE VERSALLES

El estudio publicado por Alfonso Soriano y Benítez de Lugo sobre las casas familiares de Nava y Grimón y Salazar de Frías descubrió dos retratos que han pasado un tanto inadvertidos entre la crítica artística y que son, sin embargo, y bajo la perspectiva de la historia de la indumentaria y de la moda, ejemplares. Nos referimos a los lienzos que muestran a *Antonio Salazar de Frías y Espinosa* (1648-1667) y a *Pedro Salazar de Frías y Sotomayor* (1634-1695), considerados obras anónimas, sin identificar su

7 BOTTINEAU (1986), pp. 196-200.

8 LUNA (1978), pp. 330-337.

9 MORÁN (1990), pp. 34-38.

10 Dadas las pocas páginas en las que podemos desarrollar nuestro estudio, sobre cada personaje recomendamos una bibliografía específica en el estudio de los retratos, y, de modo general, recordamos la vigencia de consultar FERNÁNDEZ DE BÉTHENCOURT (1952-1967). Existe una edición digital para consulta en la Biblioteca de la Universidad de La Laguna e I DVD, editado por Relax S.L. en 2004.

cronología o el entorno artístico, ante la ausencia de datos directos¹¹. Ambos personajes pertenecen al siglo XVII canario y a la importante casa de Salazar de Frías, con numerosas propiedades e influencias en las islas de Tenerife y La Palma. En principio, sus biografías poco tendrían que ver con Francia; sin embargo, los lienzos que los retratan son absolutamente franceses en cuanto a su inspiración. **[Foto 1]**



1.- Retrato de Antonio Salazar de Frías y Espinosa. Óleo sobre lienzo, colección particular. Anónimo madrileño c. 1725. Procedencia de la fotografía: Gaviño de Franchy Editores.

Para comenzar su análisis, hemos de señalar que las vestimentas son ciertamente arcaizantes. Visten sendos jubones largos hasta la rodilla, calzones Pedro y medias Antonio; es extraño que los dos lleven coraza —y casco sobre la mesa—, una prenda que en los retratos había sido abandonada hacia mediados del siglo XVII. Y decimos que es extraño porque los elegantes puños del jubón, rematados en encajes, los puños de encaje de la camisa y los fajines de seda lisa rematados en brocados de seda, propios de las vestimentas de mediados del siglo XVII, contrastan con tres elementos del vestir genuinamente franceses, a la moda de finales de ese siglo y difundidos en el vestir elegante, las pinturas y los grabados franceses de comienzos del siglo XVIII. Nos referimos al estilismo del pelo, de melenas naturales ligeramente rizadas cayendo sobre la espalda que inmortalizaron Luis XIV y su hermano *Monsieur*; los fulares, en el caso de Pedro, de encaje *richelieu*, pero sobre todo el de Antonio, de doble lazada, de encaje *chantilly*, la larga y vertical, y de seda roja la horizontal. Por último, y más sorprendente, el uso de zapatos de cuero de alta lengüeta con tacones de cuero rojo que impuso como moda el mismo Luis XIV: todos estos elementos son identificados con el lujo de la corte de Versalles, dentro y fuera de Francia. **[Foto 2]**

¹¹ SORIANO (2007), pp. 309-311.



2.- *Retrato de Pedro Salazar de Frías y Sotomayor*. Óleo sobre lienzo, colección particular. Anónimo madrileño c. 1725. Procedencia de la fotografía: Gaviño de Franchy Editores.

Es decir, que ambos retratos reflejan simultáneamente dos modas superpuestas, con casi sesenta años de diferencia. La única justificación es que se pintaron ya iniciado el siglo XVIII, partiendo de una composición que pudo tomarse de algún grabado del tiempo de Felipe IV (de ahí la largura del jubón, o la colocación de la espada y la bengala) al que se añadieron detalles de influencia claramente francesa, divulgados en pinturas y grabados franceses de comienzos del Setecientos (habría que añadir la riqueza de los cortinajes de damasco y de los manteles, también de damasco, que conforman la composición para crear un entorno lujoso, pese al uso de fondos neutros para no distraer la visión del personaje). Sin embargo, los grabados no muestran colores, y el rojo de los tacones, la facilidad para identificar los tejidos, así como el fular de Antonio, con lazo rojo, nos permiten apreciar la inspiración directa del gusto francés. Por ello, aunque pueda resultar tentador, no creemos que el pintor de retratos más conocido de La Laguna a comienzos del siglo, José Rodríguez de la Oliva (1695-1777) pudiese pintarlos. Pero tampoco Cristóbal Afonso (1742-1797) o Félix Padrón (1744-1814), aunque posteriores, poco conocedores de la moda francesa del siglo anterior.

Por ello, creemos que su autor podría ser algún pintor de la corte, hacia 1725, y que llegaron a Canarias, donde fueron conservados por sus descendientes, quienes le adjudicaron ellos la identidad de los retratados. Sugerimos Madrid porque allí sí que eran conocidas esas tendencias en el vestir y, por lo tanto, el artista tendría no solo pinturas que le inspirarían, sino también las propias indumentarias usadas por los caballeros de la corte, una corte que a comienzos del siglo se debatía entre las tradiciones en el vestir de los Austrias y de los Borbones. Dos modas superpuestas nos permiten, como indicábamos, proponer una cronología y un entorno creativo a estos retratos que, aunque continúen siendo anónimos, poseen un gran interés.

LA MODA COMO DISTINCIÓN PROFANA EN EL ÁMBITO SACRO

La interpretación que podamos hacer sobre la presencia de la moda francesa en los retratos canarios quedará sujeta en todos los casos al contexto de la cultura y civilización insulares durante la Edad Moderna. En este sentido, el hecho religioso, de una u otra forma, está muy presente en toda la aristocracia isleña así como entre los burgueses retratados, quienes se declaraban siempre hijos de la Iglesia, siguiendo la tradición española asentada en las islas durante el Barroco. Creemos innecesario justificar esta evidencia con documentos: baste recordar las fórmulas testamentarias o cualquier documento relevante, donde la primera declaración es la pertenencia a la iglesia romana. Por ello, figurar con alguna efigie religiosa fue común durante el siglo XVIII. Sin embargo, conservamos algunos retratos, asociados claramente a la devoción religiosa, donde se puede ver más allá, es decir, que la indumentaria quiere decirnos algo más sobre el lujo, la posición o el cargo del personaje que busca la distinción a través de su atuendo, además de su afección religiosa.

La saga de retratos verdaderamente franceses que conocemos en Canarias durante ese siglo tiene inicio con el que el pintor José Rodríguez de la Oliva (1695-1777) realizó de *Domingo de la Guerra Ayala* y *Rosell de Lugo* (1695-1769) el año 1720 (colección particular), tal y como indica el propio lienzo¹². **[Foto 3]** Este cuadro, del que Carmen Fraga destaca su “realismo minucioso”¹³ y Jonathan Allen dice que “es una de las más elegantes imágenes de caballero barroco existentes en Canarias”¹⁴, es una obra temprana del artista, un pintor tan prolífico como dual en su visión del retrato, pues si bien conocía el retrato de inspiración cortesana (y de hecho, hemos de considerarlo como su verdadero introductor en Canarias), nos sorprende que pintase este lienzo vitalista y, al mismo tiempo, retratos mortuorios, transmitiendo con gran detalle el tránsito de la vida a la muerte.



3.- *Retrato de Domingo de la Guerra y Rosell de Lugo*. Óleo sobre lienzo, colección particular. José Rodríguez de la Oliva, 1720. Procedencia de la fotografía: Gaviño de Franchy Editores.

Sin embargo, el retrato de *Domingo de la Guerra* es crucial para entender los dos mundos en los que se movía el personaje: el civil, como regidor perpetuo de Tenerife, y religioso. Por un lado, la presencia de libros claramente destacados por el pintor, como el *Flos Sanctorum* de Alonso de Villegas, publicado en Toledo entre 1578 y 1580, la primera gran compilación de vidas de santos publicada por un español (casi

12 SORIANO (2007), pp. 84-88.

13 FRAGA (1983), p. 49.

14 ALLEN (2002), p. 97.

a la vez se publicaría la del jesuita Pedro de Ribadeneira); el *Paraíso del Alma*, escrito por san Alberto Magno en el siglo XIII, dominico responsable por muchos de los mayores logros de la ciencia medieval y editado en el siglo XVI por el mencionado Ribadeneira; obras de fray Luis de Granada o, como no, el “obli-gatorio” ejemplar del *Kempis*, es decir, el célebre libro *Imitación de Cristo*, escrito por el agustino alemán Tomás de Kempis en el siglo XV, libro piadoso de cabecera de todo católico de la Edad Moderna. Otros tantos libros se hallan en la estantería situada tras el retratado. Colgando de un clavo bajo el ornato que cierra, en crestería de volutas, la estantería, un pequeño lienzo de la Virgen del Rosario, que sigue el gusto del pintor Cristóbal Hernández de Quintana, el más respetado de La Laguna en su tiempo y ya anciano, por lo que queremos ver en él un homenaje al maestro.

Pero sobreponiéndose a esa explosión de fervor en segundo plano, contrasta con el primer plano, es decir, el retrato en sí, bajo una cortina con seda y flecos prendida a un lado. La elegantísima manera de vestir a Domingo de la Guerra evidencia, en primer lugar, el conocimiento de la moda de París en La Laguna hacia 1720, algo que contradice la impresión general de los historiadores del arte, que solemos apreciar en fechas tan tempranas del siglo la influencia casi única de la etiqueta española. De tal manera nos sorprende que el personaje podría ser uno de los que puebla la correspondencia a su hija de madame de Sévigné¹⁵, una de las mejores cronistas, aún sin saberlo, de la elegancia parisina de la segunda mitad del siglo XVII. Lo primero que llama la atención es la altura de la peluca blanca, denominada *in-folio*, que había introducido en Francia el propio Luis XIV, verdadero dictador de las modas parisinas hacia finales del siglo. Es “alta, picuda y rizada” como la define Browyn Cosgrave¹⁶; la mano izquierda se apoya sobre lo que parece un tricornio de fieltro ribeteado en pasamanería de encaje de hilo de oro, igual a la casaca. Y decimos que parece un tricornio puesto que el objeto está mal pintado, o parcialmente pintado, tal vez porque Rodríguez de la Oliva no tuviese familiaridad con esa prenda. No debe extrañarnos; el lienzo fue pintado en 1720 y la moda del tricornio comenzó en París en la gran década de 1690, cuando Luis XIV tomó el vestir como parte de la etiqueta de Estado y como elemento esencialmente francés. Dicho de otro modo, que las ropas que visitó Domingo de la Guerra fueron conocidas por el pintor, sin duda, pero tal vez no el sombrero.

El chaleco es punto y aparte. Pocas veces se habrían visto en Canarias piezas tan soberbias; sin duda, el pintor conoció esas piezas en persona, porque es imposible pintarlas con tanto detalle. La base del chaleco sería de lana rígida o algún tipo de sarga, brocada en seda, en este caso de tono marfil, con hilos dorados, plateados y de seda negra. Grandes ojales y botonadura forrada en seda del mismo color culminan este lujosísimo chaleco, digno de los mejores sastres de París. Tal vez para resaltar la elegancia del chaleco, la casaca es más sencilla, parece sugerir que es de terciopelo verde, con puños rematados en botones de metal dorado en las mangas, y en el lado derecho, ojales y pasamanería de encaje en hilo de oro, rematada la camisa en encaje, que parece de *alençon*, que se sobrepone a los puños de la casaca. Suponemos que los calzones (no pintados) compondrían el terno a la francesa que luce el personaje histórico. Curiosamente en el cuello no luce lazos, a la moda de aquel tiempo, sino una sencilla corbata de seda blanca, tal vez porque no había llegado aún (de hecho, nunca llegó) la moda de los lazos.

Pero otros dos elementos que completan la indumentaria nos señalan la idea de lujo que deseaba para sí el retratado y que ese lujo, destello de su gloria terrenal, pasase a la posteridad: el ónix o topacio redondo montado en oro que luce en el dedo meñique de la izquierda y el reloj de plata que descansa sobre la mesa, pero que lleva atado a la cadena de plata, un coral al que se engarzan otros tres corales menores. Estas joyas subrayan, aún más si cabe, el sentido de magnificencia que reclama para su casa en la sociedad insular, matizado por el sentido religioso de su vida probado por su biblioteca, el piadoso gesto de su rostro, severo y nada complaciente, así como el librito que porta en su mano derecha, forrado en cuero rojo, y que bien podría ser un libro de oración.

Dicho lo anterior podríamos pensar que, o el pintor o el retratado, al no seguir la totalidad de los postulados de moda de la Francia del momento, podrían desconocer muchas de sus costumbres, pero

15 Marie de Rabutin-Chantal, marquesa de Sévigné (1626-1696), escribió un amplio epistolario dedicado a su hija, Françoise-Marguerite, condesa de Grignan, en el que narra la vida parisina del tiempo de Luis XIV, aunque sin intención alguna de que fuesen publicadas sus cartas. Sin embargo, se hizo una primera impresión en 1691 y luego en el siglo XIX. Los códigos de la moda forman parte de las entretenidas narraciones de la marquesa de Sévigné. La edición más reciente es Freixas, Laura: *Madame de Sévigné: Cartas a la hija*. El Aleph Editores, 2006.

16 COSGRAVE (2005), p. 159.

una lectura crítica atenta a la obra del italiano Carlo Marco Belfanti, al hablar de la moda francesa a comienzos del siglo XVIII, sugiere la siguiente apreciación:

La moda estuvo sujeta a una evolución que se adapta en la fisonomía a las mutaciones de la sociedad: pasamos por ello de una moda que era la expresión directa del estilo cortesano basada en la ostentación del lujo, a una moda entendida como manifestación del buen gusto individual, de una moda guiada por la elección del soberano y de la nobleza a una moda reglada por la interacción de los productores y los consumidores¹⁷.

Esa misma interacción involucra no solo al consumidor (Domingo de la Guerra), sino al modisto, al comprador de esas ropas, probablemente en Francia, y al pintor que habría de interpretarlas, sino que interactúa claramente con la sociedad y sus principios sociales e ideológicos que la conforman y que evolucionan en el tiempo.

La unión de moda, religiosidad y conformación social en Canarias la encontramos en otro lienzo, de mucha peor calidad, pero valioso desde una perspectiva múltiple. Nos referimos a la *Vera efigie de Nuestra Señora del Pino con sus donantes, el capitán Esteban Ruiz de Quesada y su tercera esposa Catalina Victoria*, que se encuentra en la iglesia parroquial de Santiago de los Caballeros de Gáldar. En los márgenes del lienzo se lee una inscripción que identifica a cada retratado a los pies de la Virgen, incluyendo su fecha de nacimiento. La obra está fechada en Gáldar en 1793, en la base del trono de la Virgen, y cuyo autor, identificado por Margarita Rodríguez González, no es otro que Cristóbal Afonso¹⁸ (1742-1797). El lienzo es tosco en su ejecución, con evidentes problemas de perspectiva; en realidad, estas cuestiones y otras ya han sido destacadas por otros investigadores¹⁹. **[Foto 4]**



4.- *Retrato de Esteban Ruiz de Quesada y su esposa Catalina Victoria*. Óleo sobre lienzo, iglesia de Santiago de los Caballeros, Gáldar. Cristóbal Afonso, 1793. Procedencia de la fotografía: Gaviño de Franchy Editores.

17 BELFANTI (2014), pp. 142-143.

18 RODRÍGUEZ GONZÁLEZ (1986), pp. 121-123.

19 CASTRO BRUNETTO (2008), pp. 209-210.

El elemento novedoso que podemos aportar se refiere a la forma de vestir de Catalina Victoria. El lienzo la presenta vestida siguiendo modas de cincuenta años atrás y de clara influencia francesa. El vestido es negro, algo extraño, inusual para un retrato que conmemore la vida, lo que podría indicar un luto, pero montado sobre un guardainfantes (o un miriñaque mal dibujado por Afonso). Sin embargo, lo sorprendente es que el vestido, supuestamente de terciopelo, lleva las mangas hasta la parte inferior del codo, rematada por un volante amplio de encaje, encaje que continúa ceñido por el antebrazo hasta las muñecas. Ambas muñecas están adornadas por doce vueltas de perlas, por lo que los remates del vestido, por muy de luto que fuesen, querían expresar lujo y distinción. Cubre los hombros un chal sofisticado, de organza de seda rematado en encaje. En el cuello lleva un collar doble de perlas del que cuelga una margarita de oro en cuyo centro se halla lo que podría ser un topacio que hace juego con los pendientes. El cabello está recogido en un moño sin ornato (no se pintó la parte posterior de la cabeza porque es un retrato casi frontal).

Su marido viste con más sencillez, chaleco negro y casaca, cuya única gracia es portar unas solapas en los bordes y hasta el pecho, de muaré carmesí, con botones a dos colores para animarla, puños de muaré rematados en encaje y corbata de seda. Sin embargo, muestra el rostro de un hombre avejentado, al pie de la fosa y con los ojos entrecerrados. La lectura que podemos hacer del lienzo es de una pareja retratada en un momento piadoso pero que no quiere perder la ocasión para mostrar su dignidad social ante sus vecinos galdenses; él moderado en su actitud; ella, a pesar de que la muerte ronde a la familia y de ser una mujer madura, no quiere mostrarse decrepita o abandonada por la vida; al contrario, es vital, porta un abanico cerrado que exhibe ante el espectador y esboza una sonrisa, aproximando su personaje más a la crónica social que a la devoción religiosa, a pesar de llevar un rosario en su mano derecha, junto al pecho. Parece un retrato donde comparten protagonismo la religiosidad con la mundanidad, él casi muerto, ella muy viva. Este aspecto es lo que convierte al retrato en una obra conceptualmente francesa que sigue los dictados del vestir galo, es verdad que de tiempos atrás, pero donde la magnificencia en el vestir tiene que hablar por el retratado. Por ello pensamos que en este retrato del matrimonio a los pies de la Virgen el pintor sí que fue Afonso, pero la *autora*, la mismísima Catalina Victoria.

Para cerrar este ciclo de retratos con expreso vínculo religioso, pero *a la francesa*, queremos destacar el de *Baltasar Gabriel Peraza de Ayala* (propiedad particular, La Laguna), que Alfonso Soriano aproxima al arte de Juan de Miranda²⁰ y Juan Alejandro Lorenzo Lima, citando a Margarita Rodríguez, señala también al mismo artista²¹. **[Foto 5]**

Ciertamente, si en otro contexto lo comparamos con otro retrato que a continuación examinaremos de Jacinto de Mesa y Castilla, el estilo artístico es muy similar, hacia 1750. El retratado, con una edad aproximada de cincuenta años (nació en 1701), se presenta sobre un fondo, a la izquierda de la composición, con cortinajes de damasco y el escudo familiar. A la derecha, lujosamente enmarcado con talla barroca, una *vera efigie* de la Virgen del Rosario —que podría ser también la de los Remedios, como alusión a la patrona de la parroquia lagunera de la villa de Abajo, donde se hallaba la residencia familiar—, nos remite a la relación entre el personaje, almotacén mayor con voz y voto de regidor de Tenerife²², y la devoción religiosa. Sin embargo, el pintor quiso destacar la elegancia del personaje, además de su afición religiosa.

Baltasar Peraza de Ayala viste al modo francés, con terno compuesto por calzones forrados de seda blanca y un chaleco de seda verde con brocados de hilo de oro formando ricos dibujos con motivos florales y rocallas. Cierra el cuello con corbata de encaje de *chautilly* y una casaca de seda blanca, al igual que los calzones, con forro en seda verde, al igual que la casaca. Los puños son amplios, de espesura suficiente para ser de terciopelo verde, con pasamanería en los bordes y botones plateados. Los puños de la camisa son de encaje, al igual que la corbata, más sencillos. La peluca denota la moda hacia mediados del siglo, e incluso de su segunda mitad, puesto que en Francia se había abandonado para entonces las pelucas picudas *in-folio* para adaptarse a la más sencilla peluca en suaves rizos siguiendo la silueta de la cabeza. Pero las piezas más lujosas de la indumentaria son los zapatos, muy a la moda, de grandes y

20 SORIANO (2007), p. 367.

21 LORENZO LIMA (2011), p. 155.

22 SORIANO (2007), p. 56.

cuidadas hebillas siguiendo formas curvilíneas barrocas, y unas largas medias en tonos verdosos bordadas con dibujos en hilo de oro.



5.- Retrato de Baltasar Gabriel Peraza de Ayala. Óleo sobre lienzo, colección particular, La Laguna. Atribuido a Juan de Miranda, c. 1750. Procedencia de la fotografía: Gaviño de Franchy Editores.

La impresión obtenida de este retrato es que más allá de que el retratado poseyese esas piezas, el pintor pudo intervenirlas para crear una mayor armonía en la composición, empleando los dos tonos básicos de verdes y cremas. El tricorno, rematado con pasamanería de hilo de oro y flecos, junto con el bastón, transmiten su poder en la sociedad local como autoridad. Pero lo que más nos interesa es cómo se ajusta a la moda francesa: efectivamente, en pleno reinado de Luis xv la vestimenta masculina había sufrido cambios, con la adopción de una mayor riqueza en los chalecos, calzado y complementos (porta un anillo de oro con un topacio engarzado), y menos ostentación en las casacas y pelucas, las prendas más externas. Y a todo ello responde este retrato; así como en el caso anterior, Catalina Victoria, pintada en 1793, presentaba una imagen anticuada (de mediados del siglo), Baltasar Peraza de Ayala es un hombre de su tiempo, que podría presentarse en Versalles sin que su imagen estuviese anticuada. Esto dice mucho del comercio entre Francia y Canarias, muy activo por entonces, pues consta en los registros de los navíos la llegada de los tejidos, pero casi nunca se habla de ellos, por lo que las pruebas solo pueden ser visuales, difícilmente documentales.

MODA FRANCESA Y ARTE EN LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XVIII EN CANARIAS

Francia, bajo los reinados de Luis xv y Luis xvi, pasó por cambios notorios en lo relacionado con la moda. En primer lugar, la prevalencia masculina fue cediendo espacio a la femenina. A ello ayudó mucho que durante los años centrales del siglo, la influencia de madame de Pompadour sobre el monarca atrajese a la corte la profesión de *couturières* como un servicio fundamental para los reyes, la nobleza y el Estado. Curiosamente, esa manera de vestir, definida como *robe a la française*, y siguiendo a Xavier

Salmon²³, en tiempos de la marquesa de Pompadour mezclaba a partes iguales una elegancia extrema con un gesto personal despreocupado, un concepto que casi un siglo después se repetirá en la construcción de la identidad masculina del dandi, como ya hemos analizado²⁴. Años más tarde se impondría la figura de Rose Bertin (1747-1813), *couturière* escogida por María Antonieta para transformar los gustos del vestir femenino²⁵. En realidad, la importancia de la indumentaria en la vida social se había manifestado en todo su esplendor en la pintura galante, definida en la década de 1710 por Antoine Watteau. Christoph Martin Vogtherr, al referirse al significado de la *fête galante* en la sociedad francesa y su impacto en el resto de Europa, señala lo siguiente:

Watteau ha elegido profundizar en un ideal social que había conquistado Francia en la segunda mitad del siglo xvii. *Galantería* describe a una fuerza civilizadora capaz de controlar los conflictos sociales y de cultivar a la sociedad, un mundo equilibrado que no era fundamentalmente erótico, sino social en todos sus aspectos²⁶.

Así pues, el siglo xviii está atravesado por la importancia de la apariencia en el vestir como medio de identificación social, de éxito económico e influencia de la nobleza junto al rey; en cierto modo, nada aproximaba más a los monarcas a los súbditos del Primer Estado, en pleno Antiguo Régimen, que las formas en el vestir y la participación de esa “fiesta galante” en que se había convertido Francia y que extendería una noción de *felicidad del Estado* hasta 1789.

Las mujeres francesas elegantes del siglo xviii ocuparon un primer plano con la introducción del mirriñaque o *panier*, es decir, sucesivos aros de metal que descienden con mayor diámetro de la cintura hasta el tobillo unidos frecuentemente por tiras de algodón o lana, sobre los que caían enaguas y vestido. La cintura fuertemente sujeta por corsés que resaltaban el busto, y un progresivo desarrollo de las pelucas que recibirán sobre ellas tocados e incluso sombreros, hasta llegar a la extravagancia que impuso María Antonieta de Habsburgo, reina de Francia entre 1774 y 1793, una extravagancia basada en la altura de los peinados, perfeccionándose el oficio de los *coiffeurs* o peluqueros que *tenían que diseñar, construir y llevar a cabo estos extraordinarios peinados*²⁷. A ello se suma la complicación de los vestidos, cargados de complementos, cintas, etc; pero debemos reconocer que la influencia de ese vestir tan complejo se limitó a los muros de Versalles y los entornos más próximos a la corte en París. El resto de las francesas vestía siguiendo los patrones de esa moda pero sin los extremos de la reina.

Por su parte, el hombre del siglo mantiene un vestir magnífico, aunque las pelucas serán más ligeras y amoldadas a la estructura de la cabeza; se mantenía la estructura del terno francés (casaca, chaleco y calzones) pero solo será la casaca del rey la única que pueda ser adamascada; disminuye el número de lazos en la vestimenta, salvo en las medias de seda, que serán las prendas de más éxito. Por último, los chalecos serán adamascados de seda o brocados. La joyería tendrá una mayor presencia con relevancia de los anillos, de piedras semipreciosas o preciosas, de cuidada talla, y el tricornio, forrado de seda y rematado por tiras de piel de animales, pero ribeteado en pasamanería de oro o encaje de hilo de oro, cerrará la indumentaria del caballero francés desde 1720, aproximadamente, hasta la revolución de 1789.

Y lo curioso es que, a pesar de la lejanía, los retratos pintados en Canarias entre esas fechas, y que muestran a muchos de los nobles más influyentes del Archipiélago, se adaptan a ese modelo, tanto mujeres como hombres. Pero hemos de reconocer que las modas que llegaban del país competidor en elegancia, Inglaterra, fueron tomando cuerpo en Canarias por las mismas fechas; de hecho, separar las indumentarias seguidas por los retratados y luego pintadas, entre *vestir a la francesa* o *vestir a la inglesa* ha sido uno de los mayores retos de este trabajo. Creemos, por tanto, que a través de la moda podemos intuir los intereses económicos o sociales de los propios retratados, sea en una mayor filiación gala o británica, aunque, como es lógico, también debemos contar con el factor del gusto personal por la indumentaria, que a veces, es ajeno a otras cuestiones.

23 SALMON (2002), pp. 144-151.

24 CASTRO BRUNETTO y MARTÍN LÓPEZ (2014), pp. 104-106.

25 COSGRAVE (2005), pp. 169-172.

26 VOGTHERR (2014), p. 23.

27 SUOH (2004), p. 10.

Las relaciones con Francia tienen mucho que ver en ello²⁸. La figura de Esteban Porlier, cónsul de la nación francesa en Canarias, residente en La Laguna, fue crucial en el fortalecimiento de esos vínculos, resultado de la alianza entre España y Francia durante la guerra de Sucesión, concluida en 1713. El testamento de Porlier, firmado en 1722²⁹, evidencia su vínculo con Francia, pero también con la sociedad canaria, tanto por su ingreso en los círculos de las familias más notables, como por los intereses canarios en el comercio con Indias. Pero, sin duda, la figura estrella que supone el grado del más absoluto afrancesamiento en la sociedad canaria del siglo XVIII es *Cristóbal del Hoyo-Solórzano y Sotomayor*, marqués de la Villa de San Andrés y vizconde de Buen Paso (1677-1762).

Son varias las publicaciones que han abordado su vida, viajes y obra, y todos los autores coinciden en que aportó a Tenerife su experiencia parisina, londinense y lisboeta a la que acrecentó su vida en Madrid que abarcó entre 1736 y 1751. De entre los relatos redactados por el vizconde, la *Carta de la corte de Madrid* (1745) ofrece algunas pistas sobre su reacción ante los usos y costumbres francesas percibidas también en Madrid como *moda* o algo novedoso que introducía nuevas maneras en la España borbónica:

Ni tampoco la ropa blanca, aun por costumbre antigua es tan fina como en Londres, ni como en París tanta y fina; sin que este reparo te admire, porque ya tú sabes que a comer y a saber vestir empezó Madrid cuando este siglo empezó³⁰.

Algo más adelante introduce un comentario, en realidad referido al monasterio de El Escorial, donde compara el trabajo de los mejores joyeros de la corte con el desempeñado por algunos obradores canarios:

Las esmeraldas, diamantes, perlas y rubíes son muchas y de gran valor; pero, a más de estar en oro los diamantes y que no es brillante ninguno (aunque no se practicaban entonces) y las esmeraldas en plata, parece que aquellas piedras las montaron Eufemio Machado en Santa Cruz o Sebastián Romero en La Palma³¹.

La conclusión es que el vizconde no solo conocía el arte del lujo, sino que estaba familiarizado en su tierra con los orfebres y joyeros que, sin duda, realizarían muchas de las joyas que se lucían en Canarias. Pero tampoco era ajeno al mundo de la ropa. En su testamento, protocolado en 1762 en la ciudad de La Laguna, reconoce que su padre se dedicaba al comercio de “ropas” con Francia, ya en 1719, y que él había continuado con esos negocios algún tiempo más, hasta 1722³². A todo ello hemos de sumar sus estancias en Londres, París y Lisboa, ciudad esta última que bajo el reinado de João V había experimentado igualmente un proceso de afrancesamiento en las modas y costumbres, y una especial inclinación por el tardobarroco italiano. El retorno definitivo a La Laguna en 1751 y sus contactos con los ilustrados que formarían la *Tertulia de Nava* haría el resto, y las modas que apreciamos especialmente en Tenerife (Las Palmas de Gran Canaria se hallaba profundamente influida por el ambiente episcopal, con una menor penetración de la mundanidad secular), estarían bajo la discreta sombra del vizconde de Buen Paso. Es una pena que uno de sus colegas en la introducción del pensamiento ilustrado, el presbítero tinerfeño José de Viera y Clavijo (1731-1813), en su viaje a Francia y Flandes, con una prolongada estancia en París entre 1777 y 1778, no dejase testimonios sobre la moda parisina de su tiempo³³. **[Foto 6]**

28 Recomendamos la consulta del website del Grupo de investigación Fran-Can de la Universidad de La Laguna, <http://francan.webs.ull.es/>. Extraído el 18 de mayo de 2015.

29 Archivo Histórico Provincial de Santa Cruz de Tenerife (A.H.P.T.) Pn 730. *Testamento de Esteban Porlier Du-Ruth*, en La Laguna, ante Francisco Tagle Bustamante, fol. 146v. Agradecemos la amabilidad de Carlos Rodríguez Morales al ayudarnos a la localización de estos datos documentales.

30 VIZCONDE DE BUEN PASO (1988), p. 59.

31 VIZCONDE DE BUEN PASO (1988), p. 155.

32 A.H.P.T. Pn n° 742. *Testamento de Cristóbal del Hoyo, marqués de San Andrés*, en La Laguna, ante Roque Francisco Penedo, a 4 de octubre de 1762, fol. 86v.

33 VIERA Y CLAVIJO (2008). Queremos hacer aquí un reconocimiento al extraordinario trabajo de introducción, edición, y sobre todo, notas, de Rafael Padrón Fernández, que ha demostrado un conocimiento extensísimo sobre la cultura francesa del siglo XVIII.



6.- *Retrato de Cristóbal del Hoyo Solórzano y Sotomayor*. Óleo sobre lienzo, colección particular de Santa Cruz de Tenerife. Anónimo madrileño, década de 1740. Procedencia de la fotografía: Gaviño de Franchy Editores.

El retrato del *Marqués de la villa de San Andrés y vizconde de Buen Paso*, conservado en propiedad particular de Santa Cruz de Tenerife, es una de las joyas que ilustran este estudio porque supone justamente el nexo entre la moda del tiempo de Luis XIV y los nuevos aires llegados a París hacia 1720 y luego expandidos por Europa.

Lo primero que llama la atención es el entorno del retrato. En el lado izquierdo de la composición, un cortinaje de damasco en oro y verde cuelga desde el techo y resbala sobre una mesa en forma de mantel, donde hay depositados unos libros que indican la cultura del marqués, para caer luego sobre el suelo bordeado por unos flecos. A los pies de la mesa, y por tanto, a la derecha del noble, encontramos una alegoría del amor en forma de Cupido. Pero no es un cupido al uso, sino encadenado desde su tobillo derecho a algún elemento que se encuentra bajo la mesa. El arco está arrojado en el suelo frente a él, al igual que una flecha; a su espalda, también en el suelo, el carcaj. En la mano derecha porta una flecha rota por la mitad y tiene los ojos vendados, girando su cabeza a la izquierda, como rehusando el contacto con la flecha del amor.

Hemos consultado los libros de emblemática más usados por los artistas barrocos para identificar este tipo de Cupido, pero no aparece en la *Emblemata* de Alciato³⁴ ninguna figura que se pueda relacionar

³⁴ ALCIATI (1549). Existe una versión digital de esta edición por la *Biblioteca Digital Hispánica*, de la Biblioteca Nacional de España. Extraído el día 21 de mayo de 2015 desde <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000052222&page=1>

con esta imagen. Tampoco en la máxima obra iconológica para la representación del amor, es decir, el *Amorum emblemata* de Otto Vaenius, que contiene 125 grabados sobre esta temática, ninguna muestra esa imagen³⁵. Hemos rastreado la pintura italiana, comenzando por el genial Tiziano y la pintura veneciana, para luego continuar por la española, contando, claro, con Velázquez, y hemos encontrado muchos “cupidos”, pero ninguno con igual identificación. Lo más cercano, un grabado abierto por Louis de Boullogne entre 1630 y 1647, con el tema *Venus vendando el amor*, del que se conserva una lámina en la Biblioteca Nacional de España, pero que tampoco sería la base de este *Cupido desencantado* del retrato del marqués de la villa de San Andrés.

Se encuadraría en el concepto de cupido asociado a Hércules, que asume las más pesadas cargas y trabajos, como señala Julián Gállego³⁶, y el maestro de los iconógrafos e iconólogos españoles, Santiago Sebastián, sugiere que hay diversas formas de representación del fracaso del amor conyugal con representaciones que alcanzan a la representación de Venus, Cupido y Vulcano³⁷. Es decir, que esta imagen incluida en el retrato apunta a la interpretación antes anotada: que se trataría de un *Cupido desencantado*. Se desencantaría, tal vez, por el pleito legal que mantuvo de joven por enamorarse de una sobrina, de la compleja relación mantenida con sus suegros en Galicia, al casar con Teresa Margarita Suárez de Deza en Lugo, con la que se marchó a Madrid, donde nació su hija Juana y donde murió su esposa en 1747³⁸.

Sin embargo, esa alegoría no encaja con la actitud del marqués, puesto que sonrío al espectador de una manera que es completamente inusual en la plástica canaria, pero sí en la francesa y su influencia sobre los artistas españoles. Ese, más adelante, será un detalle para contribuir a la que consideramos la mejor filiación de la obra. En cuanto a la indumentaria; esta representa una moda un tanto anticuada para mediados del siglo XVIII. Viste el terno francés con peluca *in-folio*, una corbata de encaje, aparentemente de *chantilly*, y lo que sorprende es que no luce chaleco bajo la casaca, sino una casaca carmesí de tres cuartos, con encaje en plata formando figuras en escalera y botones, tanto para cerrarla como de adorno en los faldones y en el arranque de los puños. Además, las solapas están abiertas para que se aprecie la corbata. Usa calzas hasta la rodilla de terciopelo azul, medias de seda del mismo color, zapatos de tacón a la francesa (altos) rematados en cuero rojo vuelto y en forma de ondas. Como decimos, una forma un tanto anticuada pero novedosísima en el entorno canario, puesto que ninguno de nuestros pintores empleó esa manera de retratar a los personajes (bien es verdad que tal vez los pintores tuviesen poco espacio para sugerir a sus retratados la mejor manera de vestirse ante el caballete, nunca lo sabremos).

Reuniendo toda la información expuesta, consideramos que hay dos opciones para aproximarnos a la autoría del retrato. En primer lugar, la que preferimos es que se trate de un lienzo pintado al marqués durante su estancia en Madrid en la década de 1740 y que luego trajese a Canarias, siendo su autor algún artista madrileño sin demasiada formación pero conocedor del retrato cortesano. Eso explicaría su sonrisa, la utilización de un Cupido de tan compleja interpretación y las vestimentas, algo anticuadas pero de calidad y estilo cortesano. La segunda opción, a la que somos menos proclive, es considerarlo un lienzo pintado en Canarias. Si lo comparamos con Rodríguez de la Oliva, encaja con la rudeza de los fondos y algunos aspectos formales, pero no en el concepto mismo de retrato. En cuanto al otro gran pintor, el grancanario Juan de Miranda, es técnicamente muy superior a la calidad de este lienzo, claro que siempre hemos de considerar algún retoque posterior que solo una restauración podría devolver a la forma original.

La obra está relacionada, en lo que a cronología se refiere, con el que el ya citado tantas veces, Juan de Miranda, realizase de *Jacinto de Mesa y Castilla*, conservado en colección particular de Las Palmas de Gran Canaria. Está firmado y fechado en 1749, un dato muy relevante, pues será a mediados de la centuria cuando comience a generalizarse en Canarias el reconocimiento social del artista, y el primer paso era firmar y datar la obra. Tanto el personaje como su retrato fueron estudiados por Margarita Ro-

35 VAENI (1608). Existe una versión digital de esta edición por la *Biblioteca Digital Hispánica*, de la Biblioteca Nacional de España. Extraído el día 21 de mayo de 2015 desde

<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000006538&page=1>

36 GÁLLEGO (1987), p. 95.

37 SEBASTIÁN (1995), pp. 184-186.

38 HERNÁNDEZ GONZÁLEZ (1989), p. 69. Debe considerarse también el estudio biográfico realizado por Agustín Millares Torres (1978).

dríguez³⁹, quien aportó el primer estudio relevante sobre la obra. Más adelante, por José Concepción Rodríguez⁴⁰ y mencionado en su estudio biográfico por Juan Alejandro Lorenzo Lima⁴¹. [Foto 7] En esta ocasión, lo que pretendemos aportar no está relacionado ni con el personaje histórico ni con la historia del lienzo, ya reseñado en el *Nobiliario de Canarias* y en la bibliografía mencionada. Sí creemos conveniente aclarar que, como en casi todos los retratos escogidos, el personaje estuvo involucrado en el comercio con Indias, en este caso con Perú, es decir, que viajar es indispensable para construir una imagen seria de poder, porque tras la elección de estas ropas lujosas se esconde, sin duda, un criterio de gusto del retratado, basado en la experiencia visual de la moda y en el contraste de su forma de vestir y usar las joyas con los demás; pero no nos hagamos ilusiones, no vamos a encontrar ese tipo de reflexiones en los documentos que arrojan luz sobre sus biografías.



7.- *Retrato de Jacinto de Mesa y Castillo*. Óleo sobre lienzo, colección particular Las Palmas de Gran Canaria. Juan de Miranda, 1749. Procedencia de la fotografía: Gaviño de Franchy Editores.

Como ya advertimos en el caso anterior, el personaje va flanqueado de su escudo de armas, recurrente en los personajes de la nobleza canaria, y un cortinaje de damasco en rojo, para resaltar la dignidad. En cuanto a la vestimenta, es un perfecto caballero del tiempo de Luis xv de Francia (y, obviamente de Fernando vi de España, cuya corte continuaba compartiendo la estética de la moda francesa). Viste la peluca a la moda de Francia, ondulada en pequeños bucles, y larga, sobre los hombros. El terno francés está compuesto por una casaca lisa forrada de un tejido que parece sugerir el muaré en tono crema, a juego con los calzones, rematada por puños de terciopelo rojo, hasta los codos, rematado con botones bañados en oro. Como es costumbre, el lujo de la prenda se guarda para la corbata de encaje y, sobre

39 RODRÍGUEZ GONZÁLEZ (1986), pp. 321-322. También en RODRÍGUEZ GONZÁLEZ (1994), p. 44. En esta última aparece citado en estudio comparativo con otro retrato del mismo autor.

40 CONCEPCIÓN RODRÍGUEZ (2001), pp. 188-191.

41 LORENZO LIMA (2011), p. 155.

todo, el chaleco de damasco de seda de color oro viejo o calabaza, bordado con motivos florales en tonos azules, rosas, naranjas, verdes y negros (para crear contrastes). Es decir, que la preferencia por los tonos pasteles, tanto en las tres piezas del terno como en la decoración floral del chaleco, nos indican un conocimiento de los colores de moda, que podemos contemplar tanto en las indumentarias de la época como en la pintura del tiempo de François Boucher y los otros grandes maestros de la pintura galante, también al sur de los Pirineos. Las medias de seda roja combinan en color con el forro de la casaca y las ya referidas mangas. Los zapatos son más discretos, con gruesa hebilla y tacón de cuero rojo, a la francesa.

En la elección de la ropa para ser representado aceptamos la intervención del pintor para una mejor armonía de las formas artísticas y colores, pero también del retratado, en la elección de cada una de las piezas para transmitir el éxito social. Juan Alejandro Lorenzo Lima también se ha preocupado por esta misma cuestión en un trabajo reciente en el que estudiaba la representación en Tenerife de la imagen del rey Carlos IV⁴². En ese caso, proponía la cuestión de cómo se elegía la mejor manera de representar al monarca en la sociedad isleña, y de quien tomaba la última decisión. Aceptando la imposibilidad de saberlo con exactitud, porque en ello no se detenían los documentos, sugiere que tal vez fuese la valoración pública y la opinión de los más inteligentes de La Laguna los que lo hiciesen; es decir, que hubiese un cierto consenso en las formas de representarlo (y se deduce que de vestirlo).

Sobre el mismo asunto, el especialista en estética de la moda, Gilles Lipovetsky, sugiere que la preponderancia del retratado sobre la modista o pintor era aún superior:

A mediados del siglo XVIII se produjo una nueva valoración de los oficios de la moda, pero ésta no fue acompañada por una transformación en la organización y concepción del trabajo: gloria y promoción social pero no autonomía de creación⁴³.

Dos retratos femeninos dan continuidad a esta relación francesa con la moda en Canarias. En primer lugar, el de *María Ana Vélez del Hoyo*, óleo sobre lienzo conservado en la colección Massieu de Las Palmas de Gran Canaria, estudiado, junto al de su marido, *Antonio José Vélez y Pinto*, por Jesús Pérez Morera, quien lo adscribe al arte del pintor palmero Juan Manuel de Silva (1687-1751) y data hacia 1740⁴⁴. Ambos retratos son interesantes; el del esposo, Antonio José, concuerda con todos los que hemos analizado. **[Foto 8]** El caballero viste (sobre un fondo con cortinaje y un paisaje con ingenio, que nos recuerda que era propietario de una parte del ingenio de Argual, La Palma) el terno francés, sin demasiados detalles destacables. La indumentaria más interesante es la de su esposa, María Ana. Jesús Pérez Morera ya propuso un estudio detallado de las joyas que porta, así como del conjunto iconográfico⁴⁵, que incluye un arco y flechas, que alude al amor por su marido o a la fidelidad y que, indirectamente, nos recuerda a cupido y las flechas del lienzo del marqués de la villa de San Andrés. Son llamativas las perlas que, simulando el papel del encaje, cuelgan cruzadas en los bordes del corpiño y están anudadas en la cintura sobre el propio corpiño. Las perlas, en varias filas, adornan las muñecas. Las mangas de encaje, que parece de *alençon*, son las conocidas como “mangas pagoda”; pero lo más importante es que la falda cae sobre un guardainfante, la pieza más característica del atuendo femenino francés de mediados del siglo XVIII que fue extendido por Europa hasta 1789. Todo el vestido (corpiño que acaba en amplio faldón, y falda) es del mismo tejido, de tono crema con adornos adamascados de flores, paisajes y temas de *chinoiserie*. Nada es más francés. Incluso el abuso de las perlas como elemento del vestido, remiten a una costumbre francesa para remarcar la magnificencia.

42 LORENZO LIMA (2012), pp. 77-78.

43 LIPOVETSKY (2014), p. 102.

44 PÉREZ MORERA (1994a), pp. 152-153 y PÉREZ MORERA (1994b), pp. 84-86.

45 PÉREZ MORERA (1994a), p. 152.



8.- *Retrato de María Ana Vélez del Hoyo*. Óleo sobre lienzo, colección Massieu, Las Palmas de Gran Canaria. Juan Manuel de Silva, 1740. Procedencia de la fotografía: Gaviño de Franchy Editores.

A todo ello debemos sumar los anillos, collar y pendientes, que parecen esmeraldas, engarzadas en oro, y un peinado curiosísimo, un moño alto con aplicaciones de joyas con formato de flores, y una cinta, a modo de diadema, que anuda la cabeza y se cierra en el centro en forma de lazo, sujeto por un prendedor de joyas igualmente en forma de flor. El adorno de la cabeza no guarda relación con Francia por lo que Pérez Morera ha apuntado un vínculo con el ornato personal propio de la pintura cuzqueña⁴⁶. Ese mismo exotismo fue apuntado por Jonathan Allen, quien ve “patrones orientales y exóticos” en el vestido⁴⁷, y tiene razón, pero ese exotismo viene, al menos en el vestido, del peso que el exotismo oriental juega en la moda francesa desde comienzos del siglo.

Otra pareja de retratos, que se conservan en el Museo Municipal de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife, representan a Gaspar Fernández de Uriarte y su esposa, Antonia de León Román, atribuidos a Cristóbal Afonso (1742-1797) y pintados en la década de 1780, según atribución de Carlos Gaviño de Franchy⁴⁸. El retrato del caballero aporta poco a la moda, en general, y está inspirado en la moda inglesa. Sin embargo, el de su esposa⁴⁹ es espectacular por dos razones: en primer lugar, por el propio vestido, que anuncia la transición entre la moda fin de siglo y el tiempo napoleónico. Y en segundo lugar, por el espectacular tocado, muy escaso en la plástica canaria, aunque comparable con otros retratos de damas de su tiempo. **[Foto 9]**

46 PÉREZ MORERA (1994a), p. 152.

47 ALLEN (2002), p. 100.

48 GAVIÑO DE FRANCHY (2004), pp. 194-195.

49 Tradicionalmente fue identificado con María Bernarda de Soria Pimentel y atribuido a José Rodríguez de la Oliva. Así es citado en FRAGA GONZÁLEZ (1983), p. 77.



9.- *Retrato de Antonia de León Román*. Óleo sobre lienzo, Museo Municipal de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife. Atribuida a Cristóbal Afonso, c. 1780. Procedencia de la fotografía: Gaviño de Franchy Editores.

El vestido es entero, de falda sobre crinolina (no parece llevar miriñaque) que ya era muy popular en aquella época y corpiño con mangas largas, acabadas en unos sencillos puños de encaje con tapetas en las mangas recorridas por tres botones, toda una novedad. El pintor tal vez quiso representar un vestido de terciopelo verde cubierto por un tul bordado en topos; al menos eso es lo que nuestro ojo quiere ver, porque la verdad es que parece una tela rígida verde grisácea con topos. Lo sorprendente es que pinta un lazo rojo de terciopelo pendiendo de la falda, en la parte posterior de la cintura, que repite en la punta del escote del corpiño, por cierto, un escote bajo, a la moda francesa del tiempo de María Antonieta. Un chal de tul de seda rematado en encaje de *alençon* cubre sus hombros y está sujeto también al escote, un tipo de escote en V, pero que en realidad es un escote más redondo, o *scoop*, pues los extremos del vestido sobre el pecho están cubiertos por un ligero tul de seda bordado. Sobre ese escote, numerosas cuentas de perlas coronan el busto.

Pero lo más sorprendente de su indumentaria es la utilización desde la cintura de un delantal carmesí bordado con florecillas doradas rematado en pasamanería de piquillo de oro, una franja de terciopelo bicolor (verde y carmesí) y rematado en una blonda plisada de tul. La pieza es claramente burguesa, ajena a la vestimenta francesa de la aristocracia del tiempo de Luis XVI y María Antonieta (y por extensión, de los Borbones españoles); de hecho, creemos que la retratada y el pintor incluyeron una prenda de influencia inglesa en un conjunto que, por lo demás, parecía reflejar el espíritu cortesano galo.

Y es que esa apariencia se mantiene aún en el peinado y el tocado. A la moda prerrevolucionaria, el peinado es de cabello largo con el fleco recogido a los lados y sujeto en la parte posterior con un moño sobre el que se asienta uno de los tocados más franceses pintados en Canarias. Suponemos que sobre una base de crinolina (que también se empleaba en sombrerería para aprestarlo) se construye el tocado compuesto por una base forrada de encaje del que pende en la parte posterior una tira de tul, un lazo de seda azul que envuelve el coronamiento, en el que se engarzan unas rosas, y un remate de plumas de varios colores. A ello debemos sumar la mesa (carente de perspectiva) situada junto a la dama, en la que descansa un libro, sobre un pequeño jarrón con flores, un abanico cerrado de marfil en la mano derecha, y una flor en la izquierda, que levanta ligeramente hacia el rostro. La composición pretende reflejar lige-

reza, elegancia y la visión de la feminidad que se mantenía por entonces. Finalmente, queremos destacar lo más valioso del cuadro: la penetrante mirada de Antonia de León Román, que reivindicaba un lugar en la sociedad que pretendía alcanzar con un vestido y unos complementos dignos de las damas de Francia.

El retrato es tosco y con problemas graves de composición, es cierto, pero interesantísimo para apreciar el declive de un concepto de indumentaria, a la manera aristocrática, y el lento surgir de una nueva tendencia en el vestir que, por poco tiempo, aliviaría la vida de la mujer. Luego llegarían las nuevas formas románticas, que supondrían una nueva carga para la indumentaria femenina, que no se aligeraría hasta la llegada de modistos franceses revolucionarios a comienzos del siglo xx, como Paul Poiret, Madeleine Vionnet y, por supuesto, Coco Chanel.

CONCLUSIONES

En total hemos analizado diez retratos, los dos primeros probablemente ejecutados fuera de Canarias, aunque llegados a las islas en el siglo xviii; a ellos habría que sumar una hipotética realización madrileña del efectuado para el marqués de la villa de San Andrés. Los otros siete son de indudable factura canaria, realizados en la segunda mitad del siglo. Coincide en el tiempo con el crecimiento extraordinario del comercio canario con Francia e Inglaterra, la llegada del pensamiento ilustrado a través de quienes nos visitaban y de los canarios con estancias duraderas en el extranjero. Puesto que la moda era dictada en Francia, y Europa se había rendido a sus encantos (aunque a finales del siglo Inglaterra había definiendo una nueva opción en la indumentaria), no es extraño que a Canarias llegasen vestidos hechos en Francia, o por modistas anónimas españolas, pero “a la francesa”, que podrían servir de modelos a nuestras modistas canarias, absolutamente desconocidas, pero claro que las habría para que cosiesen a las gentes de las islas tejidos materiales y culturales de Francia. Pero ¿a qué gentes? La respuesta es obvia: a las clases poderosas asentadas en las tres grandes islas (Tenerife, Gran Canaria y La Palma), cuya actividad comercial no solo había despegado, sino que ocupaba un pequeño espacio en la economía general del Reino, sobre todo en lo que afecta a una mercancía de exportación asociada al lujo (entonces y hoy), como es el vino.

Para mostrar esa preponderancia dentro y fuera de Canarias, el uso de la indumentaria hablaba sobre el prestigio de las familias aristocráticas o burguesas, pero empeñadas en el comercio exterior o en el ejercicio de altos cargos de la administración. Si el francés o la francesa exhalaban magnificencia, el canario o la canaria debían también hacerlo, empleando sus mismas armas. El lujo de los chalecos de los caballeros, las joyas en las mujeres, la riqueza de los complementos (calzado, medias, tricornos o tocados) y la mirada altiva de los retratados nos habla de una sociedad sin miedos que se siente fuerte y europea, sin el complejo de haber nacido en los márgenes de España. Para reforzar esa idea, ya hemos planteado al analizar estos retratos que algunos mostraban la *moda* francesa, es decir, que no solo eran indumentarias magnificentes, sino que respondían a la moda, y la moda siempre es pasajera y se renueva. Por ello, el estudio de estos retratos nos aporta una visión de los campos experimentados en la moda en la segunda mitad del siglo y su impacto entre la sociedad canaria; consecuencia directa es que el estudio de la moda en los retratos nos facilita adentrarnos en un campo de datación de la obra artística con un método tan exitoso como inesperado, que podría sorprender a muchos investigadores.

Quizás la escasa calidad artística de algunos de estos retratos, su presencia exclusiva en propiedad particular y, en el mejor de los casos, las pocas veces que se han mostrado a la ciudadanía hacen que no les demos el valor que tienen. Pero estos retratos nos están hablando mejor y más alto que muchos documentos sobre cómo fue la élite canaria del siglo xviii. Si los analizamos desde perspectivas como la moda, o la idea general del lujo desdeñadas por muchos investigadores, quizás comencemos a escucharlos y entenderlos un poco mejor.

BIBLIOGRAFÍA

- ALLEN, J. (2002). “A través del Atlántico: el género del retrato y la isla”, en Acosta Guerrero, E. y Allen, J. (coord.). *Rostros de la isla: el arte del retrato en Canarias [1700-2000]*. Islas Canarias: Cabildo de Gran Canaria/Cabildo de Tenerife/Gobierno de Canarias, pp. 87-121.
- BELFANTI, C. M. (2014). *Histoire culturelle de la mode*. Paris : Institut Français de la Mode.
- BOTTINEAU, Y. (1986). *El arte cortesano en la España de Felipe V (1700-1746)*. Madrid: Fundación Universitaria Española.
- CASTRO BRUNETTO, C. J. (2008). “Pintura”, en *Historia cultural del arte en Canarias; 4. Luces y sombras en el siglo ilustrado: la cultura canaria del Setecientos*. Santa Cruz de Tenerife: Las Palmas de Gran Canaria: Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias.
- CASTRO BRUNETTO, C. J. y MARTÍN LÓPEZ, D. (2014). “Elegantes, casi dandis, en la plástica canaria (1800-1950). *Estudios Canarios. Anuario del Instituto de Estudios Canarios*, núm. LVIII. La Laguna: Instituto de Estudios Canarios, pp. 103-129.
- CONCEPCIÓN RODRÍGUEZ, J. (2001). “Ficha sobre el retrato de D. Jacinto de Mesa y Castilla”, en Herández Socorro, M.R. (Coord. de textos y fichas): *Arte en Canarias [siglos XV-XIX]: una mirada retrospectiva*. Canarias: Viceconsejería de Cultura y Deportes.
- COSGRAVE, B. (2005). *Historia de la moda. Desde Egipto hasta nuestros días*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- CRANE, D. (2007). “Apuntes sobre la moda y la identidad social”, en González, A. M. y García, A. N. (coords.). *Distinción social y moda*. Pamplona: Eunsa/Ciencias Sociales.
- DÍAZ PADRÓN, M. (2012a) “Una reflexión a la moda en la historia y la pintura del siglo XVII”. *Tendencias del Mercado del Arte*, núm. 55. Madrid: Hojas de Arte e Inversión S.L., pp. 92-94.
- DÍAZ PADRÓN, M. (2012b) “Una segunda reflexión de la moda y la pintura en los actos y los hechos cotidianos”. *Tendencias del Mercado del Arte*, núm. 57. Madrid: Hojas de Arte e Inversión, pp. 70-72.
- FRAGA GONZÁLEZ, M. C. (1983). *Escultura y pintura de José Rodríguez de la Oliva (1695-1777)*. La Laguna: Excmo. Ayuntamiento de La Laguna.
- FRANCASTEL, P. (1989). *Historia de la pintura francesa*. Madrid: Alianza Editorial.
- FUENTE HERRERA, I. DE LA (2011). *El imperio de la moda*. Madrid: Editorial Arcopress.
- GÁLLEGO, J. (1987). *Visión y símbolos en la pintura española el Siglo de Oro*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- GAVARRÓN, L. (2003). *La mística de la moda*. Valencia: Engloba Edición.
- GAVIÑO DE FRANCHY, C. (2001). “Ficha de don Nicolás de Molina y Briones”, en Hernández Socorro, M. R. (Coord. de textos y fichas): *Arte en Canarias [siglos XV-XIX]: una mirada retrospectiva*. Tomo II. Canarias: Viceconsejería de Cultura y Deportes, pp. 194-195.
- HERNÁNDEZ GONZÁLEZ, M. A. (1989). *Biografía del vizconde del Buen Paso*. Santa Cruz de Tenerife: Cabildo Insular de Tenerife.
- LIPOVETSKY, G. (2014). *El imperio de lo efímero. La moda y su destino en las sociedades modernas*. Barcelona: Editorial Anagrama.
- LORENZO LIMA, J. A. (2011). *Juan de Miranda. Reverso de un autorretrato*. Las Palmas de Gran Canaria: Gaviño de Franchy Editores.
- LORENZO LIMA, J. A. (2012). “Rey imaginado, rey pintado. Precisiones en torno a los retratos tinerfeños de Carlos IV”. *Estudios Canarios. Anuario del Instituto de Estudios Canarios*, núm. LVI. La Laguna: Instituto de Estudios Canarios, pp. 67-92.
- LUNA, J.J. (1978). “Louis-Michel Van Loo en España”, *Goya: Revista de Arte*, nº 144, pp. 330-337.
- MILLARES TORRES, A. (1978). *D. Cristóbal del Hoyo y Sotomayor*. Las Palmas de Gran Canaria: Biografías de Canarias Célebres IV.
- MORÁN, M. (1990). *La imagen del rey: Felipe V y el arte*. Madrid: Nerea.
- PÉREZ MORERA, J. (1994a). *Silva. Bernardo Manuel de Silva*. Biblioteca de Artistas Canarios, núm. 27. Islas Canarias: Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias.
- PÉREZ MORERA, J. (1994b). “El patronazgo de los señores”, en AA.VV: *La cultura del azúcar. Los ingenios de Argual y Tazacorte*. Excmo. Cabildo Insular de La Palma.
- RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, M. (1986). *La pintura en Canarias durante el siglo XVIII*. Las Palmas de Gran Canaria: Ediciones del Cabildo Insular de Gran Canaria.
- RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, M. (1994). *Juan de Miranda. Catálogo de la exposición*. Santa Cruz de Tenerife: Servicio de Publicaciones de la Caja General de Ahorros de Canarias.
- SALMON, X. (2002). “Madame de Pompadour et le peinture”, en Salmon, X. (dir.): *Madame de Pompadour et les arts*. Paris : Réunion des Musées Nationaux.
- SEBASTIÁN, S. (1995). *Emblemática e Historia del Arte*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- SORIANO Y BENÍTEZ DE LUGO, A. (2007). *Casas familiares laguneras. Los linajes y palacios de Nava-Grimón y Salazar de Frías*. San Cristóbal de La Laguna: Ayuntamiento de San Cristóbal de La Laguna, Concejalía de Cultura del Ayuntamiento de San Cristóbal de La Laguna.
- SUOH, T. (2004). “Siglo XVIII”, en *Moda. Desde el siglo XVIII al siglo XX*. Colonia: Instituto de la Indumentaria de Kyoto, Tashen.
- VIERA Y CLAVIJO, J. (2008). *Diario de viaje a Francia y Flandes*. (Edición, introducción y notas de Rafael Padrón Fernández). La Laguna: Instituto de Estudios Canarios.

- VIZCONDE DE BUEN PASO (1988). *Carta de la corte de Madrid* (ed. Miguel Ángel Hernández González). Islas Canarias: Biblioteca Básica Canaria, núm. 8.
- VOGTHERR, CH. M. (2014). “La Fête galante, Pastorale des Lumières et champ d’expériences”, en Vogtherr, Ch. M. y Taverner Holmes, M. (dirs.). *De Watteau à Fragonard. Les Fêtes galantes*. Paris: Musée Jacquemart-André, Culturespaces, Fonds Mercator, pp. 19-25.