



Los retratos de una reina: el caso del guardarropa de María Josefa Amalia de Sajonia (1819-1829)

Portraits of a Queen: the case of the wardrobe of Maria Josepha Amalia of Saxony (1819-1829)

 Sandra Antúnez López
Universidad Autónoma de Madrid, España
sandra.antunez.lopez@gmail.com

Recepción: 01 agosto 2024
Aprobación: 09 noviembre 2024
Publicación: 02 enero 2025

Cita sugerida: Antúnez López, S. (2025). Los retratos de una reina: el caso del guardarropa de María Josefa Amalia de Sajonia (1819-1829). *Trabajos y Comunicaciones*, 61, e219. <https://doi.org/10.24215/23468971e219>

Resumen: Este artículo está dedicado a la figura de la reina María Josefa Amalia de Sajonia y al análisis de su guardarropa durante su reinado junto a Fernando VII. El perfil reservado y retraído de la soberana ha llamado poco la atención de los historiadores, aunque reinó durante diez años. Su guardarropa es también desconocido, a pesar de ser uno de los más interesantes y completos que nos ha llegado a través de las fuentes archivísticas. Además, los retratos conservados y las fuentes primarias procedentes del Archivo General de Palacio en Madrid, podemos examinar la transición del vestido de estilo imperio francés hacia el romanticismo.

Palabras clave: Reina, María Josefa Amalia de Sajonia, Fernando VII, Vestidos, Romanticismo.

Abstract: This article is dedicated to the figure of Queen Maria Josepha Amalia of Saxony and to the analysis of her wardrobe during her reign alongside Ferdinand VII. The reserved and retiring profile of the sovereign has attracted little attention from historians, although she reigned for ten years. Her wardrobe is also unknown, despite being one of the most interesting and complete that has come down to us through archival sources. In addition, the preserved portraits and primary sources from the General Archive of the Palace in Madrid allow us to examine the transition from French Empire style dress to Romanticism.

Keywords: Queen, Maria Josepha Amalia of Saxony, Fernando VII, Dresses, Romanticism.



Introducción y metodología

La protagonista de las siguientes páginas* es María Josefa Amalia de Sajonia (1803-1829), una joven princesa de vida discreta y tranquila hasta sus nupcias con Fernando VII. En comparación a su predecesora, María Isabel de Braganza (1797-1818), tenemos cuantiosos datos biográficos de ella y la ingente dote de un millón de reales que a su fallecimiento no fue devuelta a su familia. La nueva soberana desarrolló un estilo romántico que podemos ver en un guardarropa caracterizado por el excesivo lujo de chales y vestidos ceremoniales, además de “heredar” de la anterior reina a Vicenta Mormín, una de las modistas más relevantes del siglo (Antúnez López, 2022). La gran mayoría de los trajes de esta reina fueron confeccionados por el taller de Vicenta, ubicado en el llamado Barrio de Palacio, tal y como recogen los libros de contaduría de la década de 1820. La desaparición de María Josefa inaugura el primer estilo romántico en España —en 1829— que evolucionará a enormes siluetas de reloj con numerosos volúmenes¹ (Pena González, 2007).

Partimos de una premisa: el traje manda sobre el resto de los accesorios del cuerpo humano y constituye la máxima acentuación de la personalidad individual, a la que se suma un rasgo impersonal que es el estilo colectivo. El vestido es aquello que la persona lleva como protección corporal o como aditamento visual o estético, un objeto material asociado al fenómeno estético. Desde la antigüedad, el cuerpo vestido está sujeto a cambios periódicos y arbitrarios, propios de cada época y lugar. Ahora bien, la Edad Moderna y Contemporánea introduce cambios trascendentales, entre ellos el del concepto de “moda”. A partir de entonces, la indumentaria se convirtió en un signo claro de identidad y en un efectivo código de comunicación, que fue evolucionando a lo largo del tiempo hasta convertirse en un rasgo más de los hombres y mujeres de aquella época (Lipovetsky, 1990).

Adentrándonos en los guardarropas de las femeninas sabemos que los vestidos de gala y ceremonia tenían un fuerte componente simbólico y político, ejemplo de ello fue el uso de la mantilla como “elemento revolucionario” a finales del siglo XVIII y que se siguió manteniendo hasta el siglo XIX. Esta prenda como “revolucionaria” fue universal en el guardarropa de todas las mujeres, independiente de su clase social, ya que era marcaba gran distancia con las modas procedentes de París (Rodríguez Lenmann, 2008, p. 3).

Además, para el presente trabajo ha sido fundamental el análisis de cuentas facturadas por los artesanos reales, con lo que hemos podido aproximarnos a cada prenda que tenía la reina, los costes de la mano de obra empleada y su oficio dentro de la Casa Real. Y haciendo uso de la documentación archivística he podido revelar que prendas, vestidos y accesorios tenía en su Real Guardarropa. Esta documentación inédita procedente del Archivo General de Palacio, en Madrid (España), evidencia el desarrollo del estilo de María Josefa. Asimismo, los retratos de la reina muestran qué prendas y vestidos utilizaba para cada ocasión, para ceremonias o para su cotidianidad.

Breves notas biográficas de María Josefa Amalia de Sajonia

Trascurridos unos meses del fallecimiento de María Isabel de Braganza, Fernando VII volvió a casarse (Camacho Martínez, 2002, p. 214). La elegida fue una princesa alemana, María Josefa Amalia de Sajonia. La vida de esta joven princesa fue discreta y tranquila, aunque muy rica en el plano intelectual. María Josefa había nacido en Dresde el 7 de diciembre de 1803, como la séptima hija del príncipe Maximiliano de Sajonia y Carolina de Borbón-Parma. Durante su infancia y parte de su adolescencia residió en un convento junto al río Elba, cuyo piadoso ambiente influyó en su personalidad, ingenua, introvertida y mística. El día 26 de agosto de 1819 se firmaron las capitulaciones matrimoniales que la ligaban con Fernando, y dos días después las estipuladas por poderes. Finalmente, el 31 de agosto, emprendió el viaje hacia España, su nuevo hogar. Al contrario de María Isabel de Braganza, la princesa aportó una importante dote de un millón de reales, procedente de su herencia materna y otra parte de su padre (Rubio, 2024).

Villa-Urrutia la definió como reservada, piadosa y con un carácter retraído, además de ser un alma pura y ejemplo de cristianas virtudes y de nobles sentimientos, y alejada de las intrigas palatinas (Villaurrutia, 1916, p. 98). El papel político jugado por la nueva reina en la corte fue poco relevante, encarnando a la perfección el modelo de la reina doméstica, relegada de los espacios de influencia y con nulo poder de participación en la vida política (López Cordón, 2021).

La nueva reina llegó a Madrid el 20 de octubre de 1819 con una enorme comitiva y un impresionante ajuar procedente de Dresde, en el que había incluso ropa de cama bordada en plata. Con ella también venía una importante dote de 1.000.000 reales.²

La reina consorte aparece descrita físicamente como de mediana estatura y talle airoso, ojos grandes de color azul, un cutis finísimo y sonrosado y una nariz pequeña. No fue feliz en su matrimonio, e incluso se negó a mantener relaciones conyugales con su esposo. Sin embargo, cultivó el castellano a través de escribir poesías con un tono infantil y tímido (González-Doria, 1986).³ Dado su carácter espiritual, María Josefa se inclinó por liderar un tipo de patronazgo diferente. En noviembre de 1819 recibió del rey el nombramiento de *protectora de todos los establecimientos de beneficencia*, en consonancia con su forma de ser: caritativa y devota.⁴ María Josefa fue modelo de reina doméstica, mujer virtuosa, ángel del hogar, esposa amante y complaciente (Alba Pagán, 2016). A lo largo de su reinado, María Josefa se convirtió en una clienta excepcional de la modista Vicenta Mormín, encargada de confeccionar la mayoría de los vestidos de la reina (Antúnez López, 2022).

En el plano político, la reina no fue ajena a los graves asuntos por los que atravesaba la monarquía. Según Emilio La Parra (2020, p. 389), el análisis de las cartas de la reina al rey emitidas en 1827 muestra una gran preocupación por el despliegue de los acontecimientos en Cataluña. El monarca informaba con gran detalle sobre los jefes de la revuelta catalana, dado el interés de su esposa por las cuestiones públicas. Incluso, la reina escribió poesías de carácter político, dedicadas a los males ocasionados por la Constitución y las bondades del absolutismo.

La salud de la soberana no era muy buena, puesto que sufría diversas enfermedades respiratorias.⁵ Con motivo de su fallecimiento el 17 de mayo de 1829 en Aranjuez, con veinticinco años, el personal de la real servidumbre vistió un pañuelo negro al cuello, simbolizando el luto por la pérdida de la reina.⁶ La mayor parte de su patrimonio personal regresó a Sajonia, pero la corona española no entregó la cantidad especificada en el testamento de la reina. Su dote jamás sería devuelta a su familia.

El fallecimiento de María Josefa fue inesperado, pues como ella misma dijo, siempre había gozado de buena salud. El 30 de abril de 1829 sufrió dolores de cabeza con fiebre. Su estado se agravó en los días sucesivos, hasta su fallecimiento el mes siguiente, en Aranjuez, debido, según los médicos que asistieron “una pulmonía nerviosa”. La joven reina murió en Aranjuez, el 17 de mayo de 1829. Los distintos elogios redundaron en el destino infortunado de Fernando VII, que ha visto morir a tres de sus esposas. Las exequias y las oraciones fúnebres alcanzaron la solemnidad y extensión habituales en estos casos y, a juzgar por todos los testimonios, Fernando VII sintió verdaderamente su desaparición (La Parra, 2020, p. 398).

El guardarropa romántico de la soberana

El estilo romántico impuso un modelo de feminidad basada en la idea del “ángel del hogar”, cuya vida transcurrió en el espacio doméstico. La exaltación de la mujer hasta elevarla a “ángel del hogar” fue un fenómeno que irradió en la mayoría de los países occidentales gracias a la literatura del momento. Esta conceptualización inspiró a todas las clases sociales, aunque perpetró mejor entre los grupos aristocráticos. La reina conocía bien estas ideas (Cantero Rosales, 2007).

En el Trienio Constitucional (1820-1823) se constituyó un nuevo modelo de subjetividad femenina acorde con los valores e ideales del liberalismo: este movimiento adaptó a las mujeres en la realidad social y política a raíz de la coyuntura revolucionaria de 1808 y la variedad de modelos ideales de feminidad presentes entre los liberales (Espigado Tocino, 2003). Con la vuelta del absolutismo se volvió imponer el denominado “ángel del hogar”. Este nuevo modelo tiene su correlato en otros países europeos, como en Inglaterra, ya que su surgimiento coincide con la construcción política del estado-nación liberal y el auge de la clase burguesa. Los discursos absolutistas en torno al papel o función de la mujer en la nueva sociedad seguían otorgando mucha importancia al matrimonio y maternidad, asociando a la mujer con el tradicional de esposa, madre y reina del hogar doméstico (Romeo Mateo, 2006).

Incluso, al regreso de la familia real a Madrid el 14 de noviembre de 1823, el pueblo de Madrid gritó: “¡Viva ese ángel!”, en clara alusión a María Josefa. Esta característica angelical de la reina se mantuvo a lo largo de su vida en la corte. La distinguió la discreción total en cuestiones cortesanas. Asimismo, la concepción “del ángel del hogar” caló en la reina, convirtiéndola en el prototipo perfecto de mujer y esposa. Del mismo modo, discreción y dulzura fueron rasgos propios de su estilo de vestir, dentro del estilo romántico.⁷ Incluso, se puede equiparar la imagen de una reina joven, inocente y dulce a la imagen de la virgen María (Corbin, Courtine y Vigarello, 2005, pp. 63-64).

Antes de su llegada a Madrid, la futura reina se hizo retratar por Johann Carl Rössler (Fig. 1). Esta efigie resulta muy interesante, ya que existen escasos retratos de cuerpo entero de María Josefa. La reina tiene aquí un aspecto muy juvenil y aparece vestida de corte imperio en color verde, y entre sus manos tiene un chal azul con decoración de motivos vegetales. María Josefa calza un zapato plano en blanco. Al ser un retrato informal podemos decir que esta imagen de la reina responde a un vestido de diario, ya que es sencillo y cómodo, además de no llevar ninguna condecoración ni joya.

Figura 1

Johann Carl Rössler, *María Josefa Amalia de Sajonia*, c. 1818-1819. Museo Nacional de Bellas Artes de la Habana, Cuba.



En gran medida, María Isabel de Braganza y María Josefa Amalia de Sajonia vestían de manera similar, siguiendo el estilo imperio francés imperante de cintura alta, peinados elaborados, vestidos largos hasta abajo, para que solamente se mostrase la punta de los zapatos. Con todo, los vestidos de María Josefa siguen el estilo imperio, pero evolucionan hacia escotes más cerrados que los de su predecesora. Creemos que este vestuario no responde a un gusto personal, sino a la imposición de la moda del momento. Algunos ejemplos son los retratos de la reina de Vicente López, Francisco Lacoma y Luis de la Cruz en el Museo del Prado, donde se aprecia que en sus vestidos la línea del cuello siempre es alta, cubriéndole todo el pecho.

Veamos el retrato colectivo de José Aparicio datado en 1823. En él aparecen cuatro mujeres con el mismo estilo, más en consonancia con el estilo imperio que con el estilo romántico. De izquierda a derecha, la infanta María Teresa de Braganza de rojo, la infanta Luisa Carlota de Borbón de rosa, la reina María Josefa de blanco, y la infanta María Francisca de Braganza de rojo. Todas visten con el mismo estilo, pero a la reina se la diferencia por su escote más cerrado. Aunque lo más significativo es que el talle está más cerca de su sitio natural y las faldas se van ensanchando poco a poco (Fig. 2).

Figura 2

José Aparicio Inglada, detalle, *El desembarco de Fernando VII en el Puerto de Santa María*, 1823. Museo del Romanticismo, Madrid, España.



En el retrato colectivo, *La entrada triunfal de Fernando VII y su esposa María Josefa Amalia de Sajonia en Madrid en 1823*, de pintor anónimo, se muestran ciertos cambios tendentes al estilo romántico. El rey y su tercera esposa van en una carroza a modo de trono con gradas y leones, además de figuras alegóricas. El día 13 de noviembre de 1823 los monarcas pasan junto a la puerta de Atocha y dejan al lado izquierdo la fuente de la Alcachofa, en su ubicación antigua. En lo que respecta a la vestimenta de la reina, ésta viste un *redingote* de color rosa, posiblemente con un cuello redondo de encajes y luce banda de la orden de María Luisa de Parma. En los accesorios, lo más llamativo es el sombrero de tipo capota (Fig. 3).

Figura 3

Anónimo, *La entrada triunfal de Fernando VII y su esposa M.^a Josefa Amalia de Sajonia en Madrid en 1823*, c. 1824. Palacio Real de Madrid, Patrimonio Nacional, Madrid, España.



Uno de los grandes retratos de la reina lleva la firma del pintor de cámara, Francisco Lacoma Sans y fue realizado en 1820 (Fig. 4). La soberana aparece retratada con un vestido de gala de estilo imperio. Lo más significativo es el talle debajo del pecho, con un suntuoso manto ceremonial brocado ajustado a la cintura mediante un rico cinturón dorado con brillantes. El vestido es blanco con motivos florales bordados en dorado, además de completarse con una tiara dorada con diversas plumas blancas y un guante de seda blanco en la mano derecha, mientras que en la contraria lleva varias sortijas de oro y sostiene un abanico cerrado. La principal insignia real que porta es la banda de la real orden de damas nobles creada por la reina María Luisa. Al ser un vestido de corte o gala, probablemente estuviese confeccionado por el sastre de cámara de la reina, Juan Domingo Bernedo y el bordador de cámara, Francisco Rodríguez.⁸ Este retrato impone una nueva presencia (Corbin, Courtine y Vigarello, 2005). La nobleza del personaje se concentra en el refinamiento del vestuario, la juventud sobre el rostro y la mirada triste. La quietud y los accesorios del traje describen el orden político y la situación personal de la soberana junto a Fernando VII.

Figura 4

Francisco Lacoma Sans, *María Josefa Amalia de Sajonia, tercera esposa de Fernando VII*, 1820. Museo Nacional del Prado, Madrid, España.



Este retrato de la reina fue uno de los más importantes para ella, porque sería su carta de presentación como nueva reina de España. En el inventario de su guardarropa a la hora de su fallecimiento, aparece la siguiente descripción de este vestido: “[...] uno de crespon blanco, bordado de oro, con su manto de color punzó [rojo], bordado de oro [...]”.⁹ Este vestido se encuentra clasificado como vestido de gala con manto.

Los grabados revelan la importancia del vestido de gala para representar a la reina, con grandes ornamentaciones en las mangas y el busto. De esta manera sobresale el grabado de Auguste Garneroy de 1819. La joven aparece en traje de gala siguiendo el estilo imperio (Fig. 5).

Figura 5

Auguste Garneroy, *María Josefa Amalia de Sajonia*, 1819. Biblioteca Nacional de España, Madrid, España.



En otro retrato de Lacoma para la reina, conservado en Patrimonio Nacional y fechado entre 1819 y 1829 (Fig. 6), la reina viste, aparentemente, muy similar al retrato del Prado, aunque se aprecia el rico trabajo de los bordados en la parte inferior del vestido y un manto ceremonial en la misma tonalidad blanca que el vestido. Más en detalle, se percibe que la confección del bordado inferior del vestido es muy parecida a los bocetos existentes del bordador de cámara, Francisco Rodríguez (Fig. 7). Posiblemente Rodríguez diseñó este bordado con motivos florales y una banda entrelazada con flores bordadas en hilo de oro para este vestido de gala. Sabemos que María Josefa tenía en su guardarropa distintos vestidos blancos de gala con el manto ceremonial, aunque ninguno de ellos aparece descrito en el inventario postmortem de 1829: “[...] uno de crespon blanco bordado de oro. Uno de punto blanco bordado de oro, con labores que forman cuadros, guarnecido de pluma [...]”.¹⁰

Figura 6

Francisco Lacoma Sans, *María Josefa Amalia de Sajonia*, c. 1819-1829. Palacio Real de Madrid, Patrimonio Nacional, Madrid, España.



Figura 7

Dibujo del bordado del vestido de gala o media gala que usaba la Reyna y SSAA copiado por el bordador Francisco Rodríguez, años 1814-1816. Original realizado por Juan López de Robredo entre los años 1800-1808. Fuente: AGP, administración general, leg. 980. Fotografía por la autora.



Analizando los retratos existentes de la soberana, el de Lacoma Sans es el único retrato con vestido de gala y con un manto en color rojizo con motivos bordados en dorado. Para la reina tuvo que ser uno de los vestidos más relevantes dentro de su guardarropa, ya que diez años después lo seguía conservando sin ser transformado y sin ningún añadido posterior (Fig. 8).

Figura 8

Luis de la Cruz y Ríos, *La reina María Josefa Amalia de Sajonia, tercera esposa de Fernando VII*, 1829. Casa de subastas Ansorena, Madrid, España.



El retrato que realizó Luis de la Cruz a la reina en 1829 es de notable importancia. Aquí la reina aparece de pie, en un ambiente palaciego, entre un gran sillón de estilo imperio y una mesa donde reposa la corona real (Hernández Perera, 1955, pp. 230-231). María Josefa viste un elegante vestido de gala con manto ceremonial. El vestido es largo de seda blanca con bordados florales en hilos de oro situados en la parte inferior. Además, la reina lleva unos guantes blancos largos, uno de ellos quitado.

El estilo del vestido es completamente diferente a los que la soberana muestra en los retratos de Lacoma. En este el vestido de María Josefa se observa el gusto del primer estilo romántico. Uno de los detalles más significativos es que ha bajado considerablemente la línea del talle a su sitio natural; ahí podemos ver un cinturón dorado con un camafeo con el retrato de Fernando VII en el centro, además de llevar la banda y cruz de la orden de María Luisa. Es importante destacar que la falda pierde su silueta tubular para ganar volumen hacia formas redondeadas. El cuerpo superior se caracteriza por las mangas voluminosas en forma de globo. El escote es más cerrado y con detalles de encaje transparente. Sobre el hombro, una capa bordada en hilos de oro en terciopelo azul cae sobre el suelo, en el cual se aprecia en detalle la labor de exquisitos bordados en hilo de oro.

De los accesorios que viste la soberana, podemos destacar el peinado de jirafa (moño alto con dos extremos rizados a cada lado), un tocado compuesto por plumas blancas, flores azules, perlas y espigas de trigo. También lleva un collar, una pulsera y unos pendientes en forma de chatones, todos ellos de perlas.¹¹ En cuanto al calzado de la soberana, esta lleva unos zapatos planos de raso en color blanco, aunque no lo vemos en su totalidad. Posiblemente, este tipo de zapatos es el que se recoge en el inventario de ropas de 1829, puesto que en él se recopilan 46 pares de zapatos. Los más exclusivos destinados para la gala iban bordados en oro. El retrato de Luis de la Cruz y Ríos es ejemplo de dos estilos, ya que el talle ha bajado hacia su sitio natural.

La manufactura de este vestido de gala fue obra de la modista de la reina Vicenta Mormín, pues desde 1824 se había hecho cargo de la elaboración de todos los vestidos de la reina. En los años 1826 y 1828 vemos en las cuentas de la artífice un incremento de vestidos de gala, que oscilaban entre los 3.000 y 6.000 reales. Un ejemplo del coste de la confección de un vestido de corte o gala se recoge en el siguiente fragmento de la factura presentada por la modista:

[...] Vestido blanco de repis bordado al pasado, muy rico: el corte del vestido 1.600, unas mangas de blonda ricas para dicho vestido 700, 2 varas de raso blanco para forrarlas 56, 4 varas de tafetan para forrar el cuerpo y las otras mangas del vestido 80, 4 varas de blonda rica para guarnecer el pecho 200, 8 ½ de blonda estrecha para las mangas y hombrillos 170, una cintura de pico bordada al pasado guarnecida de blonda 200, un cordon raso, blanco y oro 140 [...]¹²

En el guardarropa de la reina también había un gran repertorio de otras prendas destinadas para su día a día. Una muy común eran las dulletas, destinadas para actividades cotidianas, como paseos o para asistir a los actos religiosos comunes, de los que era muy asidua la joven sajona. La dulleta era un tipo de abrigo largo destinado para las estaciones de otoño e invierno. También se podía considerar como “prenda de tarde”, tal y como aparece en la edición de Rudolph Ackermann de los años 1824 y 1825:

Trage de paseo. Dulleta de paño pardo; hombreras, guarnicion y bocamangas de raso del mismo color; sombrero de terciopelo forrado en lo mismo con vivos de raso color de ambar; la copa con bucles rodeada de una guirnalda de flores; gorro de encage ingles estrecho, manguito de chinchilla, guantes amarillos y borceguies de raso negro (Ackermann, 1824-1825, p. 32)

Se podía acompañar de mantos con pieles, tal y como lo recoge el autor inglés. En noviembre de 1826, María Josefa encargó a Vicenta Mormín una dulleta de casimir en color tierra, valoradas en su conjunto en 2.386 reales:

[...] dulleta de casimir tierra. El corte de la dulleta, 1.200. 3 varas de gro rosa para los bordes, 72. 12 varas de tafetán Florencia rosa para forro, 264. 3 varas de terciopelo rosa para la guarnicion, 330. Cordon perle, 40. 6 varas de blonda para guarnecer el cuello, 240. Cubretela, 30. Cinta para la cintura y lazo para la esclavina, 70. Hechura, 140[...]¹³

Junto a la dulleta, la reina encargó distintas capas de colores oscuros, como café o gris con bordaduras lilas. Cada una de estas prendas de abrigo costó 1.800 reales.¹⁴ La sajona era muy proclive a vestir distintos tipos de capas. Incluso durante su enfermedad de principios de 1829, utilizó dos capas de color café y otra en terciopelo negro con capucha.¹⁵

Pese a que la manteleta no fue muy común en el guardarropa de la reina, consta un encargo de dos manteletas confeccionadas por la modista Balbina García.¹⁶ Los vestidos confeccionados por la modista de la reina iban mayoritariamente acompañados por chales. Por el contrario, los vestidos de corte o gala siempre iban con un manto ceremonial. Del análisis de las publicaciones inglesas se desprende que no todos los vestidos de media gala se regían por un estricto protocolo como fiestas o bailes. En esas ocasiones, las damas vestían con un chal o pañoleta, dependiendo del gusto personal. En el caso de la reina, es posible documentar una amplia gama de chales acompañados de vestidos de media gala. Uno de los últimos encargos de chales que realizó la reina al taller de Mormín fueron tres chales por el importe de 28.000 reales.¹⁷

Más comunes en su guardarropa fueron las basquiñas y las mantillas, tanto en color negro como en blanco.¹⁸ Incluso, la reina tenía al fallecer varias mantillas sin estrenar. A lo largo de la década de los años veinte del siglo XIX, los viajeros extranjeros se sentían fascinados por el uso extendido de la mantilla. Defendían que ninguna extranjera podía alcanzar la facilidad y elegancia en colocar la prenda que tenía la mujer española; para estas últimas la mantilla parecía no tener peso, y según se decía, era más ligera que el aire. Estas descripciones añaden que las féminas que iban a misa parecían disfrazadas, ya que era imposible reconocerlas (García Mercadal, 1999, pp. 77-78). En el retrato sociológico del viajero Henry David Inglis de finales de 1829 y principios de 1830, se especifica que todas las mujeres españolas llevan una mantilla, cuya calidad y tamaño varían según su posición social (Ferrer, 1997, pp. 47-48).

En lo que respecta al gusto de la reina, observamos el gran protagonismo de los volantes, los encajes y los volúmenes en las mangas. Además, le gustaban los turbantes y tocados siempre a juego con el vestido seleccionado. Vicenta Mormín y su taller confeccionaban este tipo de turbantes a juego con la indumentaria de la reina.¹⁹ A partir de ese momento, los trajes de la reina se acercan a los estándares de la moda romántica de las distintas publicaciones de la época, e incluso recuerdan a los colores que vestía María Josefa (Fig. 9).

Figura 9

Rudolph Ackermann, *traje de paseo* (p. 50). *Figurines Ingleses. Edición para España 1824-1825*, 1824-1825. Biblioteca Nacional de España, Madrid, España.



Un ejemplo de ello es el retrato de 1825 de Luis de la Cruz y Ríos (Fig. 10). En él la reina aparece con un vestido de media gala en color azul, con escote redondo y sobre él bandas superpuestas y doble cuello de encaje. Las mangas cortas del vestido tienen dos volantes cada una, con lo que se gana un mayor volumen. El cabello, partido, se remata en bucles que arropan la frente, y se adorna con una diadema y un broche con brillantes y perlas y diversidad de flores azules. Como complemento hay que señalar el collar, los pendientes de perlas y la banda de la Real Orden de Damas de la reina María Luisa de Parma. El lienzo acabado sirvió de modelo para otros similares, como fue la multitud de grabados de la reina realizados en ese momento (Rumeu, 1997, p. 111).

Figura 10

Luis de la Cruz y Ríos, *María Josefa Amalia de Sajonia*, 1825. Museo Nacional del Prado, Madrid, España.



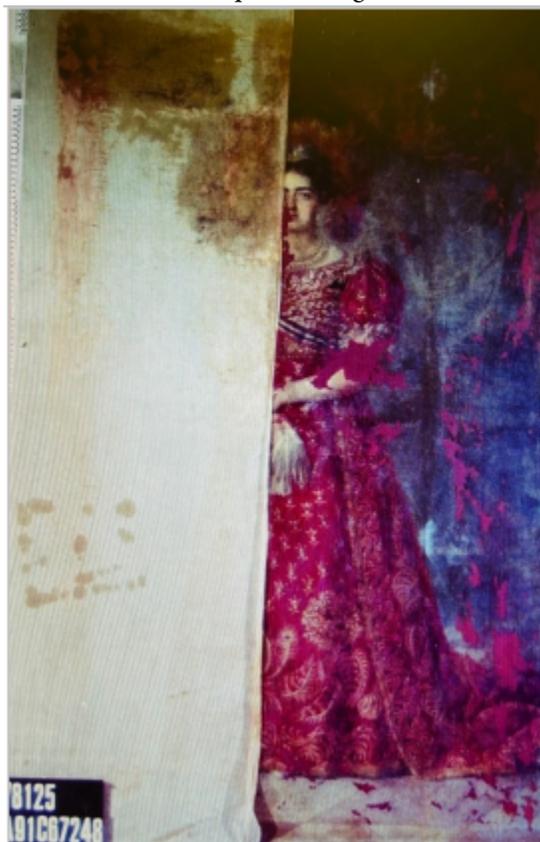
En enero de 1826, la modista de la reina presentó una cuenta con varias obras, de las que sobresalieron un vestido de terciopelo en color punzó (rojo). El vestido costó 5.582 reales, con detalles de espigas de oro, y con diversas cadenas bordadas con hilos de oro. En la cuenta de la modista Vicenta Mormín se describe dicho vestido:

“[...] Vestido de terciopelo punzó. 18 varas de terciopelo punzó para vestido y guarnicion, 2.520. 3 varas de tafetan punzó para el forro, 90. 5 varas de cadeneta ancha de oro, 300. 10 varas de cadeneta de oro mas estrecha, 400. 36 ramos de espigas de oro para la guarnicion, 1.800. 3 varas y media de blonda ancha para el pecho, 140. 6 varas de blonda estrecha para las mangas 72. Un cinturón de terciopelo punzó con oro, 100. Cintas, corchetes y cadenas, 20. Hechura de dicho vestido, 140 [...]”²⁰

Este traje probablemente es similar al retrato realizado por Carlos Blanco en 1826. La ficha del catálogo de la base de datos de Patrimonio Nacional corresponde a un retrato oficial de la reina de pie, con un rico vestido rojo con detalles florales en dorado. Este retrato presenta importantes deterioros en la capa pictórica (Fig. 11). Actualmente, se está trabajando en la restauración de este retrato de la tercera esposa de Fernando VII.²¹ El vestido de la retratada y el confeccionado por Madame Mormín son similares, en aspectos como el trabajo de las espigas de oro y el gran protagonismo en la parte superior del traje. En el retrato se aprecia que el cuerpo superior tiene grandes volúmenes en las mangas, una de las características del vestido romántico (Fig. 12).

Figura 11

Carlos Blanco, antes de la restauración, María Josefa Amalia de Sajonia, 1826. Palacio Real de Madrid, Patrimonio Nacional, Madrid, España. Fotografía de la autora.



Fuente: Fotografía de la autora

Figura 12

Carlos Blanco, en proceso de la restauración, *María Josefa Amalia de Sajonia*, 1826. Palacio Real de Madrid, Patrimonio Nacional, Madrid, España



Fuente: Fotografía de la autora

Otra prenda indispensable para la reina fue la esclavina, siempre confeccionada a juego con los vestidos de diario. Un ejemplo fue la hechura de un vestido rosa de popelín acompañado de su esclavina guarnecida por ricas pieles, por importe de 3.360 reales.²² Las esclavinas de la joven sajona podían llevar encajes, rasos o pieles. No obstante, la reina tenía predilección por el encaje en las esclavinas, como comprobamos al ver que la gran mayoría de ellas se realizaban con guarniciones de encajes. En ocasiones, las esclavinas iban a juego con los turbantes o tocados de plumas.²³

Los retratos de la soberana tienden a representarla con la cabeza cubierta con grandes sombreros, turbantes, coronas de flores o tocados de plumas. Este tipo de accesorios, junto con los gorros, capotas o cofias, fueron propios de la estética romántica. Así, en su inventario de ropas aparecen un total de 18 turbantes y 27 flores y guirnaldas para la cabellera, más propios del estilo imperio final que al romántico (Fig. 13). Lo más destacable de la retratada es el peinado de jirafa y los dos ramilletes con distintos tipos de rosas en el pelo, además de vestir la cabellera con una suntuosa diadema.²⁴

Figura 13

Anónimo, atribución dudosa a *María Josefa Amalia de Sajonia*, c. 1819. Palacio Real de Madrid, Patrimonio Nacional, Madrid, España.



Desde 1825, la reina se viste siguiendo las directrices del estilo romántico, lo que se manifiesta en su preferencia por una silueta en reloj de arena, es decir, cuerpo superior con grandes volúmenes, cintura estrecha mediante un cinturón, faldas ensanchadas y el talle en su sitio natural. El vestido volvió a situar la cintura en su lugar natural, enfatizándose al máximo el efecto de un talle estilizado mediante la recuperación del corse, la superposición de varias capas de enaguas y una ampliación considerable de las mangas (Cerrillo Rubio, 2019, p. 62). La cotilla y el corsé no dejaron de usarse en el guardarropa de las reinas, puesto que eran prendas habituales en su indumentaria diaria. Las faldas de los vestidos ampliaron sus vuelos, que se ornamentaban con superposición de volantes, cintas, alamares, entre otros.

Este tipo de traje con distintos volúmenes y mangas abullonadas fue utilizado por la reina, tal y como vemos en el retrato de Vicente López (Fig. 14). Aquí María Josefa es representada con un vestido de estilo romántico de color marrón, con grandes volúmenes en las mangas —gigot—, con una cintura ceñida por medio de un cinturón rosa con la hebilla dorada. El cuerpo superior se completa mediante un rico encaje y un lazo rosa como complemento. El delantero del vestido tiene una rica labor de cintas entrelazadas con los pespuntos en color rosa a juego con los detalles del cinturón y el lazo del cuello. El traje se completa con la banda de la orden de María Luisa, con unos pendientes de tipo aro y un recogido de tipo jirafa. Probablemente, este retrato formó parte de una galería de retratos de la familia real (Alba Pagán, 2016, p. 217).

Figura 14

Vicente López Portaña, *María Josefa Amalia de Sajonia Reina de España*, 1828. Museo Nacional del Prado, Madrid, España.



Un aspecto para resaltar son los vestidos de disfraces que estaban en el guardarropa de la reina, destinados a las fiestas de disfraces o bailes. Según especifica Antonio Rumeu, la reina, el infante Francisco de Paula²⁵ y su esposa, Luisa Carlota,²⁶ solicitaron la colaboración del artista Vicente López, para que diseñase un par de disfraces. Las primeras aguadas representan a nuestros protagonistas vistiendo el traje de los Príncipes de Tartaria, y valiéndose de una ingeniosa fantasía (Rumeu, 1997, p. 78).

Los otros dos dibujos, relativos a las mujeres, evocan el estilo castizo, transformadas las féminas en “chisperas” o “majas”. María Josefa y Luisa Carlota aparecen vestidas para el carnaval, según aparece en la descripción del catálogo de la Biblioteca Nacional de España (Páez, 1966, vol. 1, p. 353). En el primer disfraz, de clara influencia oriental, aparece la reina con un vestido rojo ornamentado con ricas joyas de pedrería, y una pechera decorada con una suntuosa flor con diversas piedras preciosas. Debajo del vestido rojo, que recuerda a una *kurta* lleva unos pantalones sueltos y una especie de camisa con detalles vegetales en amarillo y verde (Cumming, 2017, p. 159). Los accesorios están formados por un sombrero rojo con ricas joyas, a conjunto con unos zapatos planos confeccionados con joyas (Fig. 15).

Figura 15

Luis de la Cruz y Ríos, *La Reina María Josefa Amalia vestida para el Carnaval*, c. 1829-1830, (DIB/18/1/7184).
Biblioteca Nacional de España, Madrid, España.



Figura 16

Luis de la Cruz y Ríos, *La Reina María Josefa Amalia vestida para el Carnaval*, c. 1829-1830, (DIB/18/1/7185).
Biblioteca Nacional de España, Madrid, España.



Luis de la Cruz y Ríos realizó otro dibujo de la infanta y la reina, vestidas para el carnaval, aunque ahora este disfraz recuerda a la indumentaria del pueblo llano, a las chisperas o las majas. Aunque la reina viste una basquiña amarilla y un jubón rosa con mangas fruncidas y lazos rosas, en la práctica las chisperas madrileñas llevaban mucho más corta la falda o basquiña, con lo que hacían gala de su atrevimiento. En la cabellera, la reina está peinada con el peinado a jirafa y con un chal y un ramillete de rosas. Lo más destacable del disfraz es la mantilla en rosa y amarillo con madroños a lo largo de toda la pieza (Fig. 16). Esta serie de dibujos de Luis de la Cruz y Ríos plantean una serie de dudas. Entre ellas, sí la reina realmente vistió estos disfraces en el carnaval. En las cuentas de vestidos y prendas de la reina, no hemos encontrado ninguna referencia a esta serie

de disfraces (aunque sí aparecen en los guardarropas de las nobles). Además, es posible que estos dibujos fueran realizados tras el fallecimiento de la soberana con la finalidad de acercarse a las clases populares, lo que daría pie a pensar que el pintor se inspiró en los grupos madrileños de las chisperas (Comba, 1988, pp. 3-4). Por último, hay que destacar lo común que era representar a las reinas “disfrazadas” o emulando modelos de “chisperas o majas” (Río Barredo, 2007, p. 94). Así se muestra en el caso de María Antonieta como pastorcita, algo habitual en la corte francesa (Riveiro, 1995, p. 140).

Conclusiones

Como hemos analizado en el presente artículo, queda demostrado que el guardarropa de la reina María Josefa refleja el proceso de su estilo, además de permitir conocer la trayectoria palatina de quienes estaban detrás de la imagen de la soberana. El periodo histórico que ocupa es muy importante para conocer la evolución del vestido que se da entre el estilo neoclásico y el estilo romántico. La dependencia del guardarropa era muy dinámica y tenía su propia estructura (Antúnez López, 2023a; 2024). El vestuario de María Josefa Amalia de Sajonia se caracterizaba por un estilo romántico y castizo, acercándose a las ideas antiliberales propias de la restauración absolutista.

El análisis de las cuentas consultadas pone de manifiesto la enorme importancia concebida al vestido en el guardarropa real, siendo un elemento más en la tarea de simbolizar el poder de la reina. La documentación atestigua que la corte madrileña era escaparate de los vestidos de corte de la soberana. Las cuentas especifican los nuevos códigos de vestimenta real, distinguiendo los usos de los vestidos de gala y diario. En el inventario de ropas realizado por su fallecimiento, solamente tenía 53 vestidos, una cantidad ridícula si pensamos que las reinas antecesoras podían tener todos los trajes que ellas deseaban (Antúnez López, 2023b, p. 243).

Gracias a la confección de vestidos y otras prendas, las labores del vestido ya no se desarrollaban en el anonimato. En páginas previas hemos presentado a la modista Vicenta Mormín, creadora de los vestidos de la reina María Josefa, que vestía en los retratos de corte. Mediante este estudio hemos conseguido conocer la confección de prendas y vestidos que vestía la soberana en su día a día y qué artífices estaban detrás de la imagen de la reina.

Referencias

- Ackermann, R. (1824-1825). *Figurines ingleses. Edición para España. Rudolph Ackermann*. <https://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000181656&page=1>
- Alba Pagán, E. (2016). Representaciones de la reina en la retórica visual del absolutismo fernandino: la imagen de María Josefa Amalia de Sajonia como estrategia de la alianza entre el trono y el altar. *Ars longa: cuadernos de arte*, 25, 201-220. <http://hdl.handle.net/10550/59417>
- Antúnez López, S. (2022). Madame Mormín: poder, costura y mujer. El caso de una modista olvidada. *Revista Historia Autónoma*, 20, 11-27. <https://doi.org/10.15366/rha2022.20.001>
- Antúnez López, S. (2023a). La estructura interna del Real Guardarropa de la reina María Luisa de Parma (1788-1808). *Revista de Historia Moderna*, 41, 272-294. <https://doi.org/10.14198/rhm.24252>
- Antúnez López, S. (2023b). *El vestido femenino en la realeza: del Antiguo Régimen a un Nuevo Siglo (1789-1829)* (Tesis doctoral inédita). Universidad Autónoma de Madrid, Facultad de Filosofía y Letras, Departamento de Historia Moderna, Madrid, España.
- Antúnez López, S. (2024). *Los artífices de la confección. La industria del vestido en el Palacio Real (1789-1829)*. Sílex.
- Camacho Martínez, R. (2002). Cenit y ocaso de una reina de España: María Isabel de Braganza, segunda esposa de Fernando VII. En T. Sauret Guerrero y A. Quiles Faz (Eds.), *Luchas de género en la Historia a través de la imagen* (pp. 199-215). CEDMA.
- Cantero Rosales, M. (2007). De perfecta casa a ángel del hogar o la construcción del arquetipo femenino en el siglo XIX. *Tonos. Revista electrónica de estudios filológicos*, 14. <https://www.um.es/tonosdigital/znum14/secciones/estudios-2-casada.htm>
- Cerrillo Rubio, L. (2019). *Moda y creatividad: la conquista del estilo en la era moderna 1789-1929*. Nerea.
- Comba, M. (1988). Manolas, majas y chulas madrileñas. *Villa de Madrid*, 95, 3-13. <https://www.memoriademadrid.es/buscador.php?accion=VerFicha&id=19222>
- Corbin, A., Courtine, J. J., y Vigarello, G. (2005). *Historia del cuerpo* (vols. 1 y 2). Taurus.
- Cumming, V. (2017). *The Dictionary of Fashion History*. Bloomsbury.
- Espigado Tocino, G. (2003). Mujeres y ciudadanía en el primer liberalismo español. *Revista HMiC: historia moderna i contemporània*, 1, 171-193. <https://ddd.uab.cat/record/28895>
- Ferrer, J. (1997). *Visión romántica de Madrid: en los relatos y estampas de los viajeros extranjeros del siglo XIX*. Viajes ilustrados.
- García Mercadal, J. (1999). *Viajes de extranjeros por España y Portugal: desde los tiempos más remotos hasta comienzos del siglo XX*. Consejería de Educación y Cultura de la Junta de Castilla y León, vol. VI.
- Goldgel, V. (2016). *Cuando lo nuevo conquistó América: prensa, moda y literatura en el siglo XIX*. Siglo XXI Editores.
- González-Doria, F. (1986). *Las reinas de España*. Cometa.
- Hernández Perera, J. (1955). Los retratos reales de Luis de la Cruz y Ríos. *Anuario de Estudios Atlánticos*, 1, 201-254. <https://revistas.grancanaria.com/index.php/aea/article/view/6/6>

- La Parra, E. (2020). *Fernando VII, un rey deseado y detestado*. Tusquets Editores.
- Lipovetsky, G. (1990). *El imperio de lo efímero: La moda y su destino en las sociedades modernas*. Anagrama.
- López-Cordón, M.^a V. (2021). El trono y la pluma: una reina en tiempos difíciles. En G. Franco, I. Arias, O. Rey Castela (Coords.), *El telar de la vida: tramas y urdimbres de lo cotidiano: maneras de vivir en la España moderna* (pp. 257-269). Trea.
- Páez, E. (1966). *Iconografía Hispana. Catálogo de los retratos de personajes españoles de la Biblioteca Nacional*. Biblioteca Nacional.
- Pena González, P. (2007). Indumentaria en España: el periodo isabelino (1828-1868). *Indumenta*, 0, 95-106. <https://www.cultura.gob.es/mtraje-indumenta/en/dam/jcr:485527db-af52-41dd-a1e3-07a69cb0a3c5/indumenta00-10-ppg.pdf>
- Río Barredo, M. (2007). Las mujeres en el ceremonial público del Madrid moderno. En V. Fernández Vargas (Dir.), *El Madrid de las mujeres. Aproximación de una presencia invisible [1561-1833]* (pp.69-95). Comunidad de Madrid.
- Riveiro, A. (1995). *The Art of Dress: Fashion in England and France, 1750-1820*. Yale University Press.
- Rodríguez Lenmann, C. (2008). La política en el guardarropa. Las crónicas de moda de Francisco Zarco y el proyecto liberal. *Revista Iberoamericana*, 222, 1-11. <https://doi.org/10.5195/reviberoamer.2008.52>
- Romeo Mateo, M.C. (2006). Destinos de mujer: esfera pública y políticos liberales. En I. Morant (Dir.), *Historia de las Mujeres en España y América Latina. Volumen III. Del siglo XIX a los umbrales del XX* (pp. 61-83). Cátedra.
- Rubio, M. (2024). *María Josefa Amalia de Sajonia, reina de España. Política, Poeta y Mística*. Fundación Banco Santander.
- Rumeu Armas, A. (1997). *L. de la Cruz: Luis de la Cruz y Ríos*. Viceconsejería de Cultura y Deportes, Canarias.
- Villa-Urrutia, W. (1916). *Las mujeres de Fernando VII*. Librería Española y Extranjera.

NOTAS

- * El presente trabajo ha sido desarrollado en el marco del proyecto de investigación: *Transformaciones sociales en Madrid y la Monarquía Hispánica en la Edad Moderna. Movimientos ascendentes y descendentes entre cambios y resistencias* (PID2022-142050NB-C22) en la Universidad Autónoma de Madrid, con financiación de las convocatorias I+D+i del Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades del Gobierno de España.
- 1 Las claves estilísticas del primer estilo romántico son: moños altos, hombros resbaladizos, grandes mangas en forma de jamón y faldas ornadas en los bajos.
 - 2 Archivo General de Palacio (en adelante AGP), histórica, caja 40, exp. 4. En el expediente conservado en el AGP perteneciente a la dote de la reina María Josefa Amalia de Sajonia se especifica lo siguiente: “Si muere antes la reina el rey utilizara el usufructo de dicha dote durante su vida volviendo la dote por reversion despues de su muerte a quien pertenezca de derecho, a excepción de la cantidad de que la señora reina citada hubiere dispuesto en su testamento, la cual no podrá exceder de la tercera parte de dicha dote, 100.000 florines”.
 - 3 Fernando VII tuvo la idea de intentar publicar un librito, ya fallecida María Josefa, que recogiese su obra poética y en la Antología de poetisas líricas publicada por la biblioteca selecta de clásicos españoles. En 1915, Don Manuel Serrano Sanz incluyó los escritos más competentes de la producción de la

soberana, quien pasaba el día rezando, temiendo que su marido quisiese encerrarse con ella en la alcoba y haciendo versitos.

- 4 AGP, histórica, caja 145, exp. 1. Incluso, María Josefa fundó un altar dedicado a la casa real de Sajonia en la Iglesia de San Antonio en Aranjuez, además mostraba su catolicismo y su piedad. Fue uno de los actos más rotundos de propaganda política pública en la que se mostraba como reina virtuosa, modelo que debían de seguir el resto de las mujeres. En los últimos inventarios de los enseres personales de la soberana, un ejemplo representativo es: “[...] Una caja forrada de seda verde, que contiene un rosario, el manto de la virgen, dos campanillas, y varias estampas de Nuestra Señora de Loreto [...]”.
- 5 AGP, histórica, caja 48, exp. 19. La reina se vio obligada a tomar las aguas curativas de Sacedón y Solán de Cabras, como fue a lo largo del año 1822.
- 6 AGP, histórica, caja 48, exp 22.
- 7 En Europa el estilo romántico también supuso una ruptura con el periodo ilustrado. En Hispanoamérica recogieron las ideas ilustradas y el progreso en un esfuerzo por liberarse de los obstáculos que la colonización española había dejado en el continente (Goldgel, 2016, pp. 227-228).
- 8 AGP, administración general, leg. 5215, exp. 3.
- 9 AGP, histórica, caja 148.
- 10 AGP, histórica, caja 148.
- 11 Piedra preciosa gruesa, engastada en una sortija u otra alhaja.
- 12 AGP, administración general, leg. 274, exp. 2.
- 13 AGP, administración general, leg. 265, exp. 2.
- 14 “[...] una capa color café con leche bordada al pasado, 1.800, una capa color gris bordada de color lila, 1.800 [...]”. AGP, administración general, leg. 264, exp. 3.
- 15 AGP, histórica, caja 148.
- 16 AGP, administración general, leg. 5226, exp. 6.
- 17 “[...] un chal turco, punzó tejido con oro muy rico 14.000, un chal turco negro bordado de plata y oro muy rico, 14.000 [...]”. AGP, administración general, leg. 277, exp. 1. Cuenta de Vicenta Mormín, en marzo de 1829.
- 18 “[...] una basquiña de alepín, bordada de acero dorado a fuego, con sobrepuestos de terciopelo y raso, y botones dorados, con piedras azules: el corte dha basquiña, con sus hombrillos y carteras correspondientes, 5.500. 3 varas tafetán para forro, 45. Cintas y cadenetas, 20. Hechura de la basquiña, 140. Un corte de mantilla de encage negro, con su guarnicion rica de a tercia de ancho, 2.200 [...]”. AGP, administración general, leg. 262, exp. 3.
- 19 “[...] vestido de crespon azul bordado de plata. El corte del vestido bordado de plata, 2.000, 7 varas de raso para la guarnicion, 210. 7 ½ varas de blonda ancha para el volante, 1.050. 11 varas de blonda para cabeza del volante y guarnecer el pecho, 440. 36 varas de largo de plata para la guarnicion, 288. 15 presillas de globos de plaza, 450. 9 ramos de marabú con flores de terciopelo y plata 1.440. 6 varas de blonda para los vuelos, 180. 10 varas de raso para el viso, 300. 8 varas de cinta para guarnecer el viso, 64. Una cintura para el vestido, con plata y blonda, 120. Cintas, cadenetas y tafetán para forrar el cuerpo, 30. Hechura de vestido y viso por ser muy guarnecido, 200. Un turbante de glase de plata con tembleques, 600. Dos spris para dicho turbante, 400. Un turbante de terciopelo azul, con cadena de globos, y bordado el casco de plata, 700. Una pluma llorona con cabeza de pájaro, 400 [...]”. AGP, sección: administración general, leg. 262, exp. 1.
- 20 AGP, administración general, leg. 260, exp. 1.
- 21 Se puede ver el proceso de restauración en: <https://www.rtve.es/play/videos/telediario-1/maria-josefa-amalia-sajonia-casi-desconocida-tercera-esposa-fernando-septimo/16218667/>

- 22 “[...] vestido de popelin color de rosa. 18 varas de popelin color de rosa, 50⁴. 3 varas de tafetán Florencia para el forro, 66. 4 varas de blonda para el pecho, 160. 3 varas de raso para adornos del pecho, 84. Una cintura, 80. Una guarnicion de pieles negras de olanda finas color natural con su esclavina grande correspondiente, 2.060. tafetán de Florencia para forrar esclavina y guarnicion, 100. 2 corchetes dorados para la esclavina con sus piedras, 120. Lino para ahuecar las mangas, 30. Cintas y cadenetas, 16. Hechura, 140 [...]”. AGP, administración general, leg. 2671, exp. 1.
- 23 “[...] una esclavina de lino forrada con su lazo para dicho vestido, 80. 5 varas de encaje ancho para el cuello de la esclavina, 250. 20 varas de encaje liso para alrededor de la esclavina, 300 [...]”. AGP, administración general, leg. 269, exp. 1.
- 24 En la base de datos del inventario de bienes muebles histórico-artísticos de Patrimonio Nacional se recoge que en una reciente restauración se ha terminado de pintar el fondo, pues el cuadro estaba inacabado.
- 25 Francisco de Paula de Borbón vestido para el carnaval realizado por el pintor Luis de la Cruz y Ríos. BNE, DIB/15/30/33: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000184890&page=1>
- 26 Luisa Carlota de Borbón vestida para el carnaval realizado por Luis de la Cruz y Ríos. BNE, DIB/18/1/7183: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000212646&page=1>. También se conserva otro dibujo de la infanta vestida para el carnaval por el mismo pintor. BNE, DIB/18/1/7182: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000212556&page=1>