

**PENSANDO LA HISTORIA DE LA INDUMENTARIA:
ENFOQUES HISTORIOGRÁFICOS PARA UNA DISCIPLINA EN DESARROLLO.**

*Marcelo Marino**

Desde una visión que parte del estado y del desarrollo actual de los estudios histórico-culturales, los fenómenos de la moda y la vestimenta se presentan como especialmente fértiles para la generación de conocimientos. Estos conocimientos que podemos producir al interpretar una imagen de moda giran en torno a múltiples ejes. Las lecturas posibles permiten inferir datos que tienen que ver con la estética y el arte, con la sociología y la semiótica, con la psicología, con la problemática de la percepción, con la antropología, con la tecnología, con los circuitos de circulación de ideas e imágenes, con las visiones del mundo. La naturaleza heteróclita del tema hace entonces que éste se transforme, para su estudio, en una serie de problemas metodológicos a resolver desprendiéndose de él diversas posibilidades de investigación.

La historia del vestido como disciplina hizo su aparición tardíamente en el campo de las ciencias históricas. La mayor parte de los escritos realizados con anterioridad al siglo XX tuvieron intenciones que difícilmente podamos encuadrar dentro de esquemas históricos propiamente dichos. La pertenencia de estos estudios a campos tan variados hizo que en el siglo XX los especialistas advirtieran la necesidad de ordenar este campo para su mejor análisis.

Este ordenamiento comienza a observarse desde la década del '60 principalmente en Europa y específicamente desde Francia. A mediados de la década del '80 y durante toda la década del '90, esta actividad se intensifica y podemos decir que en Europa y Estados Unidos se construyeron verdaderas estructuras históricas alrededor del tema.

Por otro lado el interés que ha despertado la moda en el mundo de la cultura se ha visto reflejado en el reconocimiento y atención que los grandes museos europeos y norteamericanos han dedicado a sus colecciones textiles y de vestidos así como también al trabajo de diferentes diseñadores. Las exposiciones efectuadas en espacios reservados hasta no hace mucho a las obras de arte nos informan de ese interés por conocer el vestido y su entorno con mayor rigor científico y despojándolo de la fuerte carga de frivolidad que aún se le atribuye. Esta situación de encuentro con los ámbitos destinados a las “artes tradicionales” generó diversas polémicas que hoy se debaten continuamente.

En cuanto a los abordajes tradicionales que se han aplicado a esta temática, éstos se han realizado generalmente desde marcos teóricos propuestos por la sociología y por la semiología. En ambos campos se han obtenido resultados de gran valor intelectual y han constituido un importante aporte al desarrollo de otros estudios posteriores. Sin embargo, muchos de estos trabajos presentaron numerosas ambigüedades al no poder precisar para la semiología de qué forma “significa” el vestido por un lado y la moda por el otro, y cuáles son las relaciones claras entre indumentaria, individuo y sociedad en el campo de la sociología. En el caso de los estudios desde la sociología esto supone un alejamiento de la indumentaria como fuente primera de información.

Lo cierto es que la historia de la indumentaria se ve empujada a crear sus marcos teóricos y sus procesos metodológicos, y una buena opción es revisar aquellos sistemas de pensamiento histórico que han influido en la Historia del Arte en los últimos tiempos a la luz de la problemática de los géneros artísticos.

Entre ellos encontramos las múltiples lecturas y cruces de abordajes propuestos por la Nueva Historia Cultural, por la influencia del Postestructuralismo y la interdisciplinariedad junto a los avances desde las estéticas fundadas en las divisiones de los géneros artísticos, la

problemática de la circulación de las producciones artísticas y la problemática de la representación.

Las imágenes y objetos de moda e indumentaria, considerados dentro de los géneros artísticos podrían ser analizados entonces desde los marcos de la Historia del Arte y de esta forma se transformarían en productoras de conocimientos históricos, estéticos y culturales.

Un repaso historiográfico.

Una mirada a la bibliografía básica sobre la historia de la indumentaria y de la moda resulta entonces de gran ayuda. Los ejemplos han sido elegidos en virtud de su carácter de plataforma desde donde se han construido las especulaciones teóricas sobre el tema durante nuestro siglo.

La primera sistematización sería de los conocimientos sobre trajes, vestimenta y moda en Occidente es la que realiza François Boucher en su “*Histoire du costume*”¹. Desde el comienzo Boucher se muestra sensible frente a la problemática que presentan los términos al momento de historiar la vestimenta, el vestido y la moda. La palabra vestimenta –*habillement*– correspondería al hecho y a la actitud de cubrirse el cuerpo, en tanto que la palabra vestido o traje –*costume*– haría referencia a la elección de un determinado tipo de vestido para un determinado uso. En esta elección intervendrían variados elementos de tipo mental y estético destinados a marcar diferencias sociales. En este primer planteo se hace evidente la filiación del autor con las lecturas de tipo social. Boucher se propone analizar las “*causas y condiciones complejas de su evolución (del vestido) y las corrientes de difusión y penetraciones recíprocas*”². El autor también hace una aclaración en cuanto a la bibliografía existente diciendo que no es completa y que carece de puntos de vista críticos. Los beneficios de la postura de Boucher tienen que ver con el tipo de estrategia amplia de investigación que se plantea ya que en un pasaje propone “*seguir al vestido a través de todas sus interpretaciones*”³. Hace claras referencias a los textos, las representaciones y a las prendas mismas como fuentes de estudio y al diálogo, para una mejor comprensión de la problemática, entre las categorías de análisis puramente antropológicas, arqueológicas o técnicas. También concede una especial importancia al análisis iconográfico de los documentos visuales (pinturas, esculturas, prensa gráfica) y al análisis de textos.

Una de sus discípulas, Ivonne Deslandres colabora con él en la segunda edición revisada de su exitoso libro y completa el panorama con su especial mirada sobre el vestido entre 1960 y 1983. En uno de sus libros más importantes, *Le costume, image de l’homme*⁴, Deslandres, tras remontarse a los distintos orígenes de la historia del traje, examina primero todo lo que se relaciona con su fabricación y confección. Traza luego el desarrollo de las formas del traje según la historia de las costumbres y lo analiza por fin como signo social que distingue edades, clases, funciones, profesiones y hasta ciertas actividades particulares como reflejo de las relaciones de pareja y como expresión personal del individuo. La principal característica de la forma en que Deslandres piensa la vestimenta es justamente esa particular consideración social de su objeto de estudio con el importante agregado de los aspectos psicológicos. De esta manera investiga los comportamientos sociales de los individuos y su relación directa con el traje:

Henos aquí pues, conducidos a lo que en última instancia constituye el motivo más poderoso del hombre al vestirse-y no sólo al cubrirse-: la vanidad entendida en el sentido más amplio del término. El deseo de aparentar es en este caso, independiente de

¹ Boucher, François: *Histoire du costume en Occident, de l’Antiquité à nos jours*. Paris, Flammarion, 1965.

² Op cit. pág. 5

³ Op. cit. pág. 7

⁴ Deslandres, Ivonne: *Le costume image de l’homme*. Paris. Albin Michel. 1985. En español: *El traje, imagen del hombre*, Barcelona, Tusquets. 1998.

la voluntad conciente. (...) Uno se equivoca al decir que el hábito no hace al monje. En el plano social lo que se da es justamente lo contrario, y el comportamiento no sólo aparece ligado al traje sino que éste es algo así como el signo visible de cada función social.⁵

En esta línea, James Laver ya escribía desde la década del cincuenta. Este escritor inglés es considerado una de las grandes autoridades en Gran Bretaña en relación con la historia del traje y de la moda. Autor de numerosos libros sobre la carga cultural de la indumentaria, se reveló en 1952 como uno de los pioneros de la psicología del traje con su obra *Clothes*⁶. Su obra más general en cuanto al tema apareció en 1969 y se denominó *Costume and Fashion. A concise history*⁷. Sólo cuatro años habían transcurrido desde la publicación de la obra de Boucher en Francia y ya se evidencia su influencia puesto que Laver toma prestada su acertada categoría de distinción de trajes en “ajustados” y “drapeados”. Su principal aporte reside en la especial capacidad para observar las características simbólicas y psicológicas de la vestimenta y en su excelente factura literaria. En el capítulo correspondiente a las modas entre 1850 y 1900 Laver dice:

Por otra parte, la crinolina era un símbolo de la supuesta inaccesibilidad de las mujeres. La falda ensanchada parecía querer decir: ‘no se puede usted acercar ni siquiera para besar mi mano’. Pero, por supuesto, la falda enormemente amplia representaba una farsa, ya que era en sí misma un instrumento de seducción. (...) creemos que es una estructura sólida e inalterable; pero, por supuesto, nada más lejos de la verdad. La crinolina iba siempre de un lado a otro en un estado de agitación constante. (...) Fue probablemente esto lo que hizo que el caballero victoriano tuviera obsesión por los tobillos (...).⁸

Análisis como estos abren la puerta a las investigaciones sobre moda y comportamiento y no es extraño que, tomando esta posta, en la década de los noventa se genere desde Gran Bretaña una nueva forma de concebir los marcos teóricos de la moda⁹.

Otra de las vías de estudio para la historia de la moda y de la vestimenta surgió desde la semiótica. El hecho de que la semiótica pueda estar interesada entre varios campos de significación y de comunicación, en particular en el de la moda y del vestuario, es una idea que se remonta a Roland Barthes¹⁰. En su obra *Système de la mode* intenta sistematizar este campo de estudios desde los presupuestos de la semiótica y ya se muestra sensible a las dificultades que presenta este método de análisis. En una entrevista aparecida en *Le Monde* el 19 de abril de 1967¹¹, Barthes trata de definir su visión:

Había pensado en un primer momento en estudiar la vestimenta real llevada por todo el mundo en la calle. Renuncié. En efecto, el vestido de moda pone en juego muchas ‘sustancias’: el material, la fotografía, el lenguaje... Además, no hay todavía un trabajo

⁵ Op. cit. pág. 21

⁶ Laver, James: *Clothes*. London, Oxford University Press, 1952.

⁷ Laver, James: *Costume and Fashion. A concise history*. London, Thames and Hudson, 1969. En español: *Breve historia del traje y la moda*, Madrid, Cátedra, 1997.

⁸ Op. cit. Pág. 186

⁹ Desde Italia, en esta línea de investigación, contemplando el valor simbólico del vestido y sus implicancias psicológicas, se ubica el interesante trabajo de Squicciarino, Nicola: *Il vestito parla: considerazioni psicosociologiche sull'abbigliamento*. Roma, Armando Armando, 1986. (En español: *El vestido habla*. Madrid, Cátedra, 1998). Sobre este tema también consultar Flugel, J.C.: *Psicología dell'abbigliamento*. Milan, Angeli, 1982.

¹⁰ Barthes, Roland: *Système de la mode*. Seuil, Paris, 1967. En español: *El sistema de la moda*. Buenos Aires, Paidós, 2003.

¹¹ “A l’écoute de Roland Barthes. Entretien de Roland Barthes avec Frédéric Gaussen” en: *Le Monde*, 19 de abril de 1967.

de semiología aplicada. Hacía falta entonces dar paso a los problemas de método. Para eso (...) estudié la vestimenta de moda tal como está reflejada en el lenguaje escrito de las publicaciones especializadas. Me quedé solamente con la descripción, es decir la transformación de un objeto en lenguaje.

En efecto, se trata de detectar en un mensaje simple –la descripción de un vestido a la moda– la superposición de muchos sistemas de sentidos: por una parte, lo que se podría llamar el ‘código vestimentario’ que reglamenta un cierto número de usos, y por otra parte la retórica, es decir la forma como la publicación expresa este código y que reenvía ella misma a una cierta visión del mundo, a una ideología.¹²

La atención prestada al discurso construido alrededor de la prenda de vestir y el alejamiento de la prenda misma como objeto de análisis hace que las visiones históricas generadas desde estos supuestos sean altamente engañosas. Sin embargo, el estudio de los significados de la moda y del vestido amplió el marco teórico y las posibilidades de investigación al tiempo que creaba toda una serie de problemas de difícil resolución. Estos problemas se concentraron en torno a la definición de aspectos y conceptos relacionados con el vestido que quiere desarrollar la semiótica en sus estudios. Hablar de moda no es lo mismo que hablar de vestimenta, de traje o de vestuario. Las diferencias suelen ser abismales a la hora de analizar los significados de cada uno de estos campos. Ugo Volli dice que: “*La moda es más bien una cierta regla del cambio, un cierto régimen del gusto; aquél por el cual el gusto está ligado al tiempo, de ahí que lo que gusta hoy mañana estará superado.*”¹³ La mejor definición de este efecto todavía vigente, es la que da Simmel¹⁴: “*la moda es la modificación obligatoria del gusto*”. La moda entonces tiene una naturaleza evidentemente diacrónica, es la ley de un flujo. Dado que la semiótica se ha originado a partir de la hipótesis sincrónica de la lingüística, para la cual los usos lingüísticos deben congelarse en un estado de lengua, el único objeto suficientemente sistemático que puede ser analizado científicamente, resulta evidente que la semiótica encuentra muchas dificultades para ocuparse de la moda como tal. Cuando Barthes dice ocuparse de la moda, en realidad se está ocupando del vestido o bien de algunas de sus descripciones o representaciones.

En un iluminador texto sobre semiótica del vestido, Humberto Eco¹⁵ hace el siguiente planteo:

(...) No hay que extrañarse de que pueda existir una ciencia de la moda como comunicación y del vestido como lenguaje articulado. (...) La semiología es una disciplina con veleidades totalitarias que quiere conseguir explicar todos los fenómenos de cultura, quiere demostrar que toda la cultura puede considerarse como acto de comunicación y que también las cosas que sirven para algo en cierto modo dicen algo. (...) Los códigos indumentarios existen. Sólo que suelen ser débiles. Pero débiles quiere decir que cambian con cierta rapidez y lo más frecuente es que haya que reconstruir el código en el momento, en la situación dada, inferirlo de los propios mensajes. Otras veces es el propio decurso histórico, con el establecimiento de modelos ejemplares, el que cambia el sentido de la opción. Hace diez años llevar barba significaba: o ser un artista del estilo antiguo o ser un fascista nostálgico (pero, en este

¹² La traducción es mía.

¹³ Volli, Ugo: “¿Semiótica de la moda, semiótica del vestuario?” en: VVAA. *Designis 1. La Moda. Representaciones e identidad*. Barcelona. Gedisa, 2001. Pág. 57.

¹⁴ Simmel, George: *Die Mode* (1895). En italiano: *La moda*. Roma. Editori Riuniti. 1992.

¹⁵ Eco, Humberto: “El hábito hace al monje” en: AA.VV. *Psicología del Vestir*. Barcelona, Lumen, 1972. Págs. 179-182.

caso, se requería la barba con un corte particular, al estilo de Italo Balbo¹⁶). Después de la impugnación estudiantil, la barba se ha convertido en una opción de ‘izquierdas’. Gradualmente, ahora está convirtiéndose en una opción más de moda y está perdiendo su significado.

El analista del traje que desee inducir las opciones ideológicas y psicológicas de los comportamientos indumentarios, debe estar listo para captar los códigos mientras se manifiesten, pues inmediatamente se deshacen.

En este fragmento de sus consideraciones acerca de los códigos indumentarios, Eco deja más que claro cuáles son los obstáculos a los que se enfrenta su disciplina al intentar abarcar un objeto tan escurridizo como la moda y la vestimenta ligada a ella.

Otra de las maneras de pensar la moda en un discurso mucho más esquemático, atendiendo a sus características formales y desde un punto de vista absolutamente descriptivo es el que aborda John Peacock en su *The Chronicle of Western costume*¹⁷ de 1970. Su aporte reside en que el texto, al estar desprovisto de cualquier tipo de análisis subjetivo, se convierte en un riguroso y completo muestrario de formas y estilos, muy útil a la hora de ubicar cronológicamente una prenda y fundamental para iniciar cualquier tipo de investigación. El texto se corresponde con ilustraciones y el tipo de información que podemos encontrar es el siguiente:

1800-1803

*1-English lady c. 1800: travelling costume: tall-crowned hat with narrow brim and feather trim; pearl niquelase; fur-trimmed coat with three-quarter-length sleeves, large fur muff. 2- French coachman c. 1800: tall crowned hat with narrow curled brim and ribbon cockade long coat with three-tier shoulder cape; long sleeves with fur cuffs; full skirt with center back pleat; long leather boots, leather gloves.*¹⁸

Restaría agregar unas palabras sobre la *Fashion Theory* (Teoría de la moda) generada por Valerie Steele, directora y curadora del *Fashion Institute of Technology* en Nueva York. Sus textos giran en torno a conceptos como el erotismo que posee diversas prendas de vestir¹⁹ lo que le permite extraer importantes conclusiones acerca de la moda y la indumentaria y su relación con el deseo. Sus trabajos están en consonancia con los discursos referidos al cuerpo, al consumo y al gusto. Esta nueva forma de abordaje de la moda y sus productos tiene importantes seguidores en Estados Unidos e Inglaterra.

Éstas y otras menores han sido las líneas de pensamiento seguidas por los historiadores de la moda europeos y norteamericanos. Veamos ahora el desarrollo en nuestro país.

Historias de la moda regionales. El caso de Argentina.

En la Argentina no se ha visto el mismo desarrollo de pensamiento histórico en relación con la moda y la indumentaria. Aparte de escritos aislados de diversos autores, una de las pocas estudiosas dedicadas exclusivamente a la moda es Susana Saulquin. Sus escritos²⁰ tienen una

¹⁶ Observar cómo el discurso del análisis semiótico de un elemento de moda como es la barba puede complicarse en su interpretación hasta hacernos necesario tener conocimiento de detalles sobre el fascismo y sobre Italo Balbo. En otro ámbito, siguiendo este tipo de pensamiento, la barba es portadora de otros tipos de significados.

¹⁷ Peacock, John: *The Chronicle of Western Costume*. London, Thames and Hudson, 1991.

¹⁸ Op. cit. pág. 169.

¹⁹ Steele, Valerie: *Fashion Theory, The journal of Dress, Body & Culture. The corset: A cultural History*. Yale University Press, 2001. *Shoes: A lexicon of style*. Rizzoli, 1999. *Fetish, Fashion, Sex & Power*. Oxford University Press, 1996

²⁰ Saulquin, Susana: *La moda en la Argentina*. Buenos Aires, Emecé, 1997. *La moda, después*. Buenos Aires, ISM, 1999. “Saturación y nuevo orden en el sistema de la moda” en: Ravera, Ma. Rosa (compiladora): *Estética y Crítica (Los signos del Arte)*. EUDEBA, Buenos Aires, 1998.

marcada filiación con la sociología y destaca entre ellos su sistematización de la moda en Argentina. Su libro se llama *La moda en la Argentina* y en la introducción delimita su punto de análisis:

Cortejada por el arte y la industria, relacionada con las ideas y las costumbres, la moda en su aparente frivolidad modela la configuración de las relaciones sociales. Su influencia es tan grande que nadie puede escapar a su poder. (...) Es la sociedad la que nos indica al mismo tiempo cómo lograr la integración y la conformidad para no desentonar con el resto. Se vale para ello de la aceptación de aquellas personas que cumplen las normas sociales que emanan de determinados valores estéticos. Señala hasta dónde llegar con el deseo de ser originales y diferentes si se traspasan los límites, surgen la discriminación y el rechazo.

La idea de definir a la moda como un conjunto de normas sociales se asocia al término, entendido en la acepción más amplia: incluye todos los usos culturales y las formas de convivencia.²¹

Si bien su estudio se muestra aceptable desde el punto de vista sociológico, esta mirada adolece de la falta de detalles fundamentales, como por ejemplo un estudio de las tipologías y formas básicas regionales que se mezclan con las europeas. Por otra parte no podemos reducir el desarrollo de la historia del vestido a consideraciones sólo de orden social puesto que como ya hemos visto la vestimenta comprende aspectos mucho más amplios y ricos.

Para ello necesitamos de la concurrencia de otros métodos y visiones que abran el panorama y permitan el florecimiento de otros análisis.

La historia cultural y la teoría de la representación.

A partir de la segunda mitad del siglo XX los impactos en el campo de la historia vinieron primero de la mano de la historia económica y la historia demográfica en la década del cincuenta. En las décadas del sesenta y del setenta le tocó el turno a la historia social y durante los quince últimos años la historia cultural (en el sentido más amplio del término) es el territorio si no más cultivado, más influyente en la disciplina histórica.

El propio desarrollo de esta nueva línea de investigación ha obligado al historiador -mucho más que en las décadas anteriores- a la aproximación interdisciplinaria a sus objetos de estudio.

La historia cultural tiene como rasgo más sobresaliente:

(...) la voluntad de integración en un solo relato de todas las ‘historia de’ (la literatura, el arte, el pensamiento, la ciencia, que se denominan y relacionan, además, como es bien sabido, de muy diferentes maneras en distintos países con distintas tradiciones intelectuales) en lo que quizá podríamos llamar una historia cultural integrada.²²

Otra de las características esenciales de la historia cultural y de los estudios culturales es no olvidar nunca que no existen productos culturales sin hombres y mujeres que los produzcan y que los productores de cultura son miembros activos y pasivos de la sociedad. Pertenecen a grupos que se forman y reforman y, si bien no están determinados, sí están condicionados: “*en el seno de unas estructuras de las que a veces no son concientes que existen y a las que, sin embargo, contribuyen, con mayor o menor libertad y capacidad de influjo, a transformar.*”²³

²¹ Op. cit. págs. 9 y 10

²² Olábarri, Ignacio; Caspistegui, Francisco Javier (directores): *La “Nueva” Historia Cultural: la influencia del Postestructuralismo y el auge de la Interdiscipliniedad*. Madrid, Editorial Complutense, 1996. Pág. 9.

²³ Op. cit. pág. 10

Dentro de este marco los estudios sobre moda y vestimenta encuentran un lugar especial puesto que cooperan para formar la imagen de estos productores de cultura en los diversos grupos humanos que integran.

Uno de los principales escritores que se sirve de un estudio de la vestimenta para configurar la imagen de la sociedad cortesana de Luis XIV es Norbert Elías. En su descripción del conjunto de actividades del rey al levantarse, la atención sobre la vestimenta es fundamental:

Los dos primeros grupos eran admitidos cuando el rey estaba todavía en el lecho y llevaba una pequeña peluca, pues nunca se presentaba en público sin ella, ni siquiera estando en la cama. Cuando se había levantado y el gran chambelán junto con el primer camarero le habían vestido la toga, se llamaba al grupo siguiente, la première entré. Cuando el rey se había calzado, llamaba a los officiers de la chambre y se abrían las puertas para la siguiente entré. El rey tomaba su toga. El maître de la garderobe tiraba de la camisa de noche por la manga derecha, el primer sirviente de la garderobe, por la izquierda; el gran chambelán o uno de los hijos del rey presentes en ese momento traía la camisa del día. El primer camarero sostenía la manga derecha, el primer sirviente de la garderobe, la izquierda. Entonces el rey se ponía la camisa, se levantaba de su sillón y el maître de la garderobe lo ayudaba a atarse los zapatos, le sujetaba la espada al costado, le vestía la túnica, etc. Tal era el lever del rey.²⁴

En este pasaje de Elías, la moda se convierte en símbolo y representación de la distribución del poder. Se torna reveladora de las coacciones sociales de la corte.

En una línea similar se encuentran las teorías ligadas a la problemática de la representación. El historiador francés Louis Marin, se apoya en las representaciones pictóricas e intenta analizar todos los elementos que componen una imagen. De esta forma, estudiándolos en sus relaciones, llega a conclusiones sobre lo que representan y sobre cómo configuran la imagen y el poder de la imagen. De nuevo el análisis de la vestimenta es fundamental puesto que de ella se desprenden toda una serie de significados de representación muy poderosos que ayudan a clarificar la polisemia de las imágenes. En su obra *Le portrait du roi*²⁵ realiza un análisis del retrato de Luis XIV pintado por Hyacinthe Rigaud. Luego de una pormenorizada descripción, concluye que el conjunto de elementos de la vestimenta y del mobiliario elegidos para la “presentación” del rey, “re-presentan” todos ellos juntos una imagen mucho más poderosa que es la imagen del absolutismo.

En ambos escritores, la recurrencia a las descripciones y a los estudios del significado, los usos, el gusto, las técnicas de confección de las prendas y los aspectos estéticos de las prendas de vestir son fundamentales para construir sus conocimientos. Por otra parte los resultados de estas observaciones están plenamente respaldados por los datos de la historia cultural y de la historia tradicional, puesto que en ambos casos se parte de conocimientos previos sobre el absolutismo en Francia. Lo que se intenta aquí es desentrañar los mecanismos más profundos de estos sistemas de representación. En estos mecanismos, la mirada puesta sobre la moda y la vestimenta se presenta como esencial.

Es en la unión de todas estas posturas historiográficas donde reside la comprensión y la producción actual referente a la Historia de la indumentaria entendida ésta como objeto artístico, estético y cultural.

*Facultad de Artes y Diseño, UNCU.

²⁴ Elías, Norbert: *La sociedad cortesana*. México, Fondo de Cultura Económica, 1996.

²⁵ Marin, Louis: *Le portrait du roi*. Paris, Minuit, 1981.