

EL VESTIDO Y LA ELOCUENCIA DEL BOTÓN. GALAS Y SIGNIFICADO EN EL ESTÉTICO DISCURSO DE LA APARENTE DISTINCIÓN CULTURAL MASCULINA

Arianna Giorgi
Universidad de Murcia

En los últimos años, numerosos estudiosos dedican y consagran sus investigaciones al amplio “fenómeno social total” (Könnin, 2002: 8) representado por la moda que, ya en los años 60, cautivó a los sociólogos y sobre todo a René de Könnin. La moda -falsamente considerada la historia de la indumentaria- encarna la textil distinción estamental y cultural que, exhibida a través de las artes suntuarias y textiles, entreteje su forma y su esencia en la civilización occidental.

Como recordaba Marguerite Rivière, la historia de este fenómeno coincide con la hipérbole trazada por la historia de las elites sociales (Rivière, 1977) que, áulica representación de las elevadas actitudes y aptitudes estéticas, potenció su propia simbología por medio de las fluctuaciones de los estilos, edificando la historia del gusto (Gombrich, 1984). Sin embargo la moda, a pesar de que siempre se consideró un dominio femenino, constituyó una propiedad de la exclusiva estética masculina hasta finales del Antiguo Régimen, determinando su institucionalización en el prestigio y la encarnación de “el cuerpo en la cultura” (Entwistle, 2002, 285). Profundizando en este aspecto, también George Simmel (2001) ponía de manifiesto la virtud eminentemente social de la vestimenta que no sólo conformaba el carácter endogámico de la identidad sino también el elemento de género que diferenciaba y marcaba los mecanismos sociales y culturales. Al respecto basta con recordar que, según Wilson, la moda -representando la señalización sexual e identitaria en las sociedades de la época moderna- estaba “obsesionada con el género” (Wilson:1985, 117) y que comúnmente se interpretaba como la dicotomía que “se refiere a la clasificación social de ‘masculino’ y ‘femenino’ ” (Oakley:1976,16).

En efecto, en el título de esta comunicación se vislumbra, no sólo la temática de la moda y del vestido, sino sobre todo un estilístico interés histórico acompañado por la sociológica voluntad de rescatar al masculino universo textil de su olvido cultural. Rehuyendo de la estereotipada frívola visión acerca de las vanidades, se intentará

ahondar en el significado del vestido en el escenario estético del hombre durante el Antiguo Régimen. Esta sorprendente familiaridad del hombre con la moda –que hoy en día constituye una aparente contradicción social- esconde la antigua necesidad de decoro y ostentación que, constituyendo el discurso iconográfico moderno, exteriorizaba y expresaba los valores culturales de la representación social. Cruzando fuentes y perspectivas que otorgaron, a la moda, el título de temática interdisciplinar (Könin, 1972), se propone ahondar en el desconocido discurso de la imagen masculina y expletar su elocuencia vestimentaria.

Por ende, el protagonista de este estudio es el hombre quien -único actor sobre la escena indumentaria moderna- imprimió sus marcas decorativas a las apariencias de un absolutismo social, por medio de su prestigio y distinción. Des este modo, en este trabajo se observará no sólo el icono textil del hombre sino también la imagen proyectada por el botón en la elocuencia de su génesis moderna que –histórico trasfondo de las apariencias políticas y culturales - traducía y desvelaba la estética del vestido. En efecto durante el Antiguo Régimen, este humilde accesorio histórico constituyó el perfecto complemento vestimentario en el discurso de la representación masculina. Desde luego, el estudio del vestido masculino no sólo presenta el proceso creativo de este arte sino que hace patente la manifestación gráfica de sus singularidades culturales -a través de mensajes y símbolos- proporcionando el atuendo y el código comportamental de esta época. En efecto el botón en el siglo XVIII, como prestigiosa ornamentación en los discursos textiles destinados al hombre, se contraponía al más sencillo empleo de los alfileres empleados por las mujeres. Ya el teórico Claude Levi-Strauss en 1986 reconstruyó su historia, trazando la moral evolución social de los comportamientos del hombre en las civilizaciones occidentales, trascendiendo de la simplista y más moderna utilización cotidiana.

Reconstruyendo su *excursus* histórico -a través de la vestimenta masculina- y obviando el existente vacío producido por la actual literatura impresa, en esta comunicación se reflexionará a partir de la indumentaria masculina que “en el arte de la observación, el vestido, adquiere un valor capital en cuanto que la imagen es la presentación pública del sujeto...” (Fernández de Córdova Miralles: 116).

El análisis de este señorío masculino constituye parte de un proyecto de investigación -del que procede esta comunicación- dedicado a la imagen y a la representación del hombre como referenciales patrones históricos y hábitos culturales que le acompañaron hacia la nueva sociedad liberal. A pesar de las limitaciones

documentales halladas, la imagen cultural del siglo XVIII se expletó a través de la retórica –visible y ostensible- del traje masculino en la teatocracia moderna.. Esta escenificación de la civilización -signo y valor de todo fenómeno cultural (Revel: 1986)- edificó la condición moderna que, debido a un código y a un protocolo comportamental- transformó el botón en el perfecto accesorio civil de la casaca masculina.

I. El fenómeno de la moda, definido como “la metáfora visual para la identidad” (Davis: 1992, 25) se expletó socialmente y sociológicamente a través del traje que -unidad básica del sistema vestimentario (Barthes:2003)- representaba el valor histórico que “separa l’uomo dall’animale” (Condorcet en Monneyron: 2008, 77), [“separa al hombre del animal”]. El acontecimiento social de la indumentaria influyó los procesos de civilización que, en la institucionalización de las formas normativas de la representación, otorgaron el estético carácter constitutivo del hombre moderno. En efecto también Maruri Villanueva (1990) -entre los estudiosos españoles- indicaba que la indumentaria moderna respondía casi exclusivamente a una necesidad decorativa que, significación de prestigio social- enfatizaba su fenoménico valor de icónico relato en la civilización moderna (Rivière:1977). No obstante, algunos autores enfocaron la caracterización de la moda desde la perspectiva de los componentes sociales, atestiguando la sistematización de la indumentaria como institución básica de la cultura y de la vida social. Al respecto, la socióloga inglesa Joanne Entwistle declaraba que “El mundo social es un mundo de cuerpos vestidos” (Entwistle:2002,19) poniendo de manifiesto que -en este sistema histórico contextualizado- el vestido encarnaba el estético vehículo decorativo para la moderna configuración personal y cultural.

De hecho la moda -por convertir cotidianamente al ser humano en un ser social- constituyó el histórico ejercicio a través del cual se difundieron las más importantes orientaciones de la moderna sociedad civil, revelando costumbres y hábitos en una culturas de las apariencias (Roche:1989). El hombre, por medio de su estética vestimentaria, manifestó “la distinción, la posibilidad de destacar a través del ornato individual de su propia personalidad” (Simmel: 2001, 66) que, desde la Edad Media, correspondía a una útil significación ornamental dentro del universo del prestigio cultural. Efectivamente, el elemento de civilización representado por el vestido constituyó la variable textil en la cristalización de los procesos evolutivos en culturas

donde -con sus ritos e distinciones vestimentarias- se fundamentó el valor supremo de la imagen y de la representación social.

Este comportamiento, determinado por el atuendo y el código vestimentario, configuró el símbolo iconoclasta de la hedonista apariencia masculina en la imagen cultural de la distinción moderna. Esta configuración le permitió al hombre cobrar una nueva enseña indentificativa, confiando a la mujer un papel subalterno y una marginal relevancia social. En efecto, la vestimenta masculina moderna se colocó en posición diametralmente opuesta a la femenina, escribiendo una historia personal alejada de una memoria antropológica que adjetivó a las mujeres como la histórica “vitrine del’homme” (Roche: 1991, 65) y que todavía recuerda que “les fue negada la libertad individualista de movimientos y desarrollo personal”(Simmel: 2001, 66).

Como consecuencias también de estas consideraciones sociológicas, M.C. Natta dedicó sus estudios a la diferenciación de las vestimentas que, en época moderna, configuraban un determinado atuendo -propiamente masculino o femenino- concluyendo que históricamente: “les vêtements communs aux hommes et aux femmes, comme le pantalon et la chemise, présentent des différences de coupe, de coloris, de boutonnage” (Natta en Montadon : 1995, 630) [“los vestidos comunes a hombres y mujeres, como los pantalones y la camisa, presentan diferencias de corte, de colores, de botonadura”]. Esta última característica diferencial y sustancial en las vestimentas se hizo patente cuando, en el traje del hombre, se contempló la necesidad de incorporar la espada. Teniendo en cuenta la necesidad de dejar libre la mano derecha, los botones de las casacas masculinas empezaron a cerrarse de izquierda a derecha; mientras que para las mujeres -sin problemas de defensas- de derecha a izquierda.

De hecho, estas normas estéticas -que configuraron el universo masculino- contribuyeron a la constitución de un distinguido código textil que se impuso durante los siglos del Antiguo Régimen y que valoró la historia de la vestimenta como la historia de las manifestaciones comportamentales en Occidente. La difusión de estos vectores y factores estéticos se profesó por medio de ‘el vestido masculino’ -conocido también como militar o a la francesa- que expresaba el deseo de valorizar la apariencia funcional junto a una sobria ostentación del atuendo. Este traje -reflejando unos orígenes militares- tradujo los signos de una jerarquizada simbología social que, en una directa correspondencia entre indumentaria y posición, se convirtió en el atavío urbano y obligó al hombre a actuar con distinción. Al respecto, es importante recordar que “Entre el siglo XVII o incluso el XVIII, la diferencia sexual en el vestuario estaba muy

marcada” (Wilson:1985, 117) confiriendo al traje del hombre la tarea de expresar elocuentemente un jerarquizado discurso de prestigio y decoro social antes que de utilidad. Esta tendencia, definida por Flugel como la ‘Gran Renuncia’ se atribuyó al carácter político y social de finales del siglo XVIII, cuando “el hombre abandonó su reivindicación de ser considerado hermoso” (Flugel:1930, 111). Este último acontecimiento histórico -que desencadenó el movimiento de democratización de la indumentaria masculina,- fue alimentado por la Revolución, implicando una revisión de los valores textiles y el recurso cultural a la austeridad.

Por ende, la estética de este hábito trazó una parabólica evolución totalmente diferente a la del traje femenino: el hombre -mediante su vestido –ostentaba un mayor y estricto esmero debido sobre todo a la adherencia del traje que, debido a su vestibilidad, determinaba “una cierta uniformidad sobreindividual en su porte” (Simmel:2002, 52). Desde luego con este traje ya no se representaba la necesidad de vestirse por pura protección, sino la nueva obligación cultural moderna: este vestido contribuyó al carácter político y cultural del espectáculo de las apariencias del hombre, ya desde la época del Rey Sol. En efecto, el *habit à la français* –concretando las contingencias artísticas y materiales de la época- revisitó una formalidad estética que procedía de la vestimenta del soldado y que constituía la preocupación social por la valorización de la imagen. Por ende, este *habit* adoptó la forma estética de sus constitutivos cinco elementos urbanos: el pantalón, el chaleco, la casaca, la levita y la corbata que, a finales del Siglo XVII se simplificaron en la versión más popular de casaca, chaleco y pantalón (Aubry: 1990).

Estos tres elementos esenciales del vestido convirtieron el siglo en la época más brillantes en la historia masculina del traje, fijando sus parámetros en una vestimenta civil que “Se toma por el conjunto de piezas que componen el adorno del cuerpo; como en los hombres casaca, chupa y calzón...” (1791). Este atuendo de la Francia civil – adoptado y transmitido por la dinastía de los Borbones- no vivió importantes cambios en sus cómodas líneas y fue perfeccionando su forma: los faldones de la casaca se fueron configurando paulatinamente más abiertos y, obligados por la colocación de los botones, dejaron entrever la chupa. Convirtiéndose en un icono y símbolo social, la casaca y su botonadura ornamental engendraron unas normas y una etiqueta comportamental que determinaron el rito cultural del hombre y de sus apariencia. De cuello a la caja y con unas costuras decorativas, la casaca adquirió una profusión de botones meramente ornamentales, tanto que el Diccionario de las Autoridades la

describía como “Vestiduras con mangas que llegan hasta la muñeca, y las faldillas hasta la rodilla, que se pone sobre la chupa y se ciñe al cuerpo con botones...” (DRAE:1791).

II. El botón, desde 3500 años, compasa cotidianamente los ritmos y las evoluciones de la civilización, interpretando el papel de pequeño accesorio y vanagloriándose del nombre que los germanos, en el 500 a.c., otorgaron su antecedente directo: el botón (Osborne:1997). De plástico y con una plana forma redondeada, hoy en día, se utiliza casi exclusivamente para abrochar y ajustar- en especial modo- las camisas y las chaquetas. Sin embargo, este accesorio no surgió para sujetar las vestimentas sino para adornarlas. En efecto, al principio, el botón se destinó para desempeñar un carácter meramente ornamental.

Este tácito testigo de los graduales cambios de la historia humana, nació como artística decoración de las prendas de vestir debido a su propia naturaleza condicionada por extrañas formas geométricas. Perforado y yuxtapuesto a las telas, el botón representaba una guarnición ya para los habitantes del Valle de Indio (2800-2600), para la China del 2000-1500 y para la cultura pre-clásica donde, a pesar de estar fabricadas en materiales pobres, enriquecía las túnicas y la togas. Al no haber desarrollado todavía la función de cierre, el botón conservó su acepción germana también en época clásica; mientras que –como atestigua Levi Pisetzky (Pagano:2002)- con *maspillus* ya se indicaba una hebilla con carácter funcional.

Estas decoraciones que procedían preferentemente de fósiles -maderas, conchas, huesos, corozos, marfiles- marcaron la artesanía e incidieron en la clasificación de los grupos gremiales hasta principio de la Edad Moderna. Como ocurrió con las piezas de marfil, también el botón blanco –que se obtenía del corozo y que era originario del reciente continente americano- influyó la economía oficial europea hasta la época liberal cuando se las restricciones a las profesiones y a la artesanía -promovidas por las Leyes Suntuarias- se suavizaron. A pesar de una legislación indulgente hacia los botones, durante el Antiguo Régimen se dictaminaron normas severas y estrictas acerca la fabricación de estas piezas, imponiendo una simétrica forma circular y prohibiendo todo complemento de forma irregular (Belfanti/Giusberti:2000).

Este complemento se difundió sobre todo por la actividad de los primeros gremios de botoneros que, adscritos a las corporaciones artesanales, recibieron el nombre según el material empleado: por ejemplo, en la Europa del siglo XIII, los *paternotries* empleaban huesos y marfiles; los *orfebres* se dedicaban a los materiales preciosos y,

evidentemente, los *boutonniers* o *botoneros* plasmaban los metales vulgares (Osborne:1997). En España, en cambio, estas actividades se destinaron a los cordoneros quienes presentaron una ordenanza en 1701 “con la ocasión de las novedades que cada día se practican en los trajes, se ha extendido este oficio a fábricas de botonaduras y otras cosas, que el modo de ejecutarlas y sus ingredientes no están prevenidos en lo antiguo de sus ordenanzas” (A.M.M, A.C.C.1701-VIII-13, f.111 v.; 17901-X-22, f.140 v.)

La naturaleza pobre –antes mencionada- de los materiales con los cuales se fabricaron los botones influyó también en la baja consideración social que se les reservaba desde la Edad Media. De hecho, estos prejuicios les valieron una -poco noble- primera cita literaria en la francesa *La Chanson de Roland* (1080 ca.): “...conseils d’orgueil en vaut nie un bouton”, (Pagano: 2002,8), [“...consejo de orgullo que no vale ni un botón”]. Claramente en esta *Chanson de Geste* se ponía el acento sobre el carácter superficial de este complemento que, a diferencia de los complementos femeninos, no albergaba ningún valor utilitario. En efecto, a las mujeres se permitía sólo la utilización de alfileres con el fin de sujetar las telas, recoger la cabellera o coser las prendas.

Esta ínsita contradicción de género se pudo apreciar sobre todo en las planchas de la *Encyclopédie* donde, reproduciendo las exclusivas muestras creadas para el traje masculino, Diderot y D’Alambert consagraron el botón a los fastos de la confección y en especial modo de la casaca. No obstante la cita ilustrada, anteriormente sólo Francisco I rey de Francia ostentó el arte decorativo y ornamental de los botones, hacia 1520, encargando 13.400 piezas con motivo del encuentro diplomático con Enrique VII de Inglaterra. En efecto, al rey inglés correspondía el título de importante coleccionista de botones quien –como se puede apreciar en la obra pictórica de Holbein- solía ostentarlos de la misma forma y material de sus propios anillos.

Empero, prescindiendo de estas primeras referencias, fue el Rey Sol quien convirtió este pequeño accesorio en el esencial complemento de lujo para sus más altos uniformes reales: Gandouet ya documentaba que a los embajadores extranjeros -en sus visitas a Versailles- se pedían expresamente presentes de 24 botones enriquecidos de diamantes (1984). A partir del reinado de su sucesor, el botón fue objeto de un especial interés artístico, convirtiéndose en adorno significativo de la vestimenta masculina y cobrando un siempre mayor prestigio cultural. En efecto, el rey de Francia se dedicó a difundir las creaciones en oro esmaltado en la sociedad europea, colocándolas en sus trajes y también en *le costume de l’armée, de la marine et de chasse*.

Convertido en detalle artístico, en época moderna proliferaron botones de diferentes tipologías que –a través de *Noiaus, Pèroli, Pomelli, Maspilli*- constituyeron las especialidades de los artistas joyeros quienes los plasmaban en oro, plata y perlas preciosas perfumadas. Sólo a partir de entonces, el botón se transformó en objeto coqueto y de amplia fruición también para las mujeres de la alta nobleza quienes, codiciando ejemplares únicos, encargaron botones en cerámica y piedras esmaltadas con miniaturas. Las nobles, que representaban también la elite cultural moderna, ostentaron botones decorados no sólo con paisajes y cuadros famosos –como los de Boucher, Drouais y David- sino con las miniaturas de los retratos de los componentes de las casas reales europeas. En cambio, los hombres del siglo XVIII se mantuvieron fieles a la discreción que les caracterizaba, ostentando unos botones más sencillos que se adornaban de la misma decoración floral que decoraba la misma casaca.

III. El Antiguo Régimen se caracterizó por ser una estática época histórica de cambios sociales y culturales cuyas repercusiones artísticas se reflejaron también en el ámbito estético y en concreto en el llamado ‘dispositivos de las apariencias’ (Foucault:1966). Este mecanismo de visibles imágenes -estéticas y elitistas- escenificaba el teatro de las apariencias por y para la presentación pública del hombre en la cual se trasladaron los absolutistas valores de la distinción social. La utilización de estos recursos comportamentales instauró la elocuente representación de una apariencia institucionalizada, puesto que “el absolutismo es una comedia monstruosamente única que fuerza a todos los que en ella intervienen a representar y adoptar poses. Quien no lo hace sale del papel de su época” (Fuchs:1996:91-2).

Durante la edad Moderna, la silueta del hombre se convirtió en una imagen pública renovada que, experimentando las fluctuaciones estéticas del atuendo, dignificaba artísticamente su privilegio vestimentario. Esta decorativa etiqueta cultural simbolizaba la prestigiosa casta del tardo Antiguo Régimen que -representada por detalles portadores de estilo y gusto- perfilaron la condición estética de su cotidiana perspectiva icónica. En efecto los siglos XVII y XVIII este componente simbolizó, la clase privilegiada representada por los altos estamentos sociales que, a través del decorativo complemento del botón, afirmaron el ethos de su prestigio y condición. A lo largo de los siglos, el botón representó la sencilla solución genial que, modelando y ajustándolas telas, daba forma a la distinción vestimentaria masculina. De hecho el botón, como detalle cotidiano del hombre escribió los avatares de la sociedad y definió

la elocuente personalidad estilística declamada por J.J. Rousseau: “L’habillement cesse d’être un pur objet d’utilité, il devient un objet de représentation; la fantasie le dirige, l’orgueil s’en empare, il sert à distinguer la fortune et le rang” (Rousseau en RAY :1991, 60), [“La indumentaria deja de ser un mero objeto útil, se convierte en un objeto de representación; la fantasía dirige, el orgullo se depara, sirve a distinguir la fortuna y el rango”].

En efecto, los hombres de la época se autoafirmaron a través de la escenificación de sus pequeños detalles vestimentarios que, artístico reflejo de su propia imagen, incorporaron el botón como elemento de promoción y ascenso social ostensible en la única prenda símbolo de su dominio: la casaca. De este modo, pusieron el acento sobre la endógena contracción interna del botón que, herramienta funcional sólo desde finales del S.XIX, consolidó su propio moderno ethos estético y moral. En este sentido, se debe recordar que durante los siglos XVII y XVIII, pasar de los botones a los alfileres representaba una regresión social y morales para los hombres como también en los rituales militares (Sorel:1979).

La ética del hombre moderno se expresaba por medio de la vestimentaria imagen de la casaca que, representando “The suit is good-quality formal day wear” se decoraba con los solos “decorative highlights are the gleaming buttons (Hart/North: 2000 ,46), [“La prenda es un excelente traje de día... . Un elegante, infravalorado ensemble; los únicos detalles decorativos son los brillantes botones”]. Esta prenda -con los característicos detalles de los botones- componía el *habit à la français* y encarnaba la elocuencia masculina, representando el honor y el prestigio de la iconográfica silueta de la sociedad moderna. De hecho, los botones decoraban las más refinadas prendas masculinas que, adornadas con galones, requerían la participación del gremio de la pasamanería sino también el de los botoneros que con sus creaciones *ex profeso* decoraban las casacas.

En este discurso indumentario, esta indumentaria se enriquecía e enaltecía del lujo artístico de los botones que perfilaban su perímetro, confeccionando la vanidosa “queu de bouton” que se correspondía a los botones que decoraban los bolsillos por el equilibrio de la decoración de ojales ciegos en los laterales. De igual forma, estos botones que enfatizaban y perfilaban la decoración en las vueltas de las mangas se correspondían con sendos ojales que armonizaban la función de los cuatro exteriores que, como ya señalado, serían para cerrar los bolsillos. Asimismo, la estética de este botón que, confeccionado con el mismo material de los tres que cerraban la chupa a la

cintura, se presentaba también en los pliegues que permitían una mayor holgura y comodidad. De hecho, la *veste* se confeccionaba con unos delanteros abiertos y cortos que se ostentaban por medio de los 18 botones de plata y de las ornamentaciones de ojales meramente decorativos. Este sabio manejo de la costura se desprendía también por el empleo puramente decorativo del botón que permitía un juego ornamental de pliegues redondos y cerrados en abanico.

En efecto, la casaca se concebía como una prenda “«à disposition», o que es lo mismo, confeccionada de manera que se adapte a los perfiles y a las dimensiones del cuerpo pero, como se sostenía en el Catálogo de *Les Arts Décoratifs*, “C’est le décor du lé qui guide la coupe des pièces principales et des éléments à rapporter, disposés à part sur le lé” (Moments de Mode : 1984 :46), [“Es la decoración que impone el corte de las piezas principales y de los elementos a confeccionar, dispuestos aparte en el perfil del costadillo”]. De hecho, se comprobó que la máxima expresión decorativa de esta vestimenta—síntoma y significado de sus galas modernas- no se situaba en los pliegues de los faldones o en los delanteros sino sobre todo en los pliegues ciegos que definían la fina cola “at the back” (Hart/North: 2000 ,74).

La imagen constituida por esta vestimenta larga y puntiaguda representaba el perfil del hombre del Siglo XVIII quien, con sus curvados delanteros, ostentaba públicamente una estilizada silueta fina constituida y conseguida mediante una estrecha pinza de pecho y una costura de costadillo que enfatizaban “the narrow side pleats, the long tight sleeves...” (Hart/North: 2000 ,76) [“los delanteros planos y las largas y finas mangas”].

Esta representación del hombre, desde luego, se completaba de la comedida decoración de los “silver gilt-buttons” (Hart/North:2000, 85) que se presentaban elegantemente en estas largas mangas y en los delanteros que contribuían a la elocuente teatralización de los gestos. En efecto en la época borbónica, también las mujeres adoptaron una casaca que se caracterizaba por ostentar los mismos pliegues masculinos y unos faldones cortos cerrados por cordones. De hecho, con respecto a este último, hay que recordar a W.Shakespeare quien señalaba que esta apariencia distinguida se perpetuaba desde la Inglaterra renacentista en la cual, se otorgaba el estatus y las galas de ‘hombre’ a través de la ostentación del ethos de su casaca: “...Souvent on connaît el’homme à sa veste” (Shakespeare :1945, 49) [“a menudo se conoce el hombre por su casaca”].

IV: En este estudio se ha tratado y considerado el elemento decorativo del botón, decodificando su significado en el discurso de la apariencia masculina e insertándolo en los procesos evolutivos histórico-artísticos. Obviando su cariz meramente funcional, en efecto, se ha intentado subrayar el valor cultural de este complemento en la sociedad moderna que –a través de significados y galas decorativas- inscribía sus marcas sobre el cuerpo vestido. De hecho, utilizando un enfoque casi totalmente vestimentario, se pudo desvelar la importancia de este complemento como icono y también como vestigio de la historia del hombre moderno.

A través de su episódica evolución ornamental del complemento, se reconstruyeron las vanidades y las estéticas (Lipovitesky: 1990) que facilitaron estudiar y decriptar los códigos de la apariencia del hombre en el Antiguo Régimen. Por esto, en esta comunicación se ha presentado el botón como signo de una jerarquía estéticamente estamental en la cual, sustituyendo la simple comodidad vestimentaria, simbolizaba el modélico emblema de las vanidades masculinas. Con el propósito de plantear y desvelar la ostentación de este humilde botón, se definió el perfil del hombre moderno desde la óptica del prestigio estético, mediante el cual divulgó su estatus. El botón, imprimiendo su simbólico valor ornamental, presentó el significado y el significante cultural de la representación fenoménica en los procesos evolutivos y elitistas “de la puesta en escena de un juego que muestra los juegos que hacen y deshacen la sociedad” (Balandier: 1994, 15). De hecho el botón, configurándose como la herramienta decorativa de la identidad textil del hombre, se perfiló como el testimonio estilístico de la apariencia masculina, en la perpetuación de su atractiva y estética ostentación en la moderna teatralización de la sociedad moderna. Con esta teatrocracia se decantó un propio léxico ornamental que -a través de virtuosismos formales- reflejó la distinción formal en la pública imagen del protocolo social de las apariencias del hombre.

Consecuentemente no se presentó el botón como el complemento textil o el accesorios que modelaba el cuerpo, frunciendo las telas, sino se ha expuesto su significado en el escenario social de la apariencia moderna. En efecto -estructurando una escenografía occidental moderna- el botón en la metafórica arquitectura estética del vestido masculino, evocó el estatus decorativo en el discurso de los rituales de etiqueta comportamental y social. Otorgando distinción al cotidiano vestido del hombre –aquí representado por el *habit à la français*- el botón determinó la imagen masculina en el elocuente discurso de la estética del siglo XVIII. Evidenciando su compromiso

ornamental, el botón constituyó la única y sencilla decoración de esta prenda que, hacia 1780 iluminaba y daba luz a la ya oscura imagen masculina, desempeñando un papel meramente distintivo. Solo actualmente se tiene constancia que “Buttons has been retained on men’s long jackets to this days, but most of these are decorative; sometimes the cuff has button and a slit, but no button holes. Only bespoke tailors provide functional buttons and button holes.” (Hart/North:2000 , 85) [“Los botones se retenían en las largas casacas de la época, pero muchos de ellos eran meramente decorativos; a menudo pero no los ojales”].

Consecuentemente, con esta comunicación se trató de reconstruir la historia y la elocuencia del botón, sin limitarse a la más simple estética funcional sino insertándolo en la más compleja imagen del hombre en la época moderna. Por lo tanto se puede concluir que a través de su historia se vela y se desvela la evolución moderna de la imagen en el Antiguo Régimen, declamando un elocuente discurso de estéticos valores de la ostentación masculina.

BIBLIOGRAFÍA

- AUBRY, V. ; (1990), *Le costume. Sculptures de l'éphémère*. Paris.
- ANGELONI, U.e MARTIN, R.; (2000), *The boutonnière: Style in one's lapel*. New York.
- BARTHES, R.; (2003), *El sistema de la moda*. Barcelona.
- BALANDIER, G.; (1994), *El poder en escenas. De la representación del poder al poder de la representación*, Barcelona.
- BELFANTI, C.M.e GIUSBERTI, F.; (2001), *Storia d'Italia. La moda. Annali 19*.
- BELL, Q.; (1992), *Mode et société*. Paris.
- CANAVESE, G.F., “Ética y estética de la civilidad barroca. Coacción exterior y gobierno de la imagen en la primera modernidad hispánica”, *Cuadernos de Historia de España*, 78, 1, 2003, 167-188.
- CHUPIN, Y.; (2001), *L'histoire au coeur du bouton de 1750 à 1970*. Paris.
- DURAND, G.; (1979), *Figures mythiques et visages de l'œuvre*, Paris.
- ELÍAS, N.; (1988) *El proceso de civilización*. Madrid.
- ENTWISTLE, J.; (2002), *El cuerpo y la Moda. Una visión sociológica*. Barcelona.
- FERNÁNDEZ CÓRDOVA MIRALLES, A.; (2002) *La Corte de Isabel I. Ritos y ceremonias de una reina (1474-1504)*, Madrid.
- EPSTEIN, D.; (1991), *Buttons*, London.
- FINK, N.e DITZLER, M.; (1993), *The collector's guide to selecting, restoring and enjoying new and vintage buttons*, London.
- FOUCAULT, M. ; (1966) *Les mots et les choses. Une archéologie de sciences humaines*, Paris,
- FUCHS, E.; (1996), *Historia ilustrada de la moral sexual*, Madrid.
- GANDOUET, T. ; (1984), *Bouttons*, Paris.
- GOMBRICH, E.; (1984), *El sentido del orden. Estudio sobre la psicología de las artes decorativas*, Madrid.
- HART, A. e NORTH, S.; (1998) *Fashion in detail from the 17th and the 18th Centuries*. Nueva York.
- HART, A. e NORTH, S.; (2000), *Historical Fashion in detaile. The 17th and 18th Centuries*..Nueva York.
- HOLLANDER, A.; (1994), *Sex and Suits. The evolution of modern dress*. New York.
- KÖNIN, R.; (2002); *La moda en el proceso de la civilización*, Valencia.
- LEVI-STRAUSS, C. ; “Histoire et ethnologie” en *Annales ESC*, 1986, pp1217-31.

- LIPOVITESKY, G.; (1990), *El imperio de lo efímero. La moda y su destino en las sociedades modernas*, Barcelona.
- MARURI VILLANUEVA, R.; (1990), *Vestir el cuerpo, vestir la casa. El consumo de textiles en la burguesía mercantil de Santander. 1750-1850*. Santander
- MIRALLES MARTINEZ, P. ; (2002) , *Seda, Trabajo y Sociedad en la Murcia del Siglo XVII*. Murcia.
- MONNYRON, F. ; (2008), *Sociología de la moda*. Bari.
- NATTA, M.C., “Mode” en MONTADON, A. ; (1995), *Dictionnaire Raisoné de la Politesse et du Savoir-Faire*, Paris.
- OAKLEY, A.; (1976), *Sex, gender and society*, Bristol.
- OSBORNE, A.; (1994), *About buttons : a collector guide. 150 a.D. to the present*. London.
- OSBORNE, A.; (1997), *Button Button*. London.
- PAGANO, B. (2002); *Bottoni. Buttons*. Milán.
- ROCHE, D. ; (1989), *La Culture des apparences. Une histoire du vêtement, XVII-XVIII siècle*, Paris.
- REVEL, J. ; (1986), “Les usages de la civilité”, en *Histoire de la vie privé, ‘De la Renaissance aux Lumières’*, Vol.III, Paris.
- RIVIÈRE, M.; (1977); *La moda, ¿comunicación o incomunicación?*, Barcelona.
- ROGER, A.; (1978), *Nus et paysages. Essais sur la fonction de l’art*, Paris.
- ROUSSEAU, J.J. ; “Consideration sur les avantages de changer le costume français” en
- RAY, B. ; (1991), *S’habiller au XVIII Siècle. Construction d’ un symbolisme politique*, Nice.
- SHAKESPEARE, W.; (1945), *Hamlet, 1.3*, New York.
- SIMMEL, G.; (2001), *Sobre la Aventura*, Ediciones Península, Barcelona.
- WILSON, E.; (1985), *Adornaded in dream: fashion and modernity*, London.
- ZABONI, P.; (1966), *Artigiani, imprenditori, mercanti. Organizzazioni del lavoro e conflitti sociali nella Milano sforzesca. (1450-1476)*, Florencia.