

ENTRE EL *SELF-FASHIONING* Y LA HERENCIA FAMILIAR:  
LA MASCULINIDAD HEGEMÓNICA EN LA IDENTIDAD  
DE LOS GUTIÉRREZ DE LOS RÍOS<sup>1</sup>

*Between Self-fashioning and Family Legacy: Hegemonic  
Masculinity in the Identity of the Gutiérrez de los Ríos*

Arianna GIORGI 

Universidad Rey Juan Carlos  
arianna.giorgi1@um.es

Recibido 2/04/2024  
Aceptado 20/05/2024

RESUMEN: En este estudio se pretende analizar la identidad que los Gutiérrez de los Ríos plasmaron y traspasaron a lo largo de los siglos XVIII y XIX. Enmarcada en el contexto de la construcción de la imagen, se trataba de una fabricación personal y dinástica que se legaron de generación en generación. Forjada por el III Conde de Fernán Núñez en *El Hombre Práctico*, esta autoconfección coincidiría con la masculinidad hegemónica y se adaptaría a las transformaciones del proceso de civilización. Por tanto, pasando de las tradiciones familiares a las inquietudes individuales, estas figuras masculinas encarnarán al perfil militar, al ilustrado hombre de bien, al mismísimo hombre práctico o al hombre liberal.

1. Este estudio se inserta en los proyectos De Fajardo a Toledo: el marquesado de los Vélez en el siglo XVIII. Relaciones familiares y dominio señorial en el sureste español (1691-1814) [Fundación Séneca, 21883/PI/22] y Conflictos Intergeneracionales y Procesos de Civilización desde la Juventud en los Escenarios Ibéricos del Antiguo Régimen, PID2020- 113012GB- I00; MINECO, 2021-25.

*Palabras Clave:* Herencia Familiar; *Self-fashioning*; Identidad; Masculinidades; Antiguo Régimen.

**ABSTRACT:** The aim of this study is to analyze the identity that the Gutiérrez de los Ríos family shaped and passed on throughout the 18<sup>th</sup> and 19<sup>th</sup> centuries. Framed in the context of the construction of the image, it was a personal and dynastic fabrication that was passed down from generation to generation. Constructed by the III Count of Fernán Núñez in his *The Practical Man*, this self-confection would coincide with hegemonic masculinity and would adapt to the transformations of the civilization process. Thus, moving from family traditions to individual concerns, these masculine figures would embody the military profile, the enlightened *honnête homme*, the *hombre práctico*, or the liberal man.

*Keywords:* Family Legacy; *Self-fashioning*; Identity; Masculinities; Ancien Régime.

A finales del siglo XX Stephen Greenblatt (1980) acuñaba el término *self-fashioning* para referirse a un hábito muy común entre los escritores británicos de la época isabelina por medio del cual tomaban consciencia de sí mismos, bien como individuos o como autores. Se trataba de un patrón de configuración personal que, a partir de pequeñas anécdotas marginales, les permitía construirse una imagen pública de acuerdo a la poética cultural y social de la Inglaterra renacentista (Greenblatt 1982). En realidad, era una práctica a través de la cual fabricaban una ficción estética de su identidad. Por lo tanto, les garantizaba no solo construir sino también controlar su propia narrativa con el fin último de confeccionar un imaginario simbólico y conceptual a partir del cual reescribir su autobiografía y apuntalar y su categoría.

Concepto heredero de la escritura del autocuidado y de la hermenéutica del yo (Foucault, 1990; 2005; 2010), el *self-fashioning* sería criticado por Martin (1999, 2004) y pronto rebasaría los límites marcados por los estudios literarios para extenderse a diversas ramas humanísticas, convirtiéndose en un modismo característico de publicaciones dedicadas a la moderna fabricación del yo (Burke, 1985; Delbrugge, 2015; Folger, 2011; Juárez Almendrés, 2006; Pieters, 1999, Preston, 2006). De hecho, serían los modernistas quienes consagrarían su éxito en ambiciosas investigaciones centradas en sujetos que reivindicaban su perfil, su trayectoria individual y familiar, así como su condición estamental (Blutrach, 2014; Bolufer, 2014a: 145-175; Bolufer, 2014b: 85-116; Bottcher, 2021; Cohen, 1996; Giorgi, 2023, 2024; Withey, 2016). La cuestión de la argumentación identitaria no sería entonces algo baladí y anecdótico,

sino que ocuparía un papel central en esta configuración ya que en ella se hallaba el germen de la ideografía subjetiva.

En cuanto «product of the relations, material objects, and judgments exposed in the case rather than the producer of these relations, objects, and judgments» (Greenblatt, 1990: 184), el actor moderno se modelaba a partir de su relación con los demás y, sobre todo, con instituciones de poder como la corte, la iglesia o la familia, aunque no necesariamente en contraposición a éstas. En efecto, el hombre moderno contaba con la posibilidad de levantar, proteger, padecer o incluso retar a uno de estas células sociales. Por lo tanto, el *self-fashioning* se configuraba como un alegato encuadrado en el marco de un discurso personal y condicionado por estas formas de poder concretas. De este binomio sujeto-autoridad surgía el menester de autorrepresentarse también para emprender un nuevo rumbo en el largo viaje de su existencia. De ahí que se recurriera a la práctica de la autoconfección sobre todo en momentos liminales, en ocasiones negativos, o tras una quiebra personal o profesional.

De acuerdo con Carolina Blutrach (2014), ha sido paradigmático el ejemplo encarnado por el III Conde de Fernán Núñez quien, tras la frustrante experiencia de la embajada en Suecia, regresaba a sus estados cordobeses y abordaba la construcción de su ficción estética a través de la escritura de *El Hombre Práctico o Discursos varios sobre su conocimiento y enseñanza* (1764). Sin embargo, no era la primera vez que Francisco Gutiérrez de los Ríos inauguraba una nueva etapa de su vida estrenando imagen identitaria: en la década de los cincuenta hacía su presentación en sociedad a través de un majestuoso retrato de medio cuerpo donde se le representaba con apariencia cortesana como consecuencia de su ingreso en el cuerpo de meninos de la Reina Mariana de Austria y de las Infantas (Figura 1). En realidad, la plasmación a través de la vestimenta no sería un recurso inusual: ya Greenblatt (1980: 9) señalaba que «Self-fashioning is always, though not exclusively, in language». Es decir, una autoconfección no necesariamente lingüística sino basada en la indumentaria que cobraría protagonismo en los retratos. En efecto, a partir de la titularidad de este novator, la pintura se convertirá en una práctica familiar muy utilizada no solo para el reconocimiento de su dinastía sino también para la consolidación de su perfil identitario, apoyado en la dedicación y servicio al Rey y a la Monarquía. Éste será entonces el distintivo sobre el cual fabricará el imaginario también familiar; pues, los señores de Fernán Núñez se habían preocupado por cimentar una imagen militar que coincidía incluso con la masculinidad hegemónica, o sea, «la imagen de la masculinidad de aquellos hombres que controlan el poder» (Kimmel, 1997: 51).

De este modo, el propósito de esta investigación es analizar la identidad de los Gutiérrez de los Ríos que, sucesores e imitadores de Francisco, reproducirán este patrón comportamental y confeccionarán su propia ficción estética a través de la escritura y de la retratística. A este respecto, no se puede obviar que, tal y como ha



Figura 1. Anónimo, *Francisco Gutiérrez de los Ríos y Córdoba, III Conde de Fernán Núñez*, Colección del Duque de Fernán Núñez, hacia 1650. Casa Moreno – Archivo de Arte Español (1893-1953) Fuente: IPCE.

demostrado Blutrach (2014: 172), el autor de *El Hombre Práctico* se preocupará por salvaguardar «la memoria de sus ancestros como discurso de legitimación del poder nobiliario y vía para lograr el reconocimiento público y la tan deseada promoción social». Como herencia cultural y familiar, esta práctica se observará en sus hijos, sobre todo en el segundogénito José Diego, quien —antes de convertirse en el V titular— protagonizará un retrato de naturaleza castrense de acuerdo al perfil construido en *Por el excelentísimo Señor don Joseph de los Ríos Zapata y Cordova* (ca. 1710: 4), basado en la sucesión «de varones de varones», que le permitía reproducir el patrón identitario del caballero de noble cuna fuerte de su condición y honor. Pero será sobre todo su nieto Carlos José, VI Conde, quien interiorizará estos hábitos y atravesará cada nuevo umbral de su vida con una flamante imagen identitaria acorde con los ideales del proceso de civilización (Elias, 1985). Así, de la mano de aclamados artistas nacionales e internacionales —como Joaquín Inza, Francisco de

Goya y Thomas Hickey — se presentará bajo la apariencia del hombre ilustrado capaz de someter sus impulsos a la razón para así gobernarlos y transformarlos en sentimientos, convirtiéndose no solo en el «propietario responsable, funcionario ejemplar o negociante eficaz, sino también ciudadano compasivo y esposo y padre tierno» (Bolufer, 2007: 15). Este giro en su perfil masculino será reproducido también por sus hijos — Carlos José Francisco de Paula, VII Conde y I Duque de Fernán Núñez, y José Gutiérrez de los Ríos, quienes crearán para sí una nueva identidad, siempre destinada al servicio a la Monarquía, a partir de las energías y códigos liberales sobre los cuales se vertebraba la tumultuosa sociedad del *Ottocento*.

A través de estas obras literarias, de las pictóricas, y de los documentos extraídos del Archivo Histórico de la Nobleza, se forjará una herencia familiar basada en la imitación y reproducción de pautas de comportamiento ficcional que los Gutiérrez de los Ríos se legaban para la construcción de su identidad, tanto familiar como personal. Reanudando el camino emprendido por Bolufer (2022: 135-161), donde analizaba las cuestiones de género en retratos del Reformismo Ilustrado al periodo liberal, y los estudios identitarios de Raquel Sánchez García (2018: 45-66; 2019: 443-470), en los que abordaba los elementos iconográficos y sus repercusiones en el imaginario político, transitaremos de las inercias tradicionales de finales del siglo XVII a las iniciativas individuales del siglo XIX. A pesar de que los estudios acerca de la imagen se han centrado sobre todo en figuras femeninas, este trabajo pretende poner el acento sobre los hasta ahora desconocidos perfiles masculinos que, de generación en generación, han perpetuado el modelo hegemónico encarnando tanto al militar, al hombre de bien, como al hombre práctico.

## 1. LA TRADICIÓN ICONOGRÁFICA DEL HACEDOR DE LA DINASTÍA: EL III CONDE DE FERNÁN NÚÑEZ

Siguiendo la tradición familiar, el joven Francisco entraba en el cuerpo de meninos de la corte con apenas seis años de edad. Nacido el 5 de marzo de 1644 en la ciudad de Córdoba y bautizado el 14 del mismo mes<sup>2</sup> — por su bisabuelo Alonso Estacio, I Conde —, en 1650 se trasladaba a Madrid para que «la tierna edad de los príncipes estuviese acompañada, y a que la conferencia entre muchos promoviese la enseñanza que no al servicio personal con ministerio propio y limitado»<sup>3</sup>. Y con este cargo en la Casa de la Reina Mariana de Austria y de las infantas se presentaba al mundo a través de un espléndido retrato cortesano cuya reseña recalca: «El Ex.<sup>mo</sup> S.<sup>r</sup> D.<sup>o</sup> Fran.<sup>co</sup> Conde de Fernán Núñez de la edad en que entró à servir à la Reyna D.<sup>a</sup> Mariana de Austria en su quarto y los de las Señoras Ynfantas» (Figura 1). De

2. Archivo Histórico de la Nobleza (en adelante AHN, SN), Fernán Núñez, C.2245-14.

3. Biblioteca Nacional de España (en adelante: BNE), MS. 10666, pp. 821-44.

autor anónimo, el cuadro presentaba al joven con las características guejeas y valona blanca que encarnaban las reformas emprendidas por Felipe IV a comienzos de su reinado. Así, su frondosa melena encuadraba su rostro aún pueril y recaía sobre el blanco cuello liso que, guarnecido de randas decoradas con diseños concéntricos, debía combinarse con los encajes de sus puños — que rematarían las mangas fruncidas del jubón. Éste, de hecho, era la prenda más suntuosa de su atuendo que se presentaba decorada con ricos hilos de oro y plata con los cuales se enriquecerían también los calzones. Sobre todo, destacaban los brahones que, ensanchando la zona de los hombros, realzaban las virtudes masculinas y recreaban analogías con el antiguo ideal varonil a través de pliegues, dobleces y adornos. Sin embargo, el elemento más importante era la superlativa joya de pecho que se componía de tres lazos de diamantes y que destacaba en la parte central de la vestimenta. De carácter palatino, se trataba de una pieza importante que, por sus dimensiones y la calidad de los quilates, había representado la imagen de importantes figuras masculinas titulares de las más antiguas casas nobiliarias durante el *Seicento*. Esta gran alhaja terminaba en un joyel esmaltado y polilobulado que se caracterizaba por una naturaleza militar figurada a través de la divisa de la Orden de Alcántara, de la cual su padre era caballero desde 1649. Por tanto, una pieza imponente y masculina que presagiaba los éxitos cortesanos y militares que cosecharía a lo largo de su vida.

Según Manuel Espejo (2018: 282-287), pertenecería a esta época formativa también su efigie plasmada en el famoso cuadro de Diego Velázquez *Las Meninas*, o *La Familia de Felipe IV*, tal y como se le conocía hasta principios del siglo XX. Realizado en 1656, cuando el futuro conde contaría con 12 años de edad, este lienzo reproducía la imagen de un joven con la misma larga melena y que ostentaba un trato cercano con la familia real. De hecho, en el catálogo de la exposición dedicada al maestro sevillano, se le describía como «un enanito, tan bien proporcionado que más parece un niño» (Domínguez, Pérez, Gallego, 1990: 423).

En realidad, el Conde nunca alardearía de esta primera experiencia palaciega, ni siquiera en su *El Hombre Práctico*. Solo la mencionaría tras la publicación del *Catálogo Historial Genealógico de los Señores y Condes de la Casa y Villa de Fernán Núñez* escrito por Luis de Salazar y Castro en 1682, coincidiendo estratégicamente con el tercer centenario de la fundación del mayorazgo. Solo desempolvaría esta vivencia para la redacción de las cinco instancias que dirigiría al rey Carlos II con el fin de alcanzar la Grandeza para su linaje y su Casa. De su puño y letra traería a la memoria que «aviendo el Conde servido de menino a las señoras Reynas doña Mariana de Austria y Ynfanta doña María Theresa Reyna de Francia, después no por merced sino por la preeminencia que de aquel empleo tienen en España los hijos o nietos de Grandes»<sup>4</sup>. En este *Memorial de solicitud para la Grandeza* subrayaba la prerrogativa

4. AHN, SN, Fernán Núñez, C. 964, D. 2.

de pertenecer a un linaje antiguo y rememoraba los divertimientos compartidos con la infanta a la que acompañaría hasta la Isla de los Faisanes y la corte de Versalles: «sirviendola en la Jornada de sus bodas con la Magd. christianísima del señor Luis XIII (...) que siendo el único de su grado ... pasó en su Real Corte a Paris y tener la vanidad de aver servido personalmente también a su Magd. Cristianísima».

También comentaba someramente que en 1661 había heredado los estados y la titularidad de Fernán Núñez, tras el fallecimiento de su madre, la II Condesa, y que había emprendido la carrera militar, sirviendo en la Armada Real de Océano —al igual que su padre, quien había sido «Capitan de Infanteria, y Gobernador de tres Baxeles; y aviendo ido con ellos à Flandes, en la Guerra del Año de 1667 y ... Socorro de un Gran Gruesso de Infanteria, hecha la Paz de 1668» (Salazar y Castro, 1682: 169-170). De su padre heredaba el perfil militar y heroico de los antiguos señores de Fernán Núñez que habían participado en la Conquista de Córdoba. Se trataba de un aspecto nada anecdótico; pues, sería destacado por su nieto Carlos José Gutiérrez



Figura 2. Joaquín Pro, *Retrato de Francisco Gutiérrez de los Ríos y Córdoba, III Conde de Fernán Núñez*, Biblioteca Nacional de España, 1781-1790. Fuente: BNE.

de los Ríos en la lámina que acompañaba a la tercera edición del manual pedagógico (Figura 2). Esta publicación de 1779 contaría con la ilustración de Joaquín Pro donde se enlazaba el perfil del III Conde con el de los hidalgos de antiguo abolengo que habían apuntalado su linaje. Como si de un grabado propagandístico se tratase, Francisco se presentaba revestido de una resplandeciente armadura de placa, se cubría de gloria y encarnaba al héroe militar: equipado de codales, guardabrazos y hombreras —lucía un peto sobre el cual descansaba su característica melena larga y el distintivo de la Orden Militar y Religiosa de Alcántara otorgado por Carlos II en reconocimiento de su servicio y lealtad. En efecto, estos elementos, así como su gesto y su fajín no hacían otra cosa que resaltar su identidad, que coincidía con aquella masculinidad hegemónica que se sustentaba sobre el arrojo, el coraje y la fortaleza (Reyero: 1995, 45; Molina, 2013:201). También su templanza que, en cuanto virtud aristocrática, se divisaba en su semblante y remarcaba su prerrogativa nobiliaria. Así, esta imagen se encuadraba en un recuadro ovalado apoyado sobre un zócalo con libros, un tintero con la pluma, el laurel y el escudo familiar rematado por la corona condal. O sea, atributos todos ellos que reproducían e inmortalizaban su ejercicio de la virtud, su identidad nobiliaria, de hombre de letras y su lealtad a la Monarquía. Tal y como señalaba la inscripción en este basamento donde, confesando la voluntad de «perpetuar su memoria», se reseñaba que «Hizo distinguidos servicios políticos, y militares: cultivó las ciencias, / escribió el libro intitulado El hombre práctico fomentó la agricultura, é industria de sus / vasallos, entre los quales acabó sus días».

Y con las apariencias de ese retrato mandaba enterrar su cuerpo en su testamento: «en cualquier parte que me halle mi cuerpo sea armado según los establecimientos de mi orden de Alcántara y se embalsame y componga en la mejor forma posible para ser puesto en el entierro de los Señores de mi Casa, en la Capilla Mayor»<sup>5</sup>.

## 2. PLASMANDO LA FICCIÓN ESTÉTICA DE LOS GUTIÉRREZ DE LOS RÍOS

El famoso manual *El Hombre Práctico* estaba dedicado a su hijo Pedro quien heredaría el mayorazgo, el título y los estados de Fernán Núñez. Se completaba con el ya mencionado *Catálogo Histórico* de Luis de Salazar y Castro cuya función era apuntalar la sucesión y sobre todo garantizar la tan ansiada Grandeza que el III Conde tenía previsto solicitar. Con este fin, el cometido de esta obra genealógica era cristalizar la identidad nobiliaria y demostrar que también su dinastía se caracterizaba por ostentar la preminencia de los antiguos abolengos: «cuya memoria se pierde en la antigüedad; a él modo que desde un vagel se va perdiendo de vista la tierra» en palabras de Francisco (Gutiérrez de los Ríos, 1764: 146). Para ello, no solo desglosaba

5. Archivo Histórico Provincial de Córdoba (en adelante: AHPCO), 11.892P, f. 286v.

las alianzas matrimoniales que desde 1149 vinculaban a los Gutiérrez de los Ríos con el rey Fernando III de Castilla, sino también con las mayores casas reales de la época. De hecho, Salazar y Castro finalizaba su obra con dos árboles genealógicos que el novator trasladará a lienzo con el fin último de recrear visualmente su ilustre ascendencia y la preminencia de sus costados: realizado respectivamente en 1695 y 1707, estos cuadros enlazaban directamente la figura de su sucesor con personajes claves de la nobleza española y europea (Giorgi, 2024). Confeccionaba así un imaginario familiar desde la reconquista de Córdoba, totalmente pulimentado de aquellos episodios que restaban gloria y prestigio a su linaje, opacando el *cursus honorum* de sus descendientes. Sin embargo, no solo se preocupó por afianzar la generación que le sucedería en un marco internacionalmente francófilo, sino que también se interesó por rescatar el honor de sus ascendentes, cuya identidad plasmaría en pinturas que singularían la identidad y sus servicios a la Corona.

### 2.1. *De los ascendentes*

Si Francisco había emprendido camino cortesano se debía al proceder de sus antepasados masculinos, y en concreto, al de Alonso Gutiérrez de los Ríos y Venegas —X señor de Fernán Núñez—, que lo fue de los Reyes Católicos y de su bisabuelo Alonso Estacio Gutiérrez de los Ríos y Angulo, XVI señor de Fernán Núñez, y I Conde desde el 16 de abril de 1639<sup>6</sup>. Alonso Estacio, quien también ostentaría los títulos de señor de Bencalez y la Morena, había empezado su andadura por el voluble mundo de la corte en calidad de menino de los príncipes y de la reina. Se trataba de una tradición formativa que, sin acarrear ningún oficio, establecía un vínculo con los príncipes, tal y como se reconocía en el siglo XVI: «la imitación de esta antigüedad más se reconoce en los meninos de la reyna y príncipes que en la profession de paxes que no tienen comunicación con su príncipe ni están de ordinario en palacio, no goçan el beneficio de la enseñanza»<sup>7</sup>. Y con esta categoría se le retrataba en *D. Alonso Primer Conde de Fernán Núñez, Bisabuelo del Conde D. Francisco*, como anunciaba una pequeña leyenda que insinuaba el posible encargo del III Conde. De acuerdo con las modas cortesanas en época de Felipe III, el pequeño Alonso ostentaba el famoso cuello de lechuguilla —reforzado y elevado por alzacuello en la parte trasera— contra el cual se habían expedido numerosas pragmáticas sanciones y que solo sucumbiría ante la moda de la golilla (Giorgi, 2024). Casi de tres cuartos, el joven vestía según la etiqueta cortesana: o sea, con un rico jubón fornido

6. Felipe IV elevó el señorío a condado por real cédula fechada en 16 de abril de 1639. N: AHN, SN, Fernán Núñez, Leg 2123/6.

7. Anónimo, *Instrucciones para el que fuere ayo de los pages de su Mag* [Biblioteca Nacional de España: MS, 10666, pp. 823-844].

suntuosamente decorado y del que asomaban tres botones de oro sobre el cual destacaba la imponente cruz de la Orden de Calatrava. Completaba su imagen un elegante herrero forrado en piel como prescribía el dispositivo de las apariencias. Tanto el cuello alechugado como esta fastuosa capa subrayaban el apego del I Conde al lujo y los adornos suntuosos, características que le definirían a lo largo de toda su vida: «Tenía tal lujo el I conde de Fernán Núñez, que su carroza dorada no tenía igual en la Corte» (Crespín Cuesta, 1994: 111). Estas ricas apariencias cortesanas eran las culpables de la debilitación del modelo masculino representado por el caballero español encarnado en el famoso cuadro *El caballero de la mano en el pecho* de El Greco<sup>8</sup> —que «los excesos de la vida cortesana del siglo XVII habían erosionado» (Cartagena Calderón: 2008:12). Si bien es cierto que el bisabuelo de Francisco había ostentado una rica imagen cortesana, se distinguiría por ser Caballero de la Orden de Calatrava como Caballero Venticuatro de Córdoba, pero sobre todo por defender a Felipe IV y a la Monarquía Hispánica con el cargo de Capitán de la Infantería Española (Salazar y Castro, 1669: 127).

Del mismo modo, el cariz militar le provenía del linaje patrilíneo y, en concreto, de Diego Gutiérrez de los Ríos y Guzmán, su padre y II Conde consorte. Pese al turbio episodio que finiquitó su mandato en calidad de Gobernador de Sanlúcar, siempre se había distinguido por sus gestas bélicas, como consta en el memorial: «caballero de la orden de Alcántara y Maestro de campo de infantería española, a quien Felipe IV mando a las costas de San Lucar de Barrameda para defensa del tirano Crombel en el año de 1656 a cargo del capitán Blak cuyo desembarco rechazo en la playa»<sup>9</sup>. Inventariado como «otro cuadro de mi padre»<sup>10</sup>, Francisco conservaba un retrato de la segunda mitad del siglo XVII donde se presentaba a Diego de cuerpo entero y con la característica cabellera larga de los nobles que se distinguían por sus hazañas. Protegido por una media armadura, el protagonista se vestía de un jubón del que solo asomaban las ricas mangas bordadas y un colete amarillo cuyos largos faldones sobresalían de la coraza y del fajín color rojo que le rodeaba la cintura. Propio de los uniformes militares, se trataba de una banda distintiva de Capitán General de la Artillería y de la Armada de la Mar Océano que se acompañaba de un morrión que contaba con el característico plumaje. Sobre su imagen vestimentaria destacaba la blanca valona lisa solo enriquecida por una rica cenefa de encaje que se combinaba con los puños y, sobre todo por la insignia de la Orden de Alcántara. Finalmente, completaba su atuendo con botas mosqueteras que, asociada a los guantes, eran de cuero oscuro. Como se colige, este retrato enaltecía

8. Este famoso cuadro se conserva en el Museo Nacional del Prado en la Sala 009B. Véase: DAVIES, D. (2003). *El Caballero de la Mano en el Pecho*. En *El Greco*, Barcelona, Galaxia-Círculo de Lectores, pp. 231-251.

9. AHN, SN, Fernán Núñez, Leg 446/60.

10. AHPCO, 11.892P, fol. 326.

la figura del II Duque cuya imagen se yuxtaponía al paisaje de la costa andaluza, escenario de sus múltiples triunfos: en 1656 se enfrentó al pirata Robert Blake a quien, un año después, frustraría el desembarco en tierra gaditana. Como botín de guerra, Diego se llevaría ocho bombardas y un cañón, actualmente incrustados en el Palacio de Fernán Núñez.

## 2.2. *De los descendientes*

Sus experiencias cortesanas, militares y diplomáticas habían llevado Francisco a expandir los límites de la educación tradicional. Sus inquietudes culturales le habían obligado a cuestionar la escolástica, que consideraba perjudicial para el conocimiento del hombre ya que debía sostenerse en «cosas físicas y reales» (Gutiérrez de los Ríos, 1764: 60) y no en la superstición, la magia o la astrología. Como precursor del movimiento ilustrado, también apostaba por la lengua y cultura francesa que, en su opinión, era «preciso saber hoy con perfección, así por lo mucho, y bueno, que hay escrito en ella, como por lo general» (Gutiérrez de los Ríos, 1764: 24). Así, la biblioteca del palacio condal se componía de libros prohibidos, así como de «seis libros en francés de tomo pequeños que tratan en diferentes cosas. Dos libros en español maltratados, el uno *El Hombre Práctico*, y el otro obras de don Luis de Góngora» (Blutrach, 2014: 116-117), a los que se sumarían «veinte y seis libros de memorias que todos están escritos»<sup>11</sup>. También plasmaba su francofilia en la instrucción de sus hijos, a través de obras pictóricas, literarias y enlaces matrimoniales. No obstante, no sería su primogénito quien mayormente se beneficiaría de estas influencias.

Pedro José Gutiérrez de los Ríos era el destinatario del famoso libro del III Conde y de su legado material e inmaterial, al ser fruto de su unión con Catalina Zapata de Silva —hija del III Conde Barajas, Antonio Zapata Mendoza, mayordomo mayor de Felipe IV. Desde muy joven, había seguido la tradición familiar e ingresaba en la Armada para defender la Monarquía Hispánica de los ataques del bando austracista durante la Guerra de Sucesión. Ya en 1705 conseguía un importante reconocimiento militar y recibía el cargo de Gobernador General de la Armada y poco más tarde de Comandante de la Escuadra de Galeras, bajo cuyo cargo recuperaba la isla balear de Mallorca del Imperio del Archiduque Carlos. Caballero de Alcántara en 1717, casaba en 1726 con su prima Ana Francisca —hija de Francisco Gutiérrez de los Ríos Córdova de la Tour Tassis, Marqués de los Ríos y de Ana Ernestina de Alsace, Condesa de Boussu y Princesa de Chimay—, tras el fallido enlace matrimonial con su sobrina María Francisca de Silva Hurtado de Mendoza, XI Duquesa del Infantado<sup>12</sup>. Poco después, en 1728, recibiría de la mano de Felipe

11. AHN, SN, Fernán Núñez, C.1417, D.2.

12. ES.45168.AHN, SN,2//OSUNA,CT.229,D.143-200.

V la concesión de la ansiada Grandeza, en la fecha del 23 de diciembre, por su lealtad y las gestas heroicas. Sin embargo, poco ha quedado de su identidad y de la ficción estética configurada por su padre. Se encuadraba en este discurso iconográfico el retrato —actualmente en paradero desconocido— realizado por Antonio Ascicio Palomino, pintor de cámara del rey Carlos II que, reproduciría la moda francesa de finales del siglo XVII. Con efigie parecida se debía presentar también «otro retrato pequeño ovalado de los Excmo. S. D. Pedro de los Ríos con marco dorado tasado en 100 reales», tal y como se catalogaba en la testamentaria de la IV Condesa<sup>13</sup>. De él solo queda la foto de un anónimo busto en mármol con el título de *Don Pedro de los Ríos, Conde de Fernán Núñez*, donde se le presenta con una imponente peluca en folio —de acuerdo al dispositivo de apariencias francesas impuestas por Felipe V en el Alcázar (Giorgi, 2023). Esta adscripción a la moda versallesca se podía apreciar en la identidad vestimentaria que se ha reflejado en el todavía desconocido inventario de bienes de su palacio en Cádiz, realizado a su muerte<sup>14</sup>. En especial, entre la ropa de color y blanca destacaban dos *ringot*, uno de paño de Segovia de color plomo y otro de carro oro de color canela. También se remarcaba la preminencia del vestido cortesano a través de tres ejemplares: dos de carro de oro —uno de color canela combinado con su chupa blanca, y otro de color plomo, que se presentaba nuevo y completo de todas sus prendas características—, otro de terciopelo y mezclilla «nuevo con la chupa de raso liso encarnada bordada» y uno vestido de luto «de paño y a viejo». Completaba la imagen del nuevo hombre del siglo XVIII con un *biriçu* de seda verde que debía sujetar su espadín con puño de plata, tres pelucas, un sombrero fino, catorce gorros —nueve de los cuales, nuevos. Además de estas prendas de procedencia extranjeras, Pedro contaba con una característica capa española y nueve almillas de algodón que debía vestir debajo de la coraza. Por tanto, el IV Conde poseía un guardarropa de naturaleza prevalentemente francesa a la par que militar; pues, no faltaban las batas, abundaban las pelucas —que debía llevar empolvadas y acompañadas del tocado correspondiente— así como elementos que apuntalaban su masculinidad hegemónica como gorros, bonetes y almillas.

Similar era el perfil de José Diego, quien sucedió a su hermano mayor, en calidad de V Conde, el día dieciséis de febrero de 1734, como anunciaba en una misiva: «Habiendo fallecido el conde, mi hermano sin sucesión y recaído en mí su Casa, estados y derechos, y hallándome con el quebranto de aquella pérdida y demás ocupaciones de duelo, no puedo dar por ahora más disposiciones» (Crespín Cuesta, 1994:24). Siguiendo la tradición familiar, ingresaba muy joven en la Real Armada de Océano, primeramente, bajo las órdenes de su padre para luego dar el salto a la Armada Francesa donde ascendería con el grado de Alférez de Navío. Sin embargo,

13. AHN, SN, OSUNA, CT. 298, D.4.

14. AHN, SN, OSUNA, CT. 297, D.1-2.

Tabla nº 1  
 Ropa Blanca y de Color del IV Conde de Fernán Núñez

PRENDAS	Cantidad
Almilla	9
Bata	3
Bonete	1
<i>Brideçu</i>	1
Camisa	2
Calcetas	12
Calzoncillos	18
Capa	1
Espadín	1
Gorro	15
Medias	5
Peluca	3
Pañuelo	1
Peinador	1
<i>Ringot</i>	2
Sombrero fino	1
Vestidos Completos a la Francesa	4
TOTAL	80

Fuente: AHN, Sección de Nobleza, Protocolos notariales.

ya en 1705 ostentaba el cargo de Capitán de Navío, título con el cual combatiría durante la Guerra de Sucesión y contra la piratería en el Mediterráneo, lo que le valdría el nombramiento de Capitán General de las Reales Galeras de España «en atención a sus dilatados y agradables servicios en la Armada del Océano, al del Sr. Crisitianismo y en el ejército de tierra cerca de la persona del Rey N.S.» (Pavía, 1873:545). A diferencia de sus predecesores, el flamante titular de los estados y mayorazgos residiría en Cartagena, donde había sido destinado en 1747 y donde moriría en 1749 de perlesía — nombre con que se conocía la enfermedad de Parkinson antes de 1817— acompañado de su mujer y sus hijos. Dentro de la confección identitaria plasmada por su padre francófilo, en 1739 casaba con la francesa Charlotte Felicité de Rohán Chabot y Roquelaure, de ascendencia normanda, hija de Luis Bretaña Alain Rohan-Chabot, príncipe y duque de Rohan, par de Francia, y de Francisca de Roquelaure; por tanto, emparentada con Ferdinand Maximilien Mériadec de Rohan, que sería primer limosnero de Josefina Bonaparte en 1790. Al igual que



Figura 3. Anónimo, *Don José de los Ríos, Conde de Fernán Núñez*, siglo XVIII.  
Archivo Moreno, Casa Moreno – Archivo de Arte Español (1893-1953).  
Fuente: IPCE, Ministerio de Cultura y Deporte.

sus antepasados ostentaba una imagen militar que exhibía en un pequeño retrato ovalado titulado *Don José de los Ríos, Conde de Fernán Núñez* (Figura 3). Formaba parte de aquellas pinturas con marco dorado y espejo, y en ella se representaba a José Diego con la gran peluca rizada — característica de la moda francesa de finales del siglo XVII y principios del XVIII— que recaía sobre una resplandeciente coraza que se completaba de hombreras, brazales, coderas y guardabrazos. Sobre ésta, solo destacaba la corbata de encaje blanco que solía guarnecerse con lazo rojo. De clara procedencia francesa, se inspiraba en el cuadro *Le Duc d'Anjou (futur Philippe V d'Espagne)* donde el joven nieto de Luis XIV mostraba una fuerte imagen castrense y

militar, coincidiendo con el masculino perfil heroico que todavía imperaba. Siempre de inspiración gala sería el busto que su hijo encargaría para decorar la balaustrada superior del actual palacio de Fernán Núñez y donde se le representaba con larga peluca con bucles.

### 3. LA PERSONIFICACIÓN DEL HOMBRE PRÁCTICO: EL VI CONDE

Si los hijos del III Conde representaban al noble *civilisé* «consciente de su papel en la sociedad civil —que todavía no puede o no sabe prescindir de la guerra ...que carece de toda dimensión épica y se presenta como una suprema actividad profesional» (Pérez Magallón, 2016: 430), el VI Conde encarnará al hombre práctico descrito por su abuelo.

Primogénito de José Diego, Carlos José nacía en el palacio de la Calle Mayor de Cartagena actualmente conocido como Casa Tilly<sup>15</sup>. Desde su nacimiento sería consciente del compromiso de perpetuar y reproducir el legado familiar, así como de servir honradamente a la Villa y a los estados de Fernán Núñez. Sobre todo, tras el repentino fallecimiento de sus padres, que le dejaron huérfano con apenas seis años de edad. Sin embargo, tanto él como su hermana Escolástica encontraban reparo y protección en la figura de Fernando VI quien, desatendiendo las últimas voluntades de Charlotte Felicité, ordenaba «al Duque de Béjar, tío de los niños, que los educaran en colegios españoles ingresando Carlos en el Real Seminario de Nobles corriendo los gastos a cargo del monarca» (Valverde Madrid: 99-104); y siempre bajo la soberana mirada emprendía una exitosa carrera en la Infantería, en calidad de cadete del Regimiento de Reales Guardias. Tras la muerte del rey, pasaría a servir y defender a Carlos III a quien llamaba «mi amado padre» en su famoso *Vida de Carlos III* (Gutiérrez de los Ríos, 1898: 115). En recompensa por su dedicación, lealtad y afecto, recibiría del rey distintos títulos como el de caballero de la Orden de Alcántara<sup>16</sup>, el cargo de gentilhombre de cámara<sup>17</sup> y el hábito de la real y distinguida Orden Española de Carlos III en 1771<sup>18</sup>. Todos hitos importantes, pero sobre todo el último, para el que necesitaba del arte de su pintor de cámara Joaquín Inza que configuraría su nueva imagen de vasallo honrado, virtud que le habían traspasado sus antepasados<sup>19</sup>.

15. Francisco Javier Everardo de Tilly, capitán de navío y I Marqués de Tilly, compró este palacio al VI Conde de Fernán Núñez en 1762.

16. AHN, OM-CABALLEROS\_ALCANTARA, Exp. 685.

17. AHN, SN, FN, 1764.

18. AHN, ESTADO-CARLOS\_III, Exp. 31.

19. Se hace referencia al *Excmo. Sr. Don Carlos José Gutiérrez de los Ríos, VI Conde de Fernán Núñez*, conservado en el Ayuntamiento de Fernán Núñez.

Sin embargo, la configuración de su ficción estética llegaría con el nombramiento de embajador de España en 1778. Se trataba de un nuevo momento liminal que le requería adaptar su imagen y conducta a la autoridad real que ahora encarnaba oficialmente. Conforme a la condición de representar a la Majestad Real y obrar en su nombre, el VI Conde ajustaba sus apariencias al fin último de su designación, que coincidía con la consigna ilustrada de sembrar y cosechar la felicidad de los pueblos. Así, permitía al irlandés Thomas Hickey retratarle, de acuerdo con el proceso de civilización en un cuadro donde exhibía dignidad al igual que prestigio social y cultural (Figura 4). De carácter mundano, el retrato le representaba con estética francesa vestido con una casaca caracterizada por grandes vueltas con importantes botones de los que sobresalían los encajes de los puños que se combinaban con la chorrera que recaía sobre los delanteros de esta prenda exterior. Carente de toda vanidad, Carlos José solo se revestía de la banda de la Gran Cruz de la Real y Distinguida



Figura 4. Hickey, *Retrato del VI Conde de Fernán Núñez*, 1780-84.  
Archivo Moreno, Casa Moreno – Archivo de Arte Español (1893-1953).  
Fuente: IPCE, Ministerio de Cultura y Deporte.

Orden de Carlos III, que le señalaba como un ciudadano notable y moderno de la

Monarquía Hispánica. Compañero del retrato de su mujer, María de la Esclavitud Sarmiento y Quiñones, III Condesa de Villanueva de las Achas e hija única del IV Marqués de Moncayo<sup>20</sup>, subrayaba la lujosa confección de su imagen vestimentaria que se había modificado de acuerdo con las manufacturas que importaba desde Inglaterra y Francia.

Durante esta estada había comenzado a disfrutar de un ambiente cultural heterogéneo que le influiría en la redecoración de su residencia con selectas obras de arte y, sobre todo, en la ostentosa actividad cultural con la que auparía el prestigio de su Casa en la cumbre de las elites nobiliarias internacionales. Poco quedaba ya de lo que había definido inicialmente como un «destierro» (Gutiérrez de los Ríos y Córdoba y Rohan-Chabot, 1898: 105), utilizando el mismo término que ya empleara su abuelo al referirse a la embajada en Suecia. De hecho, Carlos José no solo había acabado por acostumbrarse a la corte lisboeta, sino que había puesto en acto una activa política de acercamiento entre los dos países ibéricos, reconciliación que se sellaría a través de un doble enlace matrimonial entre los infantes de Portugal y España. Por su desempeño e implicación personal, Carlos III le condecoraba con el Toisón de Oro en 1783<sup>21</sup>, cuya imagen se cristalizaría en un nuevo retrato de Inza en el que, desvestido del uniforme diplomático, se revestía del Manto característico de Mestre de la orden sobre el que descansaba el imponente collar compuesto por cuarenta y un piezas en oro y plata sobredorada<sup>22</sup>. A pesar de tratarse de la más alta insignia concedida por la Monarquía, el rey ilustrado le recompensaba con el nombramiento a Consejero de Estado y le ascendía en la carrera diplomática con una nueva embajada en Viena y París, solo interrumpida por el estallido de la Revolución Francesa.

Con todo, el VI Conde ya había recogido el testigo que sus ascendientes le habían legado y había empezado a presidir activamente el gobierno de sus estados. Se trataba de un parentesco, una familiaridad, que le unía sinceramente a la villa de Fernán Núñez y que sobrepasaba la mera responsabilidad de la titularidad de la Casa, como le confesaba al príncipe de Salm Salm: «fundar en ella dos dotes anuales, escuelas públicas gratuitas para niños y niñas pobres en que se enseñan más de 100 cada sexo, limosnas diarias para pobres impedidos enfermos» (Gutiérrez de los Ríos y Córdoba y Rohan-Chabot, 1898: 251). Durante los casi veinte años que llevaba al frente del Condado, sus poblaciones habían gozado de fertilidad y abundancia económica, gracias también a sus impulsos del bienestar económico y social. Sobre todo, se apreciaba en el famoso cuadro de Francisco de Goya (figura 5) donde Carlos José vestía chupa y calzones amarillos con levita inglesa sobre la cual lucía

20. AHN, OM\_CASAMIENTO\_ALCANTARA, Exp. 95.

21. ES.28079.AHN//ESTADO, 7663, Exp. 84.

22. Se trata de la famosa pintura de la cual Vicente Mariani realizó un grabado en 1793.



Figura 5. Francisco de Goya y Lucientes, *La familia del VI Conde de Fernán Núñez*, Colección Duquesa de Fernán Núñez, Madrid, 1786. Fuente: IPCE, Ministerio de Cultura y Deporte.

la insignia de la Gran Cruz y el Toisón de Oro, adoptando la identidad del *pater familias*, tanto de su familia nuclear como de sus territorios, convirtiéndose en la figura central de la representación. Con el título de *La familia del VI conde de Fernán Núñez*, protagonizaba la imagen y se colocaba entre las entrañables atenciones que recibía de su hija —que le ofrecía un clavel— y su mujer que aparecía cogida de su brazo. Su preminencia en cuanto corazón y núcleo de su familia contrastaba aparentemente con la desenfadada pose a la manera inglesa con las piernas cruzadas que enfatizaba el dialogo existente entre el protagonista y el entorno. En realidad, era un recurso ya de los retratistas británicos que solían colocar a sus retratados en paisaje adecuados a su identidad social para así reflejar también su papel de padre ejemplar de acuerdo con los nuevos preceptos de la masculinidad ilustrada. De hecho, se mostraba comprometido con la educación de sus hijos a quienes criaba con arreglo a las normas pedagógicas que procedían de Francia y con indumentaria cómoda e informal. En conformidad de los dictámenes de Rousseau, la hija vestía un vaporoso atuendo corto sobre el que recaía la cabellera suelta —a imitación de su madre— mientras que los hijos mayores se ataviaban de los nuevos vestidos a la marinera, con cuello de encaje y fajín. También favorecían los movimientos los trajes infantiles que lucían el pequeño Francisco —que gateaba en primer término— y los recién nacidos Antonio y Luis con vestimentas cortas que les permitían moverse

y arrastrarse libremente para «fortificarles así todos los músculos del cuerpo antes de obligarlos a ponerse de pie y andar»<sup>23</sup>.

Con una sensibilidad poco frecuente entre los nobles de su generación, el VI Conde hacía suya también la carga parental de sus vasallos y reanudaba el proyecto de su abuelo de reformar la villa y convertirla en un florido municipio andaluz. De ahí el recurso, no solo pictórico, del clavel que representaba la riqueza de los cultivos, cuyos beneficios había conseguido revertir entre los habitantes con el fin no solo de garantizarles la subsistencia sino de potenciar su bienestar y convertirlos en felices trabajadores y destinatarios de las industrias textiles. Por todo esto, Carlos VI sería descrito por el Padre Labaig (1795, LXXI). como «el *Hombre de Bien* que había dibuxado con pluma uno de sus inmediatos abuelos».

#### 4. LOS GIROS IDENTITARIOS DEL OTTOCENTO

De la misma forma en que Francisco Gutiérrez había apuntalado el prestigio y la grandeza para sus hijos, así también Carlos José había pavimentado el camino hacia la gloria y el reconocimiento político e internacional de sus vástagos. Tanto los hijos legítimos nacidos en el seno del matrimonio con la III Condesa de Villanueva de las Achas como los precedentemente habidos con la bailarina italiana Gertruda Macucci, todos ellos se beneficiaron de una educación de elite y se iniciarían en la carrera militar y diplomática. A todos les infundiría el respeto y la observancia de los preceptos que fundamentaban el manual pedagógico de su abuelo. De acuerdo con esto, les educaría en la liberalidad, o en sus palabras: «socorredora de necesidad, y atrahedora de mayor bien de esta vida, en el amor, y aplauso de las gentes» (Gutiérrez de los Ríos y Córdoba y Rohan-Chabot, 1898: 282). De hecho, poco antes de su partida, les dedicarían una escena alegórica protagonizada por las virtudes teologales que les invitaban a seguir el ejemplo de su ilustrado padre (SEGUIRE O FIGLI DEL PATERNO ESEMPIO / LE TRACCIE E ENTRATE DI VIRTU DEL TEMPIO)<sup>24</sup>.

##### 4.1. *Carlos José Francisco, VII Conde, o la joven individualidad identitaria*

Su primogénito, Carlos José Francisco de Paula, se había distinguido por su apoyo y lealtad al bando del futuro Fernando VII. Pertenece a esta primera época el retrato ejecutado por Goya en 1803 donde se le representaba despojado de toda elegancia aristocrática (Figura 6). De carácter español y popular, el todavía VII

23. Seminario de Salamanca, 11 de julio de 1795.

24. Obra de Francesco Pascucci realizada alrededor de 1795 y actualmente conservada en el Museo Nacional del Prado.

Conde de Fernán Núñez se vestía de una gran capa negra de la que emergía su pierna veladamente recubierta por el flamante pantalón que, de color canela, pocos años antes se había identificado con la toma de la Bastilla (Giorgi, 2024). Completaban su imagen unas botas altas de montar, una corbata ancha y un sombrero con penacho, todos distintivos de los jóvenes que se adscribían a las nuevas apariencias internacionales. En efecto, solo sobresalían de la amplia prenda de abrigo aquellos accesorios vestimentarios que se habían introducido en la última década del siglo XVIII y que, cargados de matices políticos y sociales, transcendían el mero dispositivo de las apariencias. Así, la pintura subrayaba su individualidad y todo alejamiento del que hasta entonces había sido un estilo y comportamiento estético heredado. Se trataba de un nuevo código vestimentario que, convertido en seña distintiva, se exhibía como expresión máxima de su inconformista identidad a través de la abundante melena recogida en una coleta baja: su cabellera asomaba a través



Figura 6. Francisco de Goya y Lucientes, *VII Conde de Fernán Núñez*, Colección Fernán Núñez, Madrid, 1803. Archivo Moreno, Casa Moreno – Archivo de Arte Español (1893-1953).  
Fuente: IPCE, Ministerio de Cultura y Deporte.

de unos mechones rebeldes y unas patillas tupidas y compactas que definían el insumiso gusto indumentario. Resaltaba de esta moda el gracioso gesto de la mano con el cual apartaba el embozo para lucir la gran corbata de seda en la que escondía la barbilla, tal y como prescribía la nueva moda currutaca (Fernández de Rojas, 1795): «Melenas muy largas y partidas perfectamente por el medio de la frente. Patilla barbuda. Corbata ó pañuelo de á dos varas con la punta bordada en tambor, ó guarnecida de encages».

Sin embargo, la trascendencia de las transformaciones históricas que viviría durante la Guerra de Independencia le harían renunciar a sus idiosincrasias juveniles y a aquella masculinidad subordinada que le había definido a principios del siglo XIX. Abrazando el perfil hegemónico por el cual se habían distinguido sus familiares, se decantaba por servir y proteger el rey y la Corona. Su desempeño le había valido el reconocimiento del nuevo monarca que le había enviado a Londres como Embajador Plenipotenciario, ocupando así el cargo que su malogrado padre no pudo alcanzar. Durante su estancia en la capital británica acabaría haciéndose con las más altas condecoraciones españolas: la Gran Cruz de la Orden de Carlos III y el Toisón de Oro que recibiría de la mano del Duque de York el 14 octubre de 1814. Con la referencia paterna muy presente, Carlos seguía sus pasos y se recreaba una nueva ficción estética de acuerdo con sus prerrogativas y su nueva condición. Así se dejaba retratar por Jean-Baptiste Isabey en una pintura ovalada donde lucía sus recientes condecoraciones que destacaban sobre la casaca de su uniforme azul-verduzco con faldones traseros acortados y recogidos. Sobre todo, destacaba la Gran Cruz de ocho puntas que, a pesar de estar reservada a los miembros de la familia real se le había entregado por haber sido merecedor como anteriormente lo fue su padre. Esta se acompañaba de su correspondiente banda de seda celeste con una franja blanca central y el distintivo del Toisón de Oro que le colgaba del cuello.

Muy parecido en la ficción estética es el grabado realizado por los ingleses Henry Grevedon y Charles Turner, en calidad de autor del dibujo y de grabador, respectivamente (Figura 7). De cuerpo entero, esta imagen enfatiza su perfil militar y heroico con el que se había singularizado durante el enfrentamiento entre afrancesados y patrióticos al frente de la tropa de caballería llamada «los Granaderos de Fernando VII». Con sus característicos mechones rebeldes que encuadraban su rostro, se presentaba ataviado con el uniforme de gala, sus característicos entorchados dorados sobre la casaca con cuello a la moda inglesa y pantalones blancos que se completaban con guantes del mismo color, corbata ancha oscura y del correspondiente sombrero. De nuevo, lucía la Gran Cruz de ocho puntas con su cinta azul y blanca, que llevaba atravesada desde un hombro al costado opuesto de acuerdo con las condecoraciones de Montero Mayor, Gentilhombre de Su Majestad y las insignias.

Tras la estadía británica se le ascendería al cargo de Embajador en París donde, al igual que su padre, terminaría su trayectoria diplomática. De acuerdo con la



Figura 7. Turner y Grévedon, *Carlos José Francisco de Paula Gutiérrez de los Ríos y Sarmiento Rohan de Chabot y Silva*, 1815. Fuente: Biblioteca Nacional.

moderna urbanidad de la capital gala, reformaba su imagen indumentaria a través de una levita oscura, por cuyas solapas de terciopelo solo asomaba la gran corbata de seda blanca que se envolvía alrededor de su cuello<sup>25</sup>.

En recompensa a la lealtad profesada a Fernando VII y su desempeño tanto en el Congreso de Viena como en las negociaciones que desembocaron en los acontecimientos de los «Cien mil hijos de San Luis», el monarca elevaba el condado a la categoría de ducado, recayendo en él la titularidad en calidad de I Duque de Fernán Núñez.

#### 4.2. *José Gutiérrez de Los Ríos*

A pesar de la escasísima información sobre el segundogénito del VI Conde, José Gutiérrez de los Ríos reproducía la masculinidad hegemónica de sus ancestros adoptando el perfil militar durante la Guerra de Independencia en el seno de

25. Este cuadro forma parte de las actuales Colecciones del Duque de Alba.

la división enviada por el Marqués de la Romana en calidad de Coronel. También se distinguía como General de la Brigada que le valdría el cargo de Chambelán de Fernando VI y la distinción de Caballero de la Orden Montesa en 1808.

Con esta condecoración se presentaba ante la artística mirada de Vicente López Portaña a la avanzada edad de sesenta y nueve años (Figura 8). Realizado en 1849, el cuadro le retrataba ataviado con la característica vestimenta masculina: o sea, con un traje sencillo y austero, casi totalmente carente de cualquier color, bordado y guarnición. En cuanto representante de la Administración, vestía traje inglés con levitilla corta más holgada y que dejaba abierta sobre el chaleco y los pantalones negros. Esta prenda semi-interior de color perlado se vestía sobre la camisa, destacando una corbata de color negro que cerraba mediante una sola lazada. Se trataba de una imagen sobria que en cambio enriquecía con la leontina de su reloj que colgaba de la botonadura o de otros pequeños accesorios o joyería. Mitigaba la rigidez de su apariencia con un alfiler sobre la pechera que remitía directamente a la venera de la Orden Montesa que lucía en la solapa y que le distinguía desde su época lisboeta. Completaba su figura con unas gafas de ligera montura redonda muy en boga durante la mitad del siglo XIX, así como el anillo de oro en el dedo anular.



Figura 8. Vicente López Portaña, *José Gutiérrez de los Ríos Sarmientos*, Colección Fernán Núñez, Madrid, 1803. Archivo Moreno, Casa Moreno – Archivo de Arte Español (1893-1953). Fuente: IPCE, Ministerio de Cultura y Deporte.

Como V marqués de Alameda, XI conde de Barajas, IV Conde de Villanueva de las Achas y XIX Señor de la Higuera de Vergas, José construía su ficción estética tanto política como administrativa mediante los libros y la copiosa correspondencia de su gabinete. Al amparo del aún persistente recurso de la cortina descorrida, se sentaba en una aristocrática silla de estilo francés y apoyaba con gracia su mano sobre un libro cerrado del escritorio revestido de un tapete verde, color del escudo de armas de su Casa.

Al igual que su padre perfeccionaba su identidad expresando también los afectos y sentimientos a través del subterfugio, representado en la misiva destinada a su sobrina, Carolina Gutiérrez de los Ríos y Rodríguez de Luna, marquesa de Miravalles, con la siguiente dedicatoria «Para mi querida sobrina Carolina».

## 5. CONCLUSIONES

Si bien el perfil del caballero de noble condición que defendía al Rey y a la Monarquía había caracterizado la primera modernidad hispánica, a partir de finales del siglo XVII comenzó a declinar debido a la debilitación de las órdenes militares y del paulatino influjo de las modas extranjeras. Convertido rápidamente en la identidad de la antigua nobleza titulada, fue adaptándose al proceso de civilización y a los avatares culturales y sociales que interesaron sobre todo el siglo XVIII. Sobre todo, de ascendencia francesa fue el modelo introducido por el novator Francisco Gutiérrez de los Ríos, III Conde de Fernán Núñez, a través de *El Hombre Práctico* donde desgranaba la nueva figura del noble preilustrado al servicio de la Corona, combinando las virtudes aristocráticas a su desempeño militar. Construido a partir de su ficción estética, tras la frustrante experiencia sueca, este arquetipo representaba su redención social y le permitía imprimir un nuevo ideal masculino a su linaje. De hecho, fabricó un imaginario familiar donde los Gutiérrez de los Ríos encarnaban al perfecto cortesano y al líder militar. Reconstruyendo inicialmente las trayectorias de sus ancestros con la ayuda de Luis de Salazar y Castro, confeccionó sus representaciones pictóricas con el fin de apuntalar su dinastía y conseguir la tan ansiada grandeza.

Enmarcados todavía en una retórica estética del tardo *Seicento*, sus dos hijos reprodujeron esta cultura identitaria que se adscribía a la antigua masculinidad hegemónica del héroe militar. La segunda generación de los Fernán Núñez adoptó apariencias castrenses tanto en su dispositivo de las apariencias como en la composición de su guardarropa: el IV Conde conservaba almillas que acompañaban sus numerosos vestidos de carácter francés. Todo ello al igual que su hermano que le sucedió en calidad de V Conde y que había inmortalizado su efigie de acuerdo al ideario del hombre educado en la cortesía y en la urbanidad.

Sin embargo, el perfil masculino cambiaría gracias al VI Conde quien interiorizó los preceptos de su abuelo y encarnaría al perfil del hombre práctico. Como él, el

diplomático Carlos José asumió la herencia identitaria de forjar una nueva imagen en momentos liminales. Por tanto, no solo mediante representaciones de súbdito virtuoso, como le habían traspasado sus antepasados. En efecto, los pintores Hickey y Goya le plasmaron en cuadros, donde se ensalzaba su figura de acuerdo con los valores del nuevo hombre ilustrado. Sobre todo, en el retrato familiar de Goya se le representó como el tierno *paterfamilias* tanto de sus vástagos como de los habitantes de sus estados, preocupándose de la crianza de los primeros y de la prosperidad de los segundos. Al igual que su abuelo, también se interesó por promover su dinastía a la cumbre internacional y afianzar el legado para las generaciones venideras.

Tal vez consecuencia de esta internacionalización, la primera imagen adoptada por su primogénito se contraponía con el patrimonio identitario de sus predecesores. Subrayando su individualidad se caracterizaba por un *self-fashioning* que se alejaba de las inercias heredadas de sus abuelos, el IV y V Conde, en favor de un inconformismo que expresaba a través de una indumentaria muy extranjerizante y su rebelde peinado. Aun así, reconducía su identidad y su apasionada figura con los retratos realizados con el uniforme de gala y las más altas condecoraciones de la Monarquía. Cerraba esta nueva generación el segundogénito, quien a imagen y semejanza de su padre abrazaba el alto funcionariado tras la carrea militar. Conforme a la educación recibida, reprodujo también el patrón afectivo, como se aprecia en el lienzo de López Portaña.

Por un lado, esta investigación se ha emprendido a partir de los patrones de legitimidad personal y familiar para la construcción de un discurso, tanto identitario como ideológico. Por otro, reconstruye el modelo de la ficción estética que ha contemplado los cambios y giros civilizatorios en función del relato individual de los Gutiérrez de los Ríos. En este sentido, se han estudiado cuatro generaciones bien diferenciadas de los Fernán Núñez que han encarnado distintos perfiles de masculinidad hegemónica, e incluso uno subalterno en la persona del VII Conde. Por tanto, este estudio se ha revelado un tema que abre nuevas líneas de investigación no solo para rastrear las recreaciones estéticas del III Conde sino también para evaluar la trascendencia y calibrar las tensiones político-sociales que definieron el perfil del hombre finisecular y del nuevo siglo XIX.

## 6. BIBLIOGRAFÍA

- Blutrach Jelin, Carolina. (2014). *El III Conde de Fernán Núñez , (1664-1721): vida y memoria de un hombre práctico*. Madrid: Marcial Pons Historia.
- Botcher, N. (2021). *Self-fashioning en Hispanoamérica en la época colonial (siglo XVII)*, Darmstadt: WbgAcademic.
- Bolufer, M. (2015). 'Hombres de bien': Modelos de masculinidad y expectativas femeninas entre la ficción y la realidad», *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo*, 15, pp. 7-31.

- Bolufer, M. (2014a). Posser (¿y leer?) libros de civilidad en el siglo XVIII: un análisis a través de las bibliotecas privadas. *Chronica Nova*, 46: 145-175.
- Bolufer, M. (2014b). Multitudes de yo: biografías e historia de las mujeres. *Ayer*, 95(1), 85-116.
- Bolufer, M. (2022). Los Espejos del Genero entre Ilustración y Romanticismo. Retratos femeninos en la Mirada y el Pincel de Vicente López Portaña (1772-1850). *Diecicoho*, 45.1, pp. 135-161.
- Burke, P. (1995). *La Fabricación de Luis XIV*, San Sebastián, Nerea.
- Cartagena Calderón, J. R. (2008). *Masculinidades en obras. El drama de la hombría en la España Imperial*, Newark, Juan de la Cuesta.
- Cohen, M. (1996). *Fashioning Masculinity: National Identity and Language in the Eighteenth Century*. London – New York, Routledge.
- Crespín Cuesta, F. (1994). *Historia de la Villa de Fernán Núñez*. Córdoba, Diputación de Córdoba.
- Davies, D. (2003). El Caballero de la Mano en el Pecho. En *El Greco*, Barcelona, Galaxia-Círculo de Lectores, pp. 231-251.
- Delbrugge, L. (2015). *Self-Fashioning and Assumptions of Identity in Medieval and Early Modern Iberia*, Leiden: Boston, Brill.
- Domínguez Ortiz, A. Pérez Sánchez, A. y Gállego, J. (1990). *Velázquez*, Madrid, Ministerio de Cultura.
- Elias, N. (1985). *El Proceso de Civilización*, México, Fondo de cultura Económica.
- Espejo Jiménez, F. M. (2018). Aproximación entre el III conde de Fernán Núñez y Las Meninas de Velázquez. *Boletín de Arte*, 39, pp. 283-287.
- Fernández de Rojas, J. (1795). *Libro de moda en la feria, que contiene un ensayo de la historia de los Currutacos, Pirracas y Madamitas del nuevo Cuño escrito por un filósofo Currutaco, publicado por un Pirracas*, Madrid, Imprenta de la Viuda e Hijo de Marín.
- Folger, R. (2011). *Writing as Poaching. Interpellation and Self-Fashioning in Colonial relaciones de méritos y servicios*, Leiden: Boston, Brill, 2011.
- Foucault, M. (1990). *Tecnología del yo*, Madrid, Paidós.
- Foucault, M. (2005). *La Hermenéutica del Sujeto. Curso del Collège de France (1982)*, Madrid: Akal.
- Foucault, M. (2010). *El Coraje de la Verdad*, Buenos Aires, FCE.
- Giorgi, A. (2023). *L'habit à la française en Espagne: le modèle vestimentaire versaillais à la cour de Philippe V*, Bulletin du Centre de recherche du château de Versailles, 23. DOI: <https://doi.org/10.4000/crcv.27325>
- Giorgi, A. (2024). El III Conde de Fernán Núñez y la memoria familiar: la construcción de su Grandeza entre la retórica visual y la pragmática de la civilización. En Madrid: Sílex. (En prensa).
- Giorgi, A. (2024). Entre la Ética y Estética de los Condes de Fernán Núñez: Arcanos del dulce del vivir en el Antiguo Régimen. En F. Precioso Izquierdo, M. T. Marín Torres,

- Los arcanos de la memoria familiar: usos y proyección del pasado en la sociedad española (1650-1850)*, Madrid: Dyknsón, pp. 203-229.
- Giorgi, A. (2024). «Los golillas: la representación política de los letrados a finales del Antiguo Régimen». En J. Hernández Franco, T. Glesnerr (coords.), *Pensar la sociedad. Procesos de incorporación y desincorporación en Castilla (siglos XVI-XIX)*, Madrid: Sílex, pp.131-155.
- Gutiérrez de los Ríos, F. (1764). *El hombre practico o Discursos varios sobre su conocimiento y enseñanza*, Madrid, Joaquín Ybarra.
- Gutiérrez de los Ríos y Córdoba y Rohan-Chabot, C. J. (1898). *Vida de Carlos III*, Librería de Fernando de Fé, Madrid.
- Greenblatt, S. (1973). *Sir Walter Raleigh: The Renaissance Man and His Roles*. New Haven, Conn.: Yale University Press.
- Greenblatt, S. (1980). *Renaissance self-fashioning: from More to Shakespeare*. Chicago: University of Chicago Press.
- Greenblatt, S. (1982). *The Power of Forms in the English Renaissance*, Norman, Okla: Pilgrim Books.
- Greenblatt, S. (1990), *Learning to Curse. Essays in Early Modern Culture*, Nueva Yor, Routledge.
- Gutiérrez de los Ríos y Córdoba, F. (1764). *El hombre practico o Discursos varios sobre su conocimiento y enseñanza*, Madrid, Joaquín Ybarra.
- Gutiérrez de los Ríos y Córdoba y Rohan-Chabot, C. J. (1791) *Carta de Don Carlos, XXII Señor y VI Conde de Fernán Núñez, a sus hijos*, Parris, Imprenta de Don Pedro Didot.
- Gutiérrez de los Ríos y Córdoba y Rohan-Chabot, C. J. (1898). *Vida de Carlos III, Madrid*, Librería de Fernando de Fé.
- Kimmel, M (1997). Homofobia, temor, vergüenza y silencio en la identidad masculina. En T. Valdés et all. *Masculinidad/es. Poder y crisis*, Santiago de Chile, Isis-Internacional/FLACSO-Chile.
- Juárez Almendrés, E. (2006). *El cuerpo vestido y la construcción de la identidad en las narrativas autobiográficas del Siglo de Oro*, Londres, Támesis.
- Labaig y Sabala, V. (1795). *Oración Fúnebre que en las solemnes exequias celebradas por el alma del Excelentísimo Señor D. Carlos Joseph Gutiérrez de los Ríos*, Madrid, Imprenta de la viuda de don Joaquín Ibarra.
- Martin, J. (1999). Inventing Sincerity, Refashioning Prudence: The Discovery of the Individual in Renaissance Europe. *The American Historical Review*, 102(5), pp. 1309-1342.
- Martin, J. (2004). *Myth of Renaissance Individualism*, Nueva York: Pulgrave Macmillan.
- Molina, A. (2013). *Mujeres y Hombres en la España Ilustrada*, Madrid, Cátedra.
- Pavía, F. (1873). *Galería Biográfica de los Generales de Marina*, Madrid.
- Pérez Magallón, J. (2016). Del Heroe Discreto al Hombre Práctico: un Cambio de Modelo. *Notas Románticas*, 56(3), pp. 423-431.

- Pieters J. (1999). *Critical Self-Fashioning. Stephen Greenblatt and the New Historicism*, Frankfurt am Main: Peter Lang, 196-219.
- Preston, T. (2006). The Private and Public Appeal of Sealf-Fashioning. *The Journal of Nietzsche Studies*, 31(1), 10-19.
- Reyero, C. 1995). *Apariencia e Identidad Masculina. De la Ilustración al Decadentismo*, Madrid, Cátedra.
- Salazar y Castro, L. (1682). Luis, *Catálogo Historial Genealógico de los Señores y Condes de la Casa y Villa de Fernán Núñez*, Madrid, Imprenta Real, Mateo de llanos y Guzmán.
- Sánchez García, Raquel (2018). El Héroe Romántico y el Mártir de la Libertad: Informal en torno al Monarca en España (1833-1885). *Aportes. Revista de Historia Contemporánea*, 13, pp. 45-66.
- Sánchez García, Raquel (2022). La Imagen Circulante del rey: el Sello Postal y las Representaciones Visuales de la Nación en España (1849-1882). *Hispania: Revista Española de Historia*, 79, 262, pp. 443-470.
- Withey, A. (2016). *Thecnology, Self-Fashioning and Politeness in Eighteen-Century Britain: Refined Bodies*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.