



GRADO EN HISTORIA DEL ARTE

Trabajo de Fin de Grado

Curso: 2021-2022

Título: Petite maison y folie: ¿Espacios libertinos?

Alumna: Pilar del Barrio Goñi

Directora: Carmen Milagros González Chávez

ÍNDICE

	Página
1- Introducción.....	2
2- Objetivos.....	3
3- Método y plan de trabajo.....	3
4- Fuentes.....	4
5- Contexto histórico de <i>petites maisons</i> y <i>folies</i> , espacios libertinos.....	5
6- <i>Petites maisons</i> y <i>folies</i> en los informes policiales.....	12
7- <i>Petite maison</i> y <i>folie</i> : escenarios para la literatura libertina.....	18
8- Perspectiva Arquitectónica de <i>petites maisons</i> y <i>folies</i>	29
8.1- La búsqueda de modelos.....	29
8.2- Las <i>petites maisons</i> en los tratados de arquitectura.....	35
8.3- <i>La Bouëxière</i> : modelo arquitectónico y literario.....	38
8.4- El <i>goût à la greque</i> llega a <i>folies</i> y <i>petites maisons</i>	40
8.5- La diversa clientela de <i>folies</i> y <i>petites maisons</i>	42
8.6- Una distribución para los entretenimientos de la alta sociedad.....	46
8.7- Los interiores lujosos y sensuales.....	50
9- El jardín: espacio de recreo y conocimiento.....	56
10- Conclusiones.....	61
11- Referencias de fuentes bibliográficas.....	64
12-Referencias de imágenes.....	70

1. Introducción

Durante las primeras décadas del siglo XVIII, surgieron en los alrededores de París pequeñas construcciones apartadas en frondosos parques, conocidas como *folies* o *petites maisons*. Rápidamente, una de sus funciones contribuyó a consolidar el mito por el que se hicieron más populares: en ellas la aristocracia ociosa vivía sus aventuras galantes clandestinas. Su sencilla apariencia exterior camuflaba interiores lujosos y sensuales puestos al servicio de la relajación moral. El término *petite maison*, se relaciona con sus pequeñas dimensiones, a menudo de una sola planta. También se conocían estos edificios por el nombre de *folie*, ya que se invertían alocadamente grandes fortunas en su construcción y decoración, a menudo para entregarse a locuras libertinas (Delon 2000, 116).

Este fenómeno arquitectónico se inscribe en un contexto histórico concreto caracterizado, entre otros, por la liberación ideológica y moral, así como por el auge de la literatura erótica. Los cambios sociales que se estaban produciendo alcanzaron a la literatura y, la realidad se hizo tema literario. De esta manera, *petites maisons* y *folies*, junto a *cabinets*¹ y *boudoirs*², se convirtieron en el escenario de los textos libertinos. Al mismo tiempo, la proliferación de estas casas y, especialmente, su escandalosa función provocó que la policía empezara a vigilarlas. Así se tiene conocimiento de su existencia, diseminadas por los alrededores de la ciudad. Por su parte, los teóricos también se interesaron por ellas y empezaron a estudiarlas con el fin de definir sus características arquitectónicas, lo que contribuyó a aportar realidad al mito literario. Según avanzó el siglo, el fenómeno se incrementó y estos edificios se impusieron entre la élite mundana. Además, su función se diversificó al proporcionar un espacio retirado y cercano a la ciudad donde disfrutar de las virtudes de la vida en la naturaleza y la libertad individual, tan apreciadas por los círculos intelectuales ilustrados. Así, la periferia parisina empezó a transformarse en la segunda mitad del siglo XVIII.

Lamentablemente, quedan pocos restos de estos edificios. Considerados la expresión de la privilegiada vida de la nobleza y la alta burguesía del Antiguo Régimen, muchos fueron

¹ *Cabinet*: Lugar de retiro para trabajar, o conversar en privado, o para guardar documentos, libros, o cualquier otra cosa, según la profesión o los gustos de la persona que lo disfrute (Le Dictionnaire de l'Académie française, 1694. T.1). (Traducción propia).

² *Boudoir*: Especie de gabinete decorado con elegancia, para el uso particular de las damas, y en el que se retiran cuando quieren estar solas o encontrarse con personas íntimas (Le Dictionnaire de l'Académie française, 1835, T1). (Traducción propia).

destruidos durante el período revolucionario. Otros desaparecieron posteriormente, durante la reforma urbana de Haussmann. De modo que, se tiene noticia de ellos gracias a los registros policiales, la literatura libertina y algunos tratados arquitectónicos, aportando cada uno su visión.

2. Objetivos

El objetivo general de este trabajo busca profundizar el conocimiento sobre la idea de *petites maisons* y *folies* como espacios dedicados a encuentros galantes y libertinos durante el siglo XVIII. Del anterior se desprenden otros objetivos más específicos:

- Facilitar la comprensión del contexto sociocultural en el que surge y se difunde la cultura libertina.
- Indagar la aportación al conocimiento de esos edificios por parte de los informes policiales del momento.
- Analizar los espacios donde se desarrollan los relatos libertinos franceses del siglo XVIII.
- Estudiar las características arquitectónicas del objeto de estudio.
- Examinar su distribución interior.
- Revisar su decoración.
- Explorar la importancia de sus jardines.

3. Método y plan de trabajo

Para alcanzar estos objetivos se estudiará globalmente el fenómeno, integrando distintas perspectivas. Se procederá de modo interdisciplinar, puesto que las diversas dimensiones que caracterizan el objeto de estudio implican tanto la arquitectura, como la literatura, la historia del arte, la filosofía o la historia social.

La metodología aplicada constituye un proceso, compuesto por diversas fases dedicadas a las siguientes tareas:

- Búsqueda y recopilación de información. Se buscan fuentes de datos rigurosas. Para evitar sesgos en la investigación, se rastrea información representativa de las diversas perspectivas existentes relativas al objeto de estudio. Se recurre a bases de datos avaladas

académicamente. También se explora la información proporcionada por instituciones, como bibliotecas y museos.

-Selección de aquella información válida y fiable relativa al objeto de estudio.

-Análisis o interpretación de la información recogida desde el método comparativo. Se analizan los argumentos de las diversas fuentes consultadas, para concluir en términos de comparación.

Con el fin de exponer de forma inteligible el estudio de un tema en el que se mezclan el mito popular, con la ficción literaria y la realidad arquitectónica, la información se ha organizado en distintos apartados que corresponden a las diversas miradas existentes sobre estos edificios. Lógicamente, aunque se presentan diferenciadas, hay que tener presente en la lectura que las distintas dimensiones interactúan y caracterizan la totalidad del fenómeno.

4. Fuentes

Respecto a las fuentes sobre el tema de estudio, son escasas ya que se trata de un fenómeno efímero que, a menudo, se confunde con las casas de recreo. La mayor parte de la información proviene de textos del siglo XVIII, novelas, memorias, tratados de arquitectura y otros documentos. También se han consultado estudios posteriores sobre el tema.

Al manejar textos originales, surge la cuestión de la traducción. En este caso se ha procedido literalmente, aunque siempre buscando el sentido en español³.

La ilustración del texto ha supuesto otra dificultad dada la desaparición de gran parte de *folios y petites maisons*. Para solventar este obstáculo, se ha recurrido a planos publicados en tratados arquitectónicos. También se incluyen otras fuentes iconográficas como grabados, pinturas e ilustraciones de novelas, que no se analizan, pero ilustran el texto. Las referencias de las imágenes empleadas están disponibles en el anexo nº 1.

³ Se ha prestado especial atención a los términos arquitectónicos que pueden tener significados diversos según el período histórico. Así, el término *appartement*, en el siglo XVIII designaba una habitación y sus dependencias, una vivienda podía contar con varios apartamentos; en la actualidad se refiere a la totalidad de la vivienda. Por ello, para reducir los equívocos, en ocasiones se incluye el término original.

5. Contexto histórico de *petites maisons* y *folies*, espacios libertinos

Las manifestaciones arquitectónicas no pueden separarse de, entre otras, las características físicas, económicas, ideológicas, sociales y estéticas del contexto en el que surgen. Así, como las citas galantes y las prácticas libertinas se vinculan con el origen y función inicial de *petites maisons* y *folies*, merece la pena detenerse a analizar el significado de *libertino* y *libertinaje*. La idea más extendida relaciona estos términos con comportamientos licenciosos de la sociedad mundana y con aventuras literarias. Entre mito literario y fenómeno social, sus connotaciones son más amplias y, durante el siglo XVIII francés, el sentido de estos términos se transforma a la par que el devenir del contexto sociocultural.

En sus orígenes, la etimología latina de *libertinus* se refería a un esclavo liberado. Desde el punto de vista religioso, se aplicaba al esclavo infiel convertido al cristianismo. En el siglo XVI, surgieron en Europa disidencias religiosas que también fueron tratadas de libertinas⁴ (Lasowski 2088, 15-19).

Durante el siglo siguiente, apareció en Francia la figura del libertino perteneciente a una élite social e intelectual que defendía libertades entonces prohibidas. A pesar de no compartir una doctrina común, estos libertinos formaban un colectivo heterogéneo que compartía su rechazo por cualquier dogmatismo, especialmente el religioso. Por el contrario, defendían la diversidad de creencias y opiniones. Compartían también el gusto por el individualismo y el conocimiento, así como su rebeldía frente al orden establecido (Delon 2000, 24-25). Sin embargo, los libertinos del siglo XVII no se limitaban a especulaciones teóricas, sino que sus comportamientos también desafiaban el código moral establecido entre la nobleza (Houdard 2001, 49-51). Este código se conoce como *modelo galante*, basado en el concepto de *honnêteté*, ideal de servicio desinteresado al rey. El hombre galante del siglo XVII cultivaba además el arte de agradar en la corte, gracias al refinamiento, la generosidad, el buen humor, la gracia, la cortesía, la elocuencia sutil, la discreción y el respeto. El sentido más ligero de la galantería tenía como fin complacer a las damas. Triunfaba el ideal del erotismo galante, que privilegiaba la unión espiritual como vía de refinamiento del encuentro físico (Viala 2008, 111-170). Frente a este modelo, el libertinaje del siglo XVII fue considerado por el poder una degradación moral y promiscua, así como una tendencia agitadora del orden social (Trousson 1993, II). Por ello, fueron

⁴Estos movimientos llevaron a Calvino a redactar un tratado en 1544 titulado *Contra la secta fantástica y furiosa de los libertinos que se llaman espirituales*.

duramente reprimidos⁵ ya que “l'État moderne se construit sur la mise à l'écart des tendances centrifuges et libertines⁶” (Delon 2000, 24). Durante el reinado de Luis XIV, los libertinos tuvieron que ocultarse puesto que amenazaban la unidad moral de Francia, “le courant disparaît presque dans la seconde partie du siècle, sous l'éclat de la littérature catholique et sous la décence des moeurs imposées par le grand roi⁷” (Cavaillé 2002, 8). Fue hacia 1682, que Pierre Bayle afirmó “Il n'est plus étrange qu'un athée vive vertueusement qu'il n'est étrange qu'un chrétien se porte à toutes sortes de crimes⁸” (Lasowski 2008, 60). Así, se separó la religión de la moral y, en consecuencia, pudo diferenciarse el libertinaje erudito del libertinaje de la moralidad⁹. El primero era propio del filósofo librepensador, el segundo se relacionaba con la vida frívola y disoluta (Trousson 1993, V).

Tras la muerte del monarca, la minoría de edad del heredero hizo que Felipe de Orleans tomara temporalmente el poder entre 1715-1723. Durante este período de Regencia, las ideas se liberaron de cualquier norma intelectual y religiosa. Se flexibilizó también la moral individual, que dejaba de estar regida exclusivamente por la religión. Así, la sociabilidad, la literatura, la filosofía, el libertinaje confluyeron frente a la anterior opresión del gobierno de Luis XIV (Lasowski 2008, 53). El Regente no ocultaba ni su librepensamiento, ni su desenfreno. Su libertinaje, tanto intelectual como moral, era público (Delon 2000, 29). La rígida corte versallesca se disolvió, y gran parte de la alta nobleza se instaló en los *hôtels particuliers* que se hicieron construir en la capital. La burguesía por su parte consiguió mayor relevancia económica, política y social. Juntos formaban la élite social que disfrutaba de un nuevo estilo de vida, inspirado en el hedonismo y la libertad individual. Así, en los salones de los *hôtels* se gestaron las ideas ilustradas, también se abandonó el ideal de *honnêteté* y los deberes morales del siglo anterior para transformarse en galantería mundana. El nuevo modelo ético se convirtió en un deber mundano que se manifestaba en diferentes grados, desde la ternura hasta la depravación (Ebeling 2009, 232).

⁵ En este sentido, es famoso el proceso contra el poeta Théophile de Viau entre 1623-1625, que se burlaba del clero al cantar poemas obscenos e impíos, además de cuestionar la abstinencia y el ayuno (Trousson 1993, III).

⁶ “El Estado moderno se construye dejando de lado las tendencias centrifugas y libertinas”, (Traducción propia).

⁷ “La corriente desapareció en la segunda parte del siglo, bajo el brillo de la literatura católica y bajo la decencia de la moralidad impuestas por el gran rey”, (Traducción propia).

⁸ “Es menos extraño que un ateo viva virtuosamente a que un cristiano cometa todo tipo de crímenes” (Traducción propia).

⁹ *Libertinage érudit* o *libertinage de pensée* y *libertinage de moeurs*, en el original.



Fig. 1-*Le Régent en Dieu Pan*.
Nicolas de Largillière, primera mitad siglo XVIII.

Felipe de Orleans fue el mejor ejemplo del cambio de valores, favoreció el libertinaje moral del siglo XVIII en una sociedad que comenzaba a transformarse profundamente. Entre la élite se impusieron la pasión por el juego, el teatro, la ópera fastuosa, la promiscuidad y el desenfreno sexual, las *petites-maisons* y *folies*, el lujo y “(...) la collaboration des peintres, écrivains, musiciens, décorateurs au service des voluptés¹⁰” (Lasowski 2008, 33). En este sentido, eran muy conocidas las *fêtes d’Adam* a las que asistía el Regente hacia 1722 en una pequeña casa en Saint-Cloud, acompañado de notables del círculo cortesano. En estas fiestas, “jóvenes y bellos bailarines y bailarinas de la Ópera, seleccionados por ellos, danzaban desnudos los ballets más lascivos” (Lence Guillabert 2007, 87). Poco a poco, el principio de libertad individual y el goce de los placeres de la vida, considerados principios del libertino, son aceptados por la alta sociedad y se consideran muestras de buena educación (Lasowski 2008, 38).

Durante el reinado de Luis XV (1723-1774), aunque inicialmente se recuperaron los valores de la corte de su bisabuelo, el monarca prefería el uso de espacios discretos donde proteger su vida privada. Por ejemplo, su casa del *Parc-aux-cerfs* en Versalles, donde Madame Pompadour organizaba sus citas galantes. Poco a poco, la frivolidad y el libertinaje se impusieron hasta convertirse en un juego de sociedad (Lasowski 2008, 45). De manera que, mientras el libertino de siglos anteriores defendía su libertad frente a la divinidad y la autoridad, el libertino del siglo XVIII reivindicaba la libertad “frente al amor,

¹⁰ “(...) la colaboración de pintores, escritores, músicos, decoradores al servicio de las pasiones”, (Traducción propia).

que es la gran preocupación de la sociedad de su tiempo” (Vailland 1965, 44). En público mostraba una imagen social galante, al mantener el decoro y las buenas maneras. Sin embargo, en la intimidad de *petites maisons*, *folies* y *boudoirs* daba rienda suelta al desenfreno (Viala 2008, 462-464).

Los nuevos aires de libertad también promovieron una actividad intelectual y artística intensa alejada del modelo solemne y académico protegido por Luis XIV. Surgió un lenguaje más ligero y sensual. La nueva moralidad, en sus diferentes grados, se manifestaba en las artes respondiendo al gusto de la clientela¹¹ (Ebeling 2009, 234-235). Además, surgieron nuevos temas literarios inspirados tanto en el librepensamiento como en la nueva moral (Delon 2000, 36).



Fig. 2- *El embarque para la isla de Citera.*
1717, Antoine Watteau.



Fig. 3- *La liga.*
1724, Jean Francois De Troy.



Fig. 4- *Le matin.*
1753, Pierre-Antoine Baudouin.



Fig. 5- *Le Verrou.*
1777, Jean-Honoré Fragonard.

¹¹ Por ejemplo, en pintura, podría entenderse que muchas obras de Watteau se limitarían a la alegoría galante, mientras que De Troy se acercaría más a la galantería mundana. Avanzado el siglo, Baudouin y Fragonard, representarían en sus obras el libertinaje más explícito.

Mientras tanto, los pensadores convivían con los excesos de la élite. Coexistían así dos vías que se cruzaban con frecuencia, por una caminaba el mundano libertino que rendía culto a los placeres del amor. Por la otra, avanzaban los ilustrados defendiendo la razón y el progreso, la libertad individual y el respeto de la naturaleza humana. De modo que la senda filosófica, especialmente a partir de la segunda mitad del siglo, se orientó hacia una moral natural, más humana e independiente de la religión (Delon 2000, 34). Se reconocía el derecho a la felicidad desvinculada del ámbito religioso y a la moderada satisfacción de las pasiones. Así, por ejemplo, Voltaire publicó en 1759 *Candide ou l'Optimisme*, cuyo protagonista recorre un largo camino buscando su felicidad (Trénard 1963, 312-313). Las nuevas ideas planteaban que el placer formaba parte de las necesidades humanas naturales, además de favorecer el desarrollo físico, intelectual y social del individuo. Lo anterior se consolidó bajo la influencia del empirismo inglés que defendía la experiencia sensorial, el conocimiento por los sentidos y el gozo sensual (Vincent-Buffault 2007, 97).

Pero el ideal ilustrado de felicidad trascendía lo individual e inmediato y se extendía a la colectividad. De manera que se requería cierta contención a favor del orden social. En consecuencia, los placeres debían disfrutarse con templanza y moderación. Además, los placeres puros, nobles y espirituales se consideraban superiores a los sensuales (Sansregret 2006, 50). En este contexto ideológico se entienden las críticas a la realidad mundana y libertina que dominaba la alta sociedad francesa. Diderot criticó duramente a Boucher y Baudouin su tendencia a pintar escenas eróticas para decorar las estancias de la frívola élite : “(...) petites idées, compositions frivoles, propres au boudoir d'une petite maîtresse, à la petite maison d'un petit maître; (...) ou d'autres personnages sans moeurs et d'un petit goût¹²” (Mortier 1991, 155). También Rousseau denunció el desenfreno del lujo que convertía en afectado al arte y en artificial la voluptuosidad (Vincent-Buffault 2007, 99). Por su parte Rabelleau, en 1760, se lamentaba de la pérdida de los valores del *Grand Siècle* y criticaba los nuevos tiempos: “(...) le siècle des petites choses, il est le siècle des petites passions, (...) des petites amourettes, des petites maisons, des petits appartements, des petits soupers, (...) des petits ouvrages (...)”¹³ (Lasowski 2008, 42).

¹² “(...) pequeñas ideas, composiciones frívolas, propias del boudoir de una amante ridícula, de la *petite maison* de un petimetre; (...) o de otros personajes sin valores y de un gusto limitado”, (Traducción propia).

¹³ “(...) el siglo de las pequeñeces, es el siglo de las breves pasiones, de los amores frívolos, de las *petites maisons*, de los apartamentos privados, de las cenas íntimas, (...) de las obras insignificantes (...)”, (Traducción propia).



Fig.6- *L'odalisque blonde*.
1751, François Boucher.



Fig.7- *La lectura*.
c. 1760, Pierre Antoine Baudouin.

Durante el mandato de Luis XVI (1774-1789) ya latía la Revolución, frente a las noticias escandalosas que corrían por las calles sobre la familia real y la aristocracia, los espíritus más renovadores seguían proclamando la armonía entre la razón y las pasiones. Se consolidó el ideal de naturaleza humana espontáneamente virtuosa, que encuentra la felicidad en el cumplimiento de los deberes cívicos. Así “le bonheur de chacun naît du bonheur de tous¹⁴” (Trénard 1963, 435). El pueblo, a través de panfletos distribuidos clandestinamente, condenaba el libertinaje consecuencia de la degenerada y despótica aristocracia. María Antonieta inspiraba especialmente los relatos obscenos que circulaban por París (Vincent-Buffault 2007, 102).

En cuanto al proceder libertino, el objetivo era seducir sin ser seducido, “(...) conquérir est notre destin (...)”¹⁵ reconoce el libertino Valmont (Choderlos De Laclos 1964, 24). Para alcanzar su fin, recurría a una estrategia que comenzaba con la elección de la víctima, cuanto más virtuosa, la victoria sería mayor. Así describe Valmont las virtudes de su siguiente conquista, la Presidenta de Tourvel: “(...) sa dévotion, son amour conjugal, ses principes austeres. Voilà ce que j’attaque; voilà l’ennemi digne de moi (...)”¹⁶ (Choderlos De Laclos 1964, 24).

¹⁴ “la felicidad de cada uno nace de la felicidad de todos”, (Traducción propia).

¹⁵ “(...) conquistar es nuestro destino (...)”, (Traducción propia).

¹⁶ “(...) su devoción, su amor conyugal, sus austeros principios. He ahí lo que ataco; he ahí el enemigo digno de mí (...)”, (Traducción propia).



Fig.8- Ilustraciones para *Les Liasons dangereuses*
 (1781, Grabados de Romain Girard a partir de Nicolas Lavreince.
 (Izda.)-Valmont seduce a Cécile de Volanges, (Dcha.)- Valmont seduce a la Presidenta de Tourvel.

Una vez elegida la presa, se la persuadía hasta su caída. Sin embargo, la consumación no era el único fin del libertino, ya que se trataba de conquistar, no solo el cuerpo sino el alma de su objetivo. Se buscaba inducir la transgresión moral y religiosa (Vincent-Buffault 2007, 101). Por último, la ruptura debía ser pública y escandalosa puesto que el honor del libertino estaba en juego. Dice Valmont respecto a su estrategia de conquista: “(...) son succès m’assure autant de gloire que de plaisir (...)”¹⁷ (Choderlos De Laclos 1964, 24).

El libertino buscaba convertir su vida en una experiencia estética y sensorial. Tiende a retirarse a espacios íntimos como *cabinets* o *petites maisons*, a los que se atribuye un valor erótico. Eran lugares donde se integraba lo natural con lo artificial, gracias a la arquitectura, el paisaje, la disposición de los objetos, los juegos de luces o la música (Messina 2017, 41).

A pesar de que el fenómeno libertino estuvo liderado mayoritariamente por varones, también hubo mujeres libertinas. Sin embargo, su proyecto no era sólo vivir su sexualidad libre de normas morales. Buscaban además su independencia económica, liberándose así de esposos o amantes de conveniencia. Muchas llegaban a París como bailarinas y buscaban ricos amantes hasta conseguir una posición. Como Mademoiselle Dervieux, famosa bailarina que consiguió elegir sus amantes por capricho y no por necesidad económica. Algunas manifestaban un vivo interés intelectual y pensaban libremente, en sus residencias disfrutaban de bibliotecas bien provistas.

¹⁷“(...) su éxito me asegura tanta gloria como placer (...)”, (Traducción propia).



Fig. 9- *Madame de Pompadour*.
1756, François Boucher.



Fig. 10- *Mlle. Guimard en Terpsichore*.
1773-1775, Jacques-Louis David.

Muy refinadas, estas mujeres cultivaban el gusto por las artes y ejercían el mecenazgo, como la gran libertina de la corte, Madame Pompadour. Vivían en pequeños *hôtels* o *petites maisons*, diseñados por los grandes arquitectos del momento. Así, la residencia de Mademoiselle Guimard fue concebida por Ledoux. Sus salones eran lugar de intercambio intelectual y artístico, así como de entretenimientos galantes (Blanc 1997, 7).

Este breve recorrido por el libertinaje que se extendió en Francia en el siglo XVIII muestra que se trata de un fenómeno complejo con implicaciones político-sociales, ideológicas, morales y también artísticas. El análisis realizado favorece la comprensión del contexto en el que surgieron y evolucionaron *petites maisons* y *folies*.

6. Petites maisons y folies en los informes policiales

En el contexto descrito, desde las primeras décadas del siglo XVIII, circulaban por París rumores y testimonios acerca de la existencia de pequeñas casas, dedicadas a actividades licenciosas ubicadas en los alrededores de la ciudad. Estas prácticas atentaban contra la moralidad pública y provocaban frecuentes denuncias a la policía. Los vecinos de Mlle. Ramont comunicaron escandalizados a la autoridad lo que sucedía en su *petite maison* del Faubourg Saint-Lazare: “(...) elles reçoivent dans leur habitation plusieurs jeunes gens qu'elles débauchent et sucent jusqu'aux os, avec lesquels elles vivent en mauvais commerce

et se livrent à des débauches qui outragent également la religion et les bienséances de l'honnêteté publique¹⁸” (Capon 1902, 34-35).



Fig.11 –*Folie* de Chartres-Parc Monceau.

Semejantes excesos hicieron que la autoridad, hacia 1747, comenzara a vigilar aquellos lugares y el comportamiento de quienes los frecuentaban. Se perseguían delitos contra la moral como “ (...) unión charnelle illègitime, débauche, prostitution, libertinage, adultère, concubinage ou proxénétisme (...)”¹⁹ (Ollagnier 2016-a, 41). Así, las investigaciones policiales recogieron información muy valiosa acerca de *folies* y *petites maisons*: ubicación, características, decoración, también sobre la identidad y fortuna de sus propietarios, sus invitados, amantes, sus excesos. Por ejemplo, la verja de entrada semiculta, no impidió a los agentes dar cuenta de lo que sucedía en la *petite maison* del barón de La Hay, ubicada entre la rue Plumet y el boulevard des Invalides, “(...) une orgie mythologique, jouée au naturel (...) entre neuf belles actrices et le jeune duc de S...; elles, en Muses, lui, en Apollon du Belvédér²⁰” (Hervez 1910, 90).

Gracias a la labor policial, se sabe que *petites maisons* y *folies*, se extendieron en los *faubourgs* o suburbios próximos a la ciudad que iban surgiendo repartidos en estrella, a un lado y otro del Sena. Entre la colina de Montmatre y la puerta²¹ Blanche, se concentraban

¹⁸ (...) “Reciben en su residencia a jóvenes a los que corrompen y exprimen hasta los huesos, con los que viven en comercio ilícito y se entregan a depravaciones que ultrajan tanto la religión como el decoro de la decencia pública”, (Traducción propia).

¹⁹“(...) unión carnal ilegítima, depravación, prostitución, libertinaje, adulterio, concubinato o proxenetismo (...)”, (Traducción propia).

²⁰“(...) una orgía mitológica, protagonizada al natural (...) entre nueve hermosas actrices y el joven duque de S...; ellas como Musas, él, como Apolo de Belvedere”, (Traducción propia).

²¹ *Barrière*, en el original.

la mayoría, también al este, en Bercy y el faubourg Saint-Antoine, hacia el sur en Vaugirard y el faubourg Saint-Jacques y, al oeste entre la puerta de Roule, Chaillot y Passy (Delon 2010, 116).



Fig.12- *Petite maison en la rue d'Enfer.*

Estos informes señalan que, desde los primeros años del siglo XVIII, en París se puso de moda comprar o alquilar “(...) un de ces logis discrets, tapi dans un fouillis de bosquets ombreux, et spécialement aménagé pour l'amour²²” (Yve-Plessis 1902, II). Entre los propietarios y usuarios de estas casas abundaban los nobles como el duque de Fronsac, digno seguidor de su padre en estos asuntos, el duque de Richelieu (Capon 1902, 21). Ya se ha dicho que el Regente era un buen modelo de licencioso, este se encontró con Madame D'Averne en la casa del parlamentario Dunoyer, situada en la rue de la Roquette “(...) et on y a passé une partie de la nuit. Le lendemain le Régent dit à ses amis: je suis arrivé²³” (Capon 1902, 12-13). Pero, poco a poco, también se difundió el uso de estas casas entre la burguesía, así cerca de la Place Saint Michel, el comerciante de vino M. Fontaine disfrutaba de su *petite maison*. M. Le Tellier, empleado en el almacén de sal de París, lo hacía en el faubourg Saint-Jacques (Capon 1902, 146-148).

La policía también aportó detalles sobre el uso mundano de estos lugares. En las citas más moderadas, las parejas clandestinas acudían con mucho sigilo, ambos acompañados por un único sirviente de confianza para evitar testigos indiscretos. Más a menudo, se celebraban

²². “(...) uno de esos alojamientos discretos, cubierto por un revoltijo de bosquetes sombríos, especialmente acondicionado para el amor”, (Traducción propia).

²³“(...) allí pasaron parte de la noche. Al día siguiente el Regente dijo a sus amigos: lo conseguí”, (Traducción propia).

grandes fiestas que terminaban en orgías²⁴. Estas fiestas desenfundadas²⁵ comenzaban con una fastuosa y sensual cena íntima²⁶. De modo que el comedor, el arte de la mesa y la gastronomía se preparaban con esmero (Yve-Plessis 1902, IV-V). Se sabe que la casa del barón de La Haye disponía de dos comedores, uno de verano y otro de invierno. La lujosa decoración del primero reproducía un bosque de castaños, abundaba la vegetación artificial donde moraban aves de rico plumaje y la iluminación penetraba como lluvia de oro a través de una claraboya superior. Además, ingenios mecánicos hacían inútil la presencia de curiosos criados. El comedor de invierno estaba revestido de ricos materiales: mármol, jaspe, ágata y presidido por un gran espejo. El pavimento era de madera de la India incrustado de nácar, marfil y ébano. Predominaban en la decoración los temas mitológicos como Europa, Ganímedes o Venus (Hervez 1910, 92).

Otro entretenimiento importante en estas casas eran las representaciones teatrales, conocidas como *théâtre de société*, en ellas participaban tanto profesionales como los invitados a la fiesta. Para ello, se hacían construir teatros como el de la casa del Duque de Clermont, en la rue de la Roquette, cuyas representaciones eran muy apreciadas (Capon 1902, 13).

Según la policía, no todo eran fiestas libertinas en estas casas. Excepcionalmente, según avanzaba el siglo, familias burguesas las fueron convirtiendo en su respetable casa de recreo (Ollagnier 2016-a, 42). Además, por el retiro y tranquilidad que ofrecían al ubicarse en los límites urbanos, se prestaban también a actividades intelectuales y científicas. Así, ya a finales del siglo XVII, en la conocida *Folie Rambouillet* se encontraban intelectuales y científicos. Tanto es así, que La Fontaine terminó viviendo allí. Más tarde, hacia 1752, el científico Réaumur alquiló una *petite maison* donde instaló un laboratorio, una galería zoológica y su gabinete de estudio (Capon 1902, 2-13).

La mayoría de estas casas fueron destruidas durante la Revolución, esto le sucedió a una muy hermosa de la rue de Montreuil que en abril de 1789 fue “(...) envahie et livrée à un pillage général, les glaces, les meubles furent brisés et la maison en grande partie consumée par les flammes²⁷” (Capon 1902, 19). Por su parte, la propiedad del conde de Praslin en la rue de Sévres, tras la Revolución, se convirtió en fábrica de tintes.

²⁴ *Partie carrée, partie fine*, en el original.

²⁵ En estas fiestas el ambiente “todo pudor desterrado, aumentaba in crescendo hasta los límites de la más indecente depravación” (Yve-Plessis 1902, III). (Traducción propia).

²⁶ *Petit souper o supper fin*, en el original. El origen de estas cenas se le atribuye al duque de Richelieu, que disponía de una *petite maison* exclusivamente para estos eventos (Yve-Plessis 1902, IV-V).

²⁷ “(...) invadida y en manos del pillaje general, los espejos, los muebles se destrozaron y gran parte de la casa fue consumida por las llamas”, (Traducción propia).

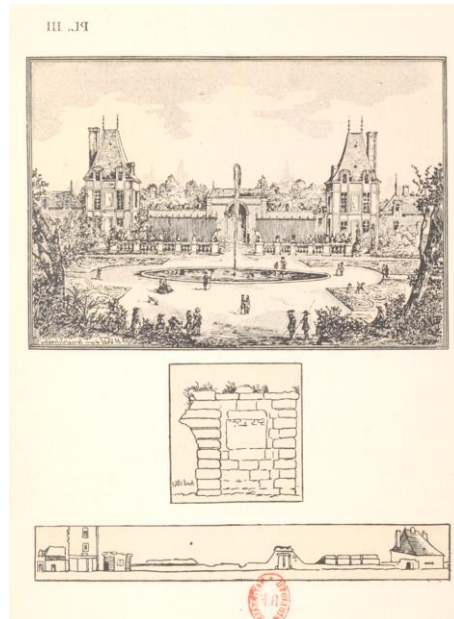


Fig. 13-Folie Rambouillet y sus restos tras su destrucción.

Al no quedar muchos vestigios, interesa especialmente, la información que contienen los informes policiales respecto a sus características. Estos señalan algunas diferencias de estas construcciones respecto al aristocrático *hôtel* aristocrático. Las primeras caracterizadas por su aspecto alegre y ligero, semiocultas en la frondosidad del jardín. El segundo, ubicado en el centro de la ciudad, severo y ostentoso, digno del protocolo social (Yves-Plessis 1902, II). Así M. Salaberry, alto funcionario, construyó una casa en el faubourg Saint-Antoine para entregarse a sus excesos y alejarse de la austeridad del *hôtel* en el que residía con su familia. Por su parte, el príncipe de Soubise, al mismo tiempo que ordenaba construir su conocido *hôtel* en la ciudad, encargó una *petite maison*, donde “(...) entretenait un véritable sérail peuplé de charmantes houris²⁸” (Capon 1902, 104).

No se puede establecer un modelo formal a partir de los registros policiales, pero sus descripciones contribuyen a ello. Este es el caso de la propiedad de los hermanos París, construida en la rue de Bercy en 1711, que más tarde compró el marqués de Marigny,

(...) gros pavillon de pierres de taille «à la romaine» entouré d'une terrasse donnant sur la rivière. Cet édifice était de distribution singulière; il avait dix toises de face et ne présentait

²⁸“(...) mantenía un auténtico serrallo habitado por encantadoras ninfas”, (Traducción propia).

à la vue qu'un seul étage, quoiqu'il en eût cinq, au comble était une plate-forme fournissant une très belle vue²⁹. (Capon 1902, 7).

La *petite maison* del barón de La Haye, a primera vista parecía una residencia humilde y descuidada a punto de hundirse. La pobreza aparente no dejaba adivinar la riqueza de este templo del placer. El edificio principal estaba levantado al nivel del suelo con una sola planta. La fachada principal era sencilla, mientras que la que daba al jardín estaba compuesta por un pórtico sostenido por columnas jónicas, y decorado con figuras mitológicas. El espacio interior se distribuyó en: dos antecámaras, dos comedores, una sala de conciertos, un salón principal, otro salón más íntimo, dormitorio, *boudoir* y cuarto de baño (Hervez 1910, 89-109). Por otro lado, entre las casas más modestas citadas por la policía, propiedad de burgueses, se repetía la organización en dos niveles más buhardilla³⁰ y jardín (Capon 1902, 146-148).

Todo estaba organizado al servicio de la comodidad y la sensualidad. Así en la casa del barón de La Haye, en el pequeño *Salón des Grâces* se celebraban orgías³¹ en las que participaba el barón, tres de sus amantes y algún amigo. El *boudoir* estaba diseñado para inducir la seducción. El cuarto de baño era un pequeño laboratorio de cosméticos y elixires de amor, además contaba con un guardarropa con el que realizar todas las fantasías, este incluía trajes de diosa, burguesa, monja o pastorcilla, además de máscaras o cinturones de castidad (Hervez 1910, 89-109).

Estos informes dan fe de la importancia del jardín para crear intimidad y favorecer el juego amoroso. Los jardines de la casa del embajador francés en Roma, en la rue de Bercy, descendían hacia el Sena. Además, la decoración del vasto jardín era exquisita: rocalla, conchas, estanques de mármol finamente esculpidos, frondosa vegetación y aves acuáticas (Capon 1902, 4). Por su parte, el jardín del barón de La Haye contenía espacios pintorescos, se creó un río artificial en el que se construyeron dos islas. Se dispusieron también laberintos, grutas y una exuberante vegetación. Al conjunto se añadieron esculturas realizadas por famosos artistas, como una figura de Diana cazadora realizada por Bouchardon (Hervez 1910, 104).

²⁹“(…) gran pabellón de piedra de talla «a la romana» rodeado por una terraza que daba al río. La distribución de este edificio era singular; la fachada medía diez toesas y presentaba a la vista un solo nivel, aunque tuviera cinco, en su parte superior había una plataforma que proporcionaba una hermosa vista”, (Traducción propia).

³⁰ *Mansarde*, en el original.

³¹ *Parties carrées*, en el original.

La policía señaló también el lujo con el que estas casas se decoraban. Se invertían grandes fortunas y se empleaba a los mejores artistas del momento. Como la *petite maison* del marqués de Nesle en la rue de Clichy “ (...) meublée au mieux et remplie de tout ce qui peut servir à la commodité et même à la volupté³²” (Yves-Plessis 1902, V). En este sentido, el dormitorio del barón de La Haye estaba decorado con seda y plata, la ropa de cama ricamente bordada, destacaba la chimenea de porcelana de Sèvres pintada con arabescos, flores, conchas, aves y mariposas. La rica decoración de la casa fue encargada a prestigiosos artistas, en la sala de conciertos el *piano forte* fue pintado por Watteau y en sus paredes colgaba una obra de Boucher (Hervez 1910, 95). Las estancias se enriquecían con columnas, temas mitológicos y escenas galantes. Se cuidaba especialmente el mobiliario, *chaise longue*, *bergère*, *chaise volante*, *chifonier*, caracterizado por su elegancia y confort. Los espejos también ocupaban en esta casa un lugar protagonista, así en el dormitorio,

Une glace large comme le lit, répète ce qui s'y passe, et lorsqu'on le veut, à l'aide d'un bouton, on fait monter aux pieds et à la tête deux autres glaces, multipliant les traductions du combat érotique, en le diversifiant par des points de vue à l'infini³³. (Hervez 1910, 100).

En definitiva, la labor policial aporta una preciosa información al conocimiento de esta manifestación arquitectónica de la que apenas se conservan evidencias físicas. Además, da testimonio de los valores y la sociabilidad del siglo XVIII.

7. Petite maison y folie: escenarios para la literatura libertina

Tal y como revelan los informes policiales, *petites maisons* y *folies* se habían convertido en la arquitectura secreta de la vida mundana parisina del siglo XVIII, espacios orientados a los placeres y frivolidades de la alta sociedad. Esto fue tomado por la literatura y, muchos relatos del siglo XVIII, especialmente de su segunda mitad, transcurren en escenarios en los que confluyen elementos arquitectónicos y plásticos con el único fin de la seducción.

³² “(...) amueblada con lo mejor y provista de todo aquello que pueda servir a la comodidad e incluso la voluptuosidad”, (Traducción propia).

³³ “Un espejo tan ancho como la cama, repite lo que en ella sucede, y cuando se quiere, con la ayuda de un botón, se suben a los pies y a la cabecera otros dos espejos, multiplicando las traducciones del combate erótico, diversificándolo en infinitos puntos de vista”, (Traducción propia).

Aunque la literatura erótica se conoce desde la Antigüedad, es en el siglo XVIII cuando alcanza su culmen en Francia. Esta se refiere no sólo a las novelas libertinas, sino también a la poesía y el teatro. La liberación de los valores morales, facilitada por las ideas ilustradas y el contexto sociopolítico tras la muerte de Luis XIV, propició su desarrollo³⁴. Los autores reflejaban en sus novelas el relajamiento del código moral, así como el avance del librepensamiento y la razón en detrimento de la fe. En los textos, se reivindicaba la búsqueda de la felicidad individual, los sentimientos y las pasiones. Ofrecían experiencias ficticias a partir de la vida real (Delon 2000, 14). En este sentido, se podría establecer un paralelismo entre la literatura y el informe policial, ambos promovidos por la realidad del momento.

Una característica de estos relatos es que se desarrollan en espacios cerrados e íntimos, así se multiplican *boudoirs*, *cabinets*, *petites maisons* y jardines. Son espacios reducidos y privados que favorecen la sensualidad e integran la elegancia aristocrática con el confort burgués³⁵ (Vicent-Buffault 2007, 97). Como ya señalaban los informes policiales, los escenarios galantes literarios también diferencian el *hôtel de folies* y *petites maisons*³⁶. El primero, ubicado en el centro de la ciudad, es un espacio aristocrático de representación social. Las segundas, dedicadas a disfrutar libremente de secretas aventuras (Delon 2000, 115). Como consecuencia, la *petite maison* se transforma en tema literario y en título de algunas obras, como la comedia *La Petite Maison* de Hénault (1741) o el cuento moral de Bastide (1753).

Además, en estos relatos, el desarrollo de citas libertinas en estos edificios es frecuente. Por ejemplo, Duclos en sus confesiones escritas en 1741, se citaba con Madame de Vignolles para disfrutar del placer en una *petite maison*, único fin de frecuentar un lugar semejante. Además, buscó una *petite maison* para encontrarse con más libertad con Madame de Albi ya que,

Le premier usage de ces maisons particulières, appelées communément petites maisons, s'introduisit à Paris par les amants qui étoient obligés de garder des mesures, et d'observer

³⁴ El libertinaje literario se desarrolló entre dos extremos, uno era el libertinaje galante en el que se sugería el erotismo, en ocasiones subido de tono. El otro, el relato pornográfico, obsceno y crudo (Vincent-Buffault 2007, 100).

³⁵ Se trata de espacios "(...) artificialmente creados para suscitar la voluptuosidad y llevar sin esfuerzos a la presa sobre la otomana." (Vincent-Buffault 2007, 99). (Traducción propia).

³⁶ En este sentido, Juliette, protagonista de uno de los relatos de Sade hace esta distinción entre sus propiedades: "(...) me quedaba para mí un *hôtel* soberbio en París, un delicioso terreno más allá de Sceaux, una *petite maison* muy voluptuosa en la Barrière Blanche (...)", (Sade 1978, 7).

le mystère pour se voir, et par ceux qui voulaient avoir un asile pour faire des parties de débauche qu'ils auraient craint de faire dans des maisons publiques et dangereuses, et qu'ils auraient rougi de faire chez soi³⁷. (Duclos 1992, 79-80).

Las mujeres también disfrutaban de estas pequeñas casas. Juliette, libertina creada por Sade, describiendo sus rutinas diarias manifiesta “A las dos, volaba a mi *petite maison* donde excelentes celestinas me encontraban todos los días cuatro hombres y cuatro mujeres, con quien daba amplio vuelo a mis caprichos.” (Sade 1978, 7). La Marquesa de Merteuil narra al Vizconde de Valmont, el encuentro con uno de sus amantes, “je me décide à lui faire connaître ma petite maison dont il ne se doutait pas. (...) Arrivée dans ce temple de l'amour, je choisis le déshabillé le plus galant³⁸.” (Choderlos De Laclos 1964, 36). Incluso las mujeres aparentemente más devotas, como Madame de Gremonville, bajo la excusa de buscar recogimiento espiritual, recurrían a estas casitas para sus encuentros amorosos clandestinos (Duclos 1992, 70-85).

En cuanto al relato de Bastide, *La petite maison*, es fundamental para profundizar el conocimiento de estas construcciones ya que se considera que el autor se inspiró en una *petite maison* real, conocida como La Bouëxière, estudiada más adelante.

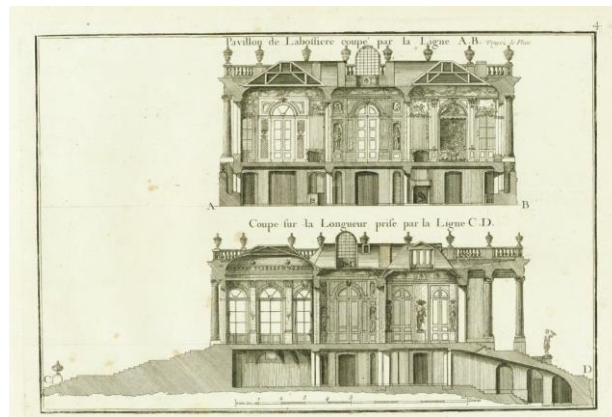


Fig. 14- Pabellón La Bouëxière.

³⁷“El primer uso que se dio a estas casas particulares, llamadas comúnmente *petite maison*, se introdujo en París por los amantes que estaban obligados a tomar precauciones, ser discreto para verse, y por aquellos que querían un refugio para sus fiestas de desenfreno que hubieran temido celebrar en casas públicas y peligrosas, y que se hubieran avergonzado de hacerlas en sus residencias”, (Traducción propia).

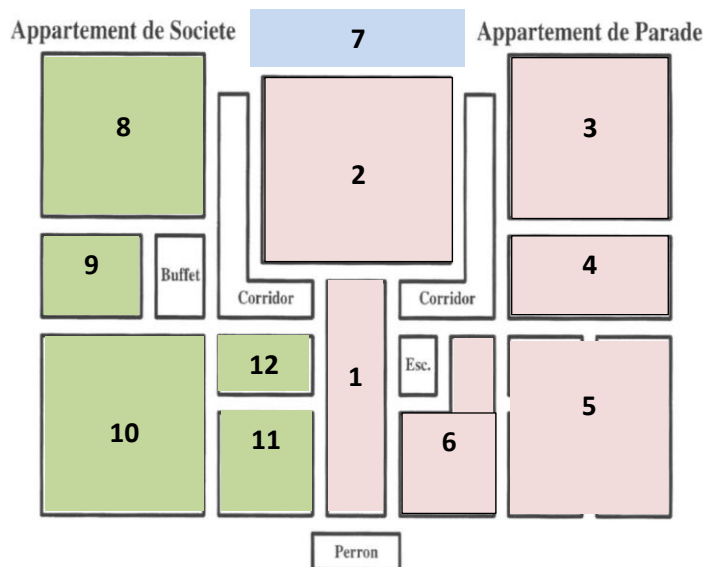
³⁸“Me decido a darle a conocer mi *petite maison* cuya existencia no sospechaba. (...) Al llegar a este templo del amor, escojo mi lencería más seductora”, (Traducción propia).

Bastide narra la visita de Méliete, joven virtuosa, a la *petite maison* del Marqués de Trémicour, aristócrata libertino. La joven desea conocer la belleza y los prodigios artísticos de la casa. Ante la mala fama de estos lugares y de su propietario, se muestra segura de poder resistir las tentaciones que puedan provocarle el lugar y su anfitrión:

Enfin, le marquis la défia de venir dans sa petite maison. Elle répondit qu'elle y viendrait, et que là, ni ailleurs, il ne lui seroit redoutable (...) Vous m'avez dit que votre maison me séduiroit; j'ai parié qu'elle ne me séduiroit pas³⁹. (Bastide 1879, 2).

Trémicour disfruta de su refugio en un lugar apartado al borde del Sena. Tras la puerta de entrada principal se accede a un ante-patio⁴⁰, en el que destaca la frondosidad y disposición abundante de agua fresca. A derecha e izquierda se distribuyen corrales, cuadras, incluso una lechería. Se dispone también de todos los equipamientos para una vida placentera. Este vergel conduce al patio principal, donde una elevada barrera de olorosos emparrados aísla el cuerpo principal del conjunto. La escalinata introduce a Méliete en un gran vestíbulo, y un magnífico salón contiguo que da a un maravilloso jardín (Bastide 1879, 8).

Martin (2004, 525) propone un plano de esta *petite maison* que facilita la comprensión de su organización y del recorrido realizado por los protagonistas.



- 1. Vestíbulo.
- 2. Salón.
- 3. Dormitorio.
- 4. Boudoir.
- 5. Cuarto de baño, tocador, retrete.
- 6. Guardarropa.
- 7. Jardín.
- 8. Sala de juegos.
- 9. Gabinete.
- 10. Comedor.
- 11. Boudoir.
- 12. Guardarropa.

Fig. 15- Plano de la *petite maison* de Bastide (Martin, 2004)

³⁹ “Finalmente, el marqués le retó a ir a su *petite maison*. Ella respondió que iría, y que ni allí, ni en ningún otro lugar, le resultaría (el marqués) temible. (...) Me dijo que su casa me seduciría, apostado a que no será así” (Traducción propia).

⁴⁰ *Avant-cour*, en el original.

Un eje axial, a partir de un gran salón, divide la morada entre una zona pública⁴¹ destinada a recibir al círculo más íntimo del marqués y, otra privada⁴² acondicionada para su comodidad y sus citas galantes. El recorrido forma tres bucles que forman un trébol. El primero parte del salón principal hacia el dormitorio, *boudoir*, cuarto de baño, tocador⁴³, retrete⁴⁴ y guardarropa. El segundo bucle recorre el jardín y sigue un camino sinuoso. Por último, se atraviesa la sala de juegos, un pequeño gabinete, el comedor, un segundo *boudoir* y otro guardarropa (Delon 2000,124).

Por otro lado, en estos espacios literarios, la organización del espacio destinado a la seducción busca sorprender y agradar los cinco sentidos, gracias a la concentración de efectos que sugieren e impresionan⁴⁵. Como experimentan los amantes de *Point de lendemain*⁴⁶: “Nous n'avions pas entendu que la rivière, qui baignoit les murs du pavillon, rompoit le silence de la nuit par un murmure doux qui sembloit d'accord avec la tendre palpitation de nos coeurs⁴⁷” (Denon 1876, 28). Se entiende que, en este siglo, por influencia del empirismo de Locke, se defendía una experiencia sensorial global (Delon 2000, 145). De forma que, al recorrer Trémicour y Méliete el jardín, sus sentidos se deleitan en los frescos rincones, los variados colores transparentes, el suave sonido del agua que corre y los agradables olores de las flores⁴⁸.

En cuanto a la vista, era uno de los sentidos que prevalecía ya que, en el Siglo de las Luces, se consideraba metáfora del pensamiento. En los espacios literarios libertinos, el juego entre luz y oscuridad se aprecia especialmente, la primera se relaciona con las obligaciones sociales, la segunda con los sentimientos íntimos (Delon 2000, 146). De modo que, se modulaba con esmero la intensidad luminosa para conseguir variados efectos de luces y sombras. Al caer la noche, el salón de Trémicour se ilumina con:

(...) un lustre et des girandoles de porcelaine de Seve artistement arrangées et armées de supports de bronze dorés. Ce nouvel éclat de lumière, qui reflétoit dans les glaces, fit

⁴¹ *Appartement de société* en el original.

⁴² *Appartement e parade* en el original.

⁴³ *Cabinet de toilette* en el original, pieza destinada a vestirse, cambiarse de traje y maquillarse.

⁴⁴ *Salle d'aisance*, en el original.

⁴⁵ En el recorrido, “(...) hay que alternar la forma circular y la forma cuadrada, la oscuridad y la luz, el silencio y la música (...)” (Delon 2000, 125). (Traducción propia).

⁴⁶ Se trata de un cuento libertino escrito en 1777 por Vivant Denon.

⁴⁷ “No habíamos oído que el río, que bañaba los muros del pabellón, rompía el silencio de la noche con un dulce murmullo al unísono con el tierno latido de nuestros corazones.” (Traducción propia).

⁴⁸ Además, “(...) algunos instrumentos campestres hicieron que se escuchara una banda oculta en la cercanía, una voz cantaba una melodía de Issé; (...)”, (Bastide 1879, 26). (Traducción propia).

paroître le lieu plus grand et répéta à Trémicour l'objet de ses impatiens désirs⁴⁹ (...), (Bastide 1879, 9).



Fig. 16: Muebles del siglo XVIII.
(izda.): *Duchesse*, (centro): *Bergère*, (dcha.): *Otomana*.

Las sutilezas del tacto también se cuidaban en estos relatos, la fragilidad de la porcelana, la suavidad de la seda, el resplandor de la plata. Hay que añadir el efecto sensual que procuraban los muebles diseñados para adaptarse a la morfología y a la seducción, como la *duchesse*, *bergère* o la otomana.

Así mismo, se atendía el olfato para facilitar el goce amoroso, se preferían los olores frescos y florales que evocaban la sutilidad de las emociones frente al intenso *musc*. En el *cabinet de Point de lendemain*, se dispusieron recipientes con deliciosos perfumes.



Fig.17- *Pot-pourri*.
1706-1775-Johan J. Kändler.



Fig.18- *Pastor galante*.
c. 1762, Johan J. Kändler.

⁴⁹ “(...) una araña y candelabros de porcelana de Seve dispuestos y montados sobre soportes de bronce dorado. Este nuevo resplandor de luz, que reflejaba en los espejos, hizo parecer el lugar más amplio y recordó a Trémicour el objeto de sus impacientes deseos (...)”, (Traducción propia).

Los muebles descritos por Denon olían a violeta, jazmín y rosa. De la pintura también se desprendían agradables aromas. Además, las plantas y los jarrones con flores se repartían en las distintas estancias (Delon 2000, 157-163).

El gusto se satisfacía a través de la exquisita gastronomía. Como registraban los informes policiales, las cenas íntimas⁵⁰ también eran un momento privilegiado de estas novelas. Una necesidad física se convierte así en un placer refinado, que establece un vínculo entre la mesa y la cama.



Fig.19- *Petit souper*.
1781, Aguafuerte de Isidor Stanislas Helman.

De modo que, en estos relatos, tal y como registró la policía, se pone en marcha toda una escenografía en torno a la mesa. Por ejemplo, los comedores estaban preparados con ingeniosos mecanismos, que permitían cambiar de decorado y asegurar así la intimidad de los amantes. Así, para gran sorpresa de Méliete, Trémicour le conduce hasta el comedor donde todo está preparado para una cena íntima, sin la presencia de inoportunos sirvientes,

Lorsque le moment en fut arrivé, la table se précipita dans les cuisines qui étoient pratiquées dans les souterrains, et de l'étage supérieur elle en vit descendre une autre qui remplit subitement l'ouverture instantanée faite au premier plancher, et qui étoit néanmoins garantie par une balustrade de fer doré⁵¹. (Bastide 1879,36).

⁵⁰ *Petits soupers*, en el original.

⁵¹ “Cuando llegó el momento, la mesa se precipitó en las cocinas ubicadas en los sótanos, y del piso superior vio descender otra que llenó inmediatamente la apertura que se había formado en el piso, y que estaba sin embargo protegida por una balaustrada de hierro dorado”, (Traducción propia).

Por último, el oído también se cultivaba. Eran bien conocidos los efectos de los sonidos delicados y, especialmente de la música, en las emociones y pasiones. Así, Trémicour, para conseguir sus objetivos, recurre a un concierto sorpresa durante el recorrido de su casa. Estas estrategias de seducción inquietan a Méliete⁵².

A lo largo de su cuento, Bastide también se complace describiendo la lujosa decoración de cada pieza, en la que se emplean ricos materiales. Méliete se extasía al entrar en la sala de juegos,

Ce cabinet est revêtu de laque du plus beau de la Chine; les meubles en sont de même matière, revêtus d'étoffe des Indes brodée; les girandoles sont de cristal de roche, et jouent avec les plus belles porcelaines de Saxe et du Japon⁵³ (...), (Bastide 1879, 31-32).

Los mejores artistas del momento se ocupan de tan rica decoración, por ejemplo, en el *cabinet de toilette*:

(...) les lambris ont été peints par Huet, qui y a représenté des fruits, des fleurs et des oiseaux étrangers, entremêlés de guirlandes et de médaillons dans lesquels Boucher a peint en camayeux de petits sujets galants, ainsi que dans les dessus de porte. On n'y a point oublié une toilette d'argent par Germain; des fleurs naturelles remplissent des jattes de porcelaine gros bleu rehaussées d'or. Des meubles garnis d'étoffes de la même couleur, dont les bois sont d'aventurine appliqués par Martin⁵⁴ (...), (Bastide 1879, 20).

La descripción de lujosos escenarios es habitual en los textos libertinos: muebles, porcelanas, pinturas, tejidos. Como si existiera una correspondencia entre los cuerpos deseados y los objetos que los realzan. Las formas, colores, los materiales preciosos despiertan el deseo “ (...) dans une continuité de la volupté a la caresse, de la porcelaine à l'épiderme, de la mythologie au temps présent⁵⁵.” (Delon 2000, 101).

⁵² “(...) sólo escucha un instante, y, queriendo alejarse de un lugar peligroso, camina (...)”, (Bastide 1879, 18). (Traducción propia).

⁵³ “Este cuarto está revestido con la más bella laca china, los muebles son del mismo material, cubiertos de tejidos bordados de la India; los candelabros son de cristal de roca, y juegan con las porcelanas de Saxe y Japón más hermosas (...)”, (Traducción propia).

⁵⁴ “(...) los revestimientos fueron pintados por Huet, que representó futas, flores y extrañas aves, intercaladas con guirnaldas y medallones en los que Boucher pintó camafeos con temas galantes, así como sobre la puerta. No se olvidó allí un inodoro de plata de Germain; flores naturales ocupan jarrones de porcelana azul intenso realizadas en oro. Los muebles se cubren de ricos tejidos del mismo color, con aplicaciones de venturina en su madera realizada por Martin, (...)”, (Traducción propia).

⁵⁵ “(...) en un continuo de la voluptuosidad a la caricia, de la porcelana a la epidermis, de la mitología al tiempo presente.” (Traducción propia).

Como se ha dicho, los ilustrados criticaban la frivolidad de una sociedad en la que la ostentación se había convertido en un valor moral. Así, Voltaire escribió en 1736 el poema *Le Mondain*, caricatura crítica de la vida libertina en la que el lujo se había convertido en un instrumento de seducción. El poema comienza con una irónica declaración de principios del protagonista:

(...) J'aime le luxe, et même la mollesse,
Tous les plaisirs, les arts de toute espece,
La propreté, le goût, les ornemens”
(...)
“L'art de tromper les yeux par les couleurs;
L'art plus heureux de séduire les coeurs;
De cent plaisirs font un plaisir unique⁵⁶(...)
(Voltaire 1736, 1)

El jardín era otro elemento fundamental para conseguir los fines del seductor literario y se convierte en un elemento esencial. Según Bastide, tiene forma de anfiteatro y destaca por su frondosidad. Se adorna con esculturas de mármol y jarrones de hierro fundido. Compuesto por pequeños caminos y laberintos, bosquetes y parterres salpicados por las flores más hermosas. Su recorrido está lleno de sorpresas, juegos de agua, grutas, cascadas, sala de baile y música. A esto hay que añadir los fuegos artificiales y la música que acompañan el paseo de Méliste y Trémicour. Destaca la iluminación, cuidando especialmente la gradación de la luz. En definitiva, en este jardín “ (...) mille jeux variés s'offroient pour les plaisirs et pour l'amour (...)”⁵⁷ (Bastide 1879, 25). Algo similar les sucede a los amantes en *Point de lendemain*: “la rivière nous paroissoit couverte d'Amours qui se jouoient dans les flots. (...) Il n'y avoit pour nous dans la Nature que des couples heureux, et il n'y en avoit point de plus heureux que nous⁵⁸.” (Denon 1876, 29). De forma que el jardín y el edificio, interior y exterior se confunden, forman una unidad de seducción. La naturaleza, tanto real como creada, constituye un motivo decorativo principal⁵⁹.

⁵⁶ “Me gusta el lujo, incluso la molicie, todos los placeres, las artes de todo tipo. La limpieza, el gusto, los ornamentos (...) El arte de engañar los ojos por los colores; el arte más feliz de seducir los corazones; de cien placeres se hace un único placer”, (Traducción propia).

⁵⁷ “(...) se ofrecían mil juegos para los placeres y para el amor”, (Traducción propia).

⁵⁸ “El río nos parecía lleno de Amores que jugaban en la corriente. (...) Para nosotros sólo había en la Naturaleza parejas felices, y ninguna era tan feliz como nosotros.” (Traducción propia).

⁵⁹ En el relato de Denon, al joven amante le impresiona la presencia de la recreación artificial de la naturaleza en el *cabinet* secreto de su anfitriona: “sólo vi un bosquete aéreo que, sin salida, parecía llevar a ninguna parte

Los elementos habituales del jardín literario son el bosque, la gruta y el laberinto que sirven de refugio a los amantes. Los bosques tanto se refieren a estancias interiores con vegetación como a senderos del jardín con árboles alineados. La gruta se construye a menudo bajo una terraza o en la planta baja de la casa imitando la naturaleza gracias a la decoración de rocalla y la presencia del agua. Por su parte, los complejos laberintos facilitan que los enamorados se pierdan (Delon 2000, 134-136).

En definitiva, Méliete queda impresionada por la belleza del lugar y no cesa en sus elogios⁶⁰. No puede permanecer indiferente a esta arquitectura de la seducción cuyas maravillas “(...) forcent les esprits les plus froids à ressentir un peu de cette volupté qu'ils annoncent⁶¹.” (Bastide 1879, 28). Su admiración por el lugar pone en peligro su virtud, ya que:

(...) oublia réellement qu'elle étoit dans une petite maison, et qu'elle y étoit avec un homme qui avoit parié de la séduire par ces mêmes choses qu'elle contemploit avec si peu de précaution et qu'elle louoit avec tant de franchise⁶². (Bastide 1879, 33).

Como era esperable, la visita de cortesía terminó en aventura galante: “Méliete frémit, se troubla, soupira, et perdit la gageure⁶³.” (Bastide 1879, 46).

Las interpretaciones del texto de Bastide son muchas, tanto desde la perspectiva literaria como desde la arquitectónica. Delon (2000, 124) entiende que el texto integra la visita de un espacio arquitectónico con un itinerario de seducción. En el texto, la organización de las estancias y el refinamiento al distribuir la decoración, se corresponden con las emociones de Méliete y las insinuaciones amorosas de Trémicour. En este mismo sentido se manifiesta Martín (2004, 537), al interpretar el recorrido arquitectónico de Bastide como una alegoría del encuentro amoroso. Relaciona lo anterior con las tesis del arquitecto Le Camus de Mézières, en cuyo tratado⁶⁴ estudia el potencial de la arquitectura para sugerir sensaciones. De manera que, mientras la arquitectura de la corte versallesca se sometía a la jerarquía social y promovía el control de las emociones, las formas y proporciones de

(...) El lado por el que entramos representaba pórticos con celosías adornadas de flores (...) al lado había una sombría gruta. (...) El entarimado, cubierto de una alfombra mullida y suave, imitaba la espesa hierba” (Denon 1876, 42). (Traducción propia).

⁶⁰ “No es sólo una *petite maison*, es el templo del genio y el gusto”. (Bastide 1879, 11) (Traducción propia).

⁶¹ “(...) empujan los espíritus más fríos a sentir parte de la voluptuosidad que anuncian”, (Traducción propia).

⁶² “Olvidó (Méliete) realmente que se encontraba en una *petite maison*, y que estaba con un hombre que había apostado seducirla gracias a las mismas cosas que ella contemplaba con tan poca precaución y que alababa con tanta franqueza”, (Traducción propia).

⁶³ “Méliete, se estremeció, se turbó, suspiró, y perdió la apuesta”, (Traducción propia).

⁶⁴ *Le génie de l'architecture, ou L'analogie de cet art avec nos sensations* (1780).

petites maisons y *folies* facilitaban la expresión de sensaciones y afectos. Además, en estos textos, se confunde la seducción física con la estética, como sucede en *Point de lendemain*, el joven seducido por la aristócrata sucumbe también a los encantos del espacio en el que se desarrolla su aventura: “Ce n’était plus Mme de T... que je désirais, c’était le cabinet.”⁶⁵ (Denon 1876, 38).

Se aprecia en estos relatos un cambio en el concepto de conveniencia⁶⁶ arquitectónica. Así, durante el reinado de Luis XIV, esta idea se basaba en la relación entre forma y status. Más tarde, la conveniencia es sustituida por la comodidad y el confort personal, de lo que resultaría la adaptación de la forma a la función. Proliferan así en *folies* y *petites maisons* literarias, los espacios dedicados al confort como el *boudoir*, el cuarto de baño, los *cabinets* o el guardarropa. Así mismo, la autora entiende que la obra de Bastide es un tratado de estilo y buen gusto, inspirado en las creaciones y artistas ejemplares de la época, como el pintor Boucher, los escultores Falconet y Vassé o los decoradores Tremblin y Clerici (Martin 2004, 528-532).



Fig. 20- *Le baiser donné*.
1765, Etienne-Maurice Falconet.



Fig. 21- *Venus instruisant l'Amour à tirer à l'arc*
1755-1760, Louis-Claude Vassé.

Por su parte, Ollagnier (2016-a, 46) también considera que uno de los objetivos del relato de Bastide era proponer una lección de perfección artística y estética. Especialmente de la arquitectura que, para el autor, integraba la armonía con las artes plásticas, las artes decorativas y el paisajismo. De ahí el refinamiento, tanto del exterior como del interior, que caracteriza el recorrido propuesto por Bastide.

⁶⁵ “Ya no era Madame T... lo que deseaba, era el *cabinet*”, (Traducción propia).

⁶⁶ *Convenance*, en el original.

En definitiva, las *petites maisons* y *folies* literarias, a pesar de ser ficticias, se inspiraron en la realidad. Los textos sugieren un conjunto de características recurrentes que concuerdan con los registros policiales. Estas casas se ubican en lugares retirados buscando la intimidad, sus dimensiones son reducidas, la distribución interior se diseña de acuerdo a los principios de comodidad y sensualidad, su decoración es lujosa pero comfortable diferenciándose de la etiqueta propia de los *hôtels*. Además, están rodeadas de hermosos jardines ocultos al exterior. Los muebles, pinturas, porcelanas y otros objetos se encargan a los más prestigiosos artistas del momento para crear un ambiente voluptuoso. Por su posición entre la imaginación y la realidad, estas novelas favorecen el mito de estos edificios como espacios de desenfreno y, también constituyen una fuente importante para su conocimiento.

8. Perspectiva Arquitectónica de *petites maisons* y *folies*

8.1. La búsqueda de modelos

Como ya se ha visto, desde comienzos del siglo XVIII, tanto las crónicas policiales como la literatura se hicieron eco de la existencia de pequeños edificios cercanos a París, en las que la élite se retiraba temporalmente a descansar y disfrutar de los más diversos placeres. Popularmente, se consolidó una imagen de estas edificaciones en la que prevalecían las anécdotas escabrosas, pero en la que se obviaban sus implicaciones arquitectónicas.

Más aún, existía una indefinición respecto al tipo arquitectónico de *petites maisons* y *folies*. La diversidad de términos que se empleaban para denominarlos también dificultaba su clasificación⁶⁷. Estos edificios, desde el punto de vista arquitectónico, se vinculaban a la categoría de las casas de recreo⁶⁸. Esta, habitualmente, se caracterizaban en oposición al *château*, símbolo ancestral de la nobleza y el poder militar. Con el tiempo, este había perdido su carácter defensivo medieval, para convertirse en lugar de retiro campestre donde los nobles veraneaban, alejándose de la estricta etiqueta cortesana (Morin 2008, conclusión, 2). Sujeto a su función representativa del honor familiar, el *château* se adaptaba a esquemas constructivos tradicionales⁶⁹ que seguían el modelo de Versalles,

⁶⁷Por ejemplo, la residencia de Mlle. Guimard famosa por sus desenfrenadas fiestas, es tratada como *hôtel*, palacio o casa pero nunca como *petite maison*. Por su parte, las residencias de recreo construidas en la periferia destinadas a estancias cortas, rodeadas por un jardín que destacaban por su lujo o extravagancia también se llaman *folies* (Ollagnier 2016-a, 215-216).

⁶⁸ *Maison de plaisance*, en el original.

⁶⁹ Una puerta de acceso monumental decorada con el escudo familiar daba paso a una sucesión de patios, entre los que destacaba la *cour d'honneur*, destinada a funciones representativas. El edificio principal se

prevaleciendo la regularidad, la simetría y el lenguaje clasicista. Las estancias se organizaban en *enfilade*⁷⁰, que mostraba la dignidad de los propietarios.

Con el ascenso progresivo de la burguesía durante la Regencia, los más adinerados también querían disfrutar de sus entretenimientos y placeres en la intimidad campestre. Ya que su condición social impedía el acceso al *château*, construían en los alrededores parisinos sus casas de recreo, *petites maisons* y *folies* (Morin 2008, conclusión, 1). Estas casas, libres de funciones representativas y de la tradición, se abrieron a novedades arquitectónicas caracterizadas por la comodidad y el lujo. Destinadas a estancias cortas en el campo cercano a la ciudad, sus dimensiones eran más modestas que las de los *châteaux*, y prescindieron de la puerta monumental, los patios y los elementos defensivos. La fachada de entrada se orientó directamente al jardín y no hacia la entrada protocolaria. El exterior tendía a la sencillez, inicialmente se abandonaron los órdenes clásicos y las fachadas se volvieron planas, con delicadas acanaladuras. Las ventanas aumentaron de tamaño facilitando la comunicación con el entorno. En su planta más regular y centralizada desaparecieron las ceremoniales *enfilades* (Droguet 2008, 1:38).

Por supuesto, la alta burguesía admiraba las espléndidas construcciones reales y anhelaba imitar a la nobleza. El modelo ya no era Versalles, sino las residencias reales de recreo surgidas desde mediados del siglo anterior (Morin 2008, V, 6). Estas introdujeron novedades que no respondían al modelo tradicional del *château* francés. A menudo, se trataba de pabellones de una planta, con un peristilo como entrada principal y cubierta plana oculta por una balaustrada (Ollagnier 2016-a, 19).

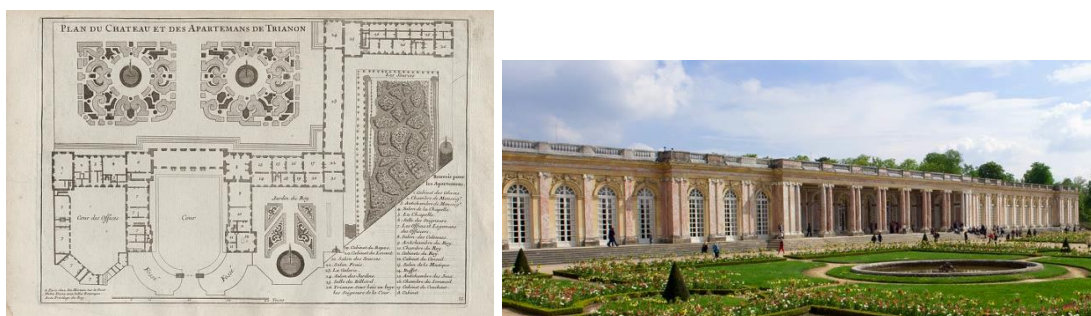


Fig. 22- *Grand Trianon* (1687-1689; Mansart)
Izda: Planta; Dcha: Vista general.

acompañaba de varias alas entorno al patio, cuya forma cuadrada se transformó en una planta en forma de U. (Morin 2008, IV, 1).

⁷⁰ *Enfilade*: Serie de habitaciones alineadas entre ellas sin pasillo, de una se pasaba a la otra, sus puertas se ubicaban en el mismo eje, conocidas como *puertas de enfilada*. Este tipo de distribución convenía al aparato de los apartamentos de representación del siglo XVII, pero fue sustituida por los apartamentos más íntimos del siglo XVIII. (<https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/enfilade/29463>). (Traducción propia).

Como el *Grand Trianon* o *Trianon de Marbre* (1687-1688), singular pabellón ubicado en el entorno de Versalles proyectado por Jules Hardouin Mansart. Otro ejemplo de original residencia de recreo real, era el *Château de Marly* (1678-1679), diseñado también por Mansart, para complacer los deseos de Luis XIV de alejarse temporalmente del protocolo de Versalles. Allí, el rey favoreció una forma de vida más distendida en un marco arquitectónico novedoso, que integraba la tradición local con los modelos palladianos. Su planta centralizada, símbolo del poder absoluto, ofrecía dos perspectivas perpendiculares, tanto hacia una llanura despejada como hacia una colina al otro lado (Morin 2008, V, 3).

Sin embargo, las dimensiones y diseño de otras residencias reales de recreo eran más modestas, como el *Château de Val* (1674-1675), obra del mismo arquitecto. Se trata de un pabellón de caza de una planta, diseñado como un paralelepípedo con arcadas. La planta se compone de tres módulos cuadrados: un salón central y apartamentos simétricos a ambos lados (Droguet 2008, 16:40).

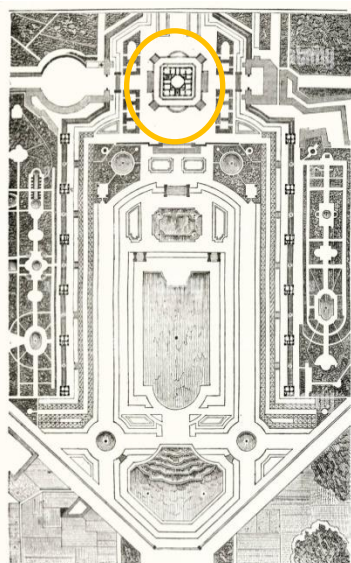


Fig. 23- Planta de parcela del *Château Marly* (c. 1678, Mansart)

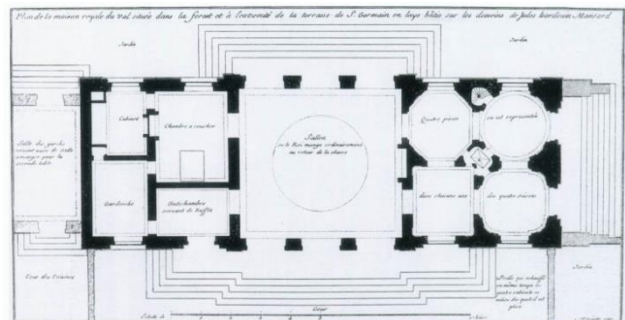


Fig. 24- Planta del *Château de Val* (c.1674, Mansart)

Pero si las residencias reales eran admiradas, sus dimensiones extraordinarias y los medios que requería su construcción, hacían necesario recurrir a otros modelos más alcanzables para los particulares. Este es el caso del *Château d'Issy*, cuya influencia posterior fue importante.

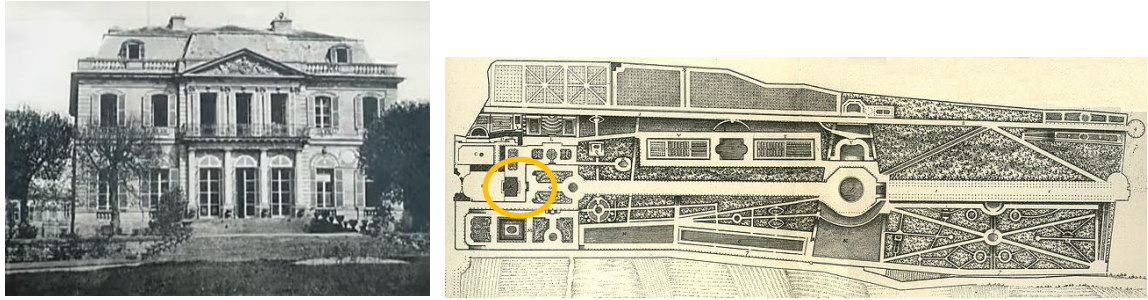


Fig. 25- *Chateau d'Issy* (c. 1686, Bullet)

Izda: Fachada hacia el jardín, antes de incendiarse en 1871; Dcha: Planta de la parcela.

Se trata de una casa de recreo de menores dimensiones, construida por Pierre Bullet a partir de 1686, para el alto funcionario ennoblecido, Denis Talon. El primer proyecto de Bullet, de clara inspiración palladiana, resultaba demasiado novedoso para su cliente. Para atenuar tanta novedad, el proyecto definitivo incluía también elementos más característicos de la arquitectura francesa. El cuerpo central de la fachada se organizó con un pequeño salidizo respecto al muro maestro⁷¹, compuesto por tres arcadas coronadas por un frontón, una superposición de pilastras sobre columnas, bustos y medallones decorativos. Por su parte, la cubierta se organizó en mansarda. La planta cuadrada se dividió en anchura en tres espacios y dos en profundidad. Tras el vestíbulo alargado, de influencia veneciana, se accedía al salón principal cuadrado. De esta forma, Bullet concibió una casa de recreo que constituyó un modelo más fácil de seguir (Droguet 2008, 31:29; Ollagnier 2016-a, 19).

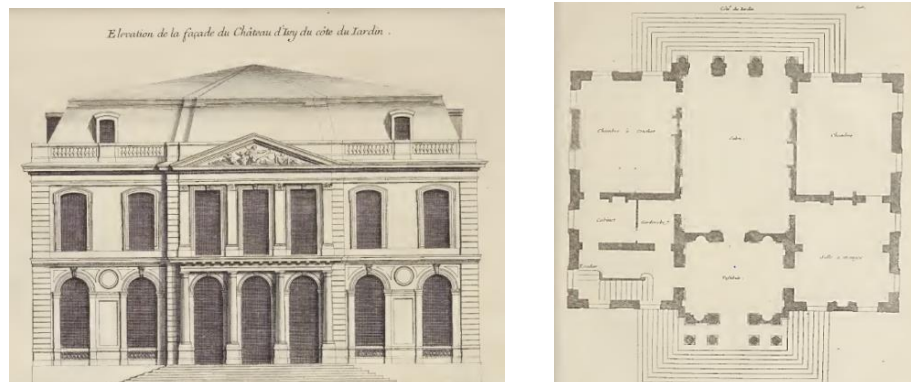


Fig. 26- *Chateau d'Issy* (c. 1686, Bullet)

Izda: Alzado fachada principal; Dcha: Planta.

Por consiguiente, las residencias destinadas al esparcimiento de la segunda mitad del siglo XVII, marcaron dos tendencias seguidas por *petites maisons*, *folies* y casas de recreo en la

⁷¹ *Avant-corps*, en el original.

primera mitad del siglo XVIII. La primera, caracterizada por la ostentación y la aplicación de esquemas novedosos de las residencias reales. La segunda, se distinguía por su mayor cercanía a la tradición francesa y su moderación. Sin embargo, en algunos casos se mezclaban ambas tendencias (Bussière 2014, 4).

A lo anterior cabe añadir que, en un contexto socio-cultural en el que reinaba lo frívolo y hedonista, se produjo una reacción contra el clasicismo y el academicismo del *grand goût* del siglo XVII que también afectó a estas construcciones. La arquitectura grandilocuente fue perdiendo fuerza, a favor de proporciones más reducidas y agradables. La intimidad y la comodidad se convirtieron en conceptos clave para una arquitectura “(...) para seres humanos y no para dioses y semidioses (...)” (Viñamata 1987, 35).

Respecto a la primera tendencia, la singularidad de los edificios reales tuvo su reflejo en las caprichosas *folies*, que se multiplicaron en los alrededores de la capital. La *Folie Soubise* se levantó en la periferia parisina para las fiestas libertinas del príncipe, al tiempo que se construía su *hôtel* particular en la ciudad. Fue proyectada por Germain Boffrand y erigida entre 1714-1717. Su peculiaridad radica en el *plan massé*⁷², organizado en un solo nivel, su cubierta plana con balaustrada y su entrada con peristilo jónico que recordaba al *Grand Trianon* (Droguet 2008, 24:08).

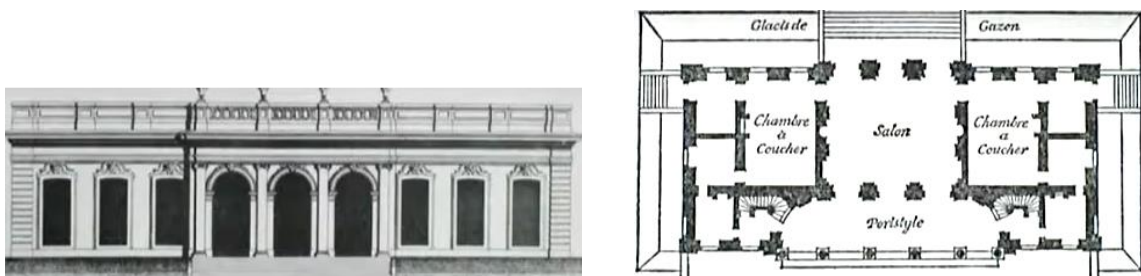


Fig. 27- *Folie Soubise* (1714-1717, Boffrand)
Izda.: Alzado, Dcha.: Planta

⁷² *Plan massé*, se refiere a una planta regular inscrita en una forma geométrica, como un cuadrado o rectángulo. Se organiza masivamente, en contraposición a soluciones más alargadas.

La tendencia más próxima a las necesidades de la burguesía adinerada la representaba la casa de los hermanos Paris en Bercy, conocida como *Pâté Paris* (c.1711), obra de Nicolas Dullin.

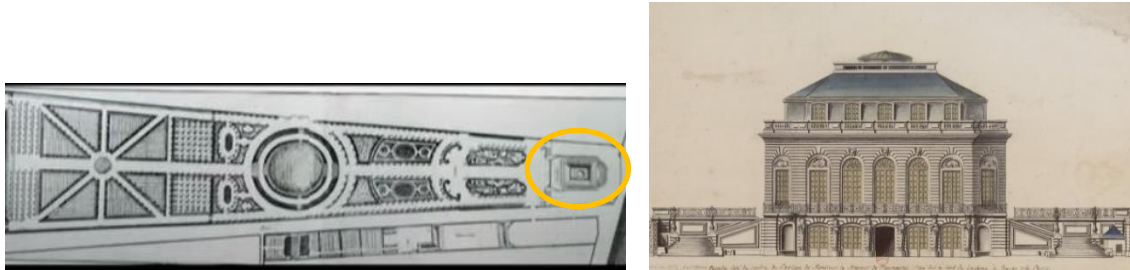


Fig. 28- *Paté Paris* (1711, Dullin)
Izda: Planta de la parcela, Dcha: Alzado.

Los París eran una familia modesta que se había enriquecido vendiendo armas al rey y ennoblecida hacia 1757. La casa se ubicó en el extremo de una parcela alargada, próxima a la ciudad y con magníficas vistas al Sena. Sobre una terraza abierta al río y los jardines, se levantó un pabellón coronado por un belvedere. Al no poder acceder socialmente a un *château*, las formas aristocráticas desaparecieron. Su *plan massé*, no se consideraba entonces muy noble y le valió el nombre popular por el que se la conocía. El acceso ceremonial propio de la nobleza, fue sustituido por una sencilla puerta lateral que daba acceso directamente al jardín, también se eliminaron las enfiladas.

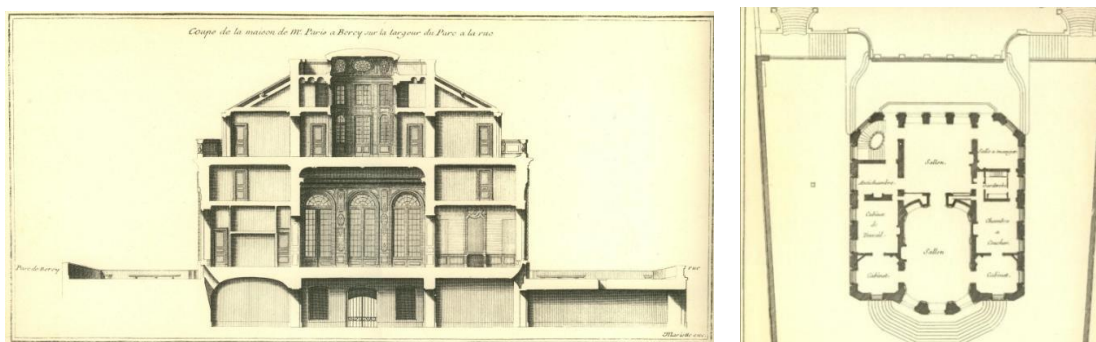


Fig. 29- *Paté Paris* (1711, Dullin)
Izda: Sección; Dcha: Planta

A la descripción proporcionada por la policía⁷³, hay que añadir que se podía acceder directamente navegando por el río. Su gran atractivo eran las vistas, el salón central daba al Sena y el salón superior se iluminaba cenitalmente. Compuesta por sótano, planta baja,

⁷³ Véase p. 16.

balaustrada ocultando la cubierta y belvedere. Este edificio tuvo bastante influencia en las casas de recreo de la segunda mitad del siglo, puesto que fue propiedad del Marqués de Marigny entre 1770-1780 (Droguet 2008, 1:16).

Por su parte, Jean Baptiste Le Blond proyectó, hacia 1713, para el banquero Etienne Regnault una sencilla casa en Châtillon, que fue destruida durante la Revolución. Se trataba de un pabellón rodeado de un vasto jardín simétrico. Su diseño se aproximaba al del *Château d'Issy: plan massé*, rematada en sus esquinas con ligeras acanaladuras, dos niveles y mansarda como cubierta. La fachada principal destacaba por su simetría y el salidizo central con pilastras y frontón. En su planta, se advertía sólo un ligero movimiento cóncavo en la fachada hacia el jardín, correspondiente a un salón circular central. El vestíbulo daba paso al salón y las estancias laterales. La distribución se organizó de acuerdo a la comodidad y el esparcimiento de sus propietarios (Bussière 2014, 5; Droguet 2008, 38:39).

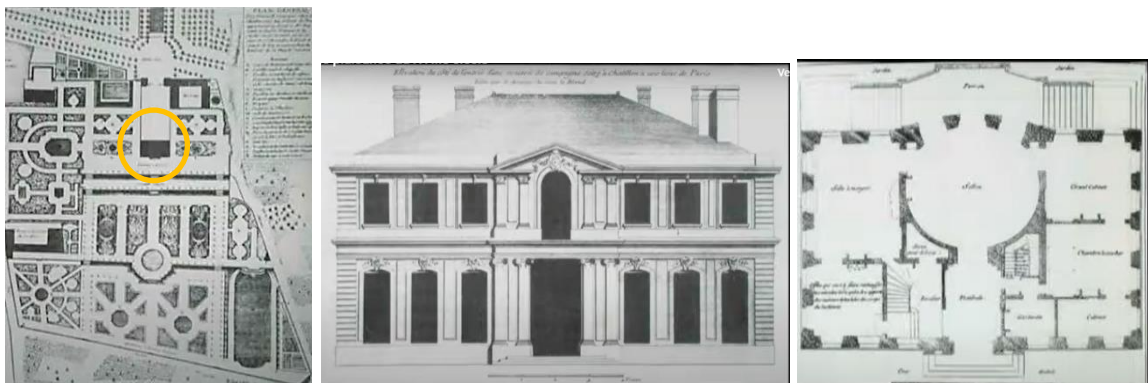


Fig. 30- *Petite maison Regnault* (1713-1714, Le Blond)
Izda.: Planta de la parcela, Centro: Alzado, Dcha.: Planta.

En definitiva, durante la primera mitad del siglo XVIII, la periferia parisina se convirtió en un terreno de experimentación que renovaba la arquitectura doméstica de recreo, incluidas *petites maisons* y *folies*. En ausencia de un modelo único, la tradición arquitectónica convivía con lenguajes más novedosos.

8.2. Las *petites maisons* en los tratados de arquitectura

Durante la segunda mitad del siglo, aumentó el gusto por estas construcciones, de dimensiones más moderadas que los modelos reales, pero con una cuidada distribución y

decoración. Además, surgió el interés por sus características formales en tratados que recogieron y popularizaron las fórmulas que ya se aplicaban desde hacía décadas.

Charles-Étienne Briseux publicó 1743, *L'Art de Bâtir des maisons de campagne*, tratado práctico que proporcionaba modelos de casas de recreo con distintas dimensiones de fachada, entre diez y veintiséis toesas⁷⁴.

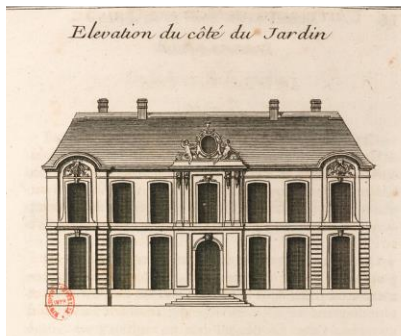


Fig. 31- *Petite maison*
(10 toesas)



Fig. 32- *Château de La Motte-Tilly*
(26 toesas-1753, F.N. Lancret).

Petites maisons y *folies* responderían a los modelos más reducidos, mientras que los más grandes se aplicaban a los *châteaux*, como el de *La Motte-Tilly*, de 26 toesas de fachada (Droguet 2008, 1:03-1:08).

Por su parte, el arquitecto y teórico Jacques-François Blondel publicó, entre 1771-1774 su *Cours d'architecture*, en el que recogía los cursos impartidos en *l'École des Arts* a partir de 1750. En este tratado, se refiere específicamente a la *petite maison* como un subtipo de casa de recreo⁷⁵. Estas últimas, junto a las residencias reales, *los châteaux* y las casas de campo⁷⁶, conformaban la arquitectura doméstica suburbana.

Respecto a la *petite maison*, Blondel especifica que “ (...) le caractere de ces jolies habitations doit se puiser dans le genre agréable, puisqu'elles sont destinées pour la plupart

⁷⁴Toesa: Antigua medida francesa de longitud, equivalente a 1,946 m. Real Academia Española, *Diccionario de la lengua española*, <https://dle.rae.es/>.

⁷⁵Blondel define las casas de recreo como “ (...) aquellas donde las personas importantes van ordinariamente para relajarse de los quehaceres que tienen en la Corte, o que les retienen en las ciudades” (Blondel 1771, vol. 2, 249).

⁷⁶ *Maison Royale, maison de campagne*, en el original.

au délassement et pour la retraite des personnes aisées et des hommes du monde⁷⁷” (Blondel 1771, vol.2, 251). Describe también cómo debe ser el exterior de estos edificios, en el que “ (...) les ordres d'Architecture délicats, les ornements de Sculpture les plus intéressants, les statues, les bas-reliefs, les trophées les plus élégants⁷⁸ (...)” (Blondel 1771, vol.2, 251) contribuyen a su esplendor. En la misma dirección, la rica decoración interior, en la que intervienen los artistas más prestigiosos, se consigue gracias a la pintura, el dorado y los espejos. El jardín es otro elemento importante, sus paseos se dedican al placer y la libertad⁷⁹. Además, dada la fama libertina de estas casas, advierte que hay que alejarse de cualquier elemento que favorezca la indecencia y el libertinaje⁸⁰. Por último, para ilustrar lo establecido en su tratado sobre la *petite maison*, propone como ejemplo la de M. de la *Boissiere*⁸¹.

Blondel no formula una definición rigurosamente formal de las *petites maisons*, por lo que su aportación es más teórica que práctica. Se integran criterios sociales con otros funcionales y arquitectónicos. Así, no se consideran propias de ningún grupo social, puesto que su construcción es sólo cuestión económica, de buen gusto e interés por la vida retirada de la ciudad. Se establecen también las funciones de estas pequeñas casas, destinadas al reposo, el placer y la distracción. También se precisa su ubicación en las afueras campestres próximas a la ciudad. Además, estos edificios responden al tipo pabellón, edificio aislado en el corazón de una gran parcela. Su diseño se ocupa tanto del exterior como del interior, por lo que se integran arquitectura, decoración y paisajismo. No establece ningún orden arquitectónico, aunque siempre debe ser elegante y conveniente. Por último, gracias a este tratado, la *petite maison* deja de ser considerada únicamente por uno de sus usos, los encuentros libertinos, para formar parte de una tipología arquitectónica, las casas de recreo (Ollagnier 2016-a, 48).

⁷⁷ “(...) el carácter de estas bellas viviendas hay que extraerlo del género agradable, ya que están destinadas en su mayor parte al solaz y retiro de las personas acomodadas y los hombres de mundo.”, (Traducción propia).

⁷⁸ “(...) los órdenes arquitectónicos delicados, los interesantes ornamentos de escultura, estatuas, los bajorrelieves, los trofeos más elegantes (...)”, (Traducción propia).

⁷⁹ Blondel destaca respecto al jardín: “(...) el efecto seductor del agua, y los arcos formados por plantas trepadoras naturales y artificiales (...)” (Blondel 1771, vol.2, 251), (Traducción propia).

⁸⁰ Blondel dice al respecto: “(...) el Arquitecto instruido jamás debe emplear recursos vergonzosos (...)” (Blondel 1771, vol.2, 251), (Traducción propia).

⁸¹ Blondel apreciaba en esta *petite maison* su “(...) distribución, gusto y la belleza de sus detalles (...)” (Blondel 1771, vol.2, 252). (Traducción propia).

8.3. La Bouëxière: modelo arquitectónico y literario

La casa conocida como la *Boissiere* o la *Bouëxière* fue elegida en el tratado de Blondel como modelo del programa arquitectónico de la *petite maison*; también inspiró el cuento de Bastide. La coincidencia de ambas fuentes hace inevitable el análisis del edificio. En 1747, el financiero Gaillard de la Bouëxière compró en las afueras de París, cerca de la Barrière Blanche, una pequeña casa con el objetivo, tal y como constataron oficialmente los informes policiales, de recibir allí a sus amantes (Capon 1902, 88).

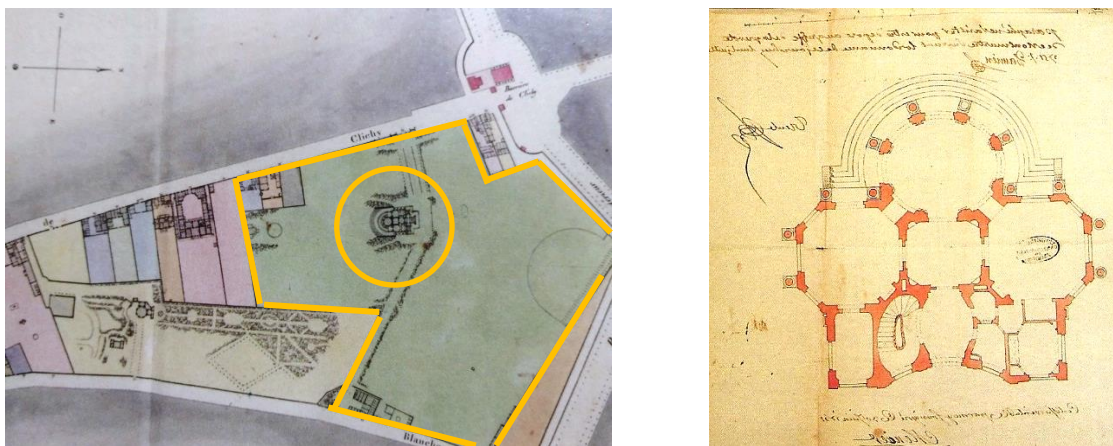


Fig. 33- *La Bouëxière* (1751, Le Carpentier)
Izda: Planta de la parcela, Dcha: Planta en 1751 (Le Carpentier).

Se trataba de un edificio de modestas proporciones situado en medio de un gran parque. Hacia 1751, se encargó al joven arquitecto Antoine-Matthieu Le Carpentier la renovación de la casa. La ubicación del edificio, sobre un promontorio, así como su orientación, ofrecían puntos de vista tanto sobre la cercana ciudad como sobre el entorno campestre. Se redujo la superficie habitada y se organizó como un pabellón muy original. En sus fachadas, se crearon distintos volúmenes que aportaban dinamismo. Las fachadas norte y sur, cóncava y convexa se respondían. Lateralmente, se dispusieron salientes de tres paños adornados con bajorrelieves y columnas. En su interior se asociaron estancias circulares, ovaladas y poligonales. El espacio se organizó simétricamente respecto al eje formado por vestíbulo, antecámara y salón (Droguet 2008, 1:20). La decoración interior y exterior se dejó en manos de renombrados artistas. Los jardines y el parque eran elementos importantes del conjunto. Su diseño suscitaba sorpresa y curiosidad y se abrieron al público causando gran admiración (Ollagnier 2016-a, 51, 272).

Años más tarde, una vez finalizadas las obligaciones oficiales de Gaillard de la Bouëxière en la ciudad, este dejó su *hôtel* parisino para trasladarse a su pequeña casa en las afueras. Entre 1766-1767, se llevó a cabo la segunda gran intervención en el edificio, encargada a Couture. El edificio se amplió, la nueva planta integraba la estructura existente con otra de nueva creación. Las nuevas fachadas aportaban mayor monumentalidad al pabellón. La entrada cóncava fue sustituida por un peristilo, también se regularizaron las fachadas con peristilos laterales.

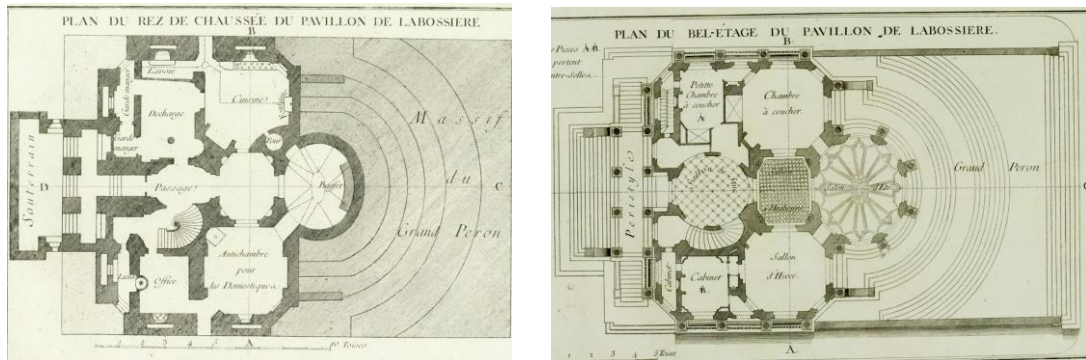


Fig. 34- *La Bouëxière*, (1766-1767, Couture)
Izda: Planta baja, Dcha: Planta noble.

En la planta baja, oculta en el basamento, se dispuso la cocina y otros servicios. Una escalinata conducía a amplias puertas acristaladas y daba acceso a la planta noble. Esta albergaba las estancias principales decoradas magníficamente, como el Salón de Verano revestido de mármol y decorado con pilastras corintias con basa y capitel en bronce dorado. La parte superior comunicaba con una gran terraza (Le Rouge 1775, 1; Droguet 2008, 1:23).



Fig. 35- *La Bouëxiere* (1766-1767, Couture)
Izda: Alzado de fachada, Dcha: Sección.

Respecto al jardín, se cree que originalmente lo diseñó Chevotet, aunque fue modificado posteriormente. Destacaban sus líneas regulares adornadas con bosquetes, césped y multitud de parterres en forma de concha con flores variadas. Los senderos, formados por

entramados de plantas trepadoras, llevaban a un invernadero desde el que se apreciaba una escultura de Andrómeda. Se admiraban así mismo, las despejadas vistas tanto hacia París como al campo que rodeaba la propiedad (Le Rouge 1775, 1; Ollagnier 20016-a, 275).

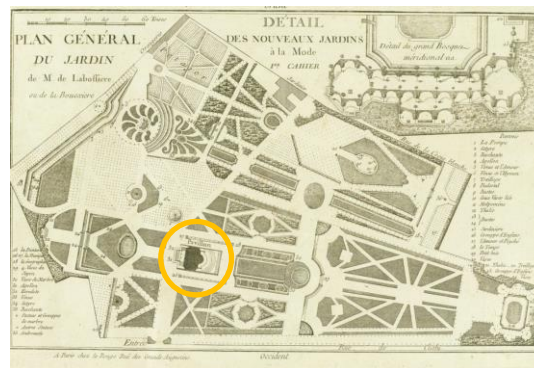


Fig. 36- Planta del jardín de La Bouëxière (c. 1775).

La *Bouëxière*, aunque conservaba su discreción, dejó de ser un lugar secreto y sus características formales suscitaban más interés que los encuentros mundanos que allí se producían. Este modelo de pabellón ubicado entre la ciudad y el campo adquirió una nueva función al convertirse, también, en lugar de residencia habitual de su propietario. Se considera que “ (...) la création du pavillon de La Bouëxière s’inscrit donc dans un courant promouvant l’idéal architectural de la petite maison⁸² (...)” (Ollagnier 2016-a, 54). Además, a partir de 1750, la descripción, teórica de Blondel y literaria de Bastide, de la *petite maison* de La Bouëxière supusieron un impulso a este modelo.

8.4. El goût à la greque llega a folies y petites maisons

La *Bouëxière*, tras la intervención de Couture, reflejaba el nuevo gusto arquitectónico emergente en Francia. En la segunda mitad del siglo, se produjo un profundo cambio estético orientado hacia el lenguaje clasicista y el *grand goût* francés⁸³. El viaje a Italia de Soufflot junto al futuro marqués de Marigny, director de las construcciones reales⁸⁴, “ (...) marque la première phase du retour à l’Antique et l’emergence du «goût à la greque»,

⁸² “(...) la creación del pabellón de La *Bouëxière* se inscribe así en una corriente que promueve el ideal arquitectónico de la *petite maison* (...)”, (Traducción propia).

⁸³ Se vuelve al racionalismo arquitectónico: proporción, simplicidad de líneas y ornamento, elegancia (Ollagnier 2016-a, 187).

⁸⁴ *Bâtiments du Roi*, en el original.

principalement dans le domaine de l'architecture et des arts décoratifs⁸⁵” (Ollagnier 2016-a, 183). El nuevo gusto arquitectónico y decorativo se extendió a la arquitectura doméstica y, favoreció la conversión del edificio doméstico más rudimentario en un templo.

Al mismo tiempo, el gusto real por los pabellones de recreo se mantenía y siguió contribuyendo a su difusión. Madame de Pompadour disponía de un pequeño pabellón para su retiro en cada residencia real. Como el *Ermitage* (A.J. Gabriel, 1749-1755), construido en un lugar apartado de Fontainebleau. Su planta cuadrada en medio de un gran jardín fue ampliada con dos pequeñas alas destinadas al comedor y el servicio (Droguet 2008, 1:18).



Fig. 37- *Ermitage* de Fontainebleau (1749-1755, Gabriel)
Izda: Planta de la parcela, Dcha: Fachada

Así mismo, se considera una *petite maison* de uso real el *Petit Trianon* (Gabriel, 1762-1764), construido en Versalles para que Mme. Pompadour pudiera dedicarse a sus aficiones personales, aunque su construcción se demoró y fue inaugurado por Mme. de Barry. En este pabellón, se consiguió el máximo confort en el mínimo espacio, además de un relativo alejamiento de la corte. Gabriel integró el renovado lenguaje arquitectónico, con las innovaciones en la distribución propias de las casas de recreo. Fue muy admirado por la elegancia de sus proporciones, su planta cúbica y su cubierta plana rematada por una balaustrada. Cada fachada se organizó de forma distinta, con el fin de responder a las diferentes funciones del edificio. El gran orden de columnas y pilastras corintias daba estatus real a este edificio de modestas dimensiones. Además, el pabellón ofrecía inmejorables vistas del paisaje que le rodeaba (Droguet 2008, 1:25).

⁸⁵“(…) marca la primera fase de la vuelta a lo antiguo y el surgimiento del «gusto a la griega», principalmente en el terreno de la arquitectura y de las artes decorativas”, (Traducción propia).



Fig. 38- *Petit Trianon* (1762-1764, Gabriel)

Izda: fachada sobre el jardín francés, Dcha: fachada sobre la *cour d'honneur*.

Esta propiedad real integraba la nueva estética con un nuevo modo de vida interesado, además de por las citas galantes, por la actividad intelectual, las artes y el entretenimiento. Así, en la segunda mitad del siglo, continuó la ocupación de la periferia parisina con *petites maisons* y *folies*, formalmente diversas pero que respondían al mismo interés por la arquitectura, las artes, además del esparcimiento en un entorno privado y natural (Ollagnier 2016-a, 58).

8.5. La diversa clientela de *folies* y *petites maisons*

Otras circunstancias, favorecieron la difusión de estos edificios en las últimas décadas del Antiguo Régimen, como la reflexión sobre la ciudad y la vida urbana. Durante la Regencia, París se había convertido en un gran centro económico, intelectual y mundano. Su tejido denso, desordenado e insalubre puso de manifiesto sus insuficiencias. Simultáneamente, poetas e intelectuales ensalzaban la vida en el campo, como Rousseau que oponía la corrupción de la civilización a la vida feliz del primitivo. Estas ideas empujaron a las élites ilustradas a buscar la regeneración social, gracias a la felicidad de la vida en el campo. Sin embargo, también deseaban integrar la libertad individual con la idea moderna de compromiso cívico. Como resultado, surgió una nueva forma de sociabilidad que valoraba la intimidad y la relación con los más próximos, libre del protocolo. Así, estas residencias suburbanas contribuyeron al surgimiento de un nuevo hábitat de acuerdo a los nuevos valores, en plena naturaleza, pero próximo a la vida política, social y cultural de la ciudad. En ellas, la élite formada por aristócratas, ricos burgueses y su corte de cantantes, actrices, artistas e intelectuales se relajaban, además de compartir entretenimientos espirituales, y también licenciosos (Ollagnier 2016-b, 150).

Entre los ejemplos más notables de la nueva arquitectura y los nuevos valores sociales, se encuentra la casa construida por Soufflot, entre 1768-1770, para el marqués Marigny,

ennoblecido gracias a su hermana, Mme. de Pompadour. Aunque fue demolida en 1822, se sabe que ocupaba una extensa parcela en la actual calle Faubourg-Saint-Honoré. Destacaba su sobria fachada principal de inspiración italiana⁸⁶. Compuesta por tres calles, en la central se dispuso una ventana serliana, cuyo arco reposaba sobre un entablamento con triglifos. Las ventanas monumentales de las calles laterales se remataron con frontones curvos sostenidos por columnas dóricas y triglifos. La entrada principal, precedida por varios escalones estaba encuadrada por dos columnas del mismo orden. Una cornisa separaba los dos niveles sostenida por ménsulas (Droguet 2008, 1:26).

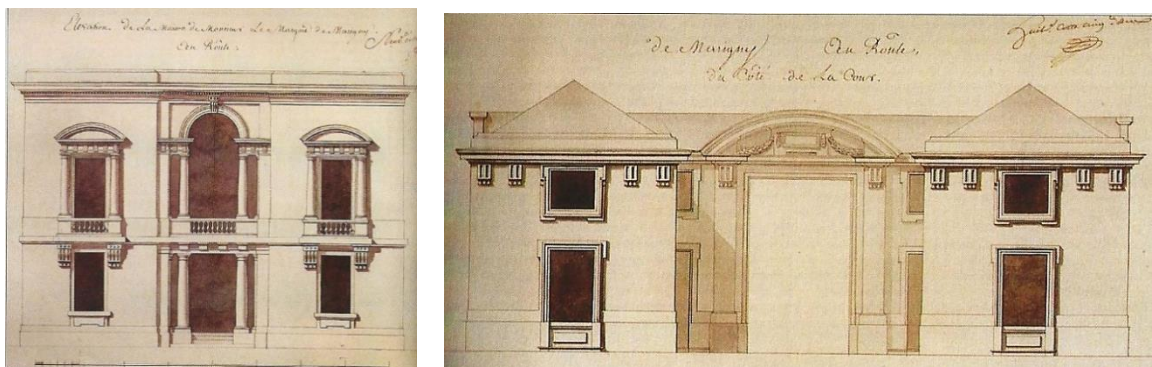


Fig. 39- *Petite maison del marqués de Marigny* (1768-1770, Soufflot)
Izda: alzado de fachada principal, Dcha: alzado de la entrada a la propiedad.

Por su parte, Madame de Barry, amante de Luis XV, también disfrutó de un pequeño pabellón en Louveciennes para sus entretenimientos personales. Ledoux se inspiró en el “gusto a la griega” para su construcción hacia 1770. Se organizó en una planta con cubierta plana a modo de terraza. El peristilo jónico que formaba la entrada se decoró con bajorrelieves a la antigua. La simplicidad de la fachada contrastaba con la complejidad de su planta en la que se combinaban distintas formas geométricas.

⁸⁶ Se entiende que esta casa marca “la irrupción del «estilo veneciano» en la arquitectura doméstica francesa” (Ollagnier 2016-a, 188), (Traducción propia),

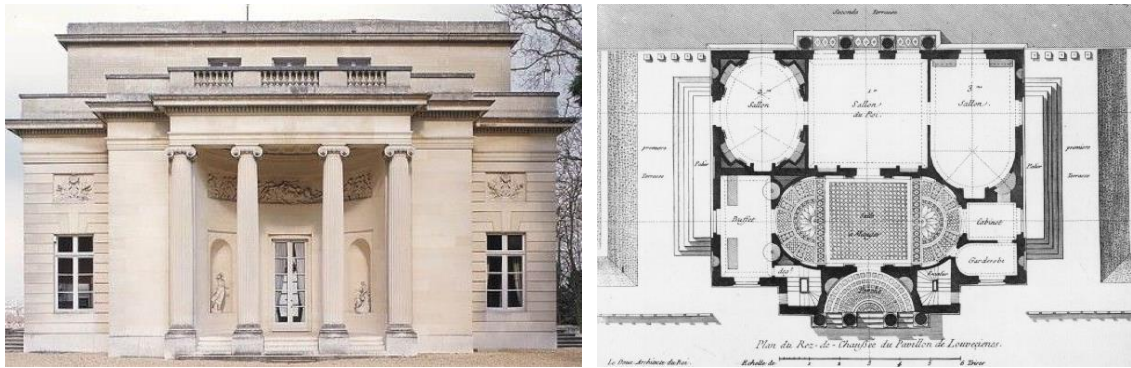


Fig. 40- Pabellón de Música de la Condesa de Barry (1770-1771, Ledoux)
Izda: fachada principal, Dcha: Planta.

El interior se decoró con gran esplendor, cabe reseñar la serie de Fragonard *Los progresos del amor* (1771-1772), que ocupaba los paneles de uno de los salones. La pintura galante decorando una arquitectura “a la griega” constituye un ejemplo de la coexistencia de gustos diversos en la segunda mitad del siglo XVIII (De Rochebrune 2007, 131).



Fig. 41- *Los progresos del amor* (1771-1772, Fragonard) The Frick Collection-Nueva York
De Izda. a Dcha: *La persecución, El encuentro, El amante coronado, Letras de amor.*

Sin embargo, no sólo los nuevos nobles disfrutaban de *folies* y *petits maisons*. Las dos grandes rivales del momento en la escena, y en la vida mundana parisina, Mademoiselle Guimard y Mademoiselle Dervieux, también levantaron sus casas en las afueras.

La primera, encargó el proyecto a Ledoux, realizado entre 1770-1773 en la Chaussée-d’Antin. Se erigió un pequeño pabellón de *plan massé* rodeado de un jardín de dimensiones relativamente modestas. Constituía un ejemplo del nuevo gusto por lo monumental, no tanto por sus dimensiones, como por la voluntad de emular la arquitectura de la Antigüedad.

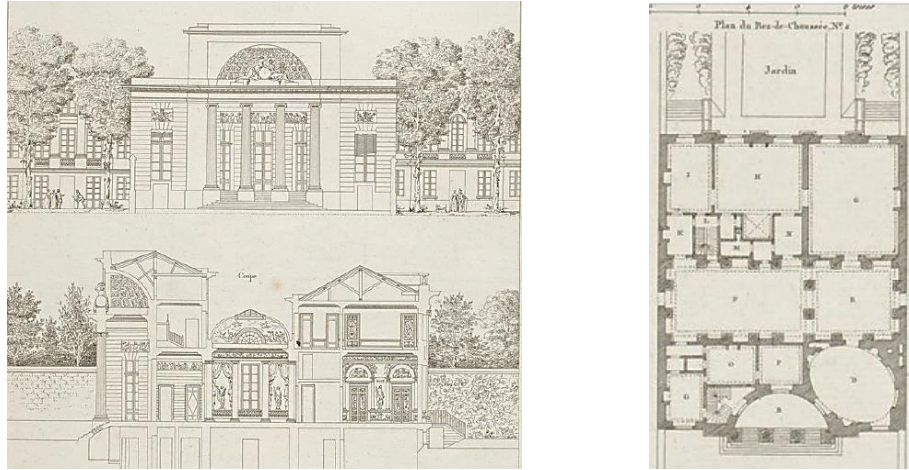


Fig. 42- Residencia de Mlle. Guimard (1770-1773, Ledoux)
Izda: Alzado y sección, Dcha: Planta.

La fachada principal se organizó formando un gran nicho en su parte central que formaba un vestíbulo abierto con tres vanos de entrada, rematados por un friso alegórico representando el cortejo de Terpsícore⁸⁷. El arco que remataba el nicho se adornó con casetones y un grupo escultórico de bulto redondo representando a la musa coronada por Apolo. El pórtico delantero se componía de cuatro columnas jónicas, entablamento, cornisa con denticulos y modillones. Los paramentos se trataron con ligeras acanaladuras. Su interior se organizó con espacios ovalados y cuadrados, en el centro se ubicaron el comedor y un salón acristalado⁸⁸ ricamente decorado con motivos vegetales (Droguet 2008, 1:29; Ollagnier 2016-a, 292-295).

Por su parte, Mlle. Dervieux, encargó la obra a A.T. Brongniart, entre 1777-177. Este levantó el edificio al fondo de una gran parcela en la actual calle de la Victoire, siguiendo el tradicional esquema del *hôtel* ubicado entre el patio y el jardín.

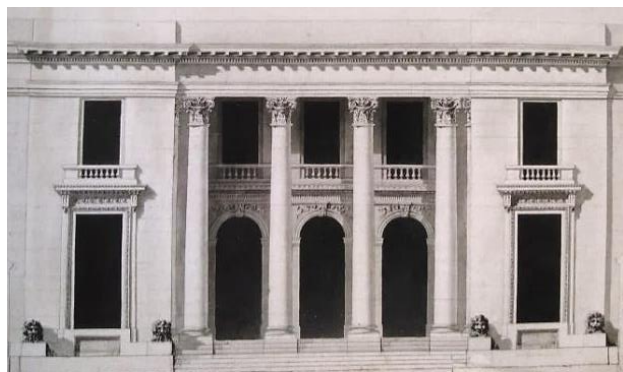


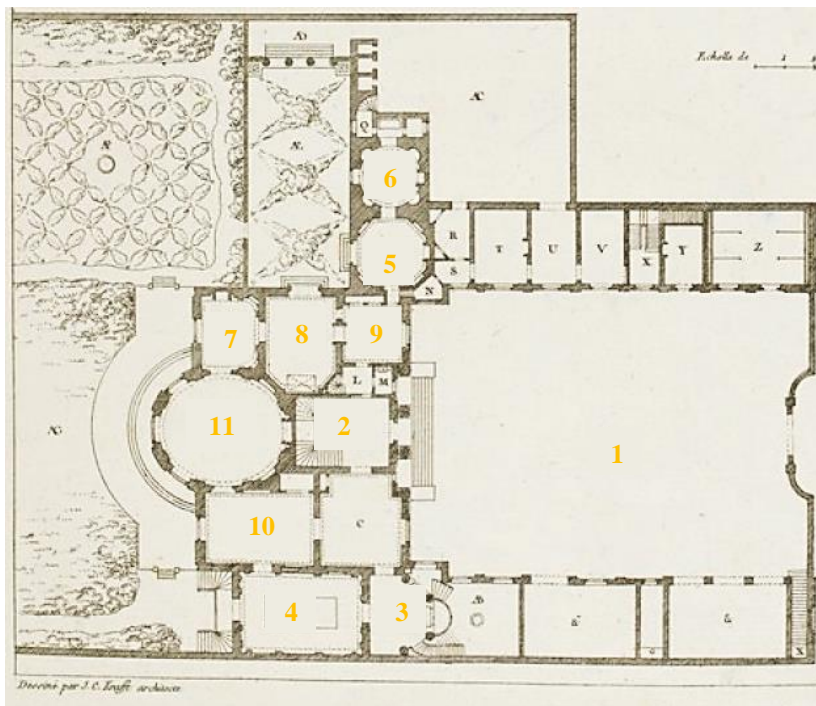
Fig. 43- Alzado de la residencia de Mlle. Dervieux (1789, Bélanger)

⁸⁷ Musa de la danza.

⁸⁸ *Jardin d'hiver*, en el original.

En 1789, su esposo, F.J. Bélanger se encargó de finalizarla y decorarla. Agregó dos alas, una albergaba el comedor mientras que la segunda la sala de baños y el *boudoir*. La fachada principal se organizó en cinco calles, las tres centrales ligeramente retranqueadas tras un monumental pórtico compuesto por cuatro columnas corintias. Las calles laterales formaban así un salidizo. El conjunto se remató con un entablamento y una cubierta plana. En la planta baja, tres curvados vanos centrales daban paso al interior, mientras que grandes ventanales rectangulares se dispusieron en los laterales. Fue destruida en 1867 (Ollagnier 2016-a, 288-291). La residencia de Mlle. Dervieux sirve de ejemplo para ilustrar cómo, a finales del Antiguo Régimen, se produjo cierta mezcla arquitectónica. De forma que, algunos *hôtels* particulares tomaron el modelo de pabellón característico de la casa de recreo⁸⁹, mientras que éstas podían aproximarse al *hôtel*.

8.6. Una distribución para los entretenimientos de la alta sociedad



- 1-Patio.
- 2-Vestíbulo.
- 3-Buffer y escalera a cocinas en sótano.
- 4-Comedor.
- 5-Sala de baños.
- 6-Boudoir.
- 7-Cabinet.
- 8-Dormitorio.
- 9-Sanitarios.
- 10-Sala de música.
- 11-Salón.

Fig. 44– Distribución de la planta baja de la residencia de Mlle. Dervieux (1777).

La distribución y la decoración tomaron gran protagonismo en la arquitectura doméstica. Durante la Regencia, se extendió el gusto por la intimidad y la comodidad. Así como se había reducido el tamaño de *petites maisons* y *folies* respecto al *hôtel* y al *château*, se moderó también el tamaño de sus piezas. De tamaño regular, estas se distribuían

⁸⁹ Es el caso del *Hôtel Thelusson* (1778-1781, Ledoux), (Droguet 2008, 1:33).

mayoritariamente en dos niveles. Los ceremoniales y amplios interiores tradicionales, se dividieron en pequeños apartamentos de techos más bajos. Surgió el *appartement double* cuyas habitaciones eran independientes, con acceso a través de un pasillo que hacía inútil las tradicionales *enfilades* (Viñamata 1987, 37; Ollagnier 2016-a, 202).

Los teóricos también se ocuparon de estos aspectos, Le Camus de Mézières (1780, 21) en su tratado señalaba la proliferación de los nuevos edificios que se construían en los *faubourgs*, diseñados para suscitar sensaciones de disfrute y voluptuosidad gracias a las formas, la decoración y a la relación entre todos sus elementos. Entendía que debía respetarse una progresión en la decoración, desde la moderación hacia una mayor la riqueza. De manera que, el vestíbulo debía decorarse más sencillamente que el salón.

Otros pensaban que, durante el reinado de Louis XIV, en la arquitectura doméstica primaba lo conveniente al ceremonial y el aparato en su distribución interior. Sin embargo, admiraban la elegancia y comodidad de las casas construidas en los nuevos barrios parisinos que, a partir de la segunda mitad del siglo XVIII, integraban “(...) les belles proportions de l’Architecture ancienne avec les distributions les plus agréables (...)”⁹⁰ (Ransonnette y Krafft 1802, conclusión).

Se extendió también la especialización de funciones de cada pieza, cuidando especialmente las estancias destinadas a los entretenimientos compartidos. Los placeres de la mesa favorecían el encuentro social, refinado, intelectual y también galante. En consecuencia, el comedor se convirtió en el lugar de recepción principal, por lo que se cuidaba especialmente su diseño y decoración⁹¹. En general, el comedor comunicaba con el *office*, el *buffet* y la cocina. El primero se ubicaba junto al comedor y el resto en el sótano. Se impuso el comedor en forma de ábside, donde se instalaban elementos para calentar o refrescar los alimentos, así como muebles novedosos que hacían innecesaria la presencia de los sirvientes⁹².

⁹⁰ “(...) las bellas proporciones de la Arquitectura antigua con las distribuciones más agradables (...)”. (Traducción propia).

⁹¹ Como ya señalaban los informes policiales y la literatura libertina (Véase p. 15).

⁹² Como la *table volante* que también menciona Bastide (Véase p. 24). Para más información véase vídeo: Franz Thierry, Jöel Cholez y Marie Petitcolas, “Les secrets de la table volante”, 2018, Departement 54, vídeo, 1:47, <https://www.dailymotion.com/video/x6hwrkf>



Fig. 45- Secuencia de funcionamiento de la *table volante*.
Arriba: Sistema de poleas en las cocinas del sótano, Abajo: Servicio en la mesa del comedor.

El espacio más íntimo y confortable era el dormitorio. Se organizaba junto a varios espacios anexos ya que, “la chambre à coucher doit être placée près du salón. Cette pièce entraîne plein d’accessoires, il lui faut une garde-robe particulière, un cabinet de toilette, un boudoir. (...) Non loin doit être l’appartement de bains⁹³” (Le Camus de Mézières 1780, 88). *Cabinet* y *boudoir* eran piezas destinadas a la vida íntima, como la lectura o las reuniones privadas, aunque el segundo se considere popularmente únicamente un espacio libertino. La sala de baños dejó de ser un lujo de la nobleza. Su distribución era compleja, en ocasiones se abría hacia el jardín para disfrutar plenamente del baño.



Fig. 46- Reconstrucción de la sala de baños de Mlle. Dervieux (1777)

⁹³ “El dormitorio tiene que ubicarse cerca del salón. Esta habitación conlleva algunos complementos, necesita un guardarropa particular, sanitarios y un *boudoir*. (...) La sala de baños no debe estar muy lejos.” (Traducción propia).

En las casas de las grandes actrices se sugiere un uso particular de esta sala. Mlle Dervieux la organizó para el uso colectivo, mientras que Mlle. Guimard la situó junto al vestíbulo, convirtiéndose en un espacio de recepción (Ollagnier 2016-c, 40).

Además de las delicias de la mesa, del goce intelectual en los *cabinets* y de los placeres privados en las salas de baño y *boudoirs*, el teatro y la música eran distracciones frecuentes. Tal y como informaba la policía⁹⁴, en estos edificios se disponían espacios para las representaciones teatrales⁹⁵. El teatro privado de la residencia de Mlle. Guimard, inaugurado en 1772, era el más célebre. Diseñado por Ledoux, lo situó en el primer piso de un cuerpo anexo paralelo a la calle, al que se accedía por unas escaleras (Ollagnier 2016-a, 158). Capon (1902, 103) lo describió detalladamente: “Au-dessus de la porte d'entrée était une jolie salle de spectacle, au plafond peint par Tavel, peintre du roi. Aménagée pour contenir en son parterre, en ses loges ouvertes ou grillées, cinq cents personnes, c'était un chef d'oeuvre du genre⁹⁶”.

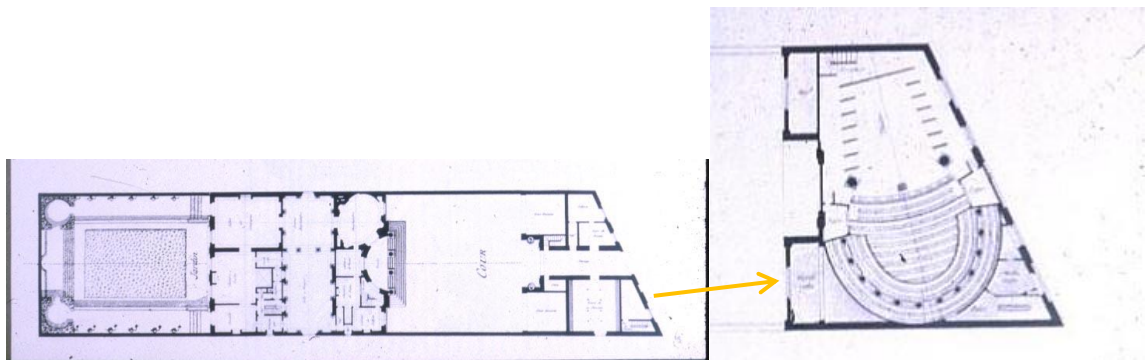


Fig. 47– Planta del teatro de Mlle Guimard

La música era otro entretenimiento de la élite. Era una parte importante de su educación y existía mucho interés por su práctica, desarrollado en salones y *cabinets*. *Petites maisons* y *folies* disponían de salas de música, como la diseñada por Bélanger para Mlle. Dervieux, entre el comedor y el salón de su casa (Ollagnier 2016-a, 153).

⁹⁴ Representaciones conocidas como *théâtre de société*, (Véase pp. 15).

⁹⁵ Protagonizadas por profesionales o aficionados. El repertorio podía ser clásico, contemporáneo. En ocasiones se representaban obras prohibidas en los escenarios oficiales, a menudo por su tono erótico.

⁹⁶“Encima de la puerta de entrada había una hermosa sala de espectáculos, con el techo pintado por Tavel, pintor del rey. Preparada para contener en su platea, en sus palcos abiertos o privados, quinientas personas, era una obra maestra en su género.”, (Traducción propia).

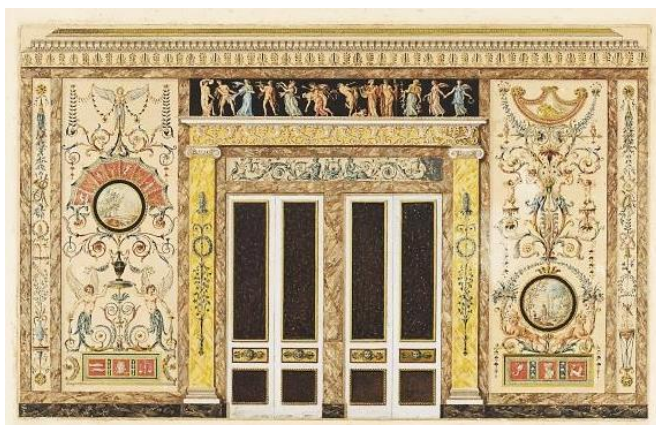


Fig. 48– Diseño de decoración de una sala de música (Bélanger).



Fig. 49– *L'accord parfait* (1777, Jean Moreau le Jeune).

8.7. Los interiores lujosos y sensuales

Por otra parte, los relatos libertinos y los informes policiales se deleitaron describiendo el lujo con el que se decoraban *folies* y *petites maisons*, que seguían el gusto del momento⁹⁷. Durante el siglo XVIII, la decoración interior de las residencias particulares adquirió gran importancia y los tratados así lo recogieron. Según Blondel (1737, 67-123), se trataba de una tarea propia del arquitecto que formaba parte del proyecto total del edificio. Su diseño debía seguir las mismas reglas de simetría, proporción y armonía.



Fig. 50- Proyecto de decoración de salón (Blondel, 1737).

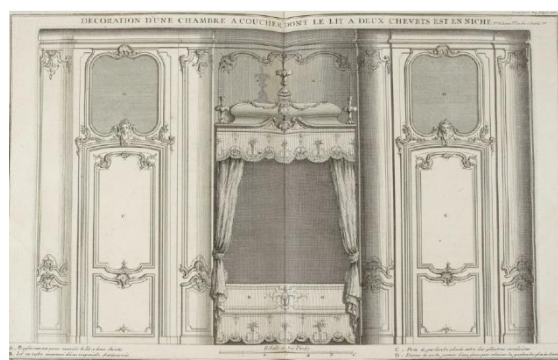


Fig. 51- Proyecto de decoración de dormitorio (Blondel, 1737).

También consideraba importante que la decoración se adaptara a la función de la estancia. Los muebles debían reducirse a los necesarios para el uso de la pieza en los que se ubicaban, para resaltar así la gracia de su decoración. Defendía unir el buen gusto, la simplicidad, la elegancia, la utilidad y la comodidad. Recomendaba no dejarse llevar por las modas caprichosas que decoraban los edificios modernos con “(...) un amas ridicule de coquilles,

⁹⁷ Véase p. 18.

de dragons, de roseaux, des palmiers et de plantes, qui font a présent tout le prix de la décoration intérieure⁹⁸ (...)” (Blondel 1737, 67). El arquitecto rechazaba así los motivos de la nueva tendencia decorativa surgida durante la Regencia, la rocalla.

Este nuevo gusto decorativo, no buscaba tanto la ostentación del exterior del edificio como la comodidad y belleza de su interior. Se tendía a la disminución, como la reducción del tamaño de las habitaciones con techos más bajos, donde predominaban la asimetría y las líneas curvas. Se empleaban materiales ligeros como la madera y el estuco. El panel de madera se convirtió en un elemento decorativo protagonista, sustituto de los tradicionales órdenes. Este cubría las paredes dividiéndolas, aportando verticalidad y ligereza. Al llegar a la cornisa, sus bordes se remataban horizontalmente con elegantes formas curvas no regulares. Los colores eran suaves, también se doraban las molduras y otros ornamentos. La chimenea adquirió un papel importante como elemento de confort y también decorativo. Otro elemento protagonista era el espejo que potenciaba la luz, jugaba con los puntos de vista y ampliaba las reducidas proporciones de las estancias. Como pavimento se prefería el *parquet* (Minguet 1992, 157-166; Viñamata 1987, 39).



Fig. 52- Juego de reflejos en el espejo.



Fig. 53- Habitación panelada (c. 1755).

A los motivos decorativos nombrados por Blondel, cabe añadir el gusto por lo pastoril y por lo exótico⁹⁹. Desde finales del siglo XVII, lo oriental triunfaba en la corte. Los motivos orientales¹⁰⁰, copiados o imaginados por los artistas franceses, se difundieron rápidamente en las artes decorativas. Así, pagodas, paisajes, personajes, lacas y porcelanas decoraban

⁹⁸“(…) una acumulación ridícula de conchas, dragones, juncos, palmeras y plantas, que actualmente son todo el valor de la decoración interior (...)”, (Traducción propia).

⁹⁹ Conocido como *chinoiserie* y *turquerie*.

¹⁰⁰ Watteau ejecutó la primera decoración pintada, entre 1708-1710, en el Château de la Muette en París (Anus 2020, 556).

los espacios más íntimos, como los pabellones de recreo, *cabinets* y *boudoirs* (Anus 2020, 554).



Fig. 54- *Le musicien chinois*.
(1708-1710, Watteau). Château de la Muette.



Fig. 55- *Gabinete chino de Marie Leszczyńska*
(1761, Versailles)

Todos los motivos se mezclaban creando caprichosas formas, por ejemplo, “(...) dos conchas desplegadas como alas de murciélago en una cascada de follaje sobre un marco de rosas donde anidan pájaros (...)” (Minguet 1992, 166). Los interiores también se decoraban con ricos materiales y objetos, lacas, jades, tejidos, porcelanas, esculturas y pinturas representando temas mitológicos y galantes. El mobiliario se diseñaba para favorecer los códigos de conducta de la nueva sociedad cultivada, liberada de la etiqueta cortesana y más permisiva en sus relaciones sociales.



Fig. 56- *Lectura de Molière*.
(c. 1730, Jean François Detroy)



Fig. 57- Diseño de canapé.
(1735, Meissonnier)

Los muebles se diversificaron, haciéndose más ligeros y manejables. Surgieron nuevas formas que buscaban la comodidad, así los asientos se hicieron más confortables. Desaparecieron los ángulos rectos dejando paso a las formas curvas que se decoraban con motivos rocalla cada vez más originales (Koda y Bolton 2004, 35).

Le Camus de Mézières también se ocupó en su tratado de la decoración interior. Como Blondel, proclamó los principios de utilidad, comodidad, armonía y elegancia. Insistió en “ (...) l’harmonie et l’accord qui doit régner entre les parties, et entre chaque partie et le tout¹⁰¹ (...)” (Le Camus de Mézières 1780, 97). Recomendaba la moderación decorativa, que debía adaptarse a la función y sensaciones que se buscaban en cada una de las piezas de la casa. En el salón principal debía desplegarse toda la riqueza y magnificencia, gracias a formas nobles, bellas y majestuosas. La decoración del dormitorio tenía que invitar al reposo y la tranquilidad a través de la sencillez, la uniformidad y la modulación lumínica. En el *boudoir*, espacio de la voluptuosidad, se aplicaban todos los recursos de la rocalla: espejos, ricos tejidos, pinturas y esculturas de tema galante, colores suaves y dorado, prevalencia de las formas curvas-femeninas. Debía reinar la ligereza, el lujo, el buen gusto y la suavidad. Así, la decoración favorecería dulces emociones, serenidad y placer en todas sus dimensiones (Le Camus de Mézières 1780, 107-123).

Sin embargo, el gusto por la rocalla había empezado a perder fuerza bajo el impulso del nuevo ideal clásico. De manera que, entre 1760-1790, convivieron la decoración rocalla y el *goût à la grecque*, que introdujo el uso de órdenes y arabescos.



Fig. 58–Diseños de decoración con arabescos (1770-1775).

Izda: *Petite maison* de Mlle. Guimard (Puerta del salón), Centro: *Folie Beaujon* (Sala de baños),
Dcha: Detalle de arabescos en una puerta.

¹⁰¹“(...) la armonía y el acuerdo que debe reinar entre las partes, y entre cada parte y el todo (...)”, (Traducción propia).

Estos nuevos motivos se inspiraban en la Antigüedad, por ejemplo, en las pinturas recién descubiertas en Pompeya (c.1738). También recibían la influencia renacentista, especialmente los grutescos y la decoración de Rafael para el Vaticano. Los modelos llegaron gracias a la estancia de artistas franceses en Italia, además de dibujos y estampas que circulaban (Lebeurre 1998, 84).



Fig. 59- Decoración del *Hôtel Hosten*, (c. 1790, Ledoux, Rousseau de la Rottière, Rousseau)

De modo que la rocalla, progresivamente, dio paso a roleos de acanto, guirnaldas de hoja de roble o laurel, frisos geométricos, cariátides, victorias, liras, cabezas de león, grifos, esfinges, metopas, triglifos, columnas y otros motivos. El nuevo gusto influyó mucho en las artes decorativas, especialmente en el mobiliario. Los muebles, como sucedía en la arquitectura, recuperaron la formas rectas, las proporciones y la simetría (De Rochebrune 2007, 80).



Fig. 60- Arabescos del *Hôtel Hosten*.



Fig. 61- *Cómoda del príncipe de Condé* (c. 1772).

Bélanger se considera uno de los arquitectos y decoradores más representativos de este período, tanto al servicio de la Corte como de particulares. Dejo bellos ejemplos como la decoración de la casa de Mlle. Dervieux hacia 1789, cuyo comedor se decoró con plata, estuco, madera de caoba, arabescos y espejos. El techo se embelleció con bajorrelieves, medallones y otros ornamentos en estuco pintado de blanco, amarillo y azul claro (Ransonnette y Krafft 1802, *Dix-septième cahier*).

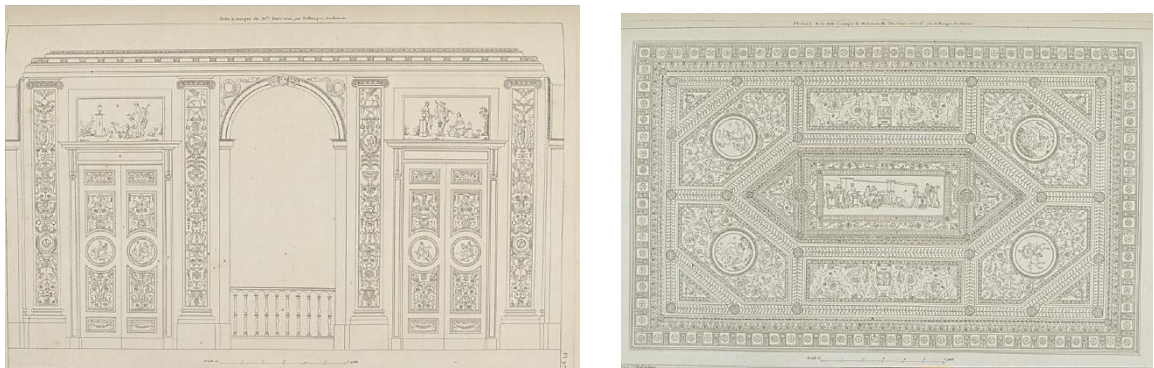


Fig 62- Decoración de Bélanger para Mlle. Dervieux (c. 1789)
Izda: Comedor, Dcha: Techo del comedor.

También se ocupó de la *Folie* de Bagatelle (1777) , para el conde d'Artois. En su gran salón octogonal cubierto con una elevada bóveda, toda la altura del panelado se decoró con arabescos de estuco, que se alternaban con grandes ventanales y espejos curvos (Rabreau 2004, 22).



Fig. 63- Decoración de Bagatelle (c. 1777, Bélanger)
Izda: Gran salón; Dcha: Diseño de decoración de las piezas principales.

En definitiva, el enorme espacio que se extendía alrededor de París cambió durante el siglo XVIII. Se transformó progresivamente en zona residencial, temporal y recreativa inicialmente, aunque, progresivamente fue convirtiéndose en residencia permanente. Surgió así un espacio de experimentación arquitectónica en el que reinaba la libertad y en el que se seguían múltiples modelos, dando lugar a una pluralidad de formas. Esto dificulta la clasificación y definición arquitectónica de *folies* y *petites maisons*, a pesar del interés mostrado por los teóricos desde el siglo XVIII. Entre esta diversidad formal, prevaleció el pequeño pabellón cuidadosamente integrado en su entorno natural. Además, la distribución y decoración expresaba la evolución de las artes, integrando los gustos del momento.

9. El jardín: espacio de recreo y conocimiento

La creciente sensibilidad de la sociedad a las virtudes de la naturaleza, hizo que el jardín adquiriera gran importancia en el proyecto de *petites maisons* y *folies*. Desde el siglo XVII, prevalecía el diseño de le Nôtre: el jardín, subordinado a la arquitectura, se caracterizaba por su regularidad y simetría. Hacia 1750, surgió el interés por el paisajismo, el jardín y el edificio se contemplaban como una totalidad. De manera que, se prestaba mucha atención a la ubicación de la parcela, además de buscarse la orientación más idónea para construir y distribuir las estancias. Se apreciaban las vistas tanto hacia la próxima ciudad, como hacia el entorno natural, integrando el edificio en su entorno suburbano (Ollagnier 2016-a, 189).

Así mismo, llegó a Francia la influencia del jardín inglés. Allí, desde principios del siglo, se preferían las formas irregulares inspiradas en la belleza desordenada de las formas naturales. La composición del jardín buscaba suscitar emociones y crear un efecto pintoresco, digno de ser pintado. Más tarde, este nuevo jardín se asoció al exotismo y diversidad de lo oriental. Estos espacios naturales, de apariencia silvestre, con su diversidad de formas y paisajes, además de su riqueza botánica, buscaban liberar la imaginación y las emociones (Cereghini 2004, 56). Uno de los representantes de esta tendencia, Chambers, asistió a los cursos de Blondel y transmitió su idea sobre la importancia de la arquitectura en el diseño del jardín. Así, a partir de 1760, surgió en Francia un nuevo modelo de jardín que integraba lo oriental con lo inglés¹⁰² y, a menudo, se combinaba con la simetría francesa. El jardín de M. Boutin, en el Faubourg Montmatre, se dividió en huerta, jardín regular y el primer jardín anglo-chino de la ciudad en 1760 (Ollagnier 2016-a, 162).

¹⁰² *Jardin anglo-chinois*, en el original.

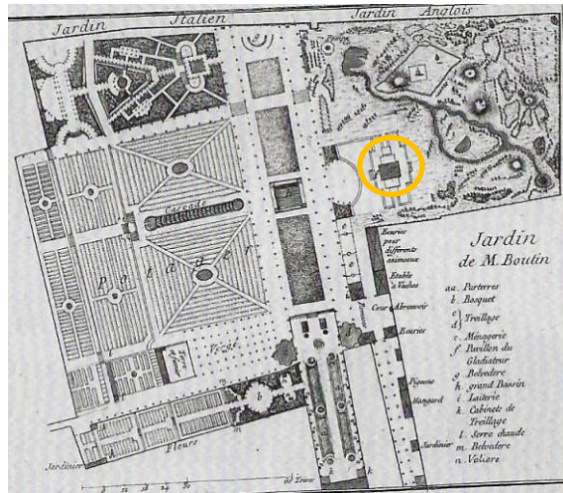


Fig. 64– Planta del jardín de la Folie M. Boutin

Como relataban literatos y policía¹⁰³, los entretenimientos continuaban en parques y jardines. El paseo procuraba sorpresas tanto por los elementos vegetales, como por las construcciones¹⁰⁴ que ornamentaban los jardines. Se construían estanques, cascadas, ríos artificiales con puentes que los atravesaban. Las grutas eran elementos muy apreciados, reservados para los encuentros más íntimos, gozaban de gran lujo y comodidad. En la *folie* del duque de Chartres, actual *Parc Monceau*, a través de una galería subterránea se llegaba a una gruta con un espacio superior oculto, allí se situaba una pequeña orquesta para sorpresa y deleite de los visitantes. Por su parte, la gruta de la *folie* Saint-James, en Neully, albergaba una magnífica sala de baños (Mosser 2017, 358; Ollagnier 20016-c, 42).

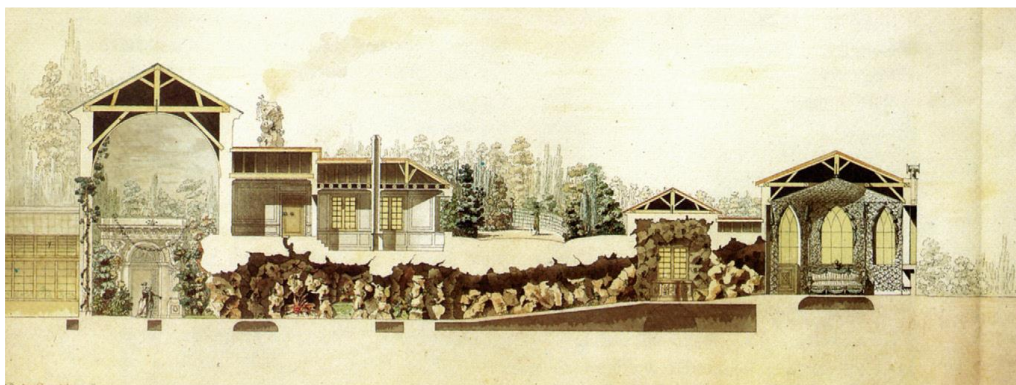


Fig. 65– Sección de jardín de invierno, galería y gruta del jardín del duque de Chartres (c. 1787).

¹⁰³ Véase p. 17.

¹⁰⁴ *Fabrique*, en el original.

El gusto por lo pintoresco y ecléctico, pobló los jardines de pequeños edificios que aludían a lugares y épocas lejanas, como pagodas, pirámides, templos y columnas clásicas. Estas construcciones estaban conectadas con su entorno creando escenas diversas, de modo que el recorrido del jardín se organizaba jugando con los puntos de vista. Abundaban los giros y recodos formando laberintos que favorecían el potencial espacial e ilusorio.

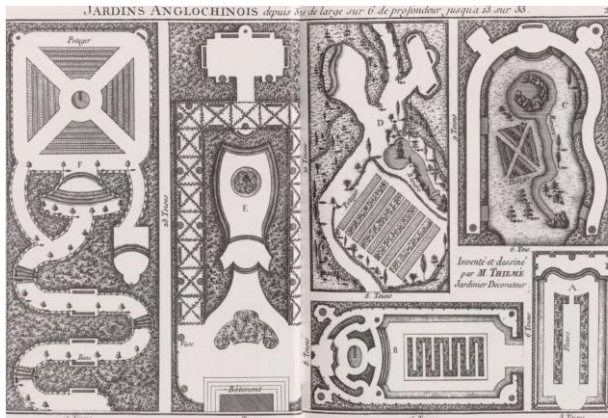


Fig. 66– Diversos diseños de jardín anglo-chino

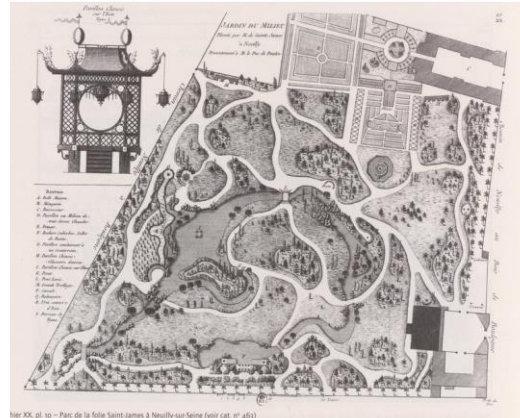


Fig. 67– Parque de la *Folie* Saint James

Por ejemplo, el duque de Chartres encargó a Carmontelle, hacia 1770, la transformación del inicial jardín regular de su *folie*, su objetivo era presentar la naturaleza bajo las formas más agradables.



Fig. 68- Planta del jardín de la *Folie* Monceau

Se creó un paseo sinuoso puntuado por pequeños edificios singulares que constituían variados escenarios exóticos, como una *yurta*, un molino holandés, una pagoda o las ruinas de un castillo. La mayor parte desaparecieron, se conserva la naumaquia, columnata que

bordeaba un lago. También una pirámide que formaba parte de una colección de tumbas antiguas (Santini 2014, 50).



Fig. 69- Jardín de la *Folie Monceau*
Izda: Pirámide, Dcha: Naumaquia

En 1783, el jardín fue renovado por Blaikie que suprimió el jardín francés, rediseñó sus paseos instalando nuevas construcciones, invernaderos y viveros. También un jardín de invierno acristalado, decorado con esculturas, plantas aromáticas y surtidores, bajo el que se dispuso la galería que llevaba a la gruta (Mosser 2017, 363; Ollagnier 2016-a, 282).

Los jardines de *petites maison* y *folies* también se convirtieron en lugar de espectáculo donde se instalaron teatros desmontables, columpios y otras atracciones que algunos abrieron al público como *Tivoli* de Boutin o *Bagatelle* (Ollagnier 2016-c, 43).



Fig. 70- Columpio y cascada.



Fig. 71- Gruta.

Pero en los jardines se cultivaban otros entretenimientos, expresión de la curiosidad por el progreso científico de sus propietarios. A la jardinería, se le unió el interés por la agricultura, la botánica o la historia natural. Así, se integraban en el jardín el placer estético

con la virtud moral ilustrada, lo agradable con lo útil (Ollagnier 2016-c, 44). Las huertas, los invernaderos, los edificios agrícolas ya no se ocultaban y se ponían en valor a la vista de los paseantes por el jardín.

A partir de 1760, se difundieron las lecherías como otro entretenimiento, símbolo de la naturaleza pura y fecunda ¹⁰⁵. Se seguía así el gusto real por la producción y degustación de lácteos. *Versalles* y, más tarde, el *Petit Trianon* y el *Château de Rambouillet* disfrutaban de lecherías. Se distinguía entre el lugar de la preparación y degustación ¹⁰⁶. El segundo mantenía los elementos del primero, pero su ornamentación era más lujosa. Estos eran: una mesa central, estantes en los muros y agua corriente (Heitzmann 2007, 46).



Fig. 72- Lechería del *Château de Rambouillet* (1786-1787).
Izda: Planta, Centro: Interior, Dcha: Fachada.

De forma que, la lechería se convirtió en espacio de diversión rústica de los nuevos jardines. La de la *petite maison* de Saint James (1778) se ubicó en un laberinto subterráneo. En 1775, M. Boutin instaló una lechería en su jardín que seguía el esquema real. Compuesta por dos piezas, rectangular y circular con una mesa central, estantes y un surtidor para refrescar (Ollagnier 2016-a, 169-171).

¹⁰⁵ Bastide también menciona su presencia en el jardín de Trémicour, (Véase p. 21).

¹⁰⁶ *Laiterie de préparation* y *laiterie de propreté*, en el original.

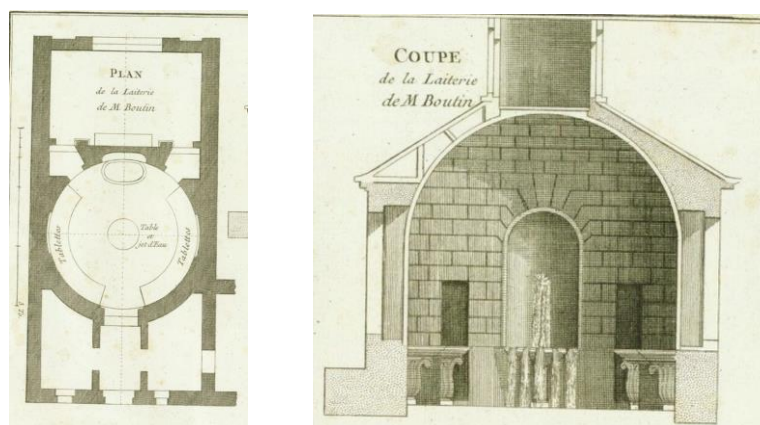


Fig. 73- Lechería de M. Boutin
Izda: Planta, Dcha: Sección.

Por otro lado, el interés de la élite ilustrada por la botánica y la historia natural no dejaba de crecer. En los jardines se experimentaba con el cultivo de nuevas plantas llegadas de lejanas tierras. Esto produjo una profunda innovación de la horticultura y la jardinería tradicionales, como las exóticas especies que Blaikie hizo llegar al *Parque Monceau* (Santini 2014, 51).

Además, el jardín expresaba el nuevo pensamiento progresista y la teoría sensualista, para la que el conocimiento partía de las sensaciones. Desde esta perspectiva, el recorrido del jardín simbolizaba el paso de la oscuridad a la luz de la razón. Además, la deambulación ritual por los distintos escenarios suscitaba una paleta de emociones como la amistad o el amor. En otros casos, se relacionaba el paseo por el jardín con un recorrido iniciático, como sucedía en el jardín del duque de Chartres, cabeza de la masonería francesa en 1773 (Ollagnier 2016-a, 282).

10. Conclusiones

El recorrido realizado hasta aquí permite afirmar que, *folies* y *petites maisons* expresaban valores sociales de la Francia del siglo XVIII, donde el libertinaje se convirtió en una forma de vida mundana y hedonista. Prevalcía la doble moral, el aparente conformismo convivía con la búsqueda de la felicidad y la libertad individual en el ámbito privado. La élite social, liderada por el Regente, reaccionó a la rígida corte impuesta por Luis XIV. Así proliferaron estos edificios, espacios privados donde vivir en libertad. Al avanzar el siglo, con el triunfo de las luces de la razón, la vida frívola y galante coexistía con las nuevas ideas que favorecían el interés por la vida en la periferia urbana. Se difundieron valores como la

virtud de la naturaleza humana frente a la civilización, la felicidad de la vida en la naturaleza y el deber cívico.

Por su parte, los informes policiales constituyen un precioso registro de estas edificaciones y de los excesos que allí se producían. También señalan su difusión por los distintos *faubourgs* parisinos del siglo XVIII. Además, identifican a los propietarios y usuarios de *folies* y *petites maisons*. Los detalles que aportan sobre algunas características formales, distribución, decoración y jardines favorecen su conocimiento.

La literatura libertina, convirtió la intimidad que procuraban *petites maisons* y *folies* en el escenario de los lances galantes de sus protagonistas. Estos relatos ofrecen minuciosas descripciones de espacios donde reina la comodidad, el lujo y la sensualidad. Su distribución y decoración favorecen un recorrido en el que se despliega la estrategia de seducción del libertino. Además, algunas obras, como la de Bastide, se inspiran en construcciones reales y contribuyen a difundir un modelo.

En cuanto a los aspectos formales de *petites maisons* y *folies*, destaca la ausencia de un modelo claramente definido. Desde sus orígenes, se diferenció de los nobles *châteaux* y los urbanos *hôtels*. La élite aspiraba a disfrutar de un espacio privado, liberado del protocolo, donde disfrutar de sus placeres e intereses personales. Encontró una referencia en las originales casas reales de recreo. También miraron a otros modelos más habituales y alcanzables. Por su parte, los tratados arquitectónicos se interesaron por estas prácticas, pero no establecieron un modelo. Blondel clasificó estas construcciones, en tanto que arquitectura doméstica suburbana, como un subtipo de casa de recreo. Hacia mediados del siglo, la difusión del *goût à la greque* introdujo elementos clasicistas en estas construcciones. La diversidad formal de estas casas hizo de la periferia parisina un terreno de experimentación arquitectónica. Sin embargo, se aprecian algunas características comunes. En grandes parcelas próximas a los entonces límites de París, rodeadas de enormes parques y hermosos jardines se construían pabellones de dimensiones reducidas. Se buscaba la conexión con el entorno natural y la privacidad. Se organizaban con una planta regular, además su distribución y decoración buscaban la comodidad y el lujo.

La información recopilada respecto a la distribución interior, muestra el interés teórico por este aspecto. Se impuso un nuevo concepto de distribución, en el que los nobles valores de protocolo y conveniencia dieron paso al gusto burgués por la intimidad y la comodidad. Prevalecía una planta masiva, habitualmente, organizada simétricamente respecto al eje

formado por el vestíbulo y el salón. La ceremonial *enfilade*, se sustituyó por pasillos y corredores. Se redujo el tamaño de las habitaciones y también se especializó su uso. Lógicamente, en estas casas de recreo tenían especial importancia las estancias de recepción y entretenimiento.

La decoración interior se cuidaba especialmente y se encargaba a los mejores artistas del momento. En ellas reinaba el lujo al servicio de la sensualidad. Siguiendo el ritmo estético del siglo, en las primeras décadas prevaleció el gusto por la rocalla con sus líneas curvas y un entramado de motivos vegetales y exóticos. Más tarde, este convivió con el *goût à la greque*, caracterizado por las líneas rectas, la sobriedad y los motivos clásicos.

Los parques y jardines que rodeaban estas construcciones eran un elemento fundamental. Estos proporcionaban privacidad, además de un espacio de conocimiento científico y de otros entretenimientos más galantes. Formalmente, el modelo simétrico francés retrocedió a favor de los efectos pintorescos de influencias inglesas y orientales.

En definitiva, el análisis comparativo de las diversas miradas existentes respecto a los edificios estudiados, facilita la comprensión de su función. Las perspectivas policial y literaria convergen al focalizar su atención en la dimensión socio-cultural del fenómeno. En un contexto de liberación de ideas y costumbres, ambas perspectivas favorecen la idea de que *petites maisons* y *folies* sólo se dedicaban a los juegos libertinos. Además, en sus descripciones, ambas coinciden con las características formales aportadas por las fuentes arquitectónicas. Lógicamente, estas últimas se centran en las dimensiones constructiva y estética, obviando referencias directas a la función galante de estas construcciones. Sin embargo, sus características formales indican que se trata de espacios privados, liberados de las honorables normas que reinaban en los *hôtels*. El análisis de su distribución y decoración muestra que su función era claramente recreativa. Entre los diversos entretenimientos que se disfrutaban en estos espacios, se incluían también los libertinos.

Para terminar, este trabajo aporta conocimiento sobre un fenómeno poco estudiado. También, abre nuevas vías de investigación que no se han abordado por cuestión de espacio, como explorar la aportación de reconocidos artistas del momento y de las artes decorativas al ornamento de estos edificios. También sería interesante estudiar el *boudoir*, una de sus estancias popularmente más relacionadas con el libertinaje.

11. Referencias de fuentes bibliográficas

Anus, Inas Hosny Ibrahim. 2020. «La chinoiserie dans l'architecture et le mobilier français au XVIIIe siècle». *MJAF* (vol.5-22):554-571. doi: 10.21608/mjaf.2020.20353.1406.

Bastide, Jean-François. 1879. *La petite maison*. Paris: Librairie des Bibliophiles, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6574136j.texteImage>

Blanc, Olivier. 1997. *Les Libertines. Plaisir et liberté au temps des Lumières*. Paris: Librairie Académique Perrin. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k4802908r.texteImage>

Blondel, Jacques-François. 1737. *De la distribution des maisons de plaisance et de la décoration des édifices en general*. Paris: Charles Antoine Jombert. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8624593q.image>

Blondel, Jacques-François. 1774. *Cours d'architecture*.vol.2. Paris: Chez Desaint-Libraire. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6558006r.texteImage>

Boivin, Julie. 2019. «Rocaille ornamental agency and the dissolution of self in the rococo environment». *Open Arts Journal* 7: 91-105. ISSN 2050-3679. <https://openartsjournal.org/issue-7/article-7/>

Briseux, Charles Étienne.1743. *L'art de bâtir de maisons de campagne*. Paris: Prault père. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1525233j>

Bussière, Roselyne. 2014. «La villégiature en Île-de-France, une évidence». *In Situ* 24:1-28. doi.org/10.4000/insitu.11290

Capon, Gaston. 1902. *Les petites maisons galantes de Paris au XVIIIe siècle: folies, maisons de plaisance et vide-bouteilles, d'après des documents inédits et des rapports de police*. Paris: H. Haragon Libraire. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k8630050s.texteImage>

Cavaillé, Jean-Pierre. 2002. «Les libertins. L'envers du grand siècle», *Les Cahiers du Centre de Recherches Historiques* 28-29:1-23. doi.org/10.4000/ccrh.842

Cereghini, Elisabetta. 2004. «Les Jardins anglo-chinois à la mode, un recueil à l'image des nouveaux jardins du xvme siècle. En: *Georges Louis Le Rouge. Jardins anglo-chinois*, editado por Véronique Royet, 56-72. Paris: Bibliothèque nationale de France. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k42275333>

Choderlos De Laclos, Pierre. 1964. *Les liasons dangeureuses*. Paris: Garnier-Flammarion.

Denon, Dominique-Vivant. 1876. *Point de lendemain*. Paris: Isidore Liseux Éditeur. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k205739c.texteImage>

Delon, Michel. 2000. *Le savoir-vivre libertin*. Paris: Hachette Littératures.

De Rochebrune, Marie-Laure. 2007. *El gusto «a la griega». Nacimiento del neoclasicismo francés*. Madrid: Patrimonio Nacional.

Droguet, Vincent. 2008. “La maison de plaisance au XVIII siècle”. Conferencia para Cité de l’architecture et du patrimoine (21.02.2008), (1 :38). <https://www.citedelarchitecture.fr/fr/video/la-maison-de-plaisance-au-xviiiie-siecle>

Duclos, Charles. 1992. *Les Confessions du Comte de****. Paris: Éditions Desjonquères.

Ebeling, Jörg. 2009. «La conception de l'amour galant dans les «tableaux de mode» de la première moitié du XVIIIe siècle: l'amour comme *devoir* mondain». *Littératures classiques* 69: 227 -244. doi.org/ 10.3917/licla.069.0227

Heitzmann, Annick. 2007. «La laiterie de Rambouillet». *Versalia. Revue de la Société des Amis de Versailles* 10:46-57. doi.org/10.3406/versa.2007.873

Hervez, Jean. 1910. *Le parc aux cerfs et les petites maisons galantes*. Paris: Bibliothèque des Curieux. <https://archive.org/details/leparcauxcerfset00vz>

Houdard, Sophie. 2001. «Vie de scandale et écriture de l'obscène: hypothèses sur le libertinage de moeurs au xvii^e siècle». *Tangence* 66:48–66. <https://doi.org/10.7202/008240ar>

Koda, Harold y Bolton, Andrew. 2004. *Dangerous liaisons: fashion and furniture in the eighteenth century*. New York: Yale University Press. https://www.metmuseum.org/art/metpublications/Dangerous_Liaisons_Fashion_and_Furniture_in_the_Eighteenth_Century

Marot, Daniel. 1727. *Architecture françoise, ou, Recueil des planes, elevaciones, coupes et profils des églises, palais, hôtels & maisons particulieres de Paris, & des chasteaux & maisons de campagne ou de plaisance des environs, & de plusieurs autres endroits de France, bâtis nouvellement par les plus habils architectes, et levés & mesurés exactement sur les lieux*. Paris: Chez Jean François Mariette. https://archive.org/details/gri_33125010811368/page/n17/mode/2up

Martin, Carole. 2004. «La promenade architecturale de Méliete: initiation au libertinage ou démonstration de savoir-vivre dans la petite maison de Jean-François de Bastide». *Dix-huitième Siècle* 36:523-545, doi: <https://doi.org/10.3406/dhs.2004.2635>

Messina, Luisa. 2017. «L'amour au siècle des Lumières». *Revue des Sciences Sociales* 58: 40-45. <https://doi.org/10.4000/revss.300>

Minguet, Philippe. 1992. *Estética del rococó*. Madrid: Ed. Cátedra.

Morin, Christophe. 2008. *Au service du château: L'architecture des communs en Île-de-France au XVIII^e siècle*. Paris: Éditions de la Sorbonne. ISBN:9782859448196. <https://books.openedition.org/psorbonne/540?lang=es>

Mortier, Roland. 1991. «Diderot contre Boucher, ou le refus du rococo». *Etudes sur le XVIII^e siècle volumen XVIII: 151-157*. Editions de l'Université de Bruxelles. http://digistore.bib.ulb.ac.be/2009/a048_1991_018_f.pdf

Mosser, Monique. 2017. «Hortésie architecte: de quelques espaces narratifs du désir». En *Les Arts Réunis. Etudes offertes à Daniel Rabreau*, dirigido por J. Barrier, 353-365. Paris: Nouvelles Editions Latines. ISBN: 9782723381826. <https://www.ghamu.org/>

Lasowski, Patrick Wald, 2008. *Le grand dérèglement*. Paris: Éditions Gallimard.

Lebeurre, Alexia. 1998. «Le «genre arabesque»: nature et diffusion des modèles dans le décor intérieur à Paris, 1760-1790». *Histoire de l'art*, n°42-43:83-98. doi: <https://doi.org/10.3406/hista.1998.2824>

Le Camus de Mézières, Nicolas. 1780. *Le génie de l'architecture, ou L'analogie de cet art avec nos sensations* Paris: Chez Benoit Morin. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k857133.image>

Lence Guilabert, M^a Ángeles. 2007. «De la anécdota al relato: la petite maison en la narrativa libertina». *Çédille. Revista de estudios franceses* 3: 85-106 ISSN: 1699-4949. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2262606>

Le Rouge, Georges-Louis. 1775. *Description du Jardin de M. de la Boueziere*. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10025907j/f1.item>.

Ollagnier, Claire. 2016-a. *Petites maisons. Du refuge libertin au pavillon d'habitation*. Bruxelles: Éditions Mardaga,

Ollagnier, Claire. 2016-b. «La petite maison ou la concretisation de l'idéal de retraite». *Dix-huitième siècle: Revue annuelle de la Société Française d'Etude du Dix Huitieme Siecle* 48: 149-165. ISSN 0070-6760. doi.org/10.3917/dhs.048.0149

Ollagnier, Claire. 2016-c. «La petite maison: un concept architectural au service d'une sociabilité nouvelle». *Lumen*, n°3:37-46. <https://doi.org/10.7202/1035919ar>

Rabreau, Daniel. 2004-2005. «Le décor de l'habitat à Paris vers 1800. Formation du style Empire». *Rivista Napoleonica*, 10-11:17-27. <https://www.ghamu.org/daniel-rabreau-le-decor-de-lhabitat-a-paris-vers-1800-formation-du-style-empire/>

Ransonnette, Nicolas y Krafft, Jean Charles. 1802. *Plans, coupes, élévations des plus belles maisons et des hôtels construits à Paris et dans les environs*. Paris: Chez Clousier. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8447153t.item>

Royet, Véronique (ed.).2004. *Georges Louis Le Rouge. Jardins anglo-chinois*. Paris: Bibliothèque nationale de France. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k42275333#>

Sade, Marqués de. 1978. *Juliette*. Madrid: Ed. Fundamentos.

Sansregret, May. 2006. «L'enchêvetrement des discours moraux et libertins dans les Memoires pour servir à l'histoire des moeurs du XVIIIe siècle de Charles Pinot Duclos». Maîtrise d'études littéraires. Université du Québec. <https://archipel.uqam.ca/3012/1/M9310.pdf>

Santini, Chiara. 2014. «Le parc Monceau, mémoire d'une folie». *Jardins de France* 629:49-5. https://www.jardinsdefrance.org/wp-content/uploads/jdf-medias/images/HS_Jardins/JdF629_5_Jardins.pdf

Trénard, Louis. 1963. «Pour une histoire sociale de l'idée de 'bonheur' au xviiiè siècle». *Annales Historiques de La Révolution Française* 173: 309-330. <https://doi.org/10.3406/ahrf.1963.3618>

Trousseau, Raymond. 1993. «Prólogo». *En Romans libertins du XVIIIe siècle*, editado por Raymond Trousseau. Paris: Robert Laffont.

Viala, Alain. 2008. *La France galante*. Paris: Presses Universitaires de France.

Vailland, Roger.1965. *Laclos. Teoría del libertino*. Barcelona: Editorial Anagrama.

Vincent-Buffault, Anne.2007. «Érotisme et pornographie au XVIII siècle: les dispositifs imaginaires du regard». *Connexions* 87:97-104. DOI 10.3917/cnx.087.0097.

Viñamata, Agueda. 1987. *El Rococó*. Barcelona: Edit. Montesinos.

Voltaire, 1736. *Le Mondain*. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k859574s/f5.image>

Yve-Plessis, R. 1902. « Prólogo ». En *Les petites maisons galantes de Paris au XVIIIe siècle: folies, maisons de plaisance et vide-bouteilles, d'après des documents inédits et des rapports de police*. Gaston Capon. Paris: H. Haragon Libraire.
<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k8630050s.texteImage>

12. Referencias de imágenes

Nº	Figura	Pp.
Portada	Casa de Mlle. Guimard https://www.parismuseescollections.paris.fr/es/node/180192	
1	<i>Le Régent en dieu Pan.</i> Nicolas de Largillière, primera mitad siglo XVIII. Museo del Louvre, París. https://www.pop.culture.gouv.fr/	7
2	<i>El embarque para la isla de Citera.</i> 1717, Antoine Watteau. Museo del Louvre, París https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010061995	8
3	<i>La liga.</i> 1724, Jean Francois De Troy. MET, Nueva York. https://www.metmuseum.org/art/collection/search/438126	8
4	<i>Le matin.</i> 1753, Pierre-Antoine Baudouin. MET, Nueva York https://www.metmuseum.org/art/collection/search/334782	8
5	<i>Le Verrou.</i> 1777, Jean-Honoré Fragonard. Museo del Louvre, París. https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010064766	8
6	<i>L'odalisque blonde.</i> 1751, François Boucher. Museo Wallraf-Richartz-Museum, Colonia. https://archive.wikiwix.com	10
7	<i>La lecture.</i> c. 1760, Pierre Antoine Baudouin. Musée Arts Décoratifs, París. https://ca.wikipedia.org/wiki/Fitxer:Baudouin,_Pierre_Antoine_-_La_Lecture_-_c._1760.JPG	10
8	Fig.8- Ilustraciones para <i>Les Liasons dangeureuses</i> (1781, Grabados de Romain Girard a partir de Nicolas Lavreince. (Izda.)- <i>Valmont seduce a Cécile de Volanges</i> , (Dcha.)- <i>Valmont seduce a la Presidenta de Tourvel.</i> http://expositions.bnf.fr/lumieres/grand/145.htm	11
9	<i>Madame de Pompadour.</i> 1756, François Boucher. Alte Pinakothek, Munich. https://es.m.wikipedia.org/wiki/Archivo:Madame_de_Pompadour.jpg	12
10	<i>Mlle. Guimard como Terpsichore</i> 1773-1775, Jacques-Louis David. Colección particular. https://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Mademoiselle_Guimard_as_Terpsichore,_by_Jacques-Louis_David.jpg	12
11	<i>Folie de Chartres-Parc Monceau.</i> Capon 1902, 41.	13
12	<i>Petite maison en la rue d'Enfer.</i> Capon 1902, 145.	14
13	<i>Folie Rambouillet y sus restos tras su destrucción.</i> Capon 1902, plancha III.	16
14	<i>Pabellón La Bouëxière.</i> https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10026028r.r=la%20Bouexiere?rk=193134;0	20
15	<i>Plano petite maison de Bastide.</i> Martin 2004, 544.	21
16	<i>Muebles siglo XVIII.</i> (izda.): Duchesse, (centro): Bergère, (dcha.): Otomana. https://www.anticstore.com/article/duchesse-brisee	23
17	<i>Pot-pourri.</i> 1740-1745- Johann JoachimKändler. Museo Cognac-Jay. París. https://www.museecognacjay.paris.fr/en/elephant-portant-un-pot-pourri	23

18	<i>Pastor galante.</i> c.1762, Johann JoachimKändler. Museo Cognac-Jay. Paris. https://www.museecognacjay.paris.fr/les-collections-du-musee/le-pasteur-galant-la-guirlande	23
19	<i>Petit souper.</i> 1781, Aguafuerte de Isidor Stanislas Helman a partir de Jean Michel Moreau le Jeune. British Museum. https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1925-0114-39	24
20	<i>Le baiser donné.</i> 1765, Etienne-Maurice Falconet. British Museum https://www.britishmuseum.org/collection/object/H_1948-1203-23	28
21	<i>Venus instruant l'Amour à tirer à l'arc.</i> 1755-1760. Louis-Claude Vassé. Museo del Louvre. https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010092145	28
22	Grand Trianon Izda: Planta del Grand Trianon, Dcha: Grand Trianon. (Izda.) https://es.wikipedia.org/wiki/Gran_Trian%C3%B3n (Dcha.) https://www.researchgate.net/figure/Jules-Hardouin-Mansart-Robert-de-Cotte-Peristyle-du-Trianon-de-marbre-ou-Grand_fig38_337884096	30
23	Château Marly (1678-1679, Mansart) https://www.alamy.com/stock-photo/chateau-de-marly.html	31
24	Fig. 23- Château de Val (1674-1675, Mansart) Droguet 2008, (17:58).	31
25	Chateau d'Issy (c. 1686, Bullet) Izda: Fachada hacia el jardín. Dcha: Planta de la parcela. Droguet 2008, (31:31).	32
26	Fig. 25- Chateau d'Issy (c. 1686, Bullet) Izda: Alzado fachada principal. Fuente: Marot 1727, vol.2, 273. Dcha: Planta. Fuente: Marot 1727, vol.2, 284.	32
27	<i>Folie del Prince Soubise</i> (1714-1717, Boffrand) Izda: Alzado. Droguet 2008, (24:21). Dcha: Planta. Droguet 2008, (25:54).	33
28	Paté Paris (1711, Dullin) Izda: Planta de la parcela. Droguet 2008, (1:16). Dcha: Alzado. https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b103024444.item	34
29	Paté Paris (1711, Dullin) Izda: Sección. Dcha: Planta. Droguet 2008, (1:18).	34
30	<i>Petite maison</i> de M. Regnault (1713-1714, Le Blond) Izda: Planta de la parcela. Marot, <i>Architecture française ...</i> , vol.2, 323. Centro: Alzado. Marot 1727, vol.2, 325. Dcha.: Planta. Marot 1727, vol.2, 328.	35
31	Modelo de <i>petite maison</i> 10 toesas de fachada. Briseux 1743, vol. 1, plancha 4.	36
32	Château de La Motte-Tilly (1753), F.N. Lancret https://es.m.wikipedia.org/wiki/Archivo:Ch%C3%A2teau_de_La_Motte-Tilly.jpg	36
33	La Bouëxière (1751, Le Carpentier) Izda: Planta de la parcela, Dcha: Planta. Ollagnier 2016-a, 273.	38
34	La Bouëxière, (1766-1767, Couture) Izda: Planta baja. https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10026034c Dcha: Planta noble. https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b100260296.r=La%20Bouexi%C3%A8re?rk=150215;2	39
35	La Bouëxière (1766-1767, Couture)	39

	Izda: Alzado de fachada. Dcha: Sección. Ransonnette y Krafft 1802, plancha 55.	
36	Planta del jardín de La Bouëxière (c. 1775). https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b100258950.r=La%20Bouexi%C3%A8re?rk=42918;4	40
37	Ermitage de Fontainebleau (1749-1755, Gabriel) Izda: Planta de la parcela. Dcha: Fachada. Droguet 2008, (1:19).	41
38	Petit Trianon (1762-1764, Gabriel) Izda: fachada sobre el jardín francés. Dcha: fachada sobre la <i>cour d'honneur</i> . Fuente: https://fr.wikipedia.org/	42
39	Casa del Marqués de Marigny (1768-1770, Soufflot) Izda: alzado de fachada principal, Dcha: alzado de la entrada a la propiedad. Ollagnier 2016-a, 298-299.	43
40	Pabellón de Música de la Condesa de Barry (1770-1771, Ledoux) Izda: fachada principal. https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Pavillon_de_musique_du_Ch%C3%A2teau_de_Mme_du_Barry_(Louveciennes)?uselang=es Dcha: Planta. <u>De Rochebrune 2007, 131.</u>	44
41	<i>Los progresos del amor</i> (1771-1773, Fragonard) De Izda. a Dcha: <i>La persecución, El encuentro, El amante coronado, Cartas de amor.</i> https://collections.frick.org/objects/173?_ga=2.128085320.5747051.1647117508-601567426.1647117508	44
42	<i>Petite maison</i> de Mlle. Guimard (1770-1773, Ledoux) Izda: Alzado y sección, Dcha: Planta. Ransonnette y Krafft 1802, plancha 49.	45
43	Alzado de la <i>Petite maison</i> de Mlle. Dervieux (1777-1778, Brongniart; 1789, Bélanger). Ollagnier 2016-a, 291.	45
44	Distribución de Planta baja de Mlle Dervieux (1777). Ransonnette y Krafft 1802, plancha 7.	46
45	Secuencia de funcionamiento de la <i>table volante</i> . Arriba: Sistema de poleas en las cocinas del sótano, Abajo: Servicio en la mesa del comedor. https://www.dailymotion.com/video/x6hwrkf	48
46	Reconstrucción de la sala de baños de Mlle. Dervieux (1777). Capon 1902, plancha VIII.	48
47	Planta del teatro de Mlle Guimard. https://en.wikipedia.org/wiki/H%C3%B4tel_Guimard	49
48	Decoración de una sala de música por François-Joseph Bélanger. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Fran%C3%A7ois-Joseph_Belanger_-_Projet_pour_un_salon_de_musique_(Design_for_a_Wall_Elevation_in_a_Music_Room)_-_Google_Art_Project.jpg	50
49	<i>L'accord parfait</i> (1777, Jean Moreau le Jeune). Koda y Bolton 2004, 44.	50
50	Proyecto de decoración de salón Blondel 1737, vol.2, 102.	50
51	Proyecto de decoración de dormitorio. Blondel 1737, vol.2, 116.	50
52	Juego de reflejos en el espejo. <i>Boivin</i> 2019, 101.	51
53	Habitación panelada. París, c. 1755. https://www.getty.edu/art/collection/objects/5546/unknown-maker-paneled-room-french-about-1755/?artview=#828a39d2045ff53a76a614d1aa7b9664736067ab	51
54	<i>Le musicien chinois</i> (1708-1710, Watteau) Anus 2020, 566.	52
55	<i>Gabinete chino de Marie Leszczinska</i> (1761, Versailles) Anus 2020, 568.	52

56	<i>Lectura de Molière</i> (c. 1728, Jean François Detroy). https://commons.wikimedia.org/wiki/File:DeTroy.jpg	52
57	Diseño de canapé (1735, Meissonnier). Boivin 2019, 94.	52
58	Diseños de decoración con arabescos. Izda: <i>Folie</i> de Mlle. Guimard: Puerta del salón. Centro: <i>Folie</i> Beaujon. Sala de baños. Lebeurre 1998, 91, 94. Dcha: Detalle de arabescos en una puerta. Paul Getty Museum. Los Ángeles. https://artsandculture.google.com/asset/paneled-room-salon-de-compagnie-claude-nicolas-ledoux/SAEMFQXnDpBBxw	53
59	Decoración del Hôtel Hosten, (1790-1795, Ledoux, Rousseau de la Rottière, Rousseau). Paul Getty Museum. Los Ángeles. https://artsandculture.google.com/asset/paneled-room-salon-de-compagnie-claude-nicolas-ledoux/SAEMFQXnDpBBxw	54
60	Arabescos del Hôtel Hosten. Rabreau 2004-2005, 20.	54
61	Cómoda del príncipe de Condé (c. 1772) De Rochebrune 2007,83.	54
62	Decoración de Bélanger para Mlle. Dervieux (c. 1789) Izda: Comedor; Dcha: Techo del comedor. Ransonnette y Krafft 1802, plancha 97-98.	55
63	Decoración de Bagatelle (c. 1777, Bélanger) Izda: Gran salón de Bagatelle, Dcha: Diseño de decoración de las piezas principales. Rabreau 2004, 21-22.	55
64	Planta del jardín de la <i>Folie</i> de M. Boutin Cereghini 2004, 88.	57
65	Sección de jardín de invierno, galería y gruta del jardín del Duque de Chartres. Mosser 2017, 363.	57
66	Diseños de jardín anglo-chino. Royet 2004,14-15.	58
67	Parque de la <i>Folie</i> Saint James-Neully. Royet 2004, 40.	58
68	Planta del jardín de la <i>Folie</i> Monceau en 1788. Ollagnier 2016, 282	58
69	Jardín de la <i>Folie</i> Monceau. Izda: Pirámide, Dcha: Naumaquia. Santini 2014, 2.	59
70	Columpio y cascada. https://gallica.bnf.fr/html/und/images/les-jardins-anglo-chinois-de-georges-louis-lerouge?mode=desktop	59
71	Gruta https://gallica.bnf.fr/html/und/images/les-jardins-anglo-chinois-de-georges-louis-lerouge?mode=desktop	59
72	Lechería del Château de Rambouillet (1786-1787). Izda: Planta; Centro: Interior; Dcha: Fachada. Heitzmann 2007, 47-51.	60
73	Lechería de M. Boutin Izda: Planta; Dcha: Sección. https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10026021m?rk=643780;0	61