

La moda femenina en el retrato

Un estudio iconográfico de la moda en Francia 1715-1815

HISTORIA DEL ARTE ULL 2016-2017

Realizado por: Ana Lorena Hernández Delgado

DIRIGIDO POR: CARMEN GONZÁLEZ CHÁVEZ

JESÚS PÉREZ MORERA

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN.....	3
2. OBJETIVOS.....	3
3. PLAN DE TRABAJO.....	4
4. FUENTES ICONOGRÁFICAS PARA EL ESTUDIO DEL TRAJE FEMENINO Y VÍAS DE DIFUSIÓN DE LAS NUEVAS FORMAS. El retrato y las revistas de moda.....	5
4.1. La pintura y el retrato como fuente de información y documentación.....	5
4.2. Las revistas de moda.....	5
5. CONTEXTO HISTÓRICO.....	6
6. EL SUJETO ARTÍSTICO: DE LOS SASTRES A <i>LES MAÎTRESSES COUTURIÈRES</i>	9
6.1. <i>Mademoiselle</i> Rose Bertin.....	11
6.2. Louis-Hippolite Leroy.....	12
7. LOS MATERIALES TEXTILES: LAS TELAS Y SU USO A LO LARGO DEL SIGLO XVIII Y PRINCIPIOS DEL XIX.....	13
8. LA MODA FEMENINA EN FRANCIA DESDE EL REINADO DE LUIS XV HASTA LA CAÍDA DEL PRIMER IMPERIO NAPOLEÓNICO.....	17
8.1. La moda femenina durante las monarquías del XVIII.....	17
8.1.1. El miriñaque y el corsé.....	20
8.1.2. Una moda alternativa nace de la comodidad.....	23
8.2. El Retorno a la Naturaleza como ideal de una época.....	26
8.3. Implantación de una nueva moda para una nueva corte.....	29
9. LOS COMPLEMENTOS: ACCESORIOS INDISPENSABLES EN LA VESTIMENTA FEMENINA DE LA ÉPOCA.....	32
9.1. El perfume: la higiene.....	32
9.2. El maquillaje.....	34
9.2.1. El <i>rouge</i>	34
9.2.2. Los lunares.....	36
9.3. El peinado y el tocado.....	37
9.4. La joyería.....	42
9.5. Los guantes.....	47
9.6. El abanico.....	48
9.7. El bolso.....	49
9.8. Los zapatos.....	49

10. CONCLUSIONES.....	51
11. BIBLIOGRAFÍA.....	52

1. INTRODUCCIÓN

La moda como un conjunto de prendas y complementos que se usan de un modo frecuente durante un periodo de tiempo en concreto existía ya desde los egipcios. Cada una de las civilizaciones que se han ido desarrollando a lo largo de la historia tuvo una serie de costumbres en cuanto a la vestimenta se refiere, que, siguiendo tal definición, se convirtieron en moda y, por tanto, en un elemento visual distintivo de cada periodo histórico. En este trabajo nos hemos centrado en los trajes y complementos femeninos de moda, así como en toda la industria —por decirlo de algún modo, pues en este momento no existía como tal— que gira a su alrededor, dentro un marco cronológico que va desde el reinado de Luis XV hasta la caída de Napoleón Bonaparte.

No obstante, antes de adentrarnos propiamente en las costumbres de la vestimenta de cada periodo, es necesario hacer un recorrido para entender ¿quién se encargaba de confeccionar los diferentes trajes? ¿qué figuras destacaron para la historia? ¿qué materiales se utilizaban según las diferentes modas transcurrían? ¿quiénes se constituyeron como el modelo a seguir para el resto de la sociedad? A la hora de abordar la moda resulta útil conocer además del contexto socio-político, qué personajes intervinieron en la creación y la constitución de la moda como tal, y cuáles fueron los acontecimientos que cambiaron su curso y la moldearon para que llegara a ser lo que fue.

2. OBJETIVOS

Los objetivos que perseguimos con este trabajo son, primordialmente, hacer un estudio sobre la moda femenina que se desarrolló durante el siglo dieciocho y principios del diecinueve. También la relación constante que mantiene con el arte, pues la vestimenta femenina sigue estéticamente los preceptos de las diferentes corrientes artísticas, tanto durante el desarrollo del Rococó como del Neoclasicismo, a través de las obras de diferentes autores. Esto nos permitirá ver la evolución que tuvo la moda en Francia a lo largo de poco más de un siglo, ya que hasta la aparición de las revistas de moda, fue la pintura la encargada de ilustrar la vestimenta femenina.

Para alcanzar estos objetivos es necesario abordar la relación con el arte, específicamente con la pintura, bien sea de uno u otro estilo, a través de un hilo conductor como es la sociología, que nos permite comprender de mejor modo el cambio que se efectúa en los atuendos desde el Rococó al Imperio. Este estudio desde un punto de vista sociológico, nos acerca a las consecuencias que tuvo dicha moda en un contexto social, además de los hechos que repercutieron en esta para que siguiera el curso que tomó.

A la hora de afrontar este trabajo, hay que tener en cuenta también como nota aclaratoria, que nuestro objetivo, aunque queremos plasmar las diferencias que habían entre los distintos estratos, no es estudiar la vestimenta de las diferentes clases sociales, ya que hemos de considerar que la moda solo hace referencia a las altas clases quienes podían sustentar un gusto tan caro, pues esta pretendía ser una ostentación de poder; de otro modo no estaríamos haciendo un estudio de la moda sino de la indumentaria de la época.

De igual modo es imprescindible para el conocimiento de la vestimenta aproximarse al sujeto creador con un pequeño análisis de quienes eran, qué hacían y cómo repercutieron sus creaciones en la sociedad. Además, también es indispensable tratar los materiales textiles que se usaron para la elaboración de la indumentaria y su aplicación en la moda.

3. PLAN DE TRABAJO

Para la elaboración de *La moda femenina en el retrato. Un estudio iconográfico de la moda en Francia 1715-1815*, hemos seguido un plan de trabajo que ha consistido en la selección del periodo de la historia de la moda, que abarca una serie de periodos históricos trascendentales, dentro un marco comprendido entre el reinado de Luis XV y la huida de Napoleón Bonaparte.

A partir de documentarnos bibliográficamente a través del “PuntoQ”, evaluamos la información disponible sobre este tema y decidimos acotar el trabajo en Francia, ya que en este momento se erigía como modelo para el resto de Europa por su dominio tanto geopolítico como cultural, lo que dejaba entrever su dominación en el campo de la moda y su influencia en el vestido femenino europeo.

El trabajo decidimos abordarlo desde un punto de vista formal y descriptivo, haciendo un estudio iconográfico a partir de las fuentes fundamentales: la pintura. De esta manera determinamos las diferentes prendas que se utilizan durante estos siglos teniendo como base para el análisis el retrato, que se encarga de ilustrarla y de difundirla por el resto de Europa. Pero, además detrás de cada pintura y cada prenda encontramos al sujeto creador que interviene en su confección con los materiales deseados.

También fue fundamental darle al trabajo un mínimo enfoque sociológico que enriqueciera y aportara a la moda el contexto social, necesario para entender las repercusiones que tuvieron diferentes hechos, tanto político, económico y social, a la evolución de la moda.

4. FUENTES ICONOGRÁFICAS PARA EL ESTUDIO DEL TRAJE FEMENINO Y VÍAS DE DIFUSIÓN DE LAS NUEVAS FORMAS. EL RETRATO Y LAS REVISTAS DE MODA

4.1. La pintura y el retrato como fuente de información y documentación

Para el estudio del traje femenino es fundamental acudir a retratos que pintores, tanto del XVIII como del XIX, hicieron de la burguesía, la nobleza, y la monarquía, en donde dejaron plasmado el tipo de traje que se llevaba, así como de, a través de las texturas y los colores, los materiales que eran utilizados para su confección; de este modo la pintura se convierte, en una fuente fundamental para el estudio de la moda.

Pintores como Watteau, Boucher, Vigée Le Brun, François de la Troy, Louis David, Ingres, etc., con sus cuadros plasman y ejemplifican las modas cambiantes que se sucedieron durante este siglo y los primeros quince años del diecinueve. Estas reflejan el curso que tomó la moda no solo en Francia, sino con la compra de estos cuadros, de la difusión de las mismas por toda Europa, que imitó el traje francés. Esto ocurrió debido al papel que cumplió la pintura de ilustrar la moda hasta que las revistas aparecieron y ayudaron a propagar las ideas francesas.

4.2. Las revistas de moda

Las revistas de moda supusieron una gran refuerzo para la difusión de las novedades que experimentaba la vestimenta en el siglo XVIII y XIX, con ilustraciones

que viajaban desde Francia, que se erigía como centro de la moda, hacia el resto de Europa.

Aparecían en 1731 con la revista *Gentlema's magazine*, que publicaba el británico Edward Cave. Pero ya anteriormente, concretamente en 1693, había surgido la primera revista femenina, *The ladies mercury* donde se hablaba de moda, además de temas como el amor, el matrimonio y el protocolo. Sin embargo, es a partir del siglo XVIII cuando aparece la revista como herramienta para difundir la moda, como *Gabinet des modes*, revista ilustrada y coloreada que también abarcaba disciplinas como la decoración de interiores o el mobiliario, los carruajes y la joyería. En este momento surgen ilustradores para recoger y hacer una edición de calidad las ilustraciones de moda.

En su origen, las revistas de moda, estaban dirigidas a una clase intelectual, pero más adelante, con su popularidad se dirigieron también a amas de casa y sirvientas, como una manera de que toda la población conociera la moda parisina y la copiara.

4. CONTEXTO HISTÓRICO

Francia en siglo XVIII, presenciaba la decadencia de la monarquía que tuvo su colofón en la Revolución; durante este siglo, Europa contempló un florecimiento en la sociedad francesa con respecto al siglo anterior para verse, además, convertida en la nación más rica y poderosa del continente. El gusto por lo francés, desde la arquitectura o el diseño hasta la moda, se extendía por todo el mundo occidental. Las ideas políticas y sociales de los escritores franceses influyeron en el pensamiento y en las actividades tanto de Europa como de América, y el francés se convirtió en el idioma de los intelectuales en todo el mundo. Toda Europa miraba a Francia como modelo cultural.

Durante este siglo XVIII las monarquías absolutas alcanzaron su mayor fuerza y esplendor por toda Europa, en un siglo en el que la burguesía poco a poco fue adquiriendo mayor protagonismo hasta alcanzar el poder político que había monopolizado la nobleza, y que se consolidó con el estallido de la Revolución Francesa y la instauración de las ideas ilustradas. Pero antes de que esto ocurriera

Francia fue gobernada por dos reyes absolutos que impusieron diferentes políticas que conllevaron el declive de la hegemonía francesa.

Como Regente, Felipe implantó un sistema de gobierno renovado, con una estructura interna de los órganos de poder articulada en sistemas de consejos, y abandonó Versalles trasladándose a París, con lo que al realizar esta mudanza rebajó el fasto de las costumbres que fueron un preludio del hedonismo.

Tal vez la experiencia más llamativa de la época fuera el ensayo de John Law, quien propuso al regente su tesis sobre el crédito y el proyecto de fundación de un banco central. Pero a partir de 1720 el abuso de la emisión de billetes tuvo sus consecuencias, lo que le llevó a la retirada de monedas y aplicar una política de deflación.

Los problemas de Francia seguían siendo muchos, pero uno de los más importantes fue el religioso, por un lado, la controversia jansenista y por otro, la resistencia de la Iglesia a aceptar las cargas tributarias. El país sufrió una serie de años de dificultades durante el tiempo que duró la Guerra de los Siete Años resultado de la alianza con Austria, Rusia y el Sacro Imperio Romano Germánico contra Prusia, Gran Bretaña y Portugal.

Las reformas más importantes que se hicieron en Francia fueron: bajo el reinado de Luis XV, la reforma fiscal emprendida por Machault en la creación de un impuesto en el que gravaría en un 5% todas las rentas de cualquier persona, incluido la nobleza y el clero; destinada a abastecer la amortiguación de las deudas del Estado. Y bajo el reinado de Luis XVI, el restablecimiento del Parlamento que había sido abolido por el ministro de Luis XV, Maupeou.

La reunión de los Estados Generales en Versalles en 1789, convocada por el rey, supuso el fin del Antiguo Régimen. El tercer estado entró en oposición al clero y la nobleza, y se autoproclamó Asamblea Nacional (más tarde Asamblea Constituyente) reuniéndose en la Sala de la Pelota hasta que Francia no firmara una constitución. El disgusto ante la presencia de soldados llamados por el rey aumentó la furia popular y provocó que se tomara la Bastilla, símbolo del despotismo real. El 14 de septiembre de ese mismo año, el rey firmó la Constitución por miedo a la

Asamblea y al año siguiente declaró la guerra a Austria por petición de la misma. Esto tuvo una serie de repercusiones que agravaron las tensiones y que derivaron en una insurrección popular junto con la entrada en las Tullerías de los rebeldes. El Terror, con Robespierre como líder, duró entre 1793-1794 y se caracterizó por la brutal represión de los revolucionarios, mediante el uso del terrorismo de estado. Con su caída, el poder volvió a los girondinos y los republicanos moderados, hasta que en 1795 se instauró el Directorio con la declaración de la Constitución, estableciéndose de este modo un nuevo régimen político que depuró la República y juzgó a muchos de los responsables del Terror. Se vio caracterizado a su vez por las numerosas victorias militares y la conquista de parte de Italia y Egipto. El directorio se prolongó hasta 1799 cuando Napoleón dio el golpe de estado e instauró el consulado.

Napoleón se convirtió en el modelo del ideal de la alternativa política, que buscaba solucionar los problemas tanto sociales como políticos y económicos de los franceses que la Revolución Francesa no consiguió, por lo que dio un golpe de estado contra el gobierno del Directorio. De este modo, Napoleón creó el consulado, proclamándose cónsul un mes después, además de elaborar una nueva constitución. Durante los años que fue cónsul intentó organizar la administración pública y reducir la inflación que resultó en la mejoría de la economía francesa. También creó el Código Civil, una de las medidas más importantes que llevó a cabo, junto con la paz que llevó a Francia por medio de la diplomacia, siendo la más destacada la que firmó con Gran Bretaña en 1802. En 1804 fue autorizado por el plebiscito a asumir el cargo de Emperador de los Franceses.

La política francesa durante El Imperio estuvo caracterizada por el bloqueo del comercio inglés que dio lugar a que la industria nacional se viera favorecida. Sin embargo, durante el mismo, la economía no mejoró en gran medida, debido a los constantes impuestos para sufragar al ejército francés pues este periodo, estuvo marcado por las constantes batallas militares y conquistas de los países europeos generando un gran cambio en el mapa de Europa. A partir de 1810, el Imperio entró en un declive tanto en el ámbito militar como social; fueron muchos los que se opusieron al gobierno debido al despotismo que se instauró. Acabaría con el intento de invasión de Rusia, que daría a la coalición fuerza para provocar la retirada de

Napoleón hacia Francia y la entrada en París de los aliados, que desembocaría en la renuncia de Napoleón al trono francés y su exilio a Elba en 1814.

5. EL SUJETO ARTÍSTICO: DE LOS SASTRES A *LES MAÎTRESSES COUTURIÈRES*

El sastre era todo aquel que cortaba y cosía diversas telas para hacer vestidos, ya sea para hombres como para mujeres. Por tanto, el arte de la sastrería era un arte manual y artesanal, que vio su evolución condicionada al progreso que iba proporcionando los nuevos textiles y materiales para la elaboración de la vestimenta. En Francia existía el gremio de los sastres desde el medievo, y tenía sus actividades perfectamente reguladas. Es a partir de la aparición paulatina de individuos independientes cuando se va a ir disolviendo el gremio, que tendría cada vez menos control sobre la producción individual, desapareciendo así entre finales del siglo XVIII y principios del XIX.

Bajo la dirección de los maestros sastres eran realizados los vestidos de las clases privilegiadas, y a quienes desde el medievo hasta el siglo XVIII se les proveía con las costosas telas. De este modo eran los clientes quienes proporcionaban a los sastres los tejidos para confeccionar los vestidos, quizás por su mala fama a la hora de hacer un uso adecuado de los mismos, que a su vez también generaba mucha desconfianza al tratarse de textiles de un alto precio. Mas luego, en el siglo XVIII comenzó a cambiar esta percepción que se tenía de la figura del sastre, lo que supuso que se les tuviera en mayor estima, así como a su trabajo.

Al frente del taller se encontraba el maestro, quien organizaba y asignaba el trabajo y quien, además, debía poseer conocimientos tanto de geometría, aritmética, práctica en el manejo del compás y uso de los quebrados. Las tareas más básicas eran realizadas por el aprendiz del taller como: pasar ensanches, sobrehilar, picar cuello, plastrones y solapas.

Los sastres tenían una serie de herramientas, propias del oficio que realizaban, como la aguja, el dedal, las tijeras, las cuales eran el instrumento por excelencia; la plancha o la vara de medir, además de los patrones en papel o cartón para dibujar los vestidos. Prego (2016: 13) mantiene que *cuando se acababa de*

dibujar todas las piezas, aprovechando al máximo la tela, las cortaba y acomodaba según la disposición de la tela doblada por medio.

El sastre confeccionaba prendas de vestir tanto para hombres como mujeres, hasta que, a mediados del siglo XVIII, cuando aparece la figura de *Les Couturières*, un grupo de mujeres modistas, van a competir por el poder realizar la confección de las prendas femeninas, un campo en el que dominaban los hombres. En la *Encyclopédie* de Diderot (Fig. 1), aparecen grabados que ilustran la labor de las *couturières* junto con ejemplos de patrones. Sin embargo, solo los sastres fueron aceptados para elaborar los corsés y los trajes de corte. Esta restricción se fundamentaba en el hecho de que, para fabricar los corsés, se necesitaban unas manos fuertes que cosieran las ballenas. Por otro lado, en lo que se refiere a las clases menos favorecidas, se proveían de ropa ellas mismas a través de la costura en el hogar y quienes se lo podían permitir pagaban a costureras externas. No fue hasta principios del siglo XIX, cuando las mujeres poco adineradas entraron en el consumo de la moda gracias a la liberación económica derivada de la Revolución Industrial, que hizo posible que se abarataron los costes de los textiles.

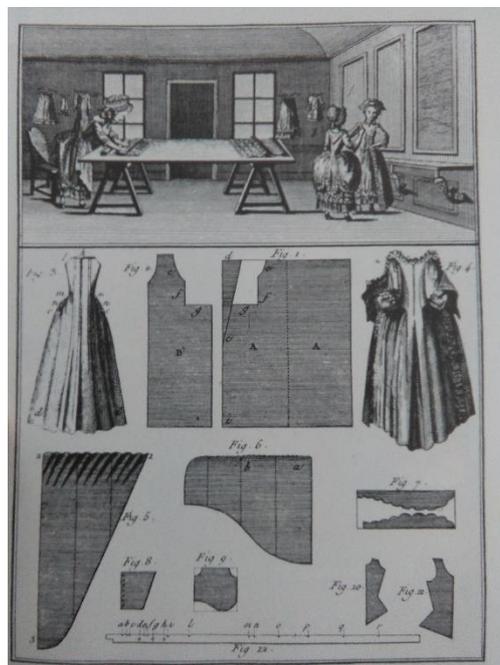


Fig. 1. Grabado de patrones en la *Encyclopédie* de Diderot

Las *couturières* aparecieron por vez primera en la corte de Luis XIV. En su origen solo eran vendedoras de moda; vendían accesorios para personalizar los vestidos que creaban los sastres o costureras: encajes, cintas, flores de seda, plumas,

birretes, sombreros, etc. Se podría decir, que estas vendedoras de moda eran estilistas, en el sentido actual del término, aconsejando a las damas; para más tarde crear vestidos con accesorios y zapatos, creando así un estilo. Fue en este momento cuando su trabajo fue regulado, reconociéndolas como profesionales en el sector textil gracias al apoyo que tuvieron por parte de las damas de la corte, quienes alegaron razones de pudor, para que fueran estas mujeres modistas y no los sastres quienes las vistieran.

5.1. Mademoiselle Rose Bertin

La modista que trascendió a la historia fue Marie-Jeanne Bertin conocida como Rose Bertin, quien empezó como vendedora de moda, primero de sombreros para más tarde dedicarse a la gestión de la moda. Fue gracias a ella según Cosgrave (2012: 170) que *las comerciantes de moda pasaron de ser simples costureras a convertirse en creadoras reconocidas*. Además, fue la primera en crear un sistema de firma por el que los vestidos comenzaron a llevar el monograma del creador.

Rose Bertin, una empresaria astuta, consciente de que la fama podría proporcionarle clientela, comenzó a ofrecer sus servicios a las damas de la alta sociedad, entre las que estarían Madame Polignac y Madame de Guiche. Tenía una tienda en la Rue Saint-Honoré, donde Madame de Chartres también era una asidua cliente, y quien, después de la muerte de Luis XV, le presentó a la joven reina, presa fácil de fascinación.

Mademoiselle Bertin se convertía entonces en la *couturière* de la reina y la “ministra de la moda” de París; al convertirse en la proveedora de su majestad, vio cómo su clientela aumentaba de manera desmesurada. La fascinación de María Antonieta fue tal que, contrariamente a lo que dictaba la etiqueta, recibía a la *couturière* en la intimidad de sus habitaciones y concedía libre acceso a sus aposentos. Rose Bertin tuvo en la reina más influencia que cualquiera de los ministros, con lo que no es exagerado que se llegara a pensar que esta obligase a la reina a los gastos más costosos. Esto desembocó en el odio del pueblo hacía ella, pues la moda no se vio sino como un derroche frente a la miseria que assolaba Francia, pese a que pusiera en marcha cierto comercio.

Con el estallido de la revolución, la industria de la moda se vio muy afectada, pues con el declive de la nobleza y la búsqueda de sencillez de la clase burguesa, atendiendo a los ideales revolucionarios, supusieron la caída de la demanda del sector. Rose Bertin, por su parte, se exilió como muchos otros comerciantes y *couturières* a países como Viena y Londres por donde extendió la moda francesa.

5.2. Louis-Hippolite Leroy

Pasada la Revolución, y con la instauración de una nueva corte, el espíritu burgués comenzó a afianzarse tomando el lujo y la apariencia como símbolo de poder que se reflejó en la vestimenta. Esto tuvo como consecuencia el resurgimiento del sector textil con lo que volvieron a emerger *les maîtresses couturières*, apareciendo Louis Hippolyte Leroy, justo antes de la coronación de Napoleón, quien se había dedicado a reanimar la industria textil francesa.

Leroy, gracias a la disolución del gremio de los sastres, pudo permitirse tener un taller en la rue de Richelieu de París, desde donde vendía tejidos, chales, vestidos y accesorios. La fama que le proporcionó el taller consiguió que se le encomendara la tarea de vestir a la emperatriz cuando Napoleón creó una nueva corte que retomaba el lujo y la suntuosidad del Antiguo Régimen. Fernández (2013) encontró lo siguiente:

Sin embargo, 'oficialmente' Leroy no era un creador, su tarea -lograda con gran habilidad- era reproducir los diseños de los que consideraban verdaderos creadores: artistas como Louis Philibert Debu-court, Jean Baptiste Isabey y Auguste Garneray, ilustradores de las revistas de moda de la época. Así ha quedado registrado cómo en la ceremonia de la coronación de Napoleón, acto dirigido a ser una perfecta exhibición de poder, además de contratar a Louis David y a los arquitectos Charles Percier y Pierre Fontaine para decorar el entorno, fue encargado a Jean Baptiste Isabey para diseñar el vestuario tanto de Josefina como de las damas de su corte. Su 'realizador': Leroy (nd).



Fig. 2. Louis David, *La consagración de Napoleón*, detalle

De igual modo que con Rose Bertin, la historia se repetía con Leroy, para ser odiado por el pueblo, dado el derroche que suponía. Aunque Napoleón, supo limitar mejor los gastos que Luis XVI, un autor sostiene que *el guardarropa de la emperatriz contenía, en 1809, 673 vestidos y 250 sombreros, “necesarios” para un año de elegancia* (Toussaint-Samat, 1994: 288).

6. LOS MATERIALES TEXTILES: LAS TELAS Y SU USO A LO LARGO DEL SIGLO XVIII Y PRINCIPIOS DEL XIX

Barber (1975), sostiene que:

En el siglo XVIII, las reglas tan estrictas sobre como “debía variar la vestimenta de acuerdo con el rango social” se habían relajado considerablemente; así, por ejemplo, cien años antes, una determinada clase de tela era usada exclusivamente por los miembros de ciertas clases sociales: el droguete¹, los artesanos; la lana, los burgueses; la seda, los nobles. En aquellos tiempos la mujer de la alta burguesía podía llevar tafetán, pero el terciopelo quedaba reservado para las nobles. Las gentes menos conservadoras del siglo XVIII rompieron con estas distinciones tan rígidas, aunque sin duda Taine exagera en la nivelación que se había producido entre las clases sociales y el alcance que como símbolo de valores igualitarios tenía la vestimenta. (87)

¹ Cierta género de tela, normalmente de lana, con listas de varios colores y generalmente con flores entre las listas.

En el siglo XVIII, mientras se utilizó el miriñaque, sus formas y dimensiones se prestaban al lucimiento de las telas costosas como de la seda, preferentemente, el damasco, el tafetán y el brocado, que poseían unos colores preciosos, admirables en los cuadros del rococó. El gobierno francés desde el siglo XVII con las políticas de Colbert, había apoyado la diversificación de la producción de seda de Lyon gracias a su inversión en el desarrollo de nuevos mecanismos para las telas y en nuevas técnicas para el tinte. Esto provocó que la seda lionesa tuviera una gran reputación y sustituyeran los productos de seda italianos. Por otra parte, se confeccionaban trajes con brocados de oro que tenían precios desorbitantes.

Los colores que más se utilizaban eran: los tonos mate del azul, del rosa y del verde; ya que tenían unos matices delicados que le daba un encanto indescriptible. Los preferidos durante el reinado de Luis XV estaban dentro de una gama que iba desde el rojo oscuro hasta el pardo claro, y en el reinado de Luis XVI de los pardos tirando a morado, y todos los matices del amarillo, aunque el preferido era el amarillo pálido como el cabello de María Antonieta.

La gran curiosidad que sentía Occidente por Oriente se reflejó en la indumentaria con los dibujos asimétricos y las combinaciones inusuales de colores. También los diversos bordados fueron motivo de interés: el bordado *ungen*, las rayas de Pequín y el naquín (algodón amarillo de China).



Fig.3. Algodón estampado con motivos florales

Para las personas menos acomodadas, aunque también se llevaron en la corte, había telas como el algodón estampado o las indianas que se impusieron a pesar de las prohibiciones del gobierno y que se alzaron como los protagonistas del siglo XVIII. Desde que se conocieran estas telas en el siglo XVII, de hermosos dibujos florales y colores, además de baratas, tuvieron que dictarse numerosas

prohibiciones contra ellas ya que podía destruir la industria sedera. Pese a esto no dejaron de importarse y venderse, siendo prácticamente un juego utilizar estas prendas prohibidas. Madame Pompadour tenía todos los muebles de Bellevue tapizados de indiana. Hasta 1760 el gobierno no cedió en permitir las, y es a partir de ahí cuando se creó una industria de la estampación, donde en un principio se limitaban a copiar la indiana, pero más adelante con los avances tecnológicos, comenzaron a producir en masa tejidos estampados. Destacó entre los muchos tejidos el Jouy², creado por Christopher P. Oberkampf en Versalles, por adoptar el método de estampación inglés que estaba más avanzado.

El algodón con dibujos y la indiana estampada fue la tela más utilizada durante la Revolución para la confección del vestido camisa, así como también materiales tal que la muselina inglesa, la gasa y el percal, por ser diáfanos y simples. Estos tejidos también seguían el ideal revolucionario por el cual la ropa tenía la función de cubrir el cuerpo y no moldearlo.

Tanto en la época revolucionaria y posrevolucionaria, la seda fue sustituida por, como ya hemos visto, el algodón que procedía de Inglaterra, lo que provocó en Francia la caída de la industria de la seda en Lyon. Napoleón preocupado por la situación de quiebre de la industria, elaboró un plan por el que reactivó la industria textil francesa, que consistió en la prohibición de la muselina inglesa y el cobro de aranceles a las importaciones desde Inglaterra, aunque no tuvo el resultado que se esperaba.

Sin embargo, después de su coronación, Napoleón impuso un decreto por el cual tanto hombres como mujeres debían llevar en las ceremonias formales de la corte vestidos confeccionados con seda haciendo un uso político de la indumentaria, reavivando el atuendo cortesano de la época prerrevolucionaria. Él mismo, junto con la emperatriz, sentó el precedente, al portar en la ceremonia de coronación una vestimenta de seda con la que fue retratado por Jaques Louis David, y que fue completado con la capa de terciopelo forrada en el interior de armiño de la

² Es un tejido de algodón tipo «indiana», pintado o estampado solamente por el anverso, con diseños característicos de escenas pastoriles. El diseño suele ser monocromático, en rojo, granate, violeta (o berenjena) sobre un fondo crudo o ahumado, también sobre otros colores degradados, rosa, azul claro o marino, verde claro u oscuro, incluso beis o gris. Algunas veces el patrón está invertido.

emperatriz, simbolizando así el lujo y la autoridad de la corte francesa e ilustrando el abandono del ideal revolucionario (VV.AA., 2003: 151).

La cachemira tuvo también un papel muy importante en Francia después de que Napoleón la introdujera desde la India. Los exóticos dibujos y la gran variedad de colores supusieron un elemento muy atrayente en esta época, para complementar con el chal (Fig. 4) el vestido imperio que normalmente era blanco, aunque también los hubo en colores como el rojo, marrón o violeta. La importación de cachemir estaba castigada con severas penas, con lo que se instaló en Francia e Inglaterra una industria de chales para satisfacer la demanda. En la ciudad escocesa de Paisley se produjo una imitación estampada mucho más económica que suplió la demanda que había también entre las clases menos pudientes, lo que llevó a que se asociara el nombre de la ciudad con un dibujo cónico propio de los productos de cachemira.

Gracias a la pasión de Josefina Bonaparte por la moda, esta resurgió con mucha fuerza y el fasto de la corte imperial contribuyó a la instalación de una industria de algodón en Ruán, y según Cosgrave (2012: 205) *el encaje de Valenciennes fue nuevamente demandado*.



Fig.4 Ingres, Retrato Madame Rivière, 1805

7. LA MODA FEMENINA EN FRANCIA DESDE EL REINADO DE LUIS XV HASTA LA CAÍDA DEL PRIMER IMPERIO NAPOLEÓNICO

7.1. La moda durante las monarquías del XVIII

La moda femenina del siglo XVIII, fue la moda femenina francesa; cualquier diferencia que pudo haber existido entre los diferentes países o dentro de un mismo país, fueron suprimidas adoptándose la moda francesa. Con la coronación de Luis XV surgió una nueva moda a través del estilo galante y refinado que floreció en el arte: el Rococó. Del mismo modo que el Barroco influyó enormemente en la moda del dieciséis, el Rococó se vio plasmado también en la moda del dieciocho. Este nuevo arte contemporáneo, individual y hedonista se contraponía al arte oficial e inflexible del reinado de Luis XIV. El Rococó que se caracterizaba por sus formas inspiradas en la naturaleza, era un estilo que buscaba reflejar lo agradable, exótico y sensual, con una serie de colores suaves y llamativos, se expresó en mayor medida en la pintura, la decoración, el mobiliario y la moda. Era un arte cortesano que se manifestó como una expresión de la vida social de la época.

La moda femenina se vio impulsada por diferentes figuras femeninas en un siglo en el que la moda cobró un gran protagonismo. Ellas se constituyeron como iconos para la moda en la corte de Versalles, que a su vez fue llevada a París y distribuida por todo el continente. Estas mujeres fueron tanto reinas o emperatrices como María Antonieta y Josefina Bonaparte, como amantes de los monarcas franceses, Madame Pompadour y Madame Du Barry, y tenían en común su predilección por la moda y las artes. En concreto esta última, según Craveri (2006: 332) *anticipó, en suma, aproximadamente en una década el ideal de belleza femenina, natural y refinada, sensual e inocente, que encontrará en madame Vigée Le Brun su máxima intérprete.*

La ambición de todas las damas era impresionar en la corte, lo que desembocó en una lucha constante por portar el traje más espectacular, debido a ello no se “permitía” vestir un vestido más de una vez, como mínimo había que introducir algo diferente. Si bien la moda pertenecía a las altas clases sociales, no quitó que viajara hasta los estratos más bajos tomándose como ideal que se perseguía, pues Von Boehn (1928: 154) mantiene que *el que se vestía a la francesa demostraba ya con esto solo pertenecer a una clase elevada.*

El espíritu de la moda rococó se basaba en el refinamiento y la elegancia, todo ello complementado con elementos caprichosos y coquetos, que se contraponían a la digna solemnidad de la moda del XVII. Sin embargo, paralelamente a esta moda artificiosa, surgió un estilo de vestir más relajado e informal que pretendía satisfacer las necesidades más cotidianas.



Fig. 5. Watteau, *La galería del comerciante de arte Gersaint*, 1720, detalle

El vestido volante o *robe volante*, también conocido un tiempo como *Adriana*, se desarrolló durante la Regencia y fue una derivación del popular negligé de finales del siglo XVII. Este vestido estaba cortado en una sola pieza, lo que formaba un traje ancho y largo que eliminaba la línea de la cintura, envolviendo holgadamente a quien lo llevaba. Este vestido flotante, con escote, llevaba la pieza del estómago adornada con cintas sobre un corsé ceñido y una bajo falda de vuelo. La característica principal de este vestido era el corpiño con grandes pliegues que fluían por los hombros y bajaban por la espalda. *Aunque no fue Watteau quien los diseñó, estos pliegues dobles en la espalda más adelante se conocieron como "pliegues Watteau"* (VV.AA., 2003: 26). Un gran ejemplo de ello, es el vestido que lleva la dama que aparece a la izquierda, en el cuadro que pinta el artista titulado *La galería del comerciante de arte Gersaint*, en 1720 (Fig. 5), con un vestido de seda rosa, donde se ven muy bien estos pliegues dobles que caen por la espalda del vestido de la dama. Otro pintor que recogió en sus cuadros esta moda fue Jean-François de Troy con, por ejemplo: *The garter* (Fig. 6) de 1724 o *La declaración de amor* (Fig. 7) de 1725 en los cuales también se aprecia la amplitud del vestido.



Fig. 6. Jean-François de Troy, *The garter* de 1724



Fig. 7. Jean-François de Troy, *La declaración de amor*, 1725

Esta moda, que apareció al mismo tiempo que se volvió a introducir el miriñaque, sufrió el desprecio y desaprobación de muchos, entre ellos la cuñada del rey Luis XIV, Liselotte, quien dejó plasmado en una de sus muchas cartas la teoría de que esta moda procedía de cuando Madame Montespan estuvo embarazada. La aversión que provocó, sin embargo, no tenía fundamento; pese a ser un vestido amplio y holgado, requería corsé, igual que los vestidos de gala y cuando se implantó el miriñaque, también lo usó.

A partir de 1730, el vestido volante derivó en el vestido, que como ya hemos mencionado, surgía en Francia a raíz del nuevo estilo que florecía, el Rococó, el cual comenzó a tener más estructura y ajustarse al cuerpo, manteniendo la “cascada” de tela en la espalda. Madame Pompadour fue frecuentemente retratada con estos elegantes vestidos, que vivieron su momento de esplendor en esta época, para luego ser utilizados únicamente como traje de corte y abandonados durante la Revolución francesa. El *robe à la française* o vestido a la francesa era una compleja creación que llevaba la cintura encorsetada y una falda con miriñaque.



Fig. 8. François Boucher, retrato de Madame Pompadour, 1759

El retrato de Madame Pompadour de François Boucher de 1759 (Fig. 8), muestra muy bien el modelo de vestido a la francesa confeccionado con tejidos de seda de la más alta calidad. Se conformaba por unos elementos básicos de falda y sobrefalda que dejaba ver la de debajo, y un peto triangular muy puntiagudo que cubría el pecho y el estómago; todo ello sobre el corsé y el miriñaque. El peto se adornaba, en el caso de este retrato, de forma escalonada (*échelle*) con cintas que acentuaban el pecho que quedaba levantado y moldeado por el corsé. En cuanto a las mangas del vestido, conservaron su forma desde tiempos de Luis XIV, acababan por encima o justo por debajo del codo, y según mantiene Laver (1988: 134) *eran lo suficientemente anchas como para permitir que la manga de la camisa saliese por debajo con sus volantes de encaje*. Debajo del traje se vestían medias de seda u algodón que se sostenían por medio de cintas de encaje. En su totalidad, el vestido estaba enriquecido con volantes, encajes, cintas y flores artificiales, los cuales también servían para adornar el cuello.

7.1.1. El miriñaque y el corsé

El miriñaque o *panier* reaparece en la moda del siglo XVIII, pero no del mismo modo que en siglos anteriores en los que se constituía como un auxiliar invisible para las pesadas faltas. Fue en esta época cuando el miriñaque pasó a cobrar mucha importancia modificando la figura femenina. En un principio se convirtió en un

atributo de las damas de la corte, pero gracias a una modista, la señorita Margot, fue asequible para la burguesía y las mujeres del pueblo.

En un principio consistían en cinco hileras de cercos que se iban estrechando a medida que ascendían, y estaban unidos por medio de una tela encerada, lo que provocaba ruido al andar. A partir de 1740, el miriñaque sufrió un cambio, se le empezó a dar forma ovalada aplastándose por delante y por detrás, y luego se elevó por los costados por encima de las caderas, pudiéndose apoyar los brazos sobre él. Esto provocó dificultad en el movimiento en ciertos espacios e incluso influyó en la arquitectura. Fue tal la incomodidad y el espacio que ocupaban que, en muchas ocasiones, en las fiestas celebradas en París se adjuntaba a la invitación la advertencia de: las damas, sin miriñaque.

El miriñaque evolucionó de nuevo hacia una forma más cómoda, dejando atrás los cercos de hierro y sustituyéndolos por ballenas, lo que precipitó de un modo alarmante la pesca de ballenas. El fin, sin embargo, no lo conoció debido a la incomodidad sino fue el descuido de este frente a los altos peinados, lo que precipitó su desaparición. Solo se utilizó desde 1770, para el traje ceremonial de corte, y con la Revolución Francesa, fue suprimido completamente.



Fig. 9. Vigée le Brun, retrato María Antonieta, 1778-9



Fig. 10. Charles André Van Loo retrato María Leszczyńska

Como podemos ver en los retratos de María Antonieta (Fig. 9) y María Leszczyńska (Fig. 10) de Vigée le Brun y Charles André Van Loo, respectivamente,

en el vestido ceremonial de corte, las mujeres vestían un corpiño con hombreras horizontales, de donde salía una manga de encaje que dejaba ver los hombros, y que terminaba con una punta bastante acentuada que daba paso a la falda y un bajo vestido sujetado a la cintura que formaba una cola, la cual podían sacar o no. El vestido de ricas telas iba sobre un gran miriñaque.

A causa de este gran escote que era ancho y abierto, las mujeres solían ponerse una pañoleta triangular, llamada fichú o mentiroso, que estaba hecho de muselina fina de color blanco o de lino bordado en blanco, sobre los hombros y se sujetaba al peto como se puede ver en el cuadro de *Madame d'Epina* de Jean-Etienne Liotard (Fig. 11), cubriendo de este modo el escote. En la década de 1780 aumentaría su tamaño y se hizo muy popular el sistema de cruzarlo por delante y atarlo detrás.



Fig. 11. Jean- Etienne Liotard, *Madame d'Epina*

Mujeres de todas las edades vestían el corsé debajo de los trajes y se erigía como un instrumento de martirio. Consistían en varillas de hierro o de acero, y ya desde esta época, eran muchos los médicos que abogaban por que se abandonara, por ser perjudicial para la salud. Pero no fue hasta finales del siglo XVIII cuando se prescindió; la reina María Antonieta los odiaba y optó por desembarazarse de ellos en favor de un vestido recto y ceñido a la cintura mediante un fajín flojo que pasaría a llamarse *chemise à la reine*.

En un principio, el corsé se adornaba con un lacito al final del escote, al que se le daba el nombre de “postillón de amor”, pero gustó tanto que, a mediados del siglo, todo el corsé se componía de lazos. Más tarde, se empezaron a llevar de tafetán negro o de batista amarilla encima del vestido. Un autor sostiene que *en cuanto a la ropa interior, las damas solían llevar una larga camisola de tela ligera hasta las rodillas, así como enaguas, que iban desde la cintura a los tobillos* (National geographic: nd).

7.1.3. Una nueva moda nace de la comodidad

En un ámbito más cotidiano y ante la necesidad de vestir de una manera más confortable con respecto a los vestidos del Rococó, que tenían una profusa decoración, la aristocracia comenzó a fijarse en la moda masculina en busca de sugerencias. Es evidente también, como los abrigos y las faldas de la gente plebeya que había adoptado un vestido cómodo y sencillo, y que al no estar tan ajustado permitía un mayor movimiento para realizar sus labores diarias como en el que Jean-Etienne Liotard retrata a una sirvienta entre 1743-1745, titulado *La chica del chocolate* (Fig. 12), influyeron en este nuevo vestido femenino, que suprimió el miriñaque, y de formas más sencillas, se adoptó para el uso de diario.



Fig. 12. Jean-Etienne Liotard, *La chica del chocolate*, 1743-1745

Esta popularidad por los vestidos más simples, aparte de por motivos de comodidad, fue debido a la creciente anglomanía que imperó durante estos años en la cultura francesa y que se plasmó en la moda femenina a partir de 1770, año en el que también se extendió la moda de las rayas entre todas las clases sociales y que continuó durante la época revolucionaria.



Fig. 13. Elizabeth Vigée le Brun, retrato de Madame du Barry, 1782



Fig. 14. Rose-Adélaïde Ducreux, autorretrato, 1791

Las clases altas inglesas tenían por costumbre pasar su tiempo en sus propiedades en el campo y no como los franceses en la corte, y esto los obligaba a adoptar una vestimenta diferente y más sencilla, que se pondría de moda en Francia. De uso diario surgió el *robe à l'anglaise* o vestido a la inglesa con el que fue retratada Madame du Barry en 1782 por Le Brun (Fig. 13), y que consistía en un traje de cierre frontal con un cuerpo entallado y construido sobre una ballena que lo ciñe por lo que se prescindía del peto. Sobre el escote se colocaba un fichú de muselina que lo adecentaba; se cruzaba por delante y ataba por detrás de la espalda como en el autorretrato de Rose-Adélaïde Ducreux de 1791 (Fig. 14). En la parte inferior una falda y bajofalda, reemplazaba al miriñaque, que sobresalía por debajo del corpiño de forma puntiaguda en la parte inferior, y que iba sobre un pequeño cojín que

acentuaba la parte posterior, *el cul de París*, e iba prendido bajo la falda como se aprecia muy bien en el autorretrato. De la cintura caía una falda más larga por la espalda, que formaba la cola.

Otro vestido de paseo que se puso muy de moda también, pero de manera más pasajera, en esta década fue el *robe à la polonoise*. Era un traje que derivó del *robe à la française* y que consistía en un cuerpo ajustado con un escote redondeado, una falda y sobre falda sobre el miriñaque que tenía la particularidad de estar recogida en dos o tres secciones drapeadas, tenían un mecanismo de cordones que hacía subir o bajar la sobrefalda; y todo ello era acompañado de una gran cantidad de adornos en las mangas, el cuerpo y las faldas que dejaban ver los pies. Este nuevo estilo quedó recogido en la revista *Galerie des modes* en 1778 (Figs. 15-16). El término *à la polonoise* fue acuñado, aunque no se tiene muy claro si fue por la moda polaca de subir un lado de la falda que a su vez provenía del traje turco, o si fue porque estos tres pliegues simbolizaran la partición de Polonia (Fig. 16).



Fig. 15. Vestido *à la polonoise*



Fig. 16. Vestido *à la polonoise*, vistos los pliegues

A partir de 1781 empezó a utilizarse el vestido camisa o *chemise à la reine*, con el que fue retratada la reina por Vigée Le Brun (Fig. 17), causando muchas críticas en la corte, donde en un primer momento no fue muy bien recibido. Con la cintura alta y de una sola pieza, estaba elaborado en tejidos pocos lujosos y finos como la muselina o la gasa ligera, en blanco o en tonos crema. Se ajustaba únicamente al cuerpo con una cinta ancha en la cintura de raso de seda. Las mangas amplias, se ceñían bajo el codo y en diversas partes del brazo, por medio de cintas más estrechas. La parte superior del vestido dejaba un escote que podía adornarse con uno o varios volantes, los cuales, excepcionalmente, podían terminar en encaje. Un ejemplo de esta vestimenta la encontramos en el cuadro de *Antoine Lavoisier y su esposa* que pintó Jaques Louis David en 1788 (Fig. 18). En este momento el espíritu de simplicidad estaba penetrando en la corte desde donde se extendió el uso del vestido camisa por toda Europa. Se trató de la primera manifestación hacia la moda de la antigüedad clásica que comenzó en el siglo XIX.



Fig. 17. Vigée Le Brun, retrato de María Antonieta, 1781



Fig. 18. Jaques Louis David *Antoine Lavoisier y su esposa*, 1788

7.2. El Retorno a la Naturaleza como ideal de una época

Con la Revolución Francesa el vestido de corte del Antiguo Régimen fue abolido totalmente por la Asamblea Nacional. Con la supresión de los privilegios y de las clases ricas y con ellos el lujo de vestir, atrás quedaron los complejos vestidos, los pelos empolvados, los miriñaques, el corsé, los extravagantes peinados y se suprimió la seda, el terciopelo y el brocado en favor del algodón. Con la Revolución se abolieron todas las leyes que regían el acceso a determinadas telas y materiales por las clases bajas, de este modo se democratizó la moda. Con el llamamiento de Rousseau para que la sociedad y el estado volviera al “estado natural”, el hombre fue en busca de una nueva forma de vida lo que repercutió en un cambio de la vestimenta. *Los revolucionarios manifestaron su espíritu rebelde apropiándose de la indumentaria de las clases bajas* (VV.AA., 2003: 30), además de emprender una búsqueda de un prototipo de traje nacional y patriótico, que se vio plasmado en la utilización de los colores de la revolución (blanco, rojo y azul). No obstante, fueron muchos los contrarrevolucionarios que no lo aceptaron, crearon modas excéntricas y adoptaron estilos radicales y frívolos.

Según Beaulieu (1987):

Las Merveilleuses forman un grupo de excéntricas que corresponden a los Incroyables. Por un álbum, Le bon Genre, conocemos sus extravagancias: por ejemplo, el traje a la salvaje, lanzado por la hermosa madame Tallien, con cortes en los dos lados del vestido, anillos de oro en las rodillas, diamantes en los pies. De una manera general el cuerpo escotado en punta es muy corto, y la falda fruncida muy larga se recoge, por un lado; al cuello se anuda una corbata alta y el rostro queda enmarcado por un inmenso sombrero cuya ala delantera forma visera. Las mangas pequeñas descubren los brazos y se generaliza el uso de los guantes largos, mientras que en los hombros ondea el chal (110).



Fig. 21. Imagen de un *incroyable* y una *merveilleuses*

La vestimenta femenina de esta época sufrió un cambio drástico con respecto a la complicada moda del estilo Rococó, sin embargo, no fue tan radical como la vestimenta masculina que tomó el vestido racional de campo inglés como modelo que prescindía de todo aquello que oprimía.

Durante la época revolucionaria se hizo uso del llamado vestido redondo que seguía en rasgos generales al vestido a la inglesa, tenía una cintura alta, justo por debajo del busto, una falda de una sola pieza con muchos pliegues que arrastraba por el suelo. Von Boehn (1929: 120) sostiene que *el cuerpo con faldones y mangas cortas, llamado caraco, se llevó muy largo y encordonado hasta muy arriba de modo que los pechos se marcaban mucho*. El escote por otro lado se cubrió en un principio por el fichú, pero cada vez se subió más, hasta que como dice el autor en su libro parecía que todas las damas estaban enfermas de paperas. Thomas Gainsborough y Joshua Reynolds, dos pintores ingleses, ilustran en sus cuadros perfectamente esta clase de vestido en retratos como el de Mrs Drummond Smith (Fig. 22).



Fig. 22. Joshua Reynolds, retrato de Mrs Drummond Smith, 1786-87

Durante la época del Terror, sucedió algo inaudito en París que los cronistas de la época recogieron: la moda no había cambiado en más de seis meses. La moda había sido totalmente abandonada y toda la industria a su alrededor se vio afectada. Más tarde, sucumbió a la democracia, y la prueba de ello fue la instalación de bazares de ropas hechas, como el bazar de la Señora Teillard. En este momento entonces, la moda se asentó en Inglaterra, de donde salió el nuevo traje, que tuvo sus inicios un tanto cómicos. Una dama inglesa durante su embarazo puso de moda entre las

jóvenes ponerse cojines de crin bajo el cinturón a la cintura, simulando el estar en estado; lo que dio lugar al talle corto en 1794, moda que pasó a Francia.

Las parisienses, acabada la tiranía del Terror se lanzaron en pos de la diversión y llevaron la moda inglesa a un punto extravagante, transformando esta moda en “la moda desnuda” por ser un vestido lo más delgado posible dejando traslucir las formas de las mujeres; durante el Consulado los humedecían para conseguir mejor el resultado de los paños mojados; suprimieron las mangas largas y lo hicieron excesivamente escotado convirtiéndolo en un traje “griego”, tomando como ideal la Grecia clásica, de materiales como la muselina, batista o popeline. Madame Récamier se convirtió en el icono de la moda del Directorio francés, trascendiendo su imagen que fue notablemente retratada por artistas como François Gerard (Fig. 23) o Louis David (Fig. 24), como abanderada de la moda a la “antigüedad clásica” haciendo gala de un elegante estilo, dentro de la sencillez del vestido, que concordaba perfectamente con la libertad de las costumbres que facilitaba el movimiento y el placer del baile.



Fig. 23. François Gerard, Madame Récamier, 1802



Fig. 24. Louis David, Madame Récamier, 1800

7.3. Implantación de una nueva moda para una nueva corte

Con la autoproclamación de Napoleón Bonaparte como Emperador de Francia se impone un suntuoso atuendo imitando el de la antigua monarquía por el que París vuelve a alzarse como el rector de la moda. En este siglo apareció un nuevo estilo que derivó del vestido a la “antigüedad clásica” del directorio, y que pasó de la revolución con la democratización de la indumentaria a la necesidad diferenciadora de la clase burguesa. El gran cambio con respecto a la sencillez del vestido del directorio se basaba en que la muselina de algodón fue sustituida por los tejidos más ricos como las sedas o el terciopelo, pues la influencia de la antigüedad clásica tan evidente en el Directorio siguió manifestándose en el Imperio, debido sobre todo a las figuras de artistas como Jaques Louis David y el modisto Leroy.

El vestido imperio, como continuación del vestido griego del directorio mantuvo las líneas que lo caracterizaban: talle debajo del pecho, el color blanco y el aire neoclásico, pero cambió paulatinamente con la adición de elementos “románticos”: el traje aumentó su vuelo, los escotes se volvieron profundos, volvió a haber demanda de ropa interior, empezándose a utilizar el *brassière*, y el corsé con la finalidad de abultar más el pecho, y aparecieron los encajes fruncidos con el nombre de *cherusses*, las mangas se establecieron cortas y abombadas, y además se le añadió cola, dándole así un aire mucho más regio y distinguido como se puede apreciar en el Retrato de la Emperatriz Josefina de Robert Lefèvre, 1806 (Fig. 25).

El gran artífice del cambio del traje imperio fue Leroy, sastre de la emperatriz, quien popularizó el blanco, realzando así la blanca piel y la esbelta figura de Josefina, aunque se utilizaron también diversos colores como el rojo y el azul, a partir de 1808, los colores de moda fueron el negro, el amapola, el amaranto, el pajizo y el verde intenso. Impulsado por el emperador en su intento de reanimar la industria de Lyon, el terciopelo como vemos en el retrato de la Condesa Legrand de Antoine Gross (Fig. 26) se impuso sobre las telas de linón y la muselina. Por otra parte, el vestido de corte tuvo que diferenciarse del de día y para ello empleó elementos decorativos que realzaban la belleza; seda labrada con diferentes motivos: florales, foliáceo; pudiendo llevar hilos metálicos, y se completaba con un chal de encaje. Los bordados y los encajes se volvieron a impulsar al llegar a ser obligatorios en el traje

de corte; se trabajaban normalmente en platino, y las mujeres los llevaban en los bajos de los vestidos de muselina.



Fig. 25. Robert Lefèvre, retrato de la Emperatriz Josefina, 1806, detalle



Fig. 26. Antoine Gross, retrato de la Condesa Legrand, 1813

A lo largo del todo el Imperio, el traje no sufrió ningún cambio drástico, pero sí que, en 1810, el largo de la falda se acortó, y lo ganó en la parte superior cubriendo los hombros y brazos. No fue hasta 1820 cuando la moda cambió, colocando de nuevo la línea de la cintura donde correspondía.

El uso de las telas finas en la confección de los trajes durante esta época dio como resultado que aumentara desproporcionalmente las enfermedades catarrales llamándosele enfermedades de la muselina. Debido a ello, era necesario buscar protección contra las inclemencias del tiempo, sin sacrificar que se pudiera seguir enseñando la forma del cuerpo femenino.

Con el nombre de *Spencer* se identificó un tipo de chaqueta corta y de manga larga que tenía su forma inicial en una prenda de uso masculino, el frac al recortarlo. A finales del XVIII se introdujo en la vestimenta femenina y su uso se prolongó hasta 1830. El *spencer* femenino tenía varios diseños, el más corto y más utilizado cubría solamente el pecho del vestido de estilo Imperio (Fig. 27). Podía ser confeccionado en lana, algodón o seda y tenía diversas decoraciones. En el siglo XIX, también se siguió utilizando el redingote, prenda que se usaba ya desde el siglo XVIII y tenía su

origen en el abrigo largo masculino y sirvió para paliar el helado invierno europeo ante la moda imperio que hacía uso de materiales ligeros.



Fig. 27. Ilustración de la época del *Spencer*



Fig. 28. Jaques Louis David, retrato Condesa Daru, 1810

Pero el gran protagonista de esta época fue el chal de cachemir de la región del mismo nombre en la india, aunque también se hicieron de muselina, percal y gasa. Se hicieron populares cuando Napoleón los introdujo en Francia después de su campaña egipcia en 1799. Se trataba de una tela suave y caliente, con elegantes dibujos y variados colores y de un elevado precio con la que todas las damas como la Condesa Daru (Fig. 28) se retrataban. Según Von Boehn (1929: 144) la emperatriz Josefina poseyó de entre *300 a 400 chales de cachemir, cada uno de los cuales costaba de 15.000 a 20.000 francos*; la emperatriz María Luisa por su parte también adquirió varios chales por valor de *1.200 a 5.000 francos cada uno*.

8. LOS COMPLEMENTOS: ACCESORIOS INDISPENSABLES EN LA VESTIMENTA FEMENINA DE LA ÉPOCA

8.1. El perfume: la higiene

La limpieza en el siglo XVIII como hoy la conocemos apenas existía. En un siglo en el que el estado de las calles no era prácticamente, motivo de atención, no extraña que en cuanto a la higiene no fueran muy exigentes. La higiene estaba estrechamente ligada a la utilización de perfumes, no era común bañarse con lo que

se enmascaraba el olor con fragancias; al igual que el maquillaje se encargaba de cubrir el desaseo del rostro.

Todavía en 1782 y desde el siglo anterior, el agua era considerada nociva para la piel, por lo que la gente rehuía bañarse asiduamente (Fig. 29), por esto causó gran sorpresa en la sociedad cuando se comenzó a recomendar lavarse las manos y la cara diariamente, conquista que se le atañe a la ilustración. Era extraño durante este siglo pues, encontrar una estancia en Versalles con una bañera, ya que no se extendió completamente hasta el XIX la costumbre de bañarse regularmente. Isabel Carlota, Liselotte, cuñada de Luis XIV, conforme Von Boehn (1928: 289) en sus numerosos viajes por Europa cuenta como por ejemplo *la emperatriz Ana de Rusia no usaba agua nunca para su tocador, sino manteca.*



Fig. 29. François Elsen, *La toilette*

En su lugar para reducir el olor corporal que desprendían se limpiaban con toallas mojadas e impregnadas de perfume. Además, frecuentemente se cambiaban de ropa; existía la creencia de que la ropa blanca absorbía la suciedad y los malos olores del cuerpo. Otro elemento que contribuía al aseo de la sociedad de esta centuria era el perfume.

Para disimular el olor fruto de la poca higiene, era propio la utilización de perfumes que mientras en el siglo XVII eran compuestos con almizcle, ámbar gris o algalia, pasaron a ser sopesados como perjudiciales para la salud, desestimados y abandonados por ser desagradables desde el punto de vista olfativo por los

ilustrados. En respuesta a esta disminución por los olores fuertes del diecisiete, en el dieciocho se reivindican los perfumes florales (Arias de Saavedra: 2012).

Los perfumes no eran aplicados únicamente sobre las personas, se llevaban también pequeños saquitos de tafetán en las que se guardaban polvos perfumados. En la corte de Luis XV, el rey, acuciaba a los cortesanos para que llevaran un perfume diferente cada día. Su amante, Madame Pompadour, según Cosgrave (2012: 181) gastó más *de quinientas mil libras en perfumes*, que le conferían junto con sus estilismos un buen aspecto. María Antonieta, por otro lado, instauró la moda por las fragancias ligeras, siendo sus preferidas los aromas de las violetas y las rosas.

Siguiendo la línea de lo que ocurrió con la moda, en el caso de los perfumes, durante la Revolución, también se suprimió todo aquello relacionado con el Antiguo Régimen suponiendo el rechazo por los olores fuertes, en favor de los aromas puros y limpios. Después de la época del Terror, se puso de moda los aromas florales, debido a la pasión que sentía la emperatriz Josefina por las flores. Y la segunda esposa de Napoleón, María Luisa de Austria, muy interesada en el arte de la perfumería, fundó en 1817 en Parma una industria del perfume. El símbolo de los Bonaparte fue la violeta.

8.2. El maquillaje

Como ya hemos visto, la sociedad del siglo XVIII no destacó precisamente en el ámbito de la higiene, con lo que la utilización de maquillaje era indispensable para ocultar la suciedad de la cara. Esto nos da una idea del porqué de la alta demanda que había en París de maquillaje.

8.2.1. El rouge

La belleza no estaba únicamente ligada a las prendas de vestir, se buscaban también artificios para parecer más atractivas, y se lograba mediante la aplicación de afeites, algo que no era extraño en una época en la que la utilización de falsos lunares se constituía como una moda.

Las damas del siglo dieciocho se blanqueaban el rostro, se dibujaban las cejas con negro, las venas se perfilaban de azul y los ojos se pintaban de un color anacardo. Pero el elemento más importante del maquillaje sin duda, lo constituía el colorete y

así lo retrataron los pintores de la época como François Boucher en su retrato de la Marquesa de Pompadour de 1750 (Fig. 30).



Fig. 30. François Boucher, *Marquesa de Pompadour*, 1750

En Francia, durante esta centuria existieron diez clases distintas de colorete, e incluso se intentó en París sustituir el *rouge* por el lila, que era mucho más llamativo. Las emociones y sentimientos, de igual modo que la clase social, se transmitía en función de los diferentes matices del colorete. Las damas de la corte de Versalles se lo aplicaban de un rojo muy vivo, mientras la burguesía hacía gala de un discreto encanto; el rouge se convertía en un lenguaje de comunicación social. Este afán por remarcar las emociones de manera artificial, iba acorde con los colores llamativos, reflejo del orgullo aristocrático por tener una presencia ostentosa como signo exterior de poder.

El colorete además era menester que suprimiera el reflejo del paso de la vida: las arrugas. María Antonieta en una carta a su madre dejó constancia de su sorpresa ante la excesiva utilización por parte de estas damas del *rouge*; estaba más subido de tono que incluso el de las jóvenes damas que se presentaban en sociedad. Por consiguiente, el consumo de colorete en Francia se estimaba en dos millones de botes en un año.

Pero como siempre, esta moda no fue apreciada por toda la sociedad e incluso entre las clases altas evocaba antipatía. María Leszcynska dejó testimonio de su animadversión por esta moda de las francesas, no haciendo uso de ningún

maquillaje cuando se presentaba en las cenas. Empero, no fue únicamente en Francia donde proliferó este afán por el colorete, esta moda se propagó por toda Europa, aunque en algunas cortes no tuvo una gran acogida por parte de quienes reinaban, ejemplo de ello fue la prohibición que emitió el emperador José II sobre blanquearse el rostro ya que estaban compuestos por sustancias tóxicas como el plomo, y causaban erupciones cutáneas, enfermedades en los ojos, además de continuos dolores de cabeza.

Con la subida de Napoleón como emperador todavía Josefina Bonaparte seguía haciendo uso de los polvos para la cara, el colorete y el blanquete como fondo base del maquillaje. No se dejó de utilizar el colorete hasta 1840, cuando se empezó a admirar la extrema palidez, una época en la que *la buena salud era definitivamente vulgar* según Laver (1988: 172).

8.2.2. Los lunares

La utilización de los lunares estuvo de moda durante el siglo XVIII, aunque ya anteriormente se había hecho uso de ellos, desde los tiempos de Enrique IV, pero no con el impacto que tuvieron durante este siglo. Los lunares se constituían como un adorno para los rostros de tanto mujeres como hombres. Eran hechos en terciopelo y seda y tenían distintos tamaños y formas: circular, de diamante, de estrella, de medias lunas, de soles, cuadrangulares, de corazones, y hasta de animalillos. También cabía la posibilidad de que fueran pintados dándoles una mayor naturalidad con nitrato argéntico (Ponce de León: 2013).

Se diferenciaban los lunares según donde se colocaban en el rostro, una ardua tarea durante las toillettes como recoge Boucher (Fig. 31), pues una colocación errónea teniendo en cuenta las diferencias en los rasgos faciales de cada dama, conforme dice Von Boehn (1928) podía derivar en la fealdad:

Puesto en medio de la frente el lunar se llamaba mayestático; en la nariz, impertinente; en los ojos, apasionado; en la comisura de los labios, besucón; sobre el labio, coquetón; en medio de la mejilla, galante; entre la boca y la barba, discreto; y sobre una pupila, ladrón (227).

La posición del lunar en el rostro, también daba información, convirtiéndose así en un lenguaje de comunicación no verbal por el que el rostro se convertía en un indicador de intenciones. Las damas hacían uso de ellos durante los bailes y festejos

para mostrarse abiertas o no a los diferentes pretendientes, de tal modo que cambiaban de posición según su interés. De este modo un lunar en la mejilla izquierda indicaba que la mujer era casada; sobre la derecha a una mujer comprometida; sobre una verruga expresaba timidez, en la comisura de la boca, besadora y sobre la nariz descaró; colocado sobre la frente majestad.



Fig. 31. François Boucher, *La toilette*, 1742

Aunque la utilización de los lunares se constituía como una moda, tal y como pasa siempre, no era del gusto de muchos, ni la compartía todo el mundo. La Revolución francesa terminó por poner fin a esta moda que no se volvió a recuperar hasta la utilización en Hollywood del lunar postizo.

8.3. Peinados y tocados

Fue a finales del siglo anterior cuando se fijó la moda del peinado que se siguió en la corte de Versalles durante el siglo XVIII. El peinado, denominado a la *Fontange*, según cuenta Bussy-Raburin, un conocido murmurador de la época, surgió durante una cacería en Fontainebleau en la que a la amante del rey Luis XIV, la duquesa de Fontange, se le deshizo el peinado cuando cabalgaba y como no había manera de volver a peinarse, se recogió el pelo sobre la frente con una cinta. El rey le dejó ver su admiración, lo que provocó que las demás damas de la corte sintieran envidia y comenzaran a peinarse de igual modo, estableciéndose así la nueva moda.

No obstante, en 1714, la llegada a Versalles de una dama inglesa con un tocado bajo, la duquesa de Shrewsbury, supuso el fin del *fontange*. Fue precisamente el rey, quien con sus críticas incitó a que se tomara el peinado de la inglesa como la nueva moda. De este modo, como mantiene Von Boehn (1928: 167) comenzó a prohibirse todo peinado artístico, y *las damas se vieron circunscritas a su propio cabello, peinado lo más liso posible, no tolerando la moda más que algunos ricillos en las sienes, cubriéndolas discretamente.*



Fig. 32. François Boucher, retrato Madame Pompadour, 1759, detalle



Fig. 33. Antoine Lécuyer, retrato María Antonieta, 1775

Esta nueva moda en el que los cabellos se apretaban quedando alisados en torno a la cabeza se puede ver en el detalle del retrato que realizó François Boucher de Madame de Pompadour en 1759 (Fig. 32). Este peinado se impuso hasta que en 1760 empezó a elevarse, dando como resultado que el cabello se levantase sobre la frente conformando un alto tupé, y caía hacia abajo, por detrás de las orejas, en largos bucles que se colocaban por delante del cuello como en el retrato de María Antonieta (Fig. 33). Se conseguía colocando en la masa de rizos, ramos de flores y una vuelta de perlas, dar equilibrio a la construcción. En los 70 esta moda se convirtió en una exageración.

Los peinados se convirtieron en construcciones más complicadas que requerían las manos de peluqueros, así como de elementos que permitiera que los peinados se mantuvieran tiesos. En 1772 el periódico de modas parisiense *Currier*

de la Mode publicaba diversas clases de peinados en sus cuadernos lo que dio para un año 3.744 modelos, quedando patente la locura que supuso la moda por los grandes tocados. Cualquier motivo por muy extravagante y absurdo que fuere se colocaba sobre las cabezas de las damas, como la fragata que se colocó María Antonieta sobre la cabeza.

Las damas de Francia tenían donde elegir, la moda abarcó tanto y con tan diferentes nombres que no había motivo para la repetición; podían optar por “le pouf au sentiment”, “les bonnets au parterre”, “au parc anglais”, “les coiffures à la candeur”, “à la Minerve”, “à la Flore”, “à la Cleopâtre”, “à la Diane”, “à la belle poule”, “à la mappemonde”, “à la calèche”, etc. Cualquier motivo era factible: desde mitológico hasta los acontecimientos actuales como “la coiffure à l’inoculation” después de la muerte de Luis XV o “la coiffure à la Iphigénie” haciendo alusión a la presentación de la ópera de Gluck. Fueron muchas las damas parisienses que se abonaron a diferentes peluqueros para que confeccionaran estas imposibles arquitecturas como Madame Matignon quien pagó al peluquero Beaulard 24.000 libras anuales.

Las pelucas tanto de los hombres como de las mujeres eran hechas con cabello humano, de animales como el caballo o la cabra, o de fibras vegetales, y eran empolvadas espolvoreando harina sobre ellas, para conseguir unas blancas cabelleras, pues aparentar vejez era de buen tono. Todo esto contribuyó a la proliferación de los piojos y las pulgas en la cabeza de las mujeres que aliviaban las molestias con los rascadores que llevaban. Estos llamados agujones o rascamoños, se convirtieron en elementos esenciales en la moda del dieciocho, eran grandes agujas gruesas que tenían incrustadas joyas con diversos motivos, que servían tanto de adorno como de elemento de sujeción en las pelucas (Wachtendorff: 2012).

El peluquero Leonard junto con la modista de la reina, Madame Bertin, creaba los conjuntos de la reina que posteriormente se disputaban las parisienses por copiar. Fue por este tipo de cuestiones tan banales y el despilfarro en cuestiones de moda, solo en el primer año en el trono había gastado 300.000 francos en adornos, lo que ocasionara que la culpa de la ruina de Francia cayera sobre la reina. Por otro lado, la gran demanda de los polvos, provocó el encarecimiento de la harina de trigo, tan indispensable para la población más humilde de Francia. Motivo por el cual el

pueblo se alzó contra la nobleza y junto con otros factores estallara Revolución Francesa.

En 1775 los peinados de la época alcanzaban tales dimensiones desproporcionadas que obligaban a los peluqueros a subirse, para poder confeccionar estas obras maestras sobre las cabezas de las damas, a una escalerilla. La gran altura que alcanzaban las pelucas limitaba el movimiento de la mujer, y de igual modo imposibilitaba por ejemplo el ir sentada en los carruajes, con lo que se veían obligadas a ir arrodilladas en el suelo de estos con la cabeza asomando por la ventana.

Gratificante fue para muchos el fin de esta moda dejada atrás en favor de ensortijar y arreglar el cabello hacia los lados, pero, no obstante, se sustituyó con grandes sombreros. Aunque retrata la moda inglesa de la época y se nos sale del marco de Francia, podemos ver en el cuadro *El paseo matutino* de Gainsborough de 1785 (Fig. 34) el cambio que se opera en la manera de peinarse de las damas inglesas, reflejo de la moda francesa. Por otro lado, fue la reina María Antonieta quien originó el fin, y marcó esta nueva moda; durante su primera semana después del parto, perdió mucho cabello, y ya no podía confeccionar el gran tupé en el que se fundamentaba el peinado, por lo que sufrió un drástico cambio en favor de uno más comedido y adecuado para este momento que consistió en largos bucles.



Fig. 34. Thomas Gainsborough, *El paseo matutino*, 1785

El estallido de la Revolución en 1789 supuso por consiguiente, también una modificación en la manera de peinarse. Acabó con las pelucas, así como los tocados elaborados y decorados de plumas, cintas, encajes, flores, penachos, etc.; hubo una vuelta a la sencillez de la Grecia clásica. Se simplificaron los peinados, las cabelleras se llevaron lisas y enmarañadas a la *sauvage*, buscando las formas en las estatuas antiguas, pero se siguió empolvando el cabello.

Durante el Directorio, se adoptó el tocado *titus* que radicaba en un peinado conformado por bucles cortos que daban a la mujer un aspecto más varonil. Sin embargo, en 1795 hay un retorno de las pelucas. Las damas nunca tenían el cabello suficiente, de ahí que para 1800 apenas ninguna dama ostentase su propio pelo. Ante la imposibilidad de realizarlas con el pelo natural, se recurrió a las pelucas: rubio por la mañana, negro por la noche, etc. Razón por la que se incrementó el comercio del cabello; el rubio llegó a pagarse por setenta francos la libra. Duplan, el peluquero de ambas emperatrices francesas, tenía asignado un sueldo de 42.000 francos al año.

Con el golpe de estado que instauró el Consulado en 1800 y el posterior Imperio Napoleónico, la influencia de la antigüedad también se manifestó de igual modo en el tocado. Asimismo, en 1802, tras la recepción en la embajada turca se adoptaron tocados con turbantes que llegaban hasta las cejas que; eran confeccionados con muselina y con telas turcas de vivos colores. También se puso muy de moda en el siglo XIX el velo Ifigenia que aparecía por primera vez en 1805 en una representación teatral, como una imitación de la mantilla española.

El famoso peinado de Madame Récamier (Fig. 35), también se convirtió en un modelo a seguir para las parisienses, se fundamentaba conforme Beaulieu (1987: 111) en *una multitud de bucles sueltos que caían sobre una venda ancha*, y sobre los que se colocaban singularidad de sombreros extravagantes como lo habían sido antes los peinados, aunque fueron característicos a principios de siglo los de tipo capota (Fig. 36). También se llevaron tocados a la Ninon que despejaban la frente y enmarcaban la cara con bucles.



Fig. 35. François Gerard, retrato Madame Récamier, 1802, detalle

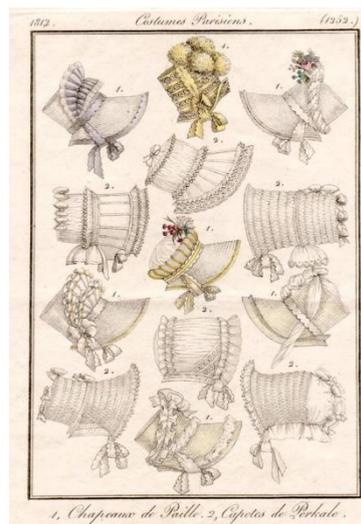


Fig. 36. Galerie parisienne, 1802, diversos tocados

8.4. Las joyas

Durante el siglo XVIII, las joyas se constituían como partes complementarias y dependientes de la vestimenta de la época. Los accesorios decorativos como las joyas eran adheridos a los vestidos, así como a los peinados que las damas de la corte hacían gala. Según el lugar del cuerpo sobre las que se colocan se podían diferenciar diversos tipos de joyas.

Sobre el cabello era frecuente la utilización de airones³, piochas⁴ o agujones, como las que lleva la reina María Antonieta en el retrato que pinta Antoine Lécuyer (Fig. 37), con las perlas cayendo por el cabello; y horquillas para sujetarlos. En las orejas, zarcillos o pendientes en su gran mayoría confeccionados con perlas. Las sienes y la frente, se adornaban con coronas, diademas o tiaras, que normalmente eran solamente utilizadas para las coronaciones. En el cuello y en el escote, sobre todo en el siglo XVIII, como se puede ver en los numerosos retratos de Madame Pompadour, se colocaban lazos con hilos de perlas; también gargantillas, collares y a finales del siglo XVIII y principios del XIX se utilizaban mucho los guardapelos y

³ El airón era un adorno formado por plumas de color blanco que partían de un botón en la parte inferior adornada con pedrería.

⁴ La piocha algunos la relacionan con la palabra italiana "pioggia" que significa "lluvia", propiciada por el efecto de las perlas que se suspendían de finos hilos de metal que producían la sensación de gotas de lluvia.

camafeos (Fig. 38). En los manos y los dedos, brazaletes, pulseras, anillos y sortijas en menor medida.



Fig. 37. Antoine Lécuyer, retrato María Antonieta, detalle



Fig. 38. François Boucher, retrato Madame Pompadour. detalle

También se adhieren joyas a la indumentaria como los botones. Algunos eran de gran tamaño en piedras preciosas, sobre todo diamantes, y otros eran pintados, como los que le regala el duque de La Rochefoucauld a la reina María Antonieta y que representan monumentos de Francia. Del mismo modo, con joyas se decoran los sombreros y en el caso del calzado con grandes hebillas durante el siglo XVIII.

Durante el reinado de Luis XV las joyas se hacen más livianas, delicadas y alegres, primando según Wagner de Kertesz (1947: 514) los *pendientes con muchas colgaduras y almendras, los pinchos bien trabajados, pinochas de brillantes, cadenas de señoras con dijes, horquillas, alfileres con la cabeza adornada, además de valiosos botones y hebillas*. Los brazaletes, sin embargo, pese a que las mangas se llevan cortas no era muy común su utilización. Destaca en el siglo XVIII, como se puede ver en los numerosos retratos tanto de Madame Pompadour (Fig. 39) como de María Antonieta, la utilización de la cinta como adorno del cuello, una flor en el escote o una pluma en el cabello; por ser más liviana frente a las rígidas y pesadas joyas.

Con la revolución económica en Francia en 1720 a través de las especulaciones y del sistema de créditos de Law, se impulsó el arte de la orfebrería y la joyería. Pese a la gran demanda de joyas no era tanto el dinero disponible, de ahí que se emplearan productos falsos o imitaciones. En 1738 el francés Josef Strass comenzó a comerciar con falsificaciones de diamantes que eran hechos de vidrio de

plomo muy refractario y plomífero. De igual modo, vendían también perlas falsas obtenidas a partir de la disolución de escamas de pescado en un fuertemente líquido alcalino.

Durante la época de Luis XVI y con la influencia de los ilustrados en el arte, como Diderot, Voltaire y Rousseau, en un intento por reflejar la idea de austeridad frente al fastuoso y caprichoso Rococó, se opta por un sobrio equilibrio y la línea recta enriquecida por elementos tomados de la naturaleza, teniendo como modelo la Antigüedad Clásica.

Estas tendencias clásicas, en las joyas se tradujeron en un color apagado de los materiales, donde por ejemplo el oro se empañaba, en la búsqueda de la simetría en las formas y en los detalles eran más sencillos. No obstante, el sentido clásico de la armonía no prevaleció; no se renunció a la riqueza de las joyas con lo que a menudo, como mantiene Wagner de Kertesz (1947: 521) *un gran diamante eclipsaba a la más bella composición*. Dentro de esta influencia clásica, destacó el esmalte azul en la composición de muchas piezas, especialmente en anillos que recordaban las formas de los antiguos anillos micénicos. También durante el reinado de Luis XVI destacó la utilización de las perlas en la confección de collares, brazaletes y pendientes como con los que aparece retratada la reina María Antonieta por Vigée Le Brun en 1788, donde lleva un juego de collar y pendientes de perlas (Fig. 40).



Fig. 39. François Boucher, retrato Madame Pompadour, detalle



Fig. 40. Vigée Le Brun, retrato María Antonieta

Las joyas más características de la época de Luis XVI son el camafeo y la miniatura. El camafeo se recupera de la Antigüedad Clásica y el Renacimiento, donde se constituían como la joya por excelencia; para en el siglo XVIII emplearse como broche en los tocados, colgantes, brazaletes, pendientes, botones, pero también como decoración de tabaqueras y bomboneras. Por otro lado, las miniaturas tenían diferentes motivos decorativos inspirados en la naturaleza como ramos de flores, guirnaldas, palomas, además del carcaj y la flecha, delicadas cintas o monumentos del país, y se llevaron como pendientes, broches, medallones, botones y anillos.

Con la Revolución y la aniquilación de todo aquello que recordara al Antiguo Régimen por reproche a la riqueza y suntuosidad de nobleza, las artes menores sufrieron un duro golpe; los joyeros no recibían encargos y muchos talleres se vieron obligados a cerrar sus puertas. Mientras, la burguesía se encaminó hacia una modesta sencillez como deber patriótico, exhibiendo pocas joyas y sencillas, tanto en la forma como en el material, utilizándose por ejemplo los fragmentos de roca de las ruinas de la Bastilla, que eran incrustadas en anillos, collares y pulseras. Surgió de este modo una nueva tipología de joya ligada a los acontecimientos históricos, como los pendientes en forma de guillotina en miniatura (Fig. 41).



Fig. 41. Pendientes de guillotina

Antes del Primer Imperio Napoleónico, en los años posteriores a la Revolución, entre 1795 y 1804, no hubo un gusto propio u original, se elegía diseños según lo que les gustaba, aunque se prefirieron los modelos antiguos inspirados en Pompeya. Durante estos años se estiló llevar muchas joyas, collares de más de siete sargas, anillos en todos los dedos según la tradición oriental, antiguos camafeos, pendientes en forma de corazón de cristal.

Según Le Bourhis (1989): *when the Empire was proclaimed on May 18, 1804, all the state jewels of the Ancien Régime that survived both theft and sale were put at the disposal of Napoleon. Some – a pearl necklace, and ruby and emerald parures- had already been claimed by his wife*⁵ (119). A parte de las joyas que heredaron de las monarquías absolutas, se confeccionaron nuevas, *but the most characteristic from of jewelry throughout the First Empire was an ensemble known as the parure*⁶ (122). Por otro lado, muchos de los diamantes fueron susceptibles a la modificación para seguir el nuevo estilo que se estaba fraguando.

El estilo Napoleón I, seguía la concepción del Imperio de otrora Roma, y como este, debía igualar el aspecto y la pompa. Este nuevo estilo impulsado por Napoleón y adaptado por el primer pintor Jaques Louis David, se manifestó en formas severas y frías, aunque ricamente decoradas (Wagner de Kertesz: 1947). Este concepto de belleza con un exceso de racionalismo y falta de libertad, dio lugar a que no hubiera cabida para nuevas y diferentes creaciones. Sin embargo, la falta de variación en las composiciones no significó que las piezas fueran monótonas, ya que se trabajaban en una gran diversidad de materiales como los diamantes, perlas y piedras preciosas (Fig. 42).



Fig. 42. François Gerard, retrato de la Emperatriz Josefina portando un aderezo de esmeraldas

⁵ Cuando el Imperio fue proclamado el 8 de mayo, en 1804, todas las joyas del estado del Antiguo Régimen que no habían sido ni robadas ni vendidas pasaron a estar a disposición de Napoleón. Algunos collares de perlas y rubíes y aderezos de esmeraldas- fueron reclamados por su esposa.

⁶ Pero la joya más característica durante todo el Primer Imperio fue el conjunto conocido como aderezo.

La pieza que más se identificó con el Primer Imperio fue el camafeo no solo por ser una pieza de la antigüedad clásica sino también por preferencia personal de los emperadores, evidente en los numerosos retratos en los que aparece Josefina portándolo. Eran utilizados en broches, diademas, collares, pendientes y brazaletes. A Josefina le fue entregada una tiara de camafeos al ser coronada por su cuñado Joaquín Murat.

Pese a las restricciones que pudo haber habido, Napoleón sin embargo impulsó la industria al favorecer el lujo, donde portar muchas joyas estaba bien visto. Estos objetos eran macizos, severos e imponentes predominando los modelos antiguos helenísticos y romanos, además de las formas egipcias y sirias debido a las campañas militares de Napoleón. Después de la batalla de Waterloo todas estas joyas se convirtieron en un importante botín de guerra que pasó a pertenecer al tesoro prusiano.

8.5. Los guantes

En la vestimenta de una dama los guantes eran un complemento esencial, siendo obligado su uso para cubrirse las manos y brazos en cualquier ceremonia oficial. Los guantes eran un elemento más de la moda que se empleaba desde la Edad Media. Según el material por el que eran confeccionados eran utilizados para uno u otro momento. Los guantes de piel se reservaban para montar a caballo, mientras que los guantes de seda eran para las fiestas y reuniones sociales. También los había de piel de cabrilla y en su mayoría eran decorados con bordados. En muchos casos los guantes se perfumaban, lo que enmascaraba el olor pestilente de la época.

Durante el siglo XVIII fueron muy populares la utilización, casi exclusivamente por parte de las mujeres en verano, de los guantes sin dedos o mitones, siendo el más común aquel en el que el pulgar quedaba separado de los otros dedos. En el siglo XIX, por el contrario, se impuso el uso de los guantes hasta el codo de seda en colores blancos y pasteles como los que lleva la Condesa de Laure en el retrato que le pinta Ingres (Fig. 43).



Fig. 43. Ingres, retrato Condesa de Laure

8.6. El abanico

El abanico tuvo bastante notoriedad durante los siglos XVIII y XIX, convirtiéndose en un accesorio fundamental de las damas con el que eran retratadas como en el cuadro de *La declaración de amor* de Jean François de Troy (Fig. 44), y un imprescindible en la toilette de la noche, pues se constituía, en la vida licenciosa de Versalles, como un elemento de disimulo dentro de un lenguaje gestual para la seducción.



Fig. 44. Jean François de Troy, *La declaración de amor*

El abanico plegado, que tenía su origen en Japón y era realizado en *hinoki*⁷ a finales del siglo XVII, durante el periodo *Hian*, fue llevado a China, donde se comenzó a producir en abundancia en madera de sándalo y marfil con decoraciones de oro y

⁷ Ciprés japonés.

plata. A través del creciente comercio de Europa con China, el abanico fue introducido en la corte francesa, donde a partir del siglo XVIII se comenzó a producir, especialmente en París debido a la popularidad que tuvo en esta época (VV.AA.: 2003).

Eran hechos de varios materiales como el carey, el marfil o la madreperla y solían tener aplicaciones de pinturas lacadas y grabados con diferentes motivos: escenas cotidianas, escenas de caza, motivos florales, etc. También en algunos casos se les hacían incrustaciones de medallones.

8.7. El bolso

El bolso únicamente aparece a finales del siglo XVIII como respuesta al cambio de una moda llena de recargos hacia otra como era el estilo imperio, más ligera, con una forma que no permite la existencia de bolsillos, de ahí que se suprimiera cuando antes se había llevado dentro del vestido. La supresión de este elemento para guardar diversas cosas se traduce en la necesidad de un elemento exterior: el bolso.

Los bolsos de esta época, finales del siglo XVIII y principios del XIX, tiempo en el que impera el estilo imperio, se denominaron “ridículos”. De distintas formas y tamaños, más o menos pequeños, los bolsos se decoraban con medallones o bordados, y eran hechos en seda. Destacaba por su forma la piña, especialidad de la isla de Martinica, con toques exóticos, los cuales estaban muy de moda en esa época.

8.8. Los zapatos

En el siglo XVIII, los zapatos progresaron con respecto a los del siglo anterior; el tacón se elevó cada vez más, tanto para los hombres como para las mujeres, lo que daba una mayor combadura al pie proporcionando mayor estabilidad. Se caracterizaban por tener la punta estrecha y ser cerrados en el empeine por una lengüeta y a su vez cerrados con las orejas mediante cintas o hebillas gruesas que se convirtieron en el adorno principal del zapato; las había de metal, plata u oro, y engarzadas con piedras preciosas como los de la imagen inferior (Fig. 45). En general eran realizados con ricas telas como la seda o el lino y a veces con pieles para los conjuntos elegantes, mientras que con materiales como el cuero se

confeccionaba el calzado para el uso corriente. En época de María Antonieta se volvió a distinguir entre el izquierdo y el derecho. También en esta época encontramos las zapatillas y los botines, que eran más adecuados para el frío ya que estaban forradas de pieles, aunque también los había de paño, y se trataba de un calzado hasta los tobillos.

En este siglo, vemos también, un calzado que se pone muy de moda como nos muestran, los retratos de Madame Pompadour en los que se aprecian por debajo de las faldas en el detalle que se muestra del retrato de François Boucher de 1756 (Fig. 46), las chinelas. Era un calzado cómodo, para estar en casa el cual dejaba el talón al descubierto, con un importante tacón que fue perdiendo altura a partir de la segunda mitad del siglo.

La moda a la antigua que siguió a la Revolución acabó con el tacón; los zapatos eran muy sencillos y finos con cintas que los sujetaban a los tobillos. Podemos ver un ejemplo de ello en la imagen inferior, donde Josefina es retratada por François Gerard (Fig. 47) portando unas zapatillas de color blanco que se adelantan a la moda del siglo XXI por las llamadas “bailarinas”. Tanto la emperatriz Josefina como su sucesora María Luisa fueron aficionadas a la compra de estos zapatos, siendo propietarias de centenares.



Fig. 45. Zapatos siglo XVIII



Fig. 46. François Boucher, retrato Madame Pompadour, detalle



Fig. 47. François Gerard, retrato de la emperatriz Josefina, detalle

9. CONCLUSIONES

El Arte se ha alzado como un elemento más que meramente decorativo para ser objeto de estudio indispensable para la historia, pues es la “representación visual” que da testimonio de momentos acaecidos, proporcionando así una gran cantidad de datos sobre la misma. De este modo, los artistas se han consagrado como cronistas de la épocas en la que vivieron, y un componente esencial que cada uno de ellos ha representado en sus cuadros o esculturas ha sido siempre la sociedad y ligado a ello iba la indumentaria con la que se cubrían. Por tanto, el arte se convierte en un ilustrador de la vestimenta que cambiaba y creaba modas en cada una de las épocas de la historia y por las que iconográficamente son reconocibles cada una de ellas.

La moda se convierte entonces, en una pieza importante en el análisis de la Historia del Arte que siempre ha sido poco valorado, no ha sido sino hasta ahora, en el siglo XXI, cuando se le ha empezado a dar gran importancia e incluso crear museos del traje, pero sin la cual sin embargo el análisis iconográfico de la misma quedaría pobre. La vestimenta cobra un papel importante en la obra artística pues se convertía en un atributo visual que daba mucha información sobre el individuo que la portaba, ya que era un reflejo del estatus social de dicho personaje, puesto que la industria textil siempre ha estado ligada al poder económico.

En aspectos más estéticos el arte vio su reflejo en la moda de cada una de las épocas: vemos entonces, como no solamente históricamente se produce un cambio en la política con el paso de una monarquía a una guerra y después a un Imperio, sino como este cambio se produce también culturalmente. La repercusión tan clara que tuvo el descubrimiento de Pompeya y Herculano y la toma del ideal clásico en el arte fue decisivo. Sentó las bases para el desarrollo de una nueva corriente artística que derivó directamente en un cambio en la moda y la concepción que se tenía de la misma, y de la libertad que se le daba a la figura de la mujer, pues se adoptó como ideal para la nueva creación de la moda la Grecia Clásica que dejaba atrás los pesados volúmenes del rococó.

10. BIBLIOGRAFÍA

- AMBROSE, G., HARRIS, P. (2008). *Diccionario visual de la moda*. Barcelona: Gustavo Gill.
- ARBETETA, L. (1998). *La joyería española de Felipe II a Alfonso XIII*. Madrid: Nerea.
- ARIAS DE SAAVEDRA ALÍAS, I. (2012). *Vida cotidiana en la España de la Ilustración*. Granada: Universidad de Granada.
- ARONSON, T. (1971). *Las abejas doradas (los Bonaparte)*. Barcelona: Ediciones Grijalbo, Colección figuras imperiales.
- BEAULIEU, M. (1987). *El vestido moderno y contemporáneo*. Barcelona: Oikos-tau.
- BOUCHER, F. (1967). *Historia del traje en occidente desde La Antigüedad hasta nuestros días*. Barcelona: Montaner y Simon.
- BORRÁS, M. (1930). *Enciclopedia gráfica. Historia del traje*. Barcelona: Editorial cervantes.
- CHANTAL, T. (1998). *La reina desalmada*. Barcelona: Atajos.
- COSGRAVE, B. (2012). *Historia de la moda. Desde Egipto hasta nuestros días*. Barcelona: Gustavo Gil.
- CRAVERI, B. (2006). *Amantes y reinas. El poder de las mujeres*. Madrid: Ediciones Siruela.
- DEL CRISTO GONZÁLEZ, M. Et al. (2014). *Los gustos y la moda a lo largo de la historia*. Valladolid: Ediciones Universidad Valladolid.
- FERRO, M. (2003). *Historia de Francia*. Madrid: Cátedra.
- ENCISO, L. M. (2001). *La Europa del siglo XVIII*. Barcelona: Península.
- ENDREI, W. (1968). *L'évolution des techniques du filage et du tissage. Du moyen âge à la révolution industrielle*. París: Mouton & Co.
- LAVER, J. (1988). *Breve historia del traje y la moda*. Madrid: Ensayos de arte Catedra.
- LE BOURHIS, K. (1989). *The age of Napoleon: Costume from Revolution to Empire 1789-1815*. New York: The Metropolitan Museum of Art.
- LEVENTON, M. (2009). *Vestidos del mundo. Desde la antigüedad hasta el siglo XX. Tendencias y estilos para todas las clases sociales*. Barcelona: Blume.

- LEVEY, M. (1994). *Pintura y escultura en Francia 1700-1789*. Madrid: Manuales arte catedra.
- MANDROU, R. (1973). *Francia en los siglos XVII y XVIII*. Barcelona: Labor.
- MARTIN, R. (1998). *The Ceaseless century. 300 years of eighteenth-century costume*. New York: The Metropolitan Museum of Art.
- NEWMAN, A., SHARIFF, Z. (2010). *Moda A-Z. Diccionario ilustrado*. Barcelona: Blume.
- SOBOUL, A. (1975). *La Revolución Francesa*. Madrid: Editorial Technos.
- SOLDEVILA, C. (1950). *La moda ochocentista*. Barcelona, Argos.
- TOUSSAINT-SAMAT, M. (1994). *Historia técnica y moral del vestido. 2. Las telas*. Madrid: Alianza Editorial.
- TOUSSAINT-SAMAT, M. (1994). *Historia técnica y moral del vestido. 3. Complementos y estrategias*. Madrid: Alianza Editorial.
- VON BOEHN, M. (1928). *La moda. Historia del traje en Europa desde los orígenes del cristianismo hasta nuestros días*. Tomo IV, siglo XVIII. Barcelona: Salvat editores.
- VON BOEHN, M. (1929). *La moda. Historia del traje en Europa desde los orígenes del cristianismo hasta nuestros días*. Tomo V, siglo XIX 1790-1817. Barcelona: Salvat editores.
- VV.AA. (2003). *Moda. Una historia desde el siglo XVIII al siglo XX*. Barcelona: Taschen.
- WAGNER DE KERTESZ, M. (1947). *Historia universal de las joyas*. Buenos Aires: Ediciones Centurión.
- WALTER, G. (1965). *María Antonieta*. Barcelona: Grandes biografías. Ediciones Grijalbo.

Recursos en Internet:

- Revista:
 - LEIRA SÁNCHEZ, A. (2007). "La moda en España durante el siglo XVIII." en *Indumenta. Revista del Museo del Traje*. Madrid. Vol. 0. Consultado el 25 de mayo a las 8:51. <http://museodeltraje.mcu.es/popups/publicaciones-electronicas/2007-indumenta0/Indumenta00-09-ALS.pdf>

- PREGO, M. (2016) *Geometría y trazas pertenecientes al oficio de sastre...por Juan de Albayzeta (1720)*. Consultado 12 de julio a las 11:13. <http://museodeltraje.mcu.es/popups/06-2016.pdf>
- GARCÍA NAVARRO, J. (2006) *Zapatos y medias del siglo XVIII*. Consultado el 1 de agosto de 2016 a las 16:42 <http://museodeltraje.mcu.es/popups/06-2006%20pieza.pdf>
- Blogs:
 - WACHTENDORFF, K. (2012). *Detalles de moda: el agujón o rascamoños*. Consultado el 10 de mayo de 2016 a las 11:27. <http://historiadelamodaylostejidos.blogspot.com.es/2012/01/detall-es-de-moda-el-agujon-o-rascamonos.html>
- Páginas web:
 - FERNÁNDEZ, D. (2013). *Sobre los oficios de la costura- Louis Hippolyte Leroy- modisto de la corte napoleónica*. Consultado el 25 de julio de 2016 a las 16:50. <https://vestuarioescenico.wordpress.com/2013/10/20/sobre-los-oficios-de-la-costura-louis-hippolyte-leroy-modisto-de-la-corte- napoleonica/>
 - NATIONAL GEOGRAPHIC. (n.d) *La pasión por la moda en la época de María Antonieta*. Consultado el 3 de agosto de 2016 a las 10:22. http://www.nationalgeographic.com.es/historia/grandes-reportajes/la-pasion-por-la-moda-en-la-era-de-maria-antonieta_7192
 - PONCE DE LEÓN, J. (2013) *Historia de la Moda. La cosmética. Lunares, Mouches y Beauty marks*. Consultado 24 de mayo de 2016 a las 11:55. <http://www.lacasamundo.com/2013/06/historia-de-la-moda-la-cosmetica.html>