

INDUMENTARIA
ENCAJES
BORDADOS

DEL BARROCO AL ROCOCÓ

En este libro se presenta la indumentaria durante los períodos del Barroco y del Rococó. *Encajes y bordados* son los términos que, a nuestro criterio, caracterizan a estos dos nuevos estilos.

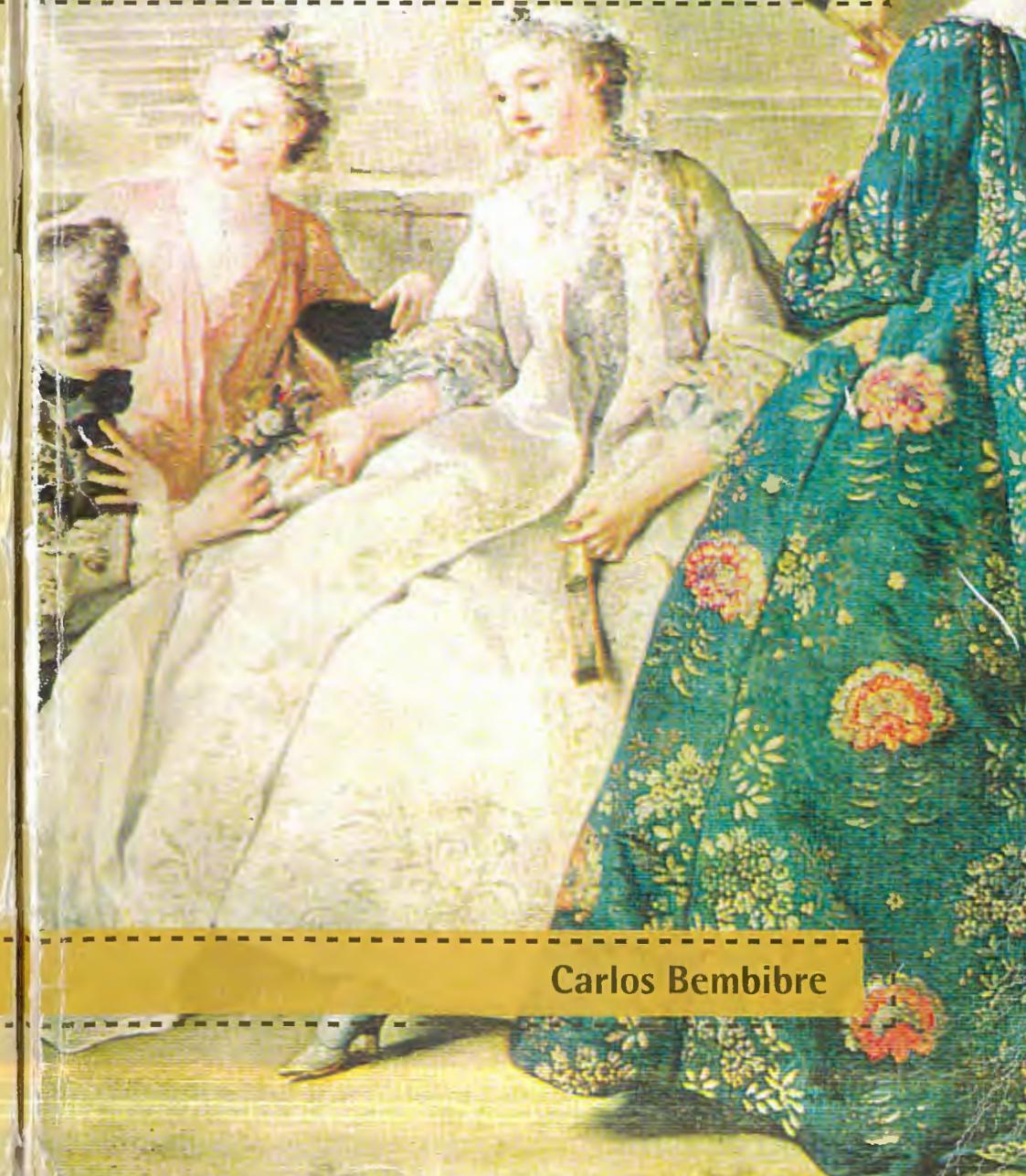
Podremos encontrar aquí testimonios que corresponden a las artes plásticas, que se relacionan con otras áreas artísticas, como es el propósito de nuestras clases. Este análisis no se limita solo al ámbito europeo, sino que también describe diversos documentos del Buenos Aires Colonial que nos permiten conocer la indumentaria en nuestro ámbito. Son pinturas, miniaturas y algunos trajes o tapices que podemos ver, todavía hoy, en nuestra ciudad. Agregando a esto un último capítulo en el que se encuentra un estudio sobre la *fiesta teatral*, como se desarrollaba en esos tiempos en la antigua Plaza de Mayo.

Una cuidada selección de cien ilustraciones completa lo que se pretende decir en el texto, con una importante bibliografía comentada que atiende los dos ámbitos, el europeo y el porteño.

El licenciado Carlos Bembibre es profesor de Historia y titular de Historia de la Indumentaria en la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la UBA. Ha dictado cursos de posgrado y conferencias en diversos ámbitos entre los que se destacan: la Universidad Nacional de Mar del Plata, el Museo Nacional de Bellas Artes y el Complejo Museográfico "Enrique Udaondo" de Luján. Es además, colaborador permanente de la revista *Mundo Textil* y autor (en colaboración con María Eugenia Crogliano) de Grecia: *Indumentaria, Mitos y Tejidos* publicado por esta misma editorial.



nobuko



Carlos Bembibre

Carlos Bembibre

DEL BARROCO
AL ROCOCÓ

INDUMENTARIA / ENCAJES / BORDADOS

ÍNDICE

Bembibre, Carlos
Del barroco al rococó: indumentaria encajes y bordados. - 1a. ed. - Buenos Aires:
Nobuko, 2005.
196 p.: il.; 20x14 cm.
ISBN 987-1135-92-0

1. Indumentaria-Historia. I. Título
CDD 391.09

Hecho el depósito que marca la ley 11.723
Impreso en Argentina / Printed in Argentina

La reproducción total o parcial de este libro, en cualquier forma que sea, idéntica o modificada, no autorizada por los editores, viola derechos reservados; cualquier utilización debe ser previamente solicitada.

© 2005 nobuko

Febrero de 2005

En venta en:
LIBRERIA TECNICA
Florida 683 - Local 13 - C1005AM Buenos Aires - Argentina
Tel: 54 11 4314-6303 - Fax: 4314-7135
E-mail: ventas@nobuko.com.ar

FADU - Ciudad Universitaria
Pabellón 3 - Planta Baja - C1428EHA Buenos Aires - Argentina
Tel: 54 11 4786-7244

Presentación

1^{ra} Parte: El Barroco - El Rococó

Introducción 11

El Barroco

La indumentaria entre 1589 y 1617 29

La indumentaria durante el reinado de Luis XIII 44

Luis XIV de 1643 a 1660 58

Luis XIV de 1661 a 1670 69

Luis XIV de 1670 a 1715

El Rococó

Luis XV de 1715 a 1750 89

Esquema general y evolución de los trajes 109

2^{da} Parte: Buenos Aires colonial

Guía documental 115

Documentos 123

La ciudad teatral 161

El "Barroco Efímero" 163

La Plaza Mayor 166

"¡Arriba el telón!" 171

Bibliografía

5

11

15

29

44

58

69

89

109

115

123

161

163

166

171

189

Encajes y bordados es un estudio que se refiere a la historia de la indumentaria a través de las artes referida a los períodos Barroco y Rococó. El título no es caprichoso ya que con él queremos manifestar dos ideas que caracterizan dichos períodos. Al mundo del Barroco que entre sus principales características posee la de manifestar casi siempre grandes contrastes, no podía dejar de gustarle un textil que lo resume, el encaje. Sus calados con plenos y vacíos se adecuan inmejorablemente a ese espíritu. Si bien el encaje existía de antes, el Barroco se encargará de llevarlo a su máximo esplendor. Por otra parte, al mundo del Rococó con su gusto exacerbado por lo textural (no olvidemos que *rocaille*, "rocalla" significa conjunto de piedrecillas que cubre la superficie de la roca por la acción del tiempo o del agua) nada podía convenirle más, en lo indumentario, que el bordado con sus distintos puntos y grosores que parecen "florecer" sobre la superficie de los paños y telas, intentando remedar o imitar a la misma desbordante naturaleza. *Encajes y bordados* concibe desde estos dos conceptos la caracterización de la indumentaria de esos períodos.

La idea de integrar, de algún modo, las distintas áreas y expresiones artísticas para entender el contexto del desarrollo

indumentario, está presente en todo el libro y refleja una de nuestras preocupaciones de siempre en nuestra tarea docente.

Desde su organización, este libro presenta dos grandes partes. La primera de ellas se refiere al estudio de la indumentaria del Barroco y del Rococó en Europa y especialmente –para el Segundo período– en Francia.

Desde el advenimiento de Enrique IV al poder francés en 1589, pasamos revista a esa etapa y a la siguiente de Luis XIII, a la que se designa genéricamente como el de la "moda mosquetero". Luego, la larga época de Luis XIV con sus distintos momentos para llegar finalmente al período galante de Luis XV.

En la Segunda parte nos dedicamos a observar y tratar qué sucedió en el Buenos Aires Colonial durante ese tiempo. En primer término agregamos una serie de "fichas" documentales con gran cantidad de datos sobre distintas fuentes que nos permiten conocer la indumentaria de aquellos tiempos: tapices, pinturas, miniaturas y libros. Son catorce documentos que pueden apreciarse en distintos lugares y museos de Buenos Aires y que contienen una insustituible –aunque no única– información sobre la historia de ese período, a la que pretendemos contribuir con nuestro pequeño y provisional aporte. Está concebida para que quienes se interesen por estos temas puedan ir guiándose por los distintos sitios propuestos y tomar contacto directo con dichos documentos.

Finalmente presentamos un estudio sobre la teatralidad –otro elemento típicamente barroco– de las fiestas que se llevaban a cabo en distintas ocasiones en la Plaza de Mayo de

aquel entonces. Escenografía, arquitectura efímera, música, coloridos desfiles hacían de este lugar un espacio acabadamente Barroco. La cuidada selección de cien imágenes que ilustran el presente volumen contiene valiosa e indispensable información sobre lo desarrollado. Una importante bibliografía para ambas partes, la europea y la porteña, en algunos casos con comentarios y sugerencias de consulta, cierra este trabajo y pretende orientar, alentar y promover otras búsquedas y profundizar lo que aquí tratamos.

Como en otras ocasiones dedicamos este trabajo a todos nuestros alumnos de *Historia de la Indumentaria* que nos siguen año tras año en la cátedra universitaria como también al público en general que participa de nuestras charlas y encuentros y nos alienta con sus estimulantes comentarios.

Lic. Carlos Bembibre

1^a. Parte

El Barroco - El Rococó

INTRODUCCIÓN

Visión teatral del mundo: surgen la ópera, los oratorios y el drama musical (*El gran Teatro del Mundo, La vida es sueño*); noción de infinito: columnas que, salomónicas o espiraladas, sugieren esa gran sensación (*Baldaquino de San Pedro*), formas elípticas –la nueva noción de las órbitas celestiales– frente al círculo perfecto: más propio del Renacimiento (*Columnata de San Pedro*; marco de pintura de techos). Grandes contrastes entre luces y sombras (la pintura de Caravaggio o Rembrandt); entre conceptos (la poesía de Góngora o Sor Juana Inés); entre grupos sonoros (solista y "tutti"); la fugacidad del tiempo en el pensamiento (y en la profusa construcción de tantos relojes); adornos y decoración por donde se mire (mobilario, tapices, encajes) o se escuche (trinos y adornos musicales), ampulosidad cortesana y grandiosidad (Versalles y sus Jardines), desbordamiento del marco (pinturas de Tiépolo). Pura emoción y búsqueda de conmover al espectador (*Hamlet, La Pasión según San Mateo*) o confundirlo (*Las meninas*); pasión por el movimiento (*Apolo y Dafne; Plutón y Proserpina*, escultura de los jardines palaciegos) y predominio total de la línea curva en todas las manifestaciones del arte: la pintura, la escultura, pero también la música

con su continua y persistente línea melódica y su abigarrada polifonía o la literatura, con su poesía cargada de un orden distinto para la frase por el uso del hipérbaton y una exageración en todo lo concebible, una verdadera hipérbole. Todo eso es el Barroco.

Este período comprende el siglo XVII y la primera mitad del siglo XVIII. Esto es comúnmente aceptado aunque algunos especialistas hacen algunas distinciones (ver recuadro).

Con la aparición de la Reforma Protestante, la Iglesia Católica se ve forzada a realizar también su propia "reforma" a partir del Concilio de Trento (1545-1563). Ésta, denominada Contrarreforma, apoyada especialmente por los jesuitas, expande sus ideas a toda Europa, a América (es la época colonial) y también a Extremo Oriente.

Se libran en Europa las cruentas *Guerras de Religión* que terminarán con la llamada Guerra de los 30 Años (1618-1648).

El siglo XVII es el siglo de Francia con sus dos grandes reinados: Luis XIII (de 1613 a 1643) y Luis XIV (de 1643 a 1715). Como nexo entre la mentalidad renacentista y la barroca puede señalarse la crisis del Manierismo uno de cuyos representantes más conspicuos podría ser el último Miguel Ángel (el de *El Juicio Final*). La filosofía tiene en René Descartes (francés, 1596-1650) su máxima figura y la ciencia realiza importantes avances con Galileo Galilei (italiano, 1564-1642) e Isaac Newton (inglés, 1642-1727). En Hispanoamérica se produce la organización política colonial y se crea un Arte Barroco con influencias de las culturas indígenas más sobresalientes como es el caso de las Misiones Jesuíticas.

A través de las páginas siguientes recorreremos las distintas características de la indumentaria en este tiempo tratando de enmarcarlas con las artes para poder comprender mejor estos diferentes cambios y despertar interés por los artistas y los creadores como ha sido siempre el propósito de nuestras clases.

TRES CRÍTICOS

Según el estudioso Emilio Carilla en su libro *Manierismo y Barroco en las literaturas Hispánicas*, tres especialistas en estos temas dividen a la época que nos interesa en distintas etapas.

De acuerdo con el crítico norteamericano Wyly Sypher en *Four Stages of Renaissance Style. Transformations in Art and Literature* (Nueva York, 1955) postula que:

1. El Renacimiento propiamente dicho es la razón ideal y la proporción armoniosa, de 1400 a 1520.
2. El Manierismo tiene tendencia a la desintegración y a la discontinuidad, 1520 a 1620.
3. El Barroco representa el esplendor y monumentalidad, de 1620 a 1680.
4. El Barroco tardío está más cercano al academicismo o Neoclasicismo.

El conocido crítico Arnold Hauser en *El Manierismo. Crisis del Renacimiento y Origen del Arte Moderno* (Madrid, 1965) por su parte manifiesta que:

El Manierismo de 1575 a 1650 con la pérdida de la armonía y predominio de la extravagancia y la exageración; El Barroco a partir de 1650 con una estructura unitaria y una dirección emocional que apela a grandes sectores de público.

Finalmente está la figura de Georg Weise a través de su libro *Il Manierismo. Bilancio critico del problema stilistico e culturale* (Florencia, 1971), propone una distinción menos nítida pero que entre 1520 y el 1600 se puede centrar el Manierismo con sus elementos medievales y góticos, y asigna al siglo XVII el pleno Barroco.

Agrega a los conceptos señalados del Manierismo los de: individualismo, intellectualismo, exclusivismo aristocrático, virtuosismo, movimiento complicado y forzado; entre las cualidades del Barroco destaca: optimismo, majestuosidad, dinamismo, patetismo y teatralidad.

EL BARROCO**LA INDUMENTARIA ENTRE 1589 Y 1617**

Desde su patria de origen, Italia, este movimiento [el Barroco] se ha hecho dueño de toda Europa. Su repercusión sobre el traje, difiere según los países: menos acentuado en algunos de ellos (Países Bajos, Inglaterra, norte de Alemania, países nórdicos) más notables en otros (Francia, Flandes, España y la Europa central).

BOUCHER, 1965, p. 251

Se trata de la época francesa que gobernaron el rey Enrique IV de Borbón (entre 1589 y 1610 cuando es asesinado) y el primer período o minoridad de Luis XIII bajo la Regencia de su madre María de Médicis, hasta 1617.

Por esta época se destacan las fabricaciones de hermosos brocados, terciopelos y sedas en la ciudad de Lyon y de tafetanes espesos en la ciudad de Tours, industrias que fomentó Enrique IV. También ordenó extensas plantaciones de moreras para el cultivo del gusano de seda.

Los hombres usan todavía la capa corta y redonda española llamada *ferreruelo* (del alemán, no nos olvidemos que proviene de la dinastía de los Austria, *feier hülle*: manto de gala).



Fig. 1: *La encajera*, Vermeer van der Meer, 1665. Museo del Louvre.

Vermeer van der Meer, también llamado Vermeer de Delft, es un importante pintor holandés que vivió entre 1632 y 1675. Es el artista más interesante de la pintura de género (pintura de la vida burguesa, escenas de interior) del siglo XVII. Pintó casi siempre figuras aisladas o en pequeño grupo con una especial iluminación -que admiraba Renoir- y un rico colorido. Reprodujo magistralmente trajes e interiores de su época. *Tañedora de laúd*; *El taller del pintor*; *La carta de amor*; *La lechera*; *La pesadora de perlas* o *Dama en azul* son algunas de las imágenes que el cronista Vermeer nos legó.

Para iniciar este capítulo dedicado al Barroco hemos elegido una de esas imágenes y cuyo tema, los encajes, difundidos en ese tiempo, fueron una cuestión de estado. En 1622 el Parlamento Británico se vio obligado a prohibir la importación de encajes de Bruselas ya que salía del país mucho dinero para financiar el lujo. Se intentó atraer a encajeros de Bruselas pero sin éxito. Los comerciantes recurrieron entonces a un engaño: se denominó Point d'Anglade al contrabando en gran escala de estos encajes no por su origen sino por el mercado de destino.

En la imagen vemos a Catherina, la esposa del pintor, realizando "encaje de bolillos" que era un encaje formado por el trenzado de los hilos sostenidos con alfileres sobre un almohadoncito y que también se lo llamó "encaje de almohadilla". Obsérvese que la mujer lleva puesta una valona caída de encaje. Además, el foco de la atención es la diagonal que se forma entre la mirada, los dedos y el adorno torneado de la mesa dando un cuidadoso dinamismo pictórico como la tarea que representa.



Fig. 2: *El Duque de Chevreuse*,
Frans Pourbus, 1612.

Frans Pourbus, el Joven (1569-1622) fue un retratista flamenco invitado por la Regente que puso gran énfasis en la representación de ricos vestidos y joyas. En la figura vemos valona alta con encajes y bocamangas haciendo juego. Telas oscuras de influencia española todavía; hombros marcados.

Gregüescos y uso de zapatos de punta cuadrada con gran hebilla. Un gran paño anudado como fondo da cuenta de la teatralidad barroca y la nota realista con la figura del perro.



Fig. 3: Se trata de un figurín basado en una representación de 1610 de Enrique IV, Rey de Francia. Lleva gre-güescos (calzones largos y fruncidos), gorguera y puños en juego. Zapatos de punta cuadrada con gran roseta. En su pecho cuelga la Cruz Real. La ropa es oscura, "a la española". Es la misma pose de la fig. 2.

Llevan un **jubón** de faldón corto y siempre con hombreras. Las calzas tienen **trusas** hasta medio muslo sobre un rodete rellenas de crin; los conquistadores españoles en América –Juan de Garay por ejemplo– llevaban esa indumentaria. Si esas trusas son más largas y fruncidas se llaman *gregüescos* (de griego, calzones muy anchos).

El cuello se rodea con una *gorquera*.

Las **botas** tuvieron altos tacones y los zapatos llevaban una hebilla grande en forma de rosa y tenían la punta cuadrada. Se utilizó cuero de Rusia y de origen marroquí, español y turco. Para andar a caballo y proteger las medias de seda se usaron **polainas** (del francés *poulaine* y este del antiguo francés *poulanne*: piel de Polonia) una especie de media caña que cubre la pierna hasta la rodilla.

Se usó el **tahalí**, banda diagonal de raso que cruzaba el hombro derecho y que el rey usaba en exclusividad de color blanco.

El **sombrero** era de fieltro, de ala angosta y copa alta y se fue reemplazando por los de castor (que ahora provenían de América y, con menor calidad, también de Flandes) y cuya forma era ahora de ala más ancha y de copa mediana; siempre iban decorados con joyas cintas y plumas.

Para la mujer el **verdugado** creció y tomó grandes dimensiones manteniendo una forma cilíndrica desde la cintura (como un tambor). Se usó el **corsé** o **pechera** que era un artefacto de acero con bisagras de un lado y cerrado con ganchos o cordones en la espalda; estaba forrado en terciopelo y se colocaba sobre un corpiño de hilo pesado.



Fig. 4: *Ana de Austria*, Pedro Pablo Rubens (1577-1640), El Prado.

Ana de Austria: hija del rey de España Enrique III y esposa de Luis XIII. Por la influencia española viste de manera más "tradicional": lleva un *cuello Médicis* (de encaje y levantado por detrás de la cabeza).

Escarolas, volantes, cintillas y puños de lencería terminaron el cuerpo del vestido en el cuello y los puños respectivamente. La escarola ribeteada de encajes de la primera parte de aquella época, se transformó abriéndose en una valona de forma de abanico, alta en la espalda y con un descote muy bajo. Este cuello se conoce con el nombre de "cuello Médicis", y se acompañaba de faralaes haciendo juego.

TURNER WILCOX, 1946, p. 179

Así se forma entonces este cuello alto de encaje por detrás de la cabeza. Los puños con encajes en las bocamangas hacen juego y se doblan sobre las mangas.

Se usan collares de perlas –el **carcán**– con un colgante en el centro.

A partir del 1600 se usan **peinados altos** y con **rizos**, y con **piedras valiosas** como adorno. Las mujeres sólo usan sombrero, el fieltro de los hombres adornado con plumas, para ir de cacería. De España y Oriente llegaban saquitos o almohadillas perfumadas. También fue una costumbre típica el uso de **guantes perfumados**.

Desde Italia provenían inicialmente hermosos tejidos y encajes sobre todo de Venecia, Génova y Milán.

Fig. 5: Cuello alto de encaje se levanta por detrás de la cabeza, cuello Médici, y con bocamangas haciendo juego. Lleva falda "tambor" (véase la fig. 7 para entender cómo se arma) de grandes dimensiones y un corsé muy ajustado.





Fig. 6: *Rubens con su esposa Isabel Brandt*, Pablo Rubens, 1609. Antigua Pinacoteca de Munich.

Este pintor flamenco, de los más importantes del Barroco en general por su dinamismo y su gran fuerza en el movimiento y la sensualidad, vivió entre 1577 y 1640. Partió del Renacimiento y del Manierismo italianos, recibió influencias de Caravaggio y de Tiziano logrando un estilo de gran vitalidad. Estuvo en Italia, España y desde 1609 se radicó en Amberes; allí se casa ese año con Isabel Brandt. En este autorretrato observamos a la flamente pareja (que se recorta sobre un fondo de madreselvas, símbolo del amor) en un marcado contraste entre la modernidad del pintor (lleva cuello de encaje bajo) y la imagen de Isabel: gorguera almidonada e importante con puños haciendo juego; lleva un sombrero tronco-cónico recuerdo tradicional del lejano *hennin* (bonete) medieval. Su falda es amplia y de paño pesado y tiene una destacada y artificiosa pechera que continúa más debajo de la cintura. La segunda esposa del pintor (Isabel muere en 1626) será desde 1630 Elena Fourment una joven rubia y vital de un estilo más "moderno" como puede observarse en otros cuadros de este autor (*El jardín del amor* del Museo del Prado o *Elena Fourment con su hijo Frans* de la Antigua Pinacoteca de Munich).



Fig. 7: Imagen que pone de manifiesto la manera en que se armaban las faldas tambores.



Fig. 8: *Los dos bufones*, Jacques Callot (1592-1635), 1616. Aguafuerte.

Por esta misma época trabajó este destacado artista francés, Jacques Callot. La corte sofisticada de la Regencia interesada en la Festa Cortesana ve con agrado esta representación de Los dos bufones, dando a sus figuras, tomadas de la Comedia dell'Arte o Comedia Italiana, posturas del gótico tardío tal como propone la línea manierista.



Fig. 9: St. Gervais, Salomón de Brosse, 1616. Fachada. París.

Sobre la antigua y alta Iglesia gótica este importante arquitecto resuelve una fachada en tres pisos (dórico/jónico/corintio) con un remate de curva y contracurva de los inicios del Barroco durante la Regencia de María de Médicis.

LA INDUMENTARIA DURANTE EL REINADO DE LUIS XIII

Durante los ministerios de Richelieu y Mazarino -es decir, aproximadamente entre 1630 y 1660- Francia terminó de consolidar su posición de gran potencia europea. En política exterior, estos años señalan su victoria en la lucha contra España y el Imperio, y en el interior se aplastaron las últimas fuerzas de la discordia política y religiosa. La gloria exterior de Francia fue aún mayor en las décadas siguientes, cuando Luis XIV impuso la ley a toda Europa, pero la fase anterior tiene algo más heroico, pues es la edad del logro frente a la del disfrute.

BLUNT, 1977, p. 201

Luis XIII, un joven lleno de vitalidad y temperamento artístico comenzará a regir en Francia desde abril de 1617. La reina María, su madre y Regente había mantenido una corte italiana-izante y aislado a su hijo de los problemas de estado hasta que el joven con la ayuda de De Luynes (hijo de un amigo de su padre Enrique IV) produjo el Golpe de Estado de ese año y ante la preocupación de su madre, su respuesta fue contundente:

No le sucederá nada mientras Su Majestad se mantenga tranquila. El Rey la tratará como a madre suya que es pero en lo sucesivo él mismo gobernará el reino.

Él y su poderoso ministro el Cardenal Richelieu dominarán la primera mitad del siglo XVII.

En esta época la teatralidad barroca es manifiesta: Calderón de la Barca (1600-1681) publica, en 1636, *La vida es sueño* y en Italia el teatro musical se refleja en la obra de Claudio Monteverdi (1567-1643) quien compone la ópera *La coronación de Poppea* (1642, en Venecia) a su vez el filósofo René Descartes (1596-1650), publica su *Discurso del método*, en 1637.

Con respecto a la indumentaria llegamos a un momento de verdadera elegancia. Richelieu con una serie de edictos y ordenanzas controla la importación de lujo de otros países. En 1633 pronuncia un importante edicto ilustrado por el grabador Abraham Bosse: *El cortesano y la dama según el edicto*. Varias imágenes de este artista están intercaladas en el famoso libro de Max von Boehn, *La Moda* (Tomo III, El siglo XVII). Este grabador francés, que vivió entre 1602 y 1676, a través de su obra da una idea muy clara de la vida cotidiana de su época.

El hombre viste unas calzas amplias y sueltas; el jubón lleva acuchilladas las mangas. Se usa una capa corta (recuerda de alguna manera el *ferreruelo* español) que cuelga de un hombro y llamada ahora en francés *manteaux*; se acomoda con dos cordones cosidos al cuello de la capa y atados en torno a uno de los hombros para lograr el modelo "mosquetero".

El cuello bajo con encajes al igual que en los puños se llamó de *banda caída* y fue hecho popular por la esposa de



Fig. 10: Manteaux. Detalle de la capa corta atada a un hombro.



Fig. 11: *Richelieu* (1635), Philippe de Champaigne (1602-1674). Galería Nacional de Londres.

Retratista de esta época, remarca el sentido teatral de la figura con los paños escenográficos y los de la vestimenta, cuidadosamente plegados. Se observa la pequeña barba, el cuello caído y la gran cruz sobre el pecho.

Luis XIII, Ana de Austria y nos es muy familiar a través del famoso retrato de Richelieu realizado por el pintor Philippe de Champaigne.

Hacia 1636 aparece el uso de la corbata basándose en las costumbres de los soldados "cravates" (croatas: mercenarios al servicio del Ejército Francés) de llevar una bufanda atada al cuello para proteger la garganta.

Las cintas y agujetas toman un carácter decorativo típico del Barroco y aparecen los *brandenburg*, galones horizontales con botones tomados también de los soldados, en este caso, de los brandeburgueses.

Botas de media caña en forma de embudo y con el borde superior doblado, de cuero de origen español, se ponen de moda hacia 1625 con colores claros (*beige* y también blanco). Estas botas se usaron en las casas y aún en los bailes y llevaban unos adornos con encajes:

El zapato bajo, que corresponde al calzón estrecho del traje español, cede su puesto a la bota alta, que primeramente llegó hasta la rodilla y luego bajó hasta la mitad de la pantorrilla, ensanchando la boca en forma de embudo, que se llenaba con polainas sueltas de tela o de batista y preferentemente con encajes. Este adorno permitía un gran lujo; Cinq-Mars, el desdichado favorito de Luis XIII cuya bella cabeza mandó cortar en 1642 Richelieu, dejó trescientos pares de estos adornos de encaje para botas de montar.

BOEHN, 1928, T. III, p. 98

Los zapatos tienen tacos altos teñidos de rojo siempre con punta cuadrada (hecho curioso para la preferencia de la línea curva barroca) y con rosetas de cintas y piedras valiosas.

Siguiendo la moda de Richelieu se usa una pequeña barbita triangular en el mentón. Abundante perfume, se resalta la blancura del rostro y se aplica un lunar en la sien. En la oreja derecha se deja una trenza de cabellos de donde cuelga una perla. El sombrero de fieltro o de castor con alas onduladas se adorna con plumas de avestruz, plumas "llorosas" por sus rizos, y se lleva sobre una cabellera enrulada a los lados.

Las mujeres llevaron siempre una camisola y varias enaguas por encima del ahuecador que se usará hasta 1630 aproximadamente. Arriba de esto se colocaba el vestido (falda más corpiño o pechera) con mangas de raso. Encima de este vestido se llevó un "ropón" de material más pesado y oscuro, contrastado con el vestido, que se abría al frente desde arriba hasta abajo y cuyas mangas estaban acuchilladas para dejar ver la tela interior. Se usaron varias faldas: la exterior se llamó *pícara* (*friponne* en francés); la segunda se denominó *modesta* en tanto que la de abajo tomó el nombre de *secreta*. A partir de esto una moda importante durante el reinado de Luis XIII fue la de levantar la falda exterior a los costados (a veces, por delante) y se prendía con alfileres para que quedara en su lugar. Tanto el uso del manto en los hombres como esta forma de la falda responden a un uso teatral y artificial de telas y paños propios de la época que tratamos.



Fig. 13: Sombrero de fieltro o de castor con alas onduladas adornado con plumas de aveSTRUZ.

Fig. 12: *Gentilhombre*, Abraham Bosse (1602-1676).

Este pintor y grabador nos dejó casi 1000 imágenes de las costumbres de su época y ellas son fuente primordial de la vida en ese tiempo. En la imagen se observa: botas cortas en embudo, capa corta sobre un hombro, cuello amplio y bajo, sombrero castor con plumas de aveSTRUZ y cabelllos enrulados. Mangas amplias y gregüescos.



Fig. 14: *Burguesa*, Wenzel Hollar (1607-1677), 1640. El artista de Praga, también pintor y grabador que muestra las costumbres de su época. Se puede observar aquí la falda levantada.

Fig. 15: *Beatriz de Cuzance*. Grabado sobre una pintura de Van Dyck, pintor flamenco (1599-1641) que pasó de Amberes a Londres como artista de cámara del Rey Carlos I. Escote pronunciado con bordes de encaje y los puños en juego; collares y pulseras de perlas. Peinado de melena corta y enrulada con "garceta".



El vestido va cambiando progresivamente con la cintura más elevada y dejando un escote más pronunciado. Cuellos, puños con encaje, siempre haciendo juego, los vemos en casi todas las imágenes de la época. El peinado iniciado por Ana de Austria, la Reina, se enrulaba a los costados y era más plano en la parte superior con una especie de flequillo pequeño –la garceta– sobre la frente.

Continúa el uso de los guantes perfumados, "a la Frangípani", puestos de moda por un noble de ese nombre. Los rostros llevan lunares postizos y antifaces de tafetán y se difunde el uso de abanicos plegadizos pintados a mano sobre seda. En el cinto las mujeres cuelgan pequeños espejos y estuches de perfumes (*está surgiendo el llamado neceser*).

Las campesinas, como podemos observar en el cuadro de Le Naín, usan vestidos de paño de colores terrosos, una cofia de lencería, una pañoleta de lienzo en el cuello y un medio-cinto en el talle.



Fig. 16: *Campesinos cenando*, Louis Le Naín, 1645. Museo de Louvre, París.

Louis Le Naín (que vivió aproximadamente entre 1600 y 1648) compuso esta tela que se encuentra en el Louvre. Pinta a los campesinos en general con dignidad aunque parecen inmóviles; en este caso no hay acción y miran hacia afuera del cuadro. El chico en el centro, toca el caramillo, una flauta de madera. Todos visten con paños terrosos y las mujeres tienen pañoletas sobre la cabeza. La escena muy realista se completa con un perro y un gato.



Fig. 17: *La rendición de Breda (Las lanzas)*, Diego Velázquez (1599-1660), 1635.

En el centro a la derecha, el general español tiene ropa negra, botas hasta la rodilla; el vencido (a la izquierda) en cambio viste de manera "moderna": botas cortas en embudo, valona de encaje y los puños haciendo juego.



Fig. 18: *La lección de anatomía*, Rembrandt van Rijn (1606-1669), 1632. Uno de los cuadros más famosos de este pintor holandés. El Dr. Tulp con sombrero y cuello bajo es el protagonista mientras los observadores más tradicionales visten gorro.



Fig. 19: En esta imagen vemos una de las tantas ilustraciones que se han hecho para la clásica narración de Alejandro Dumas (1803-1870) *Los Tres Mosqueteros*, ambientada en época de Luis XIII y publicada en 1844, en plena época del Romanticismo tan afecta al mundo del Barroco. Se trata en este caso de una versión mixta (narración e historieta) que la Editorial Bruguera de España realizó en 1960, en su colección juvenil "Historias". No aparece el nombre del ilustrador.

En las viñetas, podemos observar la capa colgante de un hombro; sombreros con plumas y la figura del cardenal Richelieu según la imagen que nos dejó el pintor Philippe de Champaigne.

No se corresponden en cambio, el peinado de D'Artagnan que debería ser más enrulado y los interiores, con columnas simples.



Fig. 20: Iglesia de Val-de-grace, F. Mansart y J. Lemercier, 1645.

Según los entendidos la cúpula más impresionante del París del siglo XVII. Fue realizada a pedido de Ana de Austria en 1645, en cumplimiento de una promesa hecha antes del nacimiento del futuro Luis XIV.

Luis XIV de 1643 a 1660

Las fiestas de apertura de Vaux-le-Vicomte, ofrecidas a Luis XIV por su ministro Fouquet hicieron consciente a Colbert de la importancia que la propaganda por la palabra y la imagen podían tener al servicio de la exaltación del Rey. Por ello consideró como uno de sus objetivos fundamentales la formulación de un arte de Estado controlado y dirigido por el propio poder.

CHECA-MORÁN, 1994, p. 135

Bajo la inspiración del Rey y con la organización eficiente de Colbert, se dieron los últimos retoques a la autocracia centralizada que habían venido preparando Enrique IV, Richelieu y Mazarino. En el interior quedaron destruidos los últimos reductos de oposición al poder central.

BLUNT, 1977, p. 331

En 1648 se pone fin a los conflictos religiosos con la *Paz de Westfalia* que cierra la llamada *Guerra de los 30 años*.

Se crea la Academia de pintura y escultura (en 1635 se había creado la Academia francesa para ocuparse de la doctrina literaria) como una manera de nuclear a los artistas e independizarse del gremio. El absolutismo real triunfa en todas las áreas.

Con este trasfondo del absolutismo se entiende claramente que ahora Francia sea definitivamente el árbitro de la moda.

Los estudiosos dividen –con alguna excepción– el reinado de Luis XIV (1643-1715) en tres períodos (ver cuadro siguiente y bibliografía al final).

AUTORES	Períodos para la indumentaria durante el reinado de Luis XIV		
M. Beaulieu (1987)	1643 - 1661	1661 - 1670	1670 - 1715
R. Turner Wilcox (1946)	1644 - 1661	1661 - 1670	1670 - 1715
J. Ruppert (1990)	1644 - 1660	1661 - 1670	1670 - 1715
F. Boucher (1967)	1645 - 1675	1675 - 1705	

En este primer momento el uso de las cintas, galants (cintas del traje) y canons (encaje en las rodillas) es excesivo y propio del espíritu abigarrado del Barroco. Esto hace decir a un cronista de la época:

Pudiera creerse uno en presencia de una tienda al por menor, tal es el número de agujas, cintas, trenzillas y lazos que lleva un elegante en los calzones y en el jubón, y lo desfiguran, oprimen, atan, anudan y agobian.

Vemos iniciarse así –aunque veraz– una crítica neoclásica incipiente, que busca la simplicidad, opuesta al Barroco.

España resiste, por su parte, esta moda “mundial” y lo podemos observar claramente en los cuadros de Velázquez como Las *meninas* de 1656 (véase fig. 21), donde la infanta lleva un ampuloso vestido anchísimo a los costados –el guardainfantes– o el retrato de *Felipe IV* con golilla (una armadura de cartón sobre la que se apoyaba el cuello de lienzo) en lugar de los cuellos de banda caída con encajes y de uso común en Francia.

Fig. 21: *Las meninas*, Diego Velázquez, 1656. Madrid, Museo del Prado.

La Infanta de España, Margarita María de Austria, ante la cual se arrodilla la menina María Agustina Sarmiento ofreciendo una pequeña bandeja, está retratada en el centro de la composición. Otra menina aparece a la derecha, Isabel de Velasco. Luego el enano y ayuda de cámara del Rey, Nicolasito Pertusato que apoya su travieso pie sobre el mastín recostado en primer plano y la enana de aspecto imponente, Mari Bárbola. Más atrás se encuentran Marcela de Ulloa, señora de honor de las damas de la Reina y un guardadamas que sería Diego Ruiz de Ancona vinculado a Velázquez. Al fondo, sobre la puerta, el aposentador de la Reina, José Nieto. A la izquierda, el pintor de pie mirando al espectador. En la única imagen nítida del fondo, el espejo que nos devuelve la imagen de los reyes, Felipe IV y Mariana, posando para Don Diego Velázquez de Silva.

La Infanta Margarita con un precioso guardainfante plateado, una falda que se ensancha hacia los costados con un volante de la misma tela que cubre hasta las caderas. El peto o parte superior de la prenda está afinado en la cintura y tiene cuello redondeado galonado de terciopelo oscuro; luce en el pecho un delicado ramo de flores rojas y oscuras. Sus mangas llevan discretos acuchillados y terminan en puños oscuros de los que cuelgan volantes rojos y blancos de encaje. Su cabello rubio, algo informal or la ocasión espontánea de irrumpir en la cámara donde están retratando a sus padres, lleva un arreglo floral que hace juego con el del pecho. Las dos meninas que la asisten llevan el mismo modelo indumentario, pero en tonos oscuros en el guardainfante.

Velázquez usa un bigote fino, largo y ondulado y lleva una golilla como usaba también el Rey Felipe IV. Tiene sobre su pecho pintada una cruz de la Orden de Santiago, añadida años después cuando le fue conferido ese honor.

Siendo este un cuadro "interactivo" el espejo nos muestra a los reyes que están fuera del lienzo y comparten el espacio del espectador hacia quienes varios personajes dirigen sus miradas: Velázquez, Marga-rita, Nieto y el su-puesto Ruiz de Ancona.

Paradigma del Barroco, la ficción se entrecruza con la realidad...





Figs. 22 y 23: *Encuentro de Luis XIV y Enrique IV*, Le Brun, 1669. Grabado para Gobelino.

Con un sentido didáctico hemos dividido esta imagen en dos mitades:

A la izquierda (Fig. 22): la corte francesa con encajes y rhingraves; zapatos con moños y plumas en los sombreros y pelos ensortijados.

A la derecha (Fig. 23): los españoles "antiguos": Felipe IV con golilla, no lleva sombrero y la infanta María Teresa con aparatoso guardainfantes.

Fig. 24: *Enrique IV*, Velázquez. Galería Nacional de Londres.

Esta imagen muestra la mayor sobriedad española: cabellos ondeados, gran bigote y la clásica golilla española.



Luis XIV, por consejo de Colbert, trajo a Francia encajeros de Venecia y de Brabante que se establecieron sobre todo en Alençon pero también en Reims y Sedan.

Esto se debe al hecho de que la industria del encaje fue establecida por Colbert, el brillante ministro de finanzas de Luis XIV, como una forma de acabar con las grandes cantidades de dinero que salían de Francia para comprar encajes. El déficit alcanzó tales proporciones que Colbert autorizó grandes inversiones en Normandía, posiblemente porque ya existía una industria del encaje y del galón en Alençon, que había sido dado a Catalina de Médicis, gran patrocinadora de la industria encajera, por Carlos IX. En 1665 una ordenanza real estableció la manufactura del Points de France con un privilegio exclusivo para atender las necesidades de la corte.

GINSBURG, 1993, p. 166

Fig. 25: *Las Hilanderas*, Diego Velázquez, 1657. Madrid, Museo del Prado.

El trabajo cotidiano en la fábrica de tapices de Santa Isabel nos es presentado mediante la figura de la mujer de la izquierda que recoge un grueso cortinado bermellón. Vemos así, en un primer plano las trabajadoras en una escena realista que incluye la presencia de un perezoso gatito que descansa recostado a los pies de la que maneja la rueca. Del centro hacia la derecha otras tres mujeres realizan labores de hilado. Avanzando hacia el fondo, se observan unas mujeres españolas más elegantes: una, a la derecha, lleva alta peineta y mira de lejos... Ellas están observando el tapiz colgado en el fondo. Se puede ver la representación de la historia de Atenea (tiene puesto su casco) y Aracne.

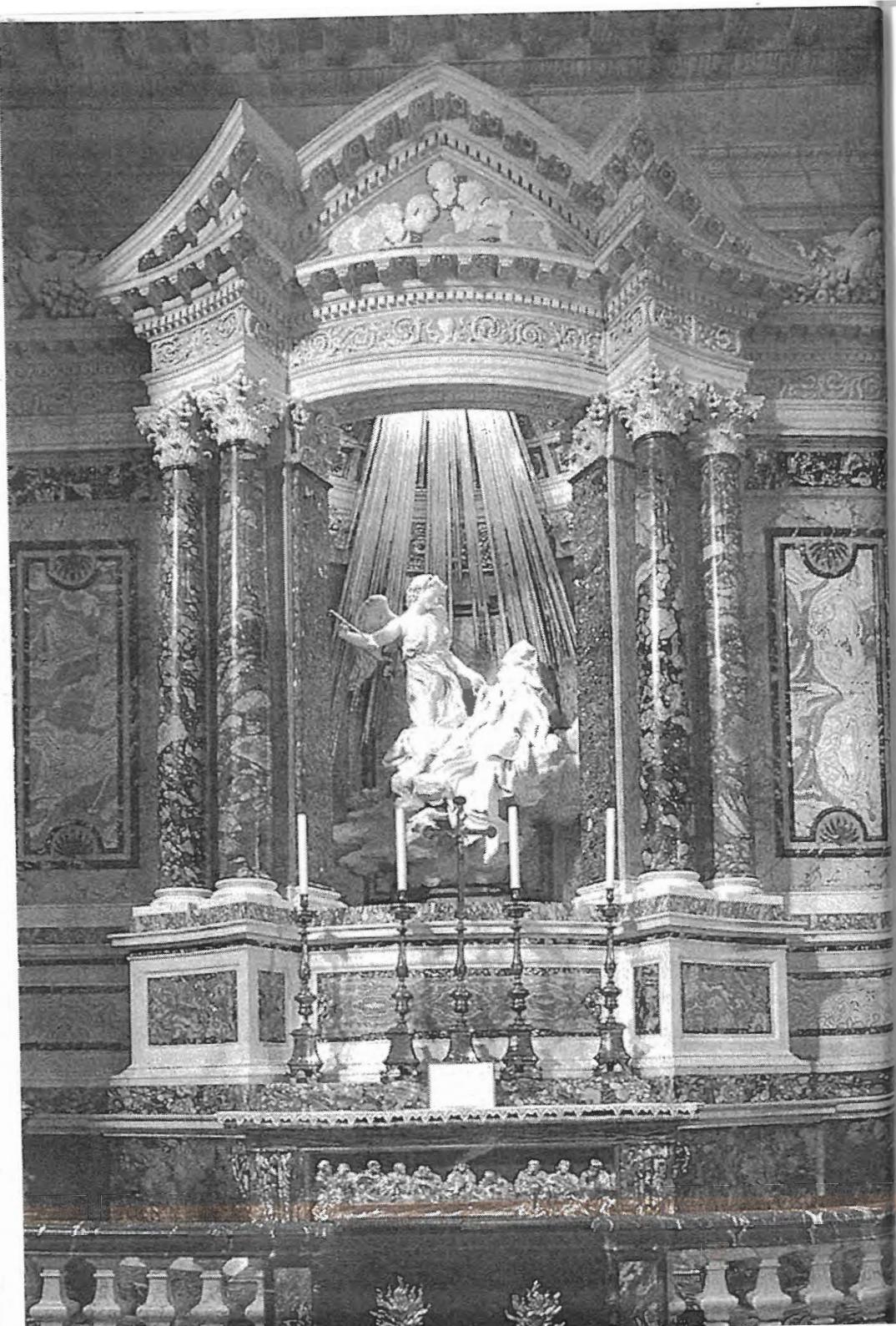
En el ángulo superior izquierdo del tapiz está representado el rapto de Europa, motivo diseñado por Aracne y que había dado origen al terrible



conflicto con la diosa. Veamos lo que dice el mismo Ovidio en sus Metamorfosis del siglo I d.C. en que se inspiró el cuadro:

La joven lidia, en cambio, bordará en su tela las aventuras galantes de Júpiter y los engaños de otros dioses. El resultado será tan extraordinario que Atenea, en un ataque de ira, rasgará el tapiz de su rival y la golpeará con su lanzadera. Aracne, tal era el nombre de la muchacha, no pudiendo soportar el agravio, intentará suicidarse. La diosa, decidida a castigarla, para no destruir su extraordinaria habilidad de tejedora, la transforma en araña por medio de sus especiales poderes.

Nuevamente, realidad y ficción se entrecruzan confundiendo al espectador. Velázquez rinde homenaje, a la vez, a la artesanía y al arte...



En España, Bartolomé Esteban Murillo pinta temas realistas y populares con influencia de las Escuelas Flamenca y Veneciana como *Niño comiendo melón* o *El divino pastor*.

Entre 1660 y 1662 el músico italiano F. Cavalli hace *Una temporada en París* llamado por Mazarino para las fiestas del casamiento del rey en 1660.

El artista italiano Gian Lorenzo Bernini realiza en esta época, una de sus obras maestras, la escultura de *El éxtasis de Santa Teresa* (1645-1652), que se encuentra en Roma en la Iglesia de Santa María de la Victoria. Quizás puede decirse que se trata del artista barroco italiano más importante y que sobresalió en arquitectura (*Columnata* y *Plaza San Pedro* en Roma, 1656; *Santa Andrea al Quirinale* también en Roma, 1658) y en escultura (*Constantino*, 1654-1658; *Apolo y Dafne*, 1622; *Baldaquino de San Pedro*, 1624-1633).

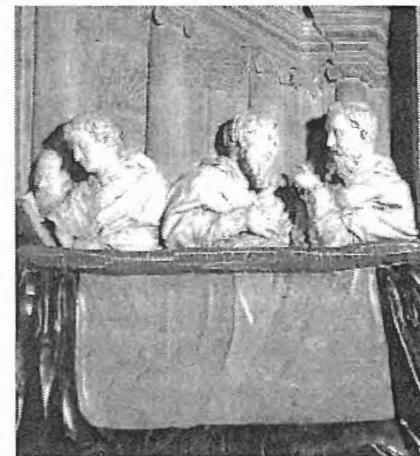


Fig. 26: *El éxtasis de Santa Teresa*, Gian Lorenzo Bernini (1598-1680), 1645-1652. Detalles.

La presencia teatral siempre está presente en sus grupos escultóricos. En la imagen que nos ocupa, se trata de un grupo que está dentro de la Capilla Cornaro, en la Iglesia de Santa María de la Victoria. Obsérvese el contraste entre la blancura del grupo central y las oscuras columnas que lo enmarcan y, particularmente, los grupos escultóricos que están a los costados asistiendo a este "spectáculo" religioso y que son quienes encargaron la obra.

La chaqueta se acortó por encima de la cintura y dejó ver la camisa fruncida. El cuello de "banda caída" con puntas como pétalos se usaba ahora junto con la corbata y el jabot, un volante caído de encaje.

Se usan calzones de forma tubular con volantes de lazos y cintas. Aparecen en este primer momento los pantalones que serán moda característica del segundo período de Luis XIV: los rhingrave o calzones enaguas (*pronúnciese ringráf*) que fueron traídos de Holanda por el noble Salm que era Conde del Rhin o Rhingrave. Boucher descree de esta historia aunque en general los historiadores la aceptan. Es una de las vestimentas más extrañas usadas por el hombre.

Los zapatos tenían el tacón rojo y anchos moños "mariposas" o "aspas de molino". Las botas llevan ahora amplios puños terminados en encajes. Se difundió el uso de los botones (botón: yema de planta, derivado de *boter* en el sentido de "brotar"); llamamos botones a quien se ocupa de tareas auxiliares, especialmente en los hoteles, por la cantidad de ellos que luce en su indumentaria). El sombrero tiene copa más alta (de "pan de azúcar"). Comienza a usarse la perruque o peluca.

La indumentaria femenina tiene pocos cambios con respecto a la época de Luis XIII: se usa un tontillo campana -en el caso del guardainfantes español son dos *panier*- jaulas que se ponían a ambos lados de la cadera. Como en los hombres, gran cantidad de lazos y cintas adornan los vestidos. Se sigue usando abundantes cosméticos, perfumes y también máscaras.

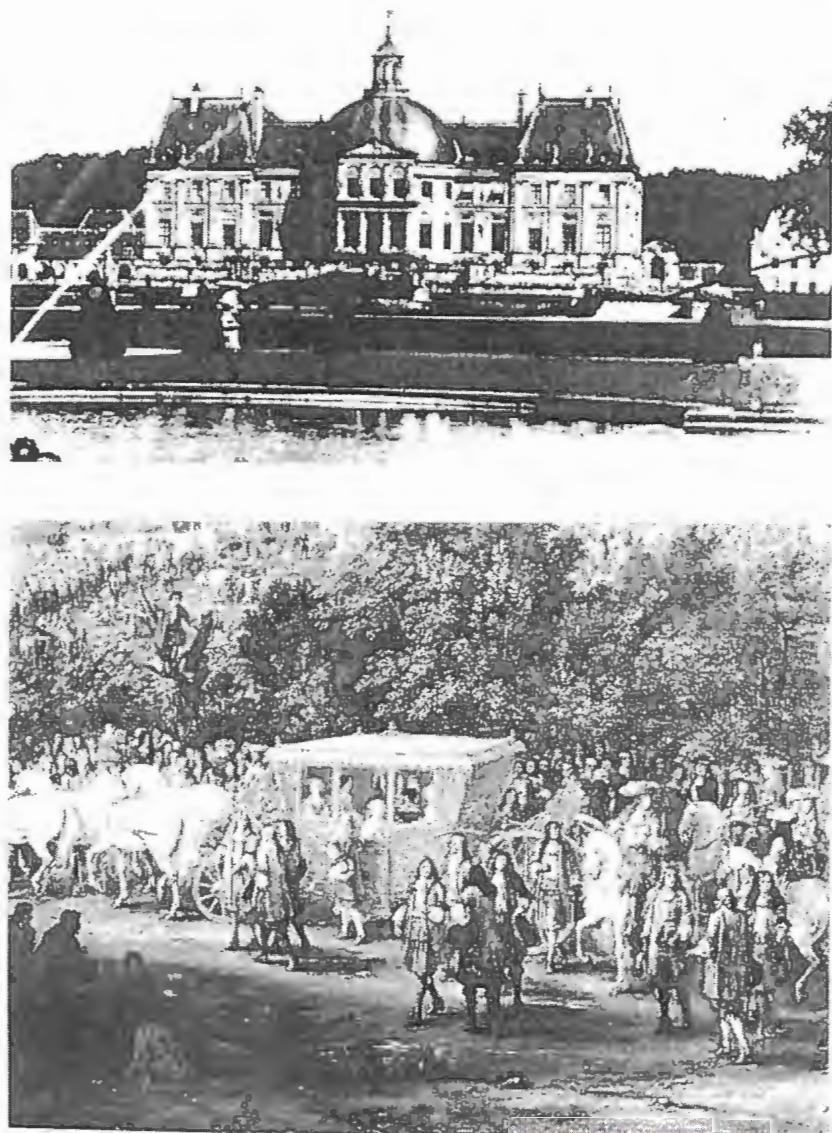


Fig. 27: Gentilhombre, 1646. Grabado de la colección Gaignieres (1642-1671).

Estos grabados son muy importantes para el conocimiento de la indumentaria del siglo XVII.

Botas cortas con encajes, canons en las rodillas y galants en la cintura, chaqueta corta y sombrero "pan de azúcar".

Fig. 28: Figura femenina. Vestido con "cola". Escote en forma de bote, falda superior levantada a los costados. Mangas abullonadas y con encajes.



Toma impulso el gusto por adornos de pedrería: en 1664 un comerciante del Temple descubre un procedimiento para colorear el vidrio; así surgen los "diamantes del Temple" denominados según su lugar de origen. El escote femenino es en forma de "bote" y se sigue levantado la falda exterior con grandes nudos o moños de cinta a los costados y lleva por detrás una "cola" cuya longitud varía según el rango de la usuaria.

Para cubrirse del frío en las manos hombres y mujeres usan un "manguito", cilindro de piel que abriga las dos manos juntas y que cuelga, a veces, del cuello con una cinta.

En 1660 Luis XIV se casa con la infanta española María Teresa y se pone de moda el encaje negro (lejano antecesor de las mantillas españolas del siglo XIX) que se hace desde ese momento en Bayeux.

Fig. 29: Castillo de Vaux-le-Vicomte, Luis Le Vau, 1657-1661.

Fue la obra más importante que concibió este arquitecto antes de obtener la protección real. Fue encargada por Nicolás Fouquet, el superintendente de Finanzas, que quería que fuese el palacio más espléndido de Francia.

Aquí Le Vau utiliza la combinación barroca de todas las artes para lograr un efecto teatral grandioso.

Fig. 30: Entrada de Luis XIV y su futura esposa en Arras, 1659. Pintura del Museo de Versalles.

Luis XIV no está casado todavía con la Infanta María Teresa y va en caballo blanco –como los que tiran de la carroza real– por detrás de ella y lleva un tricornio, ya en uso para los viajes. Estas carrozas son un invento del siglo XVII y en este caso tiene un sistema de suspensión a partir de correas que pasan por debajo de la cabina ricamente adornada, dorada y con cristales en las ventanas.

Luis XIV de 1661 a 1670

Bailes, cacerías, fiestas, teatro es moneda corriente en la corte del Rey Sol, lo que desarrollará paralelamente una industria lujosa con exageración de adornos. A partir de 1661, Luis XIV asume la plenitud del poder y se propone una de sus máximas obras: la creación del Palacio de Versalles.

En 1661 se crea la Academia real de danza y ese mismo año muere Louis Couperin (tío de François Couperin, llamado: *el Grande*, que vivió entre 1668 y 1733) compositor de delicadas piezas para clavecín y organista de la Iglesia de Saint Gervais de París.

En 1664 comienza la colaboración de Lully y Molière para la historia musical y teatral de Versalles con *La princesse d'Elide*. Para 1668: *La grotte de Versailles "Elogio musical"* y en 1670 se consagran con la comedia-ballet *El burgués gentilhombre*. En 1669 se crea también, bajo el espíritu centralista del Rey, la Academia real de música.

En Inglaterra, John Milton (1608-1674) publica su poema épico *El paraíso perdido*, en 1667. se trata de la desobediencia del primer hombre y la pérdida del paraíso. Su pensamiento está vinculado con el *puritanismo inglés*; fue Secretario de Estado de Cromwell después de la ejecución del Rey Carlos I.

La conquista del tiempo es muy importante a partir del siglo XVII y poder controlarlo una intención que se manifiesta en la proliferación de relojes de esta época. Cada vez son más precisos sus mecanismos y más pequeños sus diseños.

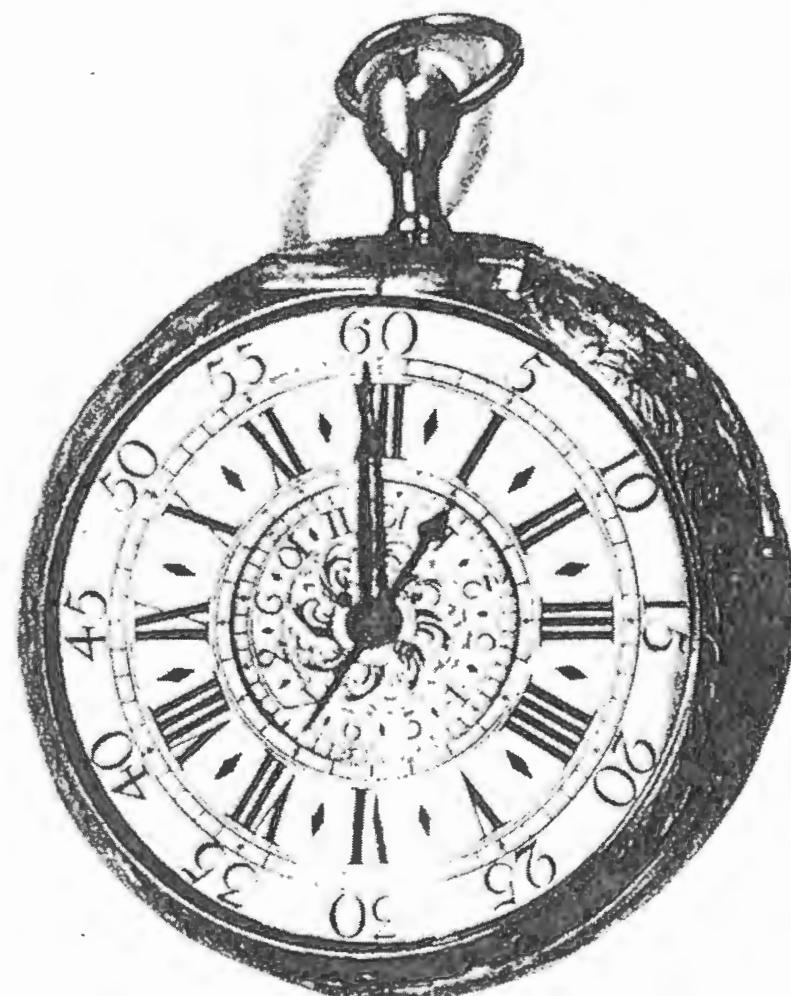


Fig. 31: Reloj despertador de la década de 1660. Victoria and Albert Museum, Londres.

Mide unos 11 cm de diámetro y ya posee dos manecillas (initialmente tenían una sola y la hora se aproximaba por "cuartos").



Fig. 32: Uno de los salones del Palacio de Versalles.

Luis XIV expresó su intención de trasladar la corte a Versalles. Aunque ya había comenzado su construcción, solo se había realizado el *Patio de Mármol*, donde se representarían las óperas de Lully. La idea de la teatralidad y espectacularidad del Barroco que en lo religioso se manifiesta en techos y "glorias" pintadas, en música y ornamentación, es lo que se propone a través de Versalles: glorificar la figura de *Rey Sol* con el Palacio y sus jardines.

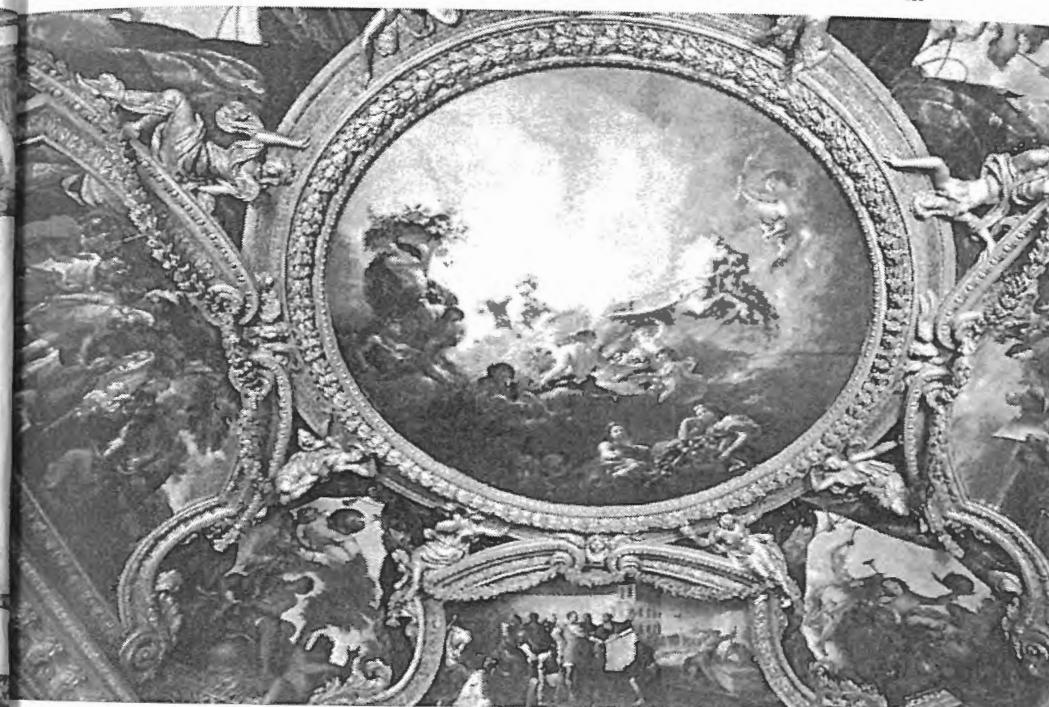


Fig. 33: *Apolo en su carro con las Estaciones*, Charles de La Fosse (1636-1716), Versalles. Fue alumno de Le Brun y pintó el techo del Salón de Apolo en la Sala del Trono del Palacio de Versalles y de ahí su importancia.

Puede observarse la elipse barroca del plafond central y de las curvas y contracurvas de los marcos. El tema, Apolo vinculado al Rey Sol, acompañado por las cuatro estaciones y debajo la figura alegórica de Francia con el manto azul de la Flor de Lis.

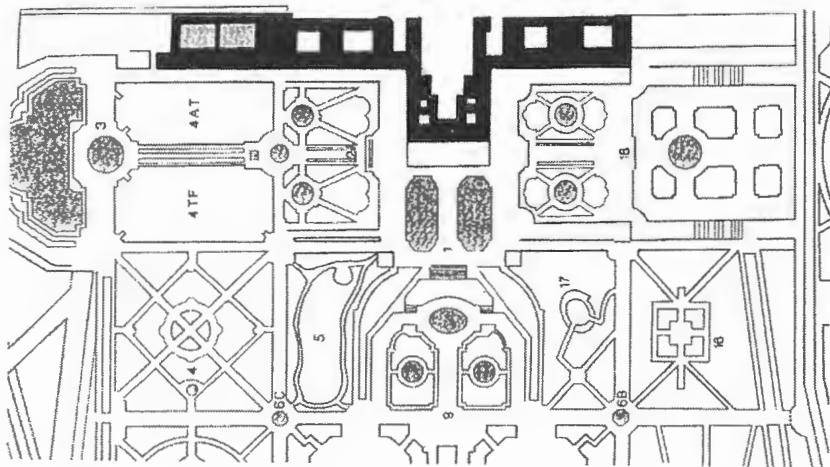


Fig. 34: Plano del palacio de Versalles.

Ya en 1623 Luis XIII había iniciado la construcción de un pabellón de caza en ese sitio (un patio rodeado por tres alas). A partir de 1669, Luis XIV se decide a realizar el palacio con proyecto de Le Vau.

En esta vista puede verse que la parte oscura es el edificio principal y el resto es aproximadamente la mitad de los jardines que realizará Le Notre y que ocupan una superficie de unas 800 hectáreas.



Fig. 35: *El Canciller Seguier*, Charles Le Brun (1619-1690), 1661.

Estudió y trabajó en Roma con Poussin, fue protegido de Richelieu y más tarde de Colbert. Fue pintor de Cámara del Rey y Director de la Fábrica Real de los Gobelinos (fábrica destinada a producir todo lo que fuera necesario para el Palacio Real).

En esta imagen vemos que todo el cortejo lleva zapatos con moños y hacen sombra al canciller con unos parasoles de seda y con flecos que serán los antecedentes de los próximos paraguas que incluso se podrán plegar.

Para los hombres se generaliza el *rhingrave*, es ahora como un pantalón muy ancho pero plegado abundantemente y semeja una falda con un volante horizontal en la parte baja. No se usan tanto las botas y los zapatos tienen iguales características que en el momento anterior. El sombrero es de alas más estrechas con dos plumas y se usa cada vez más en la mano. El cabello se usa largo y rizado cuyo modelo es el Rey que posee una hermosa cabellera. La peluca se va imponiendo y ahora, se mezcla con cabello natural.

Las mujeres usan tejidos moteados y con ramas; se utilizan guarniciones de botones colocados sobre trenzillas: las "borlitas". Se continúa con el uso de la falda levantada a los lados con nudos de anchas cintas; a esta falda se la denomina también *manteaux* y tiene una larga cola recogida a veces, sobre el brazo izquierdo. El escote es de "bote" terminado con una banda de encaje o *fichu*. Las mangas terminan con tres volantes de encaje. El peinado es "a la Sévigné" por el nombre de esta dama que lo popularizó, con rulos pequeños en la frente y con dos mechones de bucles a los costados.

Los "transparentes" eran vestidos de muselina clara pintados con ramas de flores coloreadas puestos encima de otro para lograr ese efecto. Aparecen los guantes largos hasta el codo de tonos claros, de cabritilla o también de seda. Se continúan usando collares de perlas y se estila el "lavalliere" un collar con un pendiente usado por una de las favoritas del Rey: Luisa La Valliere y para la cual se hizo una gran fiesta en los jardines de Versalles.



Fig. 36: Otro grabado de la colección Gaignieres. Aquí puede observarse a Luis XIV hacia 1660 de zapatos con moño "mariposa", Rhingraves, peluca y sombrero de copa baja con dos plumas. Lleva galants en la cintura y amplias mangas de encaje.

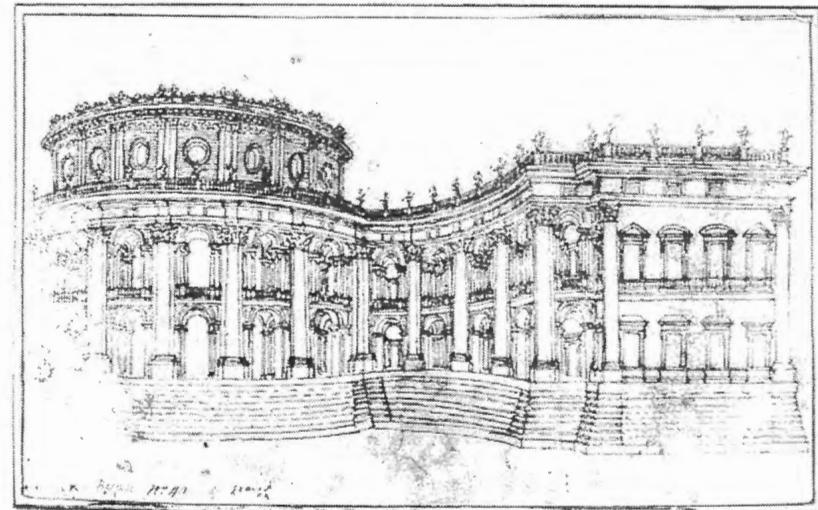
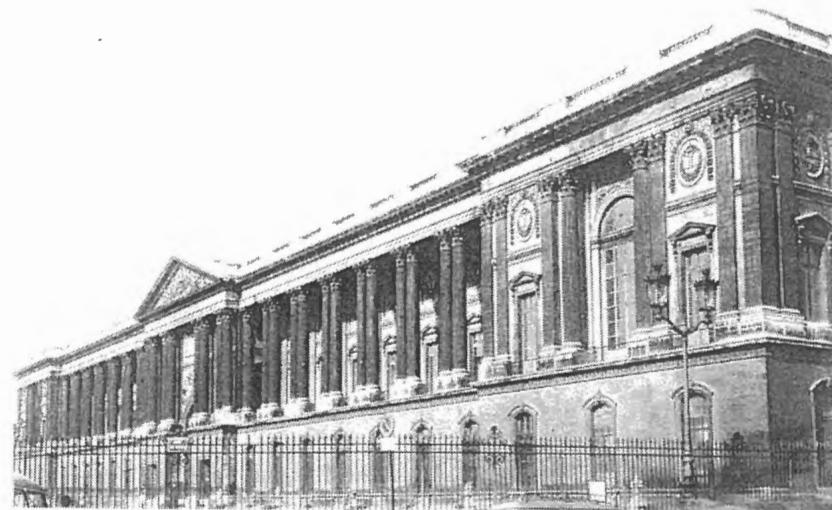
Fig. 37: Ilustración sobre un retrato de Madame de Sévigné.

Puede observarse una falda superior levantada a los costados con moños; collar y pulseras de perlas; cuello "bote" y peinado "a la Sévigné". En su mano izquierda lleva un abanico.

En las dos imágenes que siguen vemos como triunfa el sentido más "clásico" del Barroco francés frente al espíritu del Barroco italiano. Esto es claro a partir de 1667 cuando Luis XIV decide abandonar el proyecto de Bernini para la ampliación del entonces Palacio del Louvre en París y preferir el proyecto de Le Vau. En la comisión para la elección estaban también los hermanos Claude y Charles Perrault, este último autor de cuentos infantiles (*El gato con botas*, por ejemplo). Bernini quien en su momento había sido recibido en París como un héroe, presenta un plan fiel al estilo romano con una rotonda y una doble curva. Con el proyecto "francés" se inaugura un momento *clásico* en los grandes edificios de la época. En cambio vestimentas, decoración y muebles mantendrán claramente el pleno Barroco.

Fig. 38: Obra definitiva del Palacio del Louvre.

Fig. 39: Proyecto de Bernini.





Luis XIV DE 1670 A 1715

Este período fue de gran pompa y esplendor al comienzo pero se fue transformando progresivamente en un estilo más sobrio hacia el final del reinado.

Una de las causas fue cierta decadencia en la política exterior de Francia. Otra, no menos importante, sobre todo para las costumbres, es que la Reina María Teresa muere en 1683 y Luis XIV se casa en secreto con una mujer más austera, Francoise d'Aubigné llamada *Madame de Maintenon*, quien impondrá una creciente sobriedad en la corte.

A partir de 1675 en Inglaterra Cristóbal Wren (1632-1723) reconstruye la *Iglesia de San Pablo* en Londres constituyéndose en la segunda iglesia por su tamaño (casi 160 m de largo). Hacia 1689 se estrena también la Ópera *Dido y Eneas* del músico Henry Purcell (1659-1695) escrita para las jóvenes de un colegio de los alrededores de Londres.

Fig. 40: Luis XIV y su familia (fragmento), Nicolás de Largilliere. Colección Wallace, Londres.

Junto con Lebrun, La Fosse y Rigaud son los grandes retratistas del reinado del Rey Sol. En 1684 entró a la Academia y se presentó con un retrato de Lebrun (que se encuentra en el Louvre). En esta imagen vemos al rey con peluca *in folio* y su segunda esposa usando mangas con volantes plisados, falbalas, contrarias a la moda "Amadís". En el Museo Nacional de Bellas Artes (Buenos Aires) se puede apreciar un cuadro de este pintor: Retrato de la Señora Largilliere y su hijo Nicolás, de 1712. Ahí puede observarse la delicadeza de los encajes y la creciente importancia de los bordados. Estamos en la transición hacia el Rococó.

PHILOSOPHIÆ NATURALIS PRINCIPIA MATHEMATICA.

Autore J.S. NEWTON, *Trin. Coll. Cantab. Soc. Matheskos Professore Lucasiano, & Societatis Regalis Sodali.*

IMPRIMATUR.
S. P E P Y S, *Reg. Soc. PRÆSES.*
Julii 5. 1686.

LONDINI,
Jussu Societatis Regie ac Typis Josephi Streater. Prostat apud
plures Bibliopolas. Anno MDCLXXXVII.

Fig. 41: Portada del libro *Philosophiæ Naturalis Principia Mathematica*, 1686. Londres.

Por estos años (1680) se difunde el invento de Blas Pascal (1623-1662): la máquina calculadora. Este hecho científico junto con la creación del alemán Gottfried Leibniz (1646-1716) del sistema binario que sólo usa dos dígitos (0 y 1) son los antecedentes en época barroca de nuestros modernos circuitos electrónicos: computadoras.

Isaac Newton (1642-1727) publica en 1687 el fundamento de la ciencia moderna: *Philosophiæ Naturalis Principia Mathematica*.

El traje masculino está sometido a una notable influencia de los uniformes militares: así aparece la casaca, una especie de levita larga y ajustada, con faldones volantes y mangas con amplias botamangas; también la chaqueta, un chaleco largo y abotonado como la casaca. Al comienzo eran de seda y posteriormente de paño para concentrar todos los adornos y la elegancia en los zapatos, los sombreros y los encajes. Esto dio por resultado una silueta del hombre mucho más afinada. Muchas veces la casaca tenía unos pliegues en forma de abanico a los costados asegurados por un fuerte botón.

Cuando en el uso se unían los botones y ojales con cintas se denominaron "brandenburgos" (los electores de Brandenburgo usaban esto en sus capotes y llegaron a Francia hacia 1674). Los bolsillos se transforman de verticales en horizontales y bajos hacia 1680.

Para esos años ya no se usan más los *rhingraves*, se reemplazaron por *culottes* (calzón o calzas largas ajustadas) que caracterizarán todo el siglo XVIII hasta que en la Revolución Francesa sean eliminados a favor de los *sans-culottes* (literalmente: *sin calzas*): el actual pantalón.



Fig. 42: Vestimenta de hombre. Luce casaca con faldones con pliegues a los costados y anchas bocamangas, bolsillos horizontales y lleva un tricornio.



Fig. 43: Luis XIV, N. Bonnart. Grabado.

En las obras de este artista así como en las de Jean Le Pautre, Sébastien Leclerc ó Antoine Trouvain es muy interesante para conocer la vida y las costumbres de esta época.

Aquí podemos ver al Rey con una casaca con brandeburgos, peluca in folio y zapatos de punta cuadrada.



Fig. 44: Luis XIV de Hyacinthe Rigaud (1659-1743). Museo del Louvre, París.

Este importante pintor de la corte se ha destacado por innumerables retratos de personajes nobles franceses y de otros países.

En este retrato –quizás la imagen más conocida de Luis XIV– representa al Rey, en 1701, y con una imagen muy barroca del monarca: una gran columna a la izquierda, importantes cortinados con cuidadosos pliegues y en el centro el Rey luciendo su capa de armiño decorada con la Flor de Lis, que cae en remarcadas curvas barrocas; lleva peluca *in folio*, zapatos de tacón rojo y un bastón. En el cuello una chorrera de encajes remarcaban la importancia del dignatario.

Fig. 45: Luis XIV instituyendo la Orden de San Luis, 1693. Estampa del Museo de Versalles.

Todos los nobles usan la casaca con amplias bocamangas y pelucas *in folio*. Solo el Rey lleva el tricornio puesto, los demás lo llevan bajo el brazo izquierdo.



El calzado de esta época será casi siempre negro con punta cuadrada con taco y suela roja; a veces, la lengua se dobla sobre el empeine mostrando su forro también rojo.

Comienza a aparecer una ropa para estar en casa denominada *negligé* (descuidada) mucho más suelta, de seda, damasco con diseños orientales y otomanos completada con un gorro flojo, sobre la cabeza afeitada, para dormir.

Fig. 46: Autorretrato, de Rembrandt van Rijn, 1669. Óleo sobre lienzo. National Gallery, Londres.



La indumentaria femenina fue muy influida por el teatro, como hecho social de relevancia y como, en nuestro tiempo, lo son el cine o la televisión, fomentando nuevas modas: uso de polvos, coloretes, lunares. En 1684 se estrena la ópera de Lully *Amadis de Gaules* e impone el gusto por las mangas ajustadas y abotonadas a la altura del codo denominadas por ese hecho: mangas "Amadís".

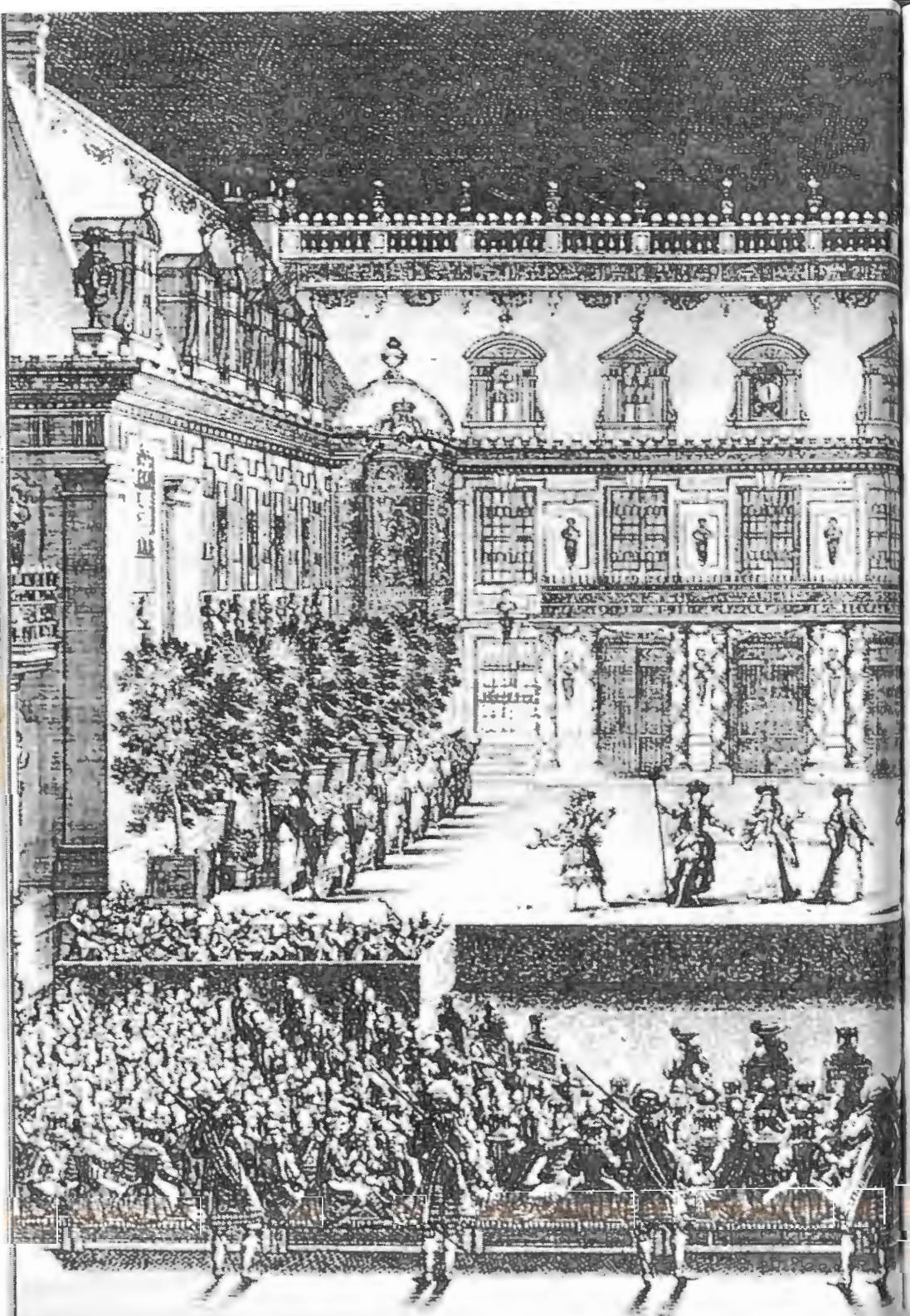


Fig. 47: Ópera Alceste de Lully con libreto de Quinault. Grabado de Le Pautre que muestra la representación en el Patio de Mármol del Palacio de Versalles.

Esta obra se estrena como festejo de la conquista del Franco Condado en 1674 y todo el Patio es un gran escenario con gran derroche de luminarias.

Jean Baptiste Lully (1632- 1687) es italiano de origen, cuyo verdadero nombre es Giovanni Battista Lulli, pero se naturalizará francés y al ser nombrado Subdirector de la Música de Cámara del Rey (1661) será el centro de la vida musical de la corte de Luis XIV.

Acompañado por Quinault para los libretos compone numerosas obras para el entretenimiento del Rey: *Proserpina* (1680), *El triunfo del Amor* (1681), *Amadís* (1684), *Armida* (1686) y otras. En 1672 es nombrado Director de la Academia Real de Música.



Fig. 48: Muchacha con el chocolate, Jean Etienne Liotard (1702-1789). Galería de Dresden.

Moda más simple que la interior, como vemos en esta joven con una cofia en la cabeza. Ahora se toma la nueva "bebida de América", el chocolate acompañado de un vaso de agua.

Se usa un corsé menos ajustado pero manteniendo alto el busto; la falda se decora con *prentintailles* (como retazos) motivos de encaje o bordados de oro adheridos a la falda, algo semejante a los marcos de los cuadros y pinturas doradas de Versalles, colocados en general en bandas horizontales.

Un manto algo parecido a un kimono se empezó a usar dentro de la casa, de color oscuro, y este uso lo difundió Madame de Maintenon bajo el nombre de "inocente". También existió la costumbre de usar "transparentes" encajes negros sobre brocados de vivos colores.

La moda de *déshabillé* –literalmente: *desvestido*– es una costumbre que se va imponiendo cada vez más como una ropa menos suntuosa para dentro del hogar.

Las **falbalas** (hacia 1676), mangas con volantes plisados semejantes al faralá que es un adorno en forma de volante pero en la falda, son el contrapeso de las mangas "Amadís".

El peinado "a la Fontanges" apareció en 1680 cuando a la duquesa de Fontanges, en una partida de caza, se le voló el sombrero y ató sus rizos con una liga haciendo un nudo sobre frente según manifiestan casi todos los historiadores del traje.

Abanicos, parosoles que portaban acompañantes, y antifaces completaban los accesorios de una dama junto con la caja de *rapé* (literalmente: *rallado*), tabaco en polvo, costumbre a la que muchas mujeres eran adictas y que disgustaba a la esposa del Rey.

Con respecto a las modas de origen oriental y especialmente otomanas no debemos olvidar que la presencia turca en esta época fue creciente y su asedio llegó hasta Viena donde fue rechazada por el heroísmo de Juan Sobieski, Rey de Polonia y jefe de una coalición con los Germanos (1683). Precisamente los turcos tenían Atenas bajo su control y un polvorín instalado en el Partenón, que explotó en 1687, provocó el derrumbe de su techo dejando las ruinas casi como las conocemos hoy. Todavía hasta Beethoven como recuerdo de esos sucesos compuso, en 1811, su obra: *Las ruinas de Atenas*.

Por esta época Jaquín de París (hacia 1685) manufactura perlas artificiales muy refinadas.

Con respecto a la vestimenta religiosa puede observarse el uso de túnicas blancas con mangas largas y muy amplias; debajo de ella una camisa con puños ajustados; toca blanca cubierta por un velo negro que tiene una onda sobre la frente. Los extremos del velo caen sobre el pecho; se continúan en un largo escapulario negro sobre el que se destacan escudos grandes, de metal generalmente con imágenes sagradas.

Fig. 49: *Dama con niños*, Nicolás de Largilliere (1656-1746). Detalle.

Puede observarse aquí el peinado "a la Fontanges".





Detente sombra de mi bien esquivo,
imagen del hechizo que más quiero,
bella ilusión por quien alegre muero,
dulce ficción por quien penosa vivo.

Si al imán de tus gracias, atractivo,
sirve mi pecho de obediente acero,
¿para qué me enamoras lisonjero?
¿si has de burlarme, luego, fugitivo?

Mas blasonar no puedes, satisfecho,
de que triunfa de mí tu tiranía:
que aunque dejas burlado el lazo estrecho
que tu forma fantástica ceñía,
poco importa burlar brazos y pecho
si te labra prisión mi fantasía.

SOR JUANA INÉS DE LA CRUZ, México (1651-1695)

Fig. 50: Retrato de Sor Juana Inés de la Cruz, Miguel de Cabrera, 1750. Óleo.

Este es el más famoso retrato de Sor Juana efectuado por este artista mexicano que permite observar la indumentaria religiosa de esta orden del convento de San Jerónimo, en la ciudad de México, a la que pertenecía la religiosa. Sobre su pecho se destaca un escudo bastante grande, de metal con una imagen sagrada.

La organización de la fábrica de los Gobelinos fue típica de los métodos de Colbert. Los edificios que la albergaban eran los de una fábrica de tapices establecida en el siglo XV, pero los planes de Colbert iban mucho más allá de la simple confección de colgaduras para las paredes. El título oficial de la fábrica era Manufacture royale des meubles de la Couronne, y como su nombre indica, estaba destinada a producir todo aquello que fuera necesario para amueblar el palacio real.

En 1663 se nombró director a Lebrun, y a sus órdenes, trabajó un ejército de pintores, escultores, grabadores, tejedores, tintoreros, bordadores, orfebres, ebanistas, grabadores en madera, marmolistas e incluso mosaicistas. La producción, que comprendía a unos doscientos cincuenta trabajadores, estaba controlada en su totalidad por Lebrun, quien preparaba los diseños para cada sección. Sus ayudantes pasaban los diseños a cartones o a maquetas, que posteriormente se traducían a su forma definitiva; pero Lebrun supervisaba cuidadosamente cada etapa.

El conocido tapiz de la visita del rey a la fábrica nos da una idea de la variedad de la producción. Alfombras, jarras, mesas taraceadas, y otros cientos de objetos de lujo le son presentados al Rey para que los inspeccione, y sobre el muro del fondo está colgado uno de los cartones de Lebrun para los tapices de la vida de Alejandro Magno.

Pero los Gobelinos era más que una factoría universal; era también una escuela, y en su constitución, redactada en 1667, se daba mucha importancia y a la formación de apren-

dices. Es interesante notar que, como primera medida, se les daba una buena base de dibujo, sin permitirles pasar al estudio de un arte en particular hasta que no fueran competentes en este terreno. En este, como en muchos otros detalles, los reglamentos de Colbert difieren mucho de los métodos anticuados de los gremios, que aún estaban organizados según unos principios casi medievales. Además, todos los artistas relacionados con los Gobelinos quedaban exentos del control de los gremios y disfrutaban de la misma libertad que los artistas alojados en el Louvre contratados directamente por el rey.

El sistema de producción que se implantó en los Gobelinos creó el elevado nivel de destreza técnica y la uniformidad en el estilo que necesitaban los productos exigido por Colbert y Luis XIV para los palacios reales. La inventiva individual se valoraba menos, pero el gran logro de Lebrun fue canalizar las energías de tantos artesanos en un solo conductor. Versalles es uno de los ejemplos supremos de lo que puede hacer el trabajo, en equipo dentro de las artes.

BLUNT, 1977, pp. 332-334



Fig. 52: Tapiz de la visita de Luis XIV a la Fábrica de los Gobelinos, Charles Lebrun, 1670.

EL ROCOCÓ

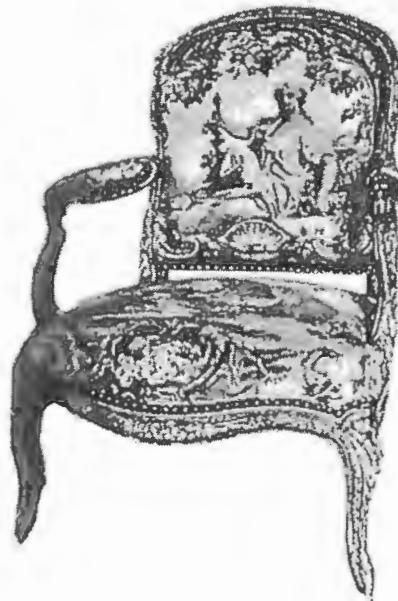


Fig. 51: Sillón y escritorio Luis XV. Estos mobiliarios nos permiten observar sus características: predominio de formas curvas en el respaldo y las formas de cajones; patas combadas con un rizo en el extremo; lleva un faldón de madera debajo del borde delantero del asiento. Este estilo -Luis XV- se opone netamente al más despojado neoclásico que le sucederá bajo el reinado de Luis XVI y cuya característica central son sus patas rectas, como columnas antiguas, y con su fuste estriado.

LUIS XV DE 1715 A 1750

De su hegemonía en el siglo XVII, Francia conservó el prestigio de su cultura, pero al mismo tiempo que perdía su poderío marítimo fue perdiendo su papel de director de la política internacional. Inglaterra, aunque le benefició en un principio su rivalidad con Francia, pronto se vio debilitada a causa de la emancipación de sus colonias en Norteamérica, y tendió hacia una preeminencia marítima mundial.

[...]

Existió, pues, en esta época una civilización que no podemos denominar "europea" sino más bien "occidental", la cual se formó en las potencias marítimas mientras que en la zona oriental solamente asimilaron esta civilización unas reducidas minorías selectas, en medio de las masas sin cultura. Por consiguiente, los intercambios internacionales se efectuaron ante todo, gracias a las corrientes intelectuales, y el traje, como expresión del buen gusto y el refinamiento se transformó en uno de los medios de penetración entre las naciones.

BOUCHER, 1967, p. 291

La nobleza y distinción de este período contrasta con el exuberante Barroco anterior y se manifiesta bien claramente en la indumentaria. Al comienzo del período estamos en pleno Rococó pero progresivamente aparecerán rasgos cada vez más neoclásicos (el traje masculino por ejemplo se simplifica notablemente) aunque en la decoración y sobre todo en el mobiliario esas características recién se verán bajo el reinado de Luis XVI.

Este período que nosotros trataremos comprende la Regencia (Felipe de Orleans se hace cargo del gobierno hasta la mayoría de edad de Luis XV, de 1715 a 1723) y la mayor parte del reinado pleno de Luis XV entre 1723 y 1750, que es el límite de nuestra propuesta.

El primer momento en lo artístico es dominado, en Francia, por la figura de Jean Antoine Watteau (1684-1721) con sus representaciones de "fiestas galantes". Su aspecto más imaginativo y fantástico puede considerarse a las imágenes que creó sobre los personajes de la comedia italiana, pero junto con eso está la representación fiel de la realidad como en *La enseña de Gersaint* donde puede observarse el famoso *robe* (vestido) Watteau.



Fig. 53: *La insignia de Gersaint*, J. A. Watteau, 1720.

Se trata de un lugar de venta de cuadros: en el baúl de la izquierda se está observando un retrato de Luis XIV. Puede verse también en la mujer de espaldas, el vestido "Watteau" (llamado desde entonces vestido "a la francesa").



Fig. 54: Figura tomada de un cuadro de J. F. de Troy (1679-1752). Pintor francés que también diseñó gobelinos.

Mujer con vestido de "pliegues Watteau" que parten desde los hombros.



En Italia se destaca Giovanni Battista Tiepolo (1696-1770) quien vivió y trabajó en varias ciudades de Italia, España y Alemania (Venecia, Madrid, Würzburgo).

Este pintor desarrolla la *pintura ilusionista*, especialmente en sus frescos de iglesias y palacios con colores brillantes y grandes juegos de luces.

Fue el más destacado del siglo XVIII y cuyo prestigio le valió encargos de las cortes de Austria, Rusia, Inglaterra y España.

Fig. 55: Residencia de Würzburgo, Giovanni Battista Tiepolo, 1750. Fresco.

Se trata de una de sus pinturas ilusionistas y teatrales donde se mezclan y confunden pintura y escultura: las columnas inferiores son reales y parecen soportar un balcón superior donde se desarrolla una escena ante el Papa que tiene como fondo arcos y columnas pintados mientras unos ángeles, a izquierda y derecha, descubren un telón escultórico.

Estos frescos decoran una gran escalinata del Obispo de Würzburgo, construida por el arquitecto Johann Balthasar Neumann (1687-1753).



FIG. 56: *La Declaración de Amor*, Jean François de Troy (1679-1752), 1731. Museo de Charlottenbourg, Berlín.

Jean François de Troy ha pintado numerosas escenas de la vida galante del Rococó. En ellas se pueden observar los tocados masculinos recogidos en la bolsa de seda negra (véase también la fig. 63); las casacas con importantes bordados. Las mujeres, por su parte, presentan vestidos "a la francesa", particularmente la que se encuentra de pie. Todas con abanicos.

En 1721, Luis XV baila en el ballet del músico M. R. Delalande, *Les éléments* (Los elementos). En 1723, Juan Sebastián Bach, el músico más importante del Barroco, compone *El magnificat* (un oratorio sobre la anunciaciόn a María) y en 1725, Antonio Vivaldi compone *Il Cimento dell'Armonia*, que contiene las famosas *cuarto estaciones*.

En 1735, Jean Philippe Rameau compone el ballet *Las indias galantes* y en 1741, Jorge Federico Händel, músico alemán, presenta su oratorio más difundido *El Mesías*, en Londres, donde tiene residencia hace varios años.

En 1750, muere Juan Sebastián Bach.

Francesco Antonio Bustelli (1723-1763) italo-alemán, realizó elegantes y graciosas figuras y grupos de la *Commedia dell'arte*. Las composiciones siguen en general una forma en s, con la cadera muy desplazada hacia fuera, típica forma del Rococó. El éxito de este nuevo material -la porcelana- fue muy grande y se crearon grandes fábricas en Sevres, Capodimonte, Meissen, Buen Retiro o Viena.

En la indumentaria masculina se va consolidando el traje francés de tres piezas básicas: calzón, chaqueta y casaca.

Se emplea el terciopelo y paños de seda y lana. La casaca tiene unas mangas con grandes bocamangas, es más entallado en la parte superior y se abre en dos faldones con más vuelo que luego tendrán unos pliegues a los costados desde las caderas y a partir de un fuerte botón.



Fig. 57: Vestimenta de hombre. Lleva casaca y se apoya en un bastón. Usa tricornio y la peluca "en bolsa".

Fig. 58: Hombre vistiendo un redingote, con cinturón y cuello levantado con amplias bocamangas como en las casacas, y luce un tricornio también.



Fig. 59: Jarrón de porcelana de Sévres con su color típico "bleu du roi" (azul real) y con una muchacha copiada de un cuadro del pintor rococó François Boucher (1703-1770) que pintaba jóvenes desnudas, en algunos casos por encargo de la Pompadour.



Al comienzo las mangas de la chaqueta (el chaleco) sobrepasan en largo las de la casaca y va prendida por delante sólo con tres o cuatro botones aunque lleva muchos, y permite ver los encajes de la camisa o la cinta negra que alterna con la corbata.

El calzón se mete enrollado debajo de las medias a la altura de las rodillas.

Aparece el *redingote* de Inglaterra (*riding coat*: abrigo para montar a caballo) hacia 1725. Es amplio y cruzado por el pecho con un tajo en la parte trasera –lo que permite montar– y lleva cinturón; posee dos cuellos uno de los cuales puede levantarse para protegerse del frío.

Los zapatos siguen la línea anterior pero su punta cuadrada es más fina ahora.

Un párrafo especial merece el cabello masculino: siguen usándose las grandes pelucas pero van apareciendo nuevas modas. Se lleva una peluca "con bolsa" de seda que ajusta el pelo atrás de la cabeza; hasta 1750 aproximadamente se lleva la frente más libre y la cabeza se ve plana por arriba. Un moño amplio cierra "la bolsa" y a los costados se dejan grandes bucles "alas de pichón", lo que permite usar el pequeño tricornio.

Desde 1740 estos bucles serán reemplazados por un cabello fuertemente atado a los costados y formando dos canelones. También se puede observar la peluca "a nudos": tres pequeñas colas sobre la nuca, la del medio más corta y apretada.

Finalmente se puede ver el *cadogan* (nombre que proviene del general inglés W. Cadogan de esa época): cabello rizado atado con una cinta negra formando un moño atrás y con las puntas atadas por debajo del mentón.

Todas las pelucas fueron blancas hasta 1725 y grises los veinticinco años siguientes. El sombrero fue el tricornio galoneado con una pluma pequeña y su uso se limita cada vez más a tenerlo bajo el brazo. Se acompaña esta imagen con el uso de un bastón.

Fig. 60: Autorretrato, Maurice Quentin de La Tour (1704-1788), 1751.

Aquí la mirada del pintor parece querer vincularse con el espectador; tiene mucha naturalidad y espontaneidad (raro en el siglo XVIII). No debe confundírselo con Georges de La Tour, maestro en el uso de la luz, quien vivió en el siglo anterior y fue pintor de Luis XIII.

Viste una casaca sin solapas y se observa una peluca "en bolsa" de seda negra y el cabello a los costados en "alas de paloma o de pichón".



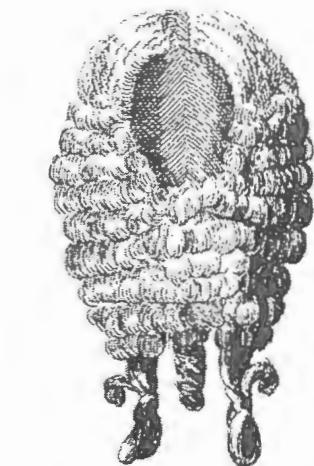


Fig. 61: Peluca en "bolsa".

Fig. 62: Peluca de nudos o "martillo".

Fig. 63: Peluca "cadogan" donde puede verse la cinta que se ata adelante y reemplaza a la corbata; este nudo se llama solitario y a veces se sujetaba con un alfiler de diamante (origen de la traba de corbata).



En el traje femenino desaparecen los adornos agregados llamados *prentintailles* y se usa cada vez más la seda con dibujos de ramajes por la influencia del vestuario teatral de pastorales y fiestas galantes.

Aparecen los tontinillos o *paniers* (en francés, jaulas, cestos) a ambos lados de la cadera. Al comienzo sólo fueron usados por las damas de la corte pero luego gracias a una modista de París, Mlle. Margot, fueron realizados de forma más económica y llegaron también a la burguesía. El vestido es amplio con un fruncido ancho en la espalda desde los hombros –pliegues Watteau– será el origen del vestido "a la francesa" que así se llamará a partir de 1730. Las mangas son frecuentemente, no siempre, estrechas y hasta el codo cerrándose con encajes de mayor a menor superpuestos llamadas mangas "pagoda".

Los vestidos "flotantes" también fueron utilizados: sin cinturón destacaban el suave balanceo de los tontillos.

Se usan las babuchas (palabra de origen árabe: lo que cubre el pie) un calzado con la punta doblada hacia arriba, tacón alto y curvo.

Como tocados se llevaron gorros de gasa; la mantilla pequeña, sobre todo en verano y para salir, que forma una punta encima de la frente y se cruza en el pecho; la cofia que sólo cubre la parte alta de la cabeza; el sombrero de paja con flores. También para viajar y andar a caballo las mujeres usaban en pequeño tricornio.



Fig. 64: *Retrato de la Marquesa de Pompadour*, Maurice Quentin de La Tour (1704-1788). Museo del Louvre.

Este pintor de gran expresividad realiza este cuadro de la amante oficial de Luis XV, en realidad Madame d'Etioles, quien había dicho un día "Quiero poseer el corazón del Rey" y desde luego lo consiguió. Su personalidad tuvo mucha influencia en el gobierno de Luis XV.

En la pintura se muestra una imagen delicada y elegante. Lleva un vestido "a la francesa" con escote cuadrado y mangas "pagoda"; la tela presenta flores y ramales según el gusto de la época por influencia de las pastorales. Luce, como calzado, unas "babuchas".



Fig. 65: Mujer con vestido "flotante". Se trata de un amplio vestido sin marcar la cintura y que se balancea suavemente al caminar ya que posee dos tontillos independientes regulados con unos cordones.



Fig. 66: Mantilla pequeña atada, floja, debajo del mentón.

Fig. 67: *La marquesa de la Solana*, Francisco de Goya (1746-1828), 1792. Museo del Louvre.

En este óleo del genial pintor podemos ver el más puro estilo español de fines del siglo XVIII que influirá mucho en la indumentaria del Buenos Aires Colonial.

Podemos vincular esta imagen con la fig. 88 de la Segunda parte del libro. Delicada mantilla blanca colocada sobre cabeza y hombros, uso de abanico y arreglo con moños y flores en el cabello; zapatos con bordados superpuestos. Es parte de la moda Rococó que retomará el Romanticismo -también amante de la naturaleza- hacia 1825.

Se ven muchas cajitas con accesorios: lunares, potes de *rouge*, relojes y el infaltable abanico con varillas de marfil o de carey, con una banda de raso que pintaban los artesanos y artistas de la época.

Fig. 68: *Le Bal paré* (*El baile de gala*), A. de Saint-Aubin.

Este dibujante diseñó dos obras capitales para la historia de la indumentaria durante el reinado de Luis XV, la que presentamos y *Le Concert* (*El Concierto*). Las mismas fueron diseñadas al final del período de Luis XV (hacia 1773).

En la imagen vemos a los hombres con su peluca "en bolsa" y casacas con galones bordados en los bordes verticales. Mientras que las mujeres visten unos armazones bien amplios a los costados sobre los cuales podían descansar los codos llamados, precisamente, "de codos". Unos más pequeños usados para entrecasa se denominaron "consideraciones".



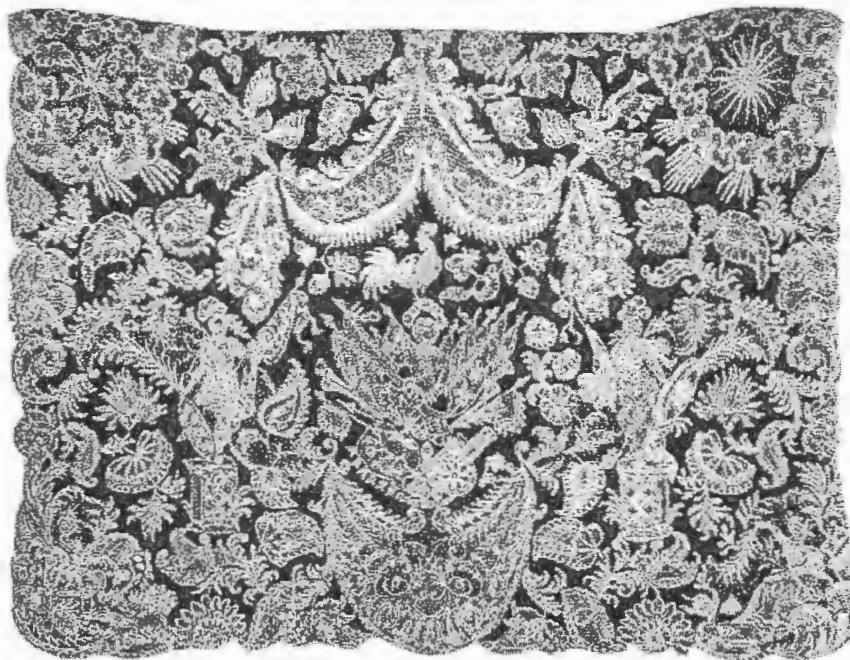


Fig. 69: Pañuelo de encaje de bolillos.

Arriba, a la izquierda, la doble cruz de las jerarquías francesas.

Arriba, a la derecha el emblema del Sol, h. 1700.

ESQUEMA GENERAL Y EVOLUCIÓN DE LOS TRAJES

Presentamos aquí los distintos reinados de Francia durante el período estudiado para que el lector pueda completar con los datos de su interés, obras de pintores, músicos, escritores (que en la mayoría de los casos figuran en el texto) y relacionarlos con las imágenes que aquí se han observado –u otras– con el propósito de componer, a modo de resumen, un cuadro integrador.

Enrique IV	Luis XIII	Luis XIV	Luis XV
Shakespeare	Calderón	Rembrandt	Vivaldi
Carvantes	Rubens	Vermeer	Bach
Caravaggio	Valázquez	Molière	Haendel
Monteverdi		Poussin	Tiépolo
		Lully	Watteau

Las seis figuras que siguen nos permiten repasar lo dicho en los capítulos anteriores y utilizarlos como esquemas gráficos para agregar los nombres que hemos ido conociendo.

TRAJES DE HOMBRE



Fig. 70



Fig. 71



Fig. 72

TRAJES DE MUJER



Fig. 73



Fig. 74



Fig. 75