

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA

Departamento de Historia del Arte II

(Trabajo de Fin de Grado)



**EL UNIVERSO DE LUIS XIV
A TRAVÉS DE LA PINTURA Y LA MODA**

REALIZADO POR:

Sandra Antúnez López

Bajo la dirección del doctor:
Jesús Cantera Montenegro

Madrid, 2017

RESUMEN

En el presente trabajo, *El Universo de Luis XIV a través de la pintura y la moda*, se pretende examinar la monarquía de Luis XIV por medio de una visión histórica de la indumentaria utilizada durante los años 1643 hasta 1715. El soberano se nos presenta preocupado por su imagen, ya que durante su vida se centró en desarrollar la apariencia de la corte real mediante la supremacía de las artes en Francia, en especial, la pintura. El Rey Sol es, por varias razones, objeto de estudio de la indumentaria francesa del siglo XVII, ya que potenció el mercado del diseño textil, hasta que el país se convirtió en referente para los demás países europeos. La corte versallesca desarrolló nuevas tendencias textiles como es el uso de ricos tejidos con diferentes tipos de brocados, la utilización de la casaca militar y un nuevo tipo de peinado impulsado por la Duquesa de Fontanges. En cuanto a la pintura refleja la aparatosidad y el artificio de la corte de Luis XIV mediante sus imponentes retratos. El monarca impulsó diversas reformas para convertir a Francia en un gran referente a nivel europeo, incluso mundial; para su consolidación se utilizó la imagen del Gran Luis como rey sagrado e invencible, la cual puede parecer una manifestación de megalomanía, pero la ciudad de París y la corte constituyeron el núcleo de la evolución arquitectónica que desembocó con la construcción del Palacio de Versalles. No obstante, Versalles es el símbolo de su propietario, una extensión de su personalidad, un medio para exhibir la imagen de la corte, además podemos decir que este gran complejo palaciego fue el escenario donde se vestían con suntuosos trajes y fue la máxima expresión de poder en torno a un soberano narcisista. Así pues, veremos que el Rey Sol demostró a partir de la indumentaria la influencia que poseía en otras cortes europeas, además de conseguir la valoración de la moda como símbolo de ostentación social y lujo en la Francia del siglo XVII.

INDICE

INTRODUCCIÓN	3
CAPÍTULO I.....	5
1.-La personalidad de Luis XIV según <i>Las Memorias</i> del Duque de Saint-Simon	5
1.1.- El retrato psicológico del Rey	7
1.2.- Luis XIV, el Rey de diamantes	13
CAPÍTULO II	15
2.- Versalles, más que un palacio. Escenario de lujo y ostentación	15
CAPÍTULO III.....	19
3.- Más es más: retratos de Alta Costura francesa	19
3.1.- La importancia de los tejidos a través de la pintura.....	26
CAPÍTULO IV.....	29
4.- La importancia de Francia en la moda	29
4.1.- La indumentaria masculina durante el reinado de Luis XIV	30
4.2.- El papel de la mujer en la Francia del Rey Sol	37
4.3.- La indumentaria femenina durante el reinado de Luis XIV.....	38
CONCLUSIONES	45
BIBLIOGRAFÍA	47

INTRODUCCIÓN

En los últimos años se asiste a una proliferación de estudios dedicados a la imagen y a la apariencia. Especialmente, la indumentaria ostenta hoy en día una mayor relevancia también en el ámbito científico, consagrándose sobre todo a las investigaciones de carácter social que actualmente examinan y sondan las nuevas relaciones interdisciplinarias de las ciencias humanísticas. En efecto, el vestido y su universo textil, denostado como fuente y objeto de investigación, recientemente representan unos importantes filtros para el análisis del proceso de civilización moderno. Sin embargo, siempre se prefirió una aproximación descriptiva y difícilmente se remarcó su evidente enfoque social. Superada esta antigua desconfianza académica, unos recientes proyectos reflejan la cultura de las apariencias en la cuestión del cambio social moderno¹. Así, la trascendencia de la Historia de la Moda es inmensa en los estudios de Historia del Arte, a través de la vestimenta puede conocerse el grado de cultura en una época determinada, además de la evolución de los tejidos y diferentes trajes.

Haciendo gala de estos caracteres, la indumentaria encorseta su cultura en el protocolo personal, basado en la distinción y calidad moderna, refleja los mecanismos y los postulados de un preciso momento histórico. Estas consideraciones son transcendentales para entender el reinado de Luis XIV (1643-1715), uno de los más significativos de la historia francesa y de la vestimenta real. Para el público de hoy, la imagen tradicional y más representativa de Luis XIV es el célebre lienzo de Rigaud, conservado en el Museo del Louvre y que tantas veces se ha copiado y reproducido. Ciertamente es que este soberano majestuoso, cubierto de una capa ceremonial en terciopelo azul, revestida con flores de lis doradas y forrada de armiño, nos da la auténtica imagen del Rey Sol. Es necesario señalar que el siglo XVII pertenece a Francia, una nueva era de refinamiento se extendió por toda Europa. La sociedad privilegiada cultivó la elegancia y el país encabezó el camino de esta nueva época. Los franceses introdujeron las reglas de la etiqueta: en la mesa, por ejemplo, empezaron a utilizarse habitualmente el cuchillo y tenedor; el idioma francés era hablado por las clases altas de todo el continente. Un aspecto determinante para este momento histórico es la actitud intrínseca del monarca, ya que a partir de 1668 Luis XIV pretende trasladar la corte a Versalles y huir de París. No obstante, Versalles se convirtió en el desfile del Rey Sol, creado para que convivan únicamente la corte y sus súbditos. La corte de Versalles se convirtió en líder indiscutible del estilo europeo, ciertamente las raíces de la industria moderna de la moda se encuentran en París en la década de 1670, cuando aparecieron nuevas revistas y boutiques que promovían las temporadas, los estilos y la novedad como factores de cambio. Este proceso es sinónimo del soberano, pero también de la influencia de su ministro de economía Jean-Baptiste Colbert, el cual financió el patrocinio estatal de

¹ ROCHE, D., *La Culture des apparences: une histoire du vêtement XVII^e -XVIII^e siècle*, París: Fayard, 1998.

la industria del textil y creó la riqueza que el monarca y sus cortesanos vestían. Paralelamente, el gobierno del Rey Sol se consolida cuando se marcha a su nuevo palacio, Versalles, allí consiguió crear un régimen absolutista y centralizado, hasta el punto que su reinado es considerado prototipo de monarquía absoluta. En su incesante representación, el Gran Luis hizo de su persona un espectáculo para los cortesanos. Por lo tanto, no es sorprendente que el monarca dictase a la corte los rígidos códigos de protocolo y etiqueta a la hora de vestir, de comportarse ante su presencia y en las fiestas versallescas. Hasta los mismos extranjeros sufrieron la fascinación de la majestad verdaderamente soberana que emanaba de su persona y que contribuía a hacer de la Europa del siglo XVIII una Europa de influencia francesa. Así, se puede decir que para todos sus contemporáneos, tanto para sus súbditos como para sus enemigos, Luis XIV fue siempre el *Gran Rey*.

La escritora Nancy Mitford² ha comparado el palacio con un espléndido escaparate, en el cual la vida de la corte era un gran ritual de teatro dirigido por el monarca. De este modo, Versalles constituyó un emblema para los europeos y el gran desfile del reinado de Luis XIV, ya que es un monumento que posee historia viva de este periodo que vamos a tratar. Pero, eso no es todo, la corte de Luis rondaba diez mil habitantes permanentes: cinco mil vivían en la corte y otros tantos atendían a sus necesidades. Una constante sucesión de ceremonias celebraban la gloria del monarca y eran presenciados por una multitud que colaboraba en esta adoración pública.

Un soberano caprichoso y perspicaz, rodeado de grandes talentos del momento: Molière y La Fontaine, Le Nôtre y Le Vau, Le Brun y Girardon, Boileau y Racine. De esta manera, podemos definir a Luis XIV como mecenas de las artes y elemento difusor del poder de las Bellas Artes, con el objetivo de mitificar su propia persona. Los artistas franceses apostaron por un barroco clasicista nacido de las redondeadas formas de la arquitectura patrocinada por la corte de Luis XIV, representadas por el frío y severo espíritu de los diseños de Perrault para la fachada del Palacio del Louvre, y lo mismo realizaron Le Vau y Mansart para el Palacio de Versalles. Tanto en pintura como en escultura se representa la mitificación de la monarquía como elementos sacralizadores de la personalidad del monarca. No obstante, en arquitectura vemos la desmesura de Versalles o la gran cantidad económica que se atribuye a construir los grandes palacios franceses del siglo XVII. Tras la fastuosidad de Versalles, fuente de todos los favores y de todas las fortunas, el rey siente la necesidad de decorar su gran jaula de oro y así distraer a sus cortesanos, esos esclavos de su gloria. De este modo, la pintura francesa se basa en el brillo y en el ensalzamiento de la persona real, aunque vemos dos corrientes predominantes, una más realista, con cierto parecido a la pintura de

² MITFORD, N., *El Rey Sol: Luis XIV en Versalles*, Barcelona: Noguer y Caralt, 1966.

Caravaggio. Aunque, la corriente clasicista es la triunfante en Versalles, ya que exalta los valores de la corona basados en la antigüedad clásica, ejemplo de ello son Simon Vouet, Nicolas Poussin o Claude Lorrain. Sin embargo, durante los años de reinado del rey son necesarios los retratistas de la corte, como son Rigaud y Mignard, los cuales fortalecen el género del retrato real. En otras artes, como la escultura, se reproducen las características de la escultura barroca italiana, aunque Francia tendrá un componente más, ya que gran parte de las representaciones reales parten de una alegoría mitológica, ejemplo de ello son las esculturas del jardín de Versalles.

Insistiendo de nuevo en la Historia de la Moda, en este caso fijándonos en la corte de Versalles, el traje cortesano reflejaba el gusto clasicista del monarca. Sus súbditos aparecían con grandes pelucas rizadas, altos tacones y prendas perfectamente confeccionadas, con toques de encaje y cintas en cascada. En la corte, las mujeres llevaban lujosos vestidos de seda y brocado, y sus colas deslizantes eran sostenidas por jóvenes pajes. No obstante, la evolución de la indumentaria cortesana es muy rápida y extraordinaria, tal y como vamos a tratar en el presente trabajo. En líneas generales, se constituye el tránsito del *ringrave* a la casaca, se inician nuevos estilos de peinados como es el *hurluberlú* y *fontanges*, además a fines del siglo XVII se extiende el uso de zapatos pintados y altos tacones. La moda es eterna, una lección aprendida por Luis XIV, ya que estableció las premisas para el establecimiento de la futura Alta Costura. Aunque, de entre todas las modas europeas del siglo XVII, la versallesca continuó siendo fuente de inspiración en los años y siglos sucesivos. Un ejemplo de ello es la colección de Otoño e Invierno 2000-2001 de John Galliano para *Dior*. Finalmente, la gloria de Versalles se marchitó con el trágico fallecimiento del soberano, pero su herencia se propagó en Europa y en las décadas sucesivas hasta ser fuente de inspiración en las colecciones actuales, ya que nos transmitió una sutil explicación sobre el estilo.

CAPÍTULO I

1.-La personalidad de Luis XIV según *Las Memorias del Duque de Saint-Simon*

Inteligente, piadosísimo, valeroso, dotado para las artes, con una gran conciencia de sus deberes como soberano gracias al cardenal Mazarino, y también férreo e inexorable con los demás, desoyendo todo género de súplicas, idolatrado por la corte versallesca y considerado un dios terrenal por sus súbditos. Muy imbuido del carácter de padre de sus subordinados, riguroso y compasivo según ráfagas de su inestable temperamento; tan inestable como la Francia que había heredado, inquieta, insumisa y a menudo traicionera como el círculo familiar de la máxima intimidad.

Un soberano carente en la manera de gobernar, ávido de amistades femeninas, amorosas y platónicas, de las que terminaban naciendo bastardos reales como serían los casos de Luisa de la Vallière y Madame de Montespan, entre otros muchos. Tuvo apoyos masculinos de hombres mayores que él, más enérgicos y firmes, como el cardenal Mazarino, paternos y condescendientes, comprensivo y determinante en la política, como Jean-Baptiste Colbert. El joven Luis XIV se mostrará benévolo con el antiguo favorito de su padre, Claude de Saint-Simon; y en 1660, de regreso de su boda en San Juan de Luz, se aloja en Blaya, donde él, la nueva reina, el cardenal y todo su séquito son suntuosamente agasajados. Eran años radiantes y triunfales del Rey Sol, amantes reales, guerras, fiestas, bailes, teatros, adulaciones cortesanas y poéticas. Tiempos que están siendo arrollados, borrados a fuerza de esplendor, por un Luis XIV que sentía muy poca admiración por su padre, y que tanto admiraba en cambio a su abuelo, Enrique IV. Claude de Saint-Simon, tenazmente fiel al recuerdo de su venerado monarca, Luis XIII, tenía que sentirse desplazado e incómodo en medio de una nueva corte.

Todos los amigos de Luis XIII pertenecían a otra generación (sobre todo antiguos servidores del monarca, que veían con malos ojos a su sucesor y a Madame de Maintenon), y en su gran mayoría habían muerto; entre 1682 y 1683 la familia pierde sus dos máximas influencias en la corte, el ministro de finanzas Colbert, que muere, y la marquesa de Montespan³, prima segunda de la duquesa, a la que se retira definitivamente el favor real. Un monarca fastuoso y libertino, el cual instaura su propio carácter en el Palacio de Versalles, este palacio se convertirá en signo de lujo francés y dominio del Rey Sol. Luis XIV consiguió crear un régimen absolutista y centralizado, basado en su propia persona, además contó con una gran propaganda consolidada en la magnificencia de la arquitectura clasicista francesa, los nuevos pintores con una estricta formación académica y la escultura estaba asentada en la propia alegoría del monarca y su familia.

A partir de 1691, Luis XIV se encuentra en la cúspide de su reinado con 53 años, aunque en ese mismo año se producirá grandes declives económicos por culpa de las guerras que tenía abiertas Francia con otros países. Por esta consecuencia, se funden las vajillas de plata con el objetivo de poseer más dinero para continuar con las guerras, unido a esto también tenemos que los bailes y los festines dejan de realizarse, ya que eran muy costosos y ascendían a enormes pérdidas económicas. En 1706, Francia estaba al borde de la bancarrota y apenas se podía sostener el país, con este motivo el monarca busca diferentes artimañas para no llevar a su nación a una grave crisis, por esta circunstancia el soberano se vuelve un tanto despótico por la necesidad de dinero.

³ Obtuvo el título nobiliario de Marquesa en febrero de 1663 contrayendo nupcias con Luis Enrique de Pardaillan, Marques de Montespan (fallecido en 1701), con el que tuvo dos hijos. Véase, DECKER, M., *Madame de Montespan*, París: Pygmalion, 2010, p. 32.

En las Memorias, Saint-Simon argumenta que el rey había hecho llamar al banquero más rico y famoso del continente, Samuel Bernard, el cual acababa de negar nuevos préstamos a las finanzas reales; el duque habla de “esa especie de prostitución del rey”, el banquero prefería correr el riesgo de arruinarse que ayudar a un rey codicioso⁴. Otro aspecto que se trata en el libro, es el asunto de la etiqueta de lutos y funerales, porque la muerte tiene un aspecto de fiesta lúgubre, de ostentación y de cuestión de estado promulgado por Luis XIV, ya que con la muerte del heredero, la familia y el propio soberano se hunden en un halo de confusión y tristeza. Pocos años de esplendor le quedaban al Rey Sol, del libertinaje a la enfermedad que contrae, la gangrena. Finalmente, los últimos rayos de la monarquía absoluta se apagan el 1 de septiembre de 1715, toda la corte se despide de él, ordena que Versalles se limpie y se convierta en un lugar limpio con lo que el futuro Luis XV se marchará a Vincennes.

Una personalidad difícil la del soberano más importante de la historia de Francia, acaba su vida llena de interrogantes ante un futuro incierto nombrando a dos de sus hijos bastardos, príncipes de sangre, con lo que después de este momento histórico cambian las cosas en Francia. No obstante, la valía del Gran Luis reside en la creación de un nuevo concepto de corte que gira alrededor de un palacio que fue un símbolo para el soberano, además de convertirse en el monarca que más lujo y ostentación ha tenido en vida.

1.1.- El retrato psicológico del Rey

Luis XIV fue uno de los soberanos europeos de la Edad Moderna que más importancia dio a la imagen de la monarquía e impuso su propio culto, a partir de la conmemoración de su imagen grandilocuente. “El más grande de los reyes” es un hombre más bien bajo; ávido de prestigio, pretende el poder absoluto, conquistar las naciones y a las mujeres. Su educación ha sido descuidada; si de niño no fue semidesnudo, llevó remendados los pantalones para escapar a la Fronda; no se preocupa por atenuar sus ignorancias.

Apenas amaba al pueblo y menos aún a la nobleza; se ama a sí mismo, y por esto, cuando juega con el Duque de Richelieu sus cuadros a la pelota, gana; cuando apunta a los anillos, admirado desde el balcón de Versalles, gana; cuando danza en un ballet, disfrazado de Febo, centellea de oro y diamantes⁵. De adolescente fue iniciado en los ritos amorosos y de seducción por una sirvienta de su madre, la cual recibió una residencia en Le Marais; por esta compensación la criada compartió lecho con el rey y otras bellas transeúntes. Numerosas amantes tenía el monarca desde Madame de la Vallière, la Duquesa de Fontages y Madame de Montespan, entre otras. Sin embargo, el ejemplo

⁴ PUJOL, C., “Caída del siglo”, *Leer a Saint-Simon*, Madrid: Planeta, 2009, pp. 86-103.

⁵ TEYSSÈDRE, B., “Orden moral”, *El arte del siglo de Luis XIV*, vol. 1, Barcelona: Labor, 1973, pp. 9-11.

de la marquesa de Maintenon⁶ es diferente, ya que fue viuda del lisiado Scarron y en 1667 aceptó el puesto de institutriz de los hijos ilegítimos del soberano y de Madame de Montenpan. Así, la preceptora se casó en 1683 con el monarca en un matrimonio morganático.

El rey no es en absoluto popular, ejemplo de ello es la siguiente frase: “Sé que no me quiere, pero poco me importa, pues deseo reinar por el temor”; verdadera o falsa, esta frase se atribuye al joven monarca en 1665; aún falsa, probaría que los franceses distan de sentir esa “unanidad nacional” que se les supone, con el pretexto de que los simples no dejaron de aclamar la entrada de Luis y María Teresa en la plaza Dauphine. La personalidad de Luis XIV fue descrita por Isabel Carlota de Baviera, conocida en la corte de Versalles como *Madame*, la cual escribe lo siguiente: “Cuando el rey quería, era el hombre más agradable y amable del mundo. Sin ser perfecto, nuestro monarca tenía grandes y bellas cualidades, y no mereció ser tan difamado y despreciado por sus súbditos después de su muerte. Mientras vivió, le adularon hasta la idolatría”⁷. Este pequeño fragmento afirma que el soberano era un hombre idolatrado y tratado como un semidios, aunque ejerció de manera tiránica su poder absoluto, pero convirtió a Francia en una fuerte potencia europea.

Sin embargo, el Rey Sol inauguró a partir de 1660 que su imagen fuese asociada con la divinidad clásica de Apolo, el cual es representado en la obra de Jean Nocret, *La familia de Luis XIV* (1670). En este retrato la familia real se agrupa en torno a su jefe natural, Luis XIV, el verdadero *Pater Familias* queriendo componer y reflejar una asamblea de dioses. Se distinguen dos grupos, uno, a la derecha, compuesto por la familia del rey, que está representado como Apolo, y su esposa, María Teresa, representada como Juno. Los niños están caracterizados como cupidos y el Delfín como Eros. En el otro grupo, a la izquierda, se reúne la familia de Felipe de Orleans, representado como el Lucero matutino, acompañado de su mujer, Enriqueta de Inglaterra con aspecto de Flora y su hijo que tiene el aspecto de Céforo, uno de los vientos divinizados. El soberano, para marcar la diferencia con su hermano, está sentado sobre un pedestal de mármol y protegido por un palio que sostienen dos atlantes. En el centro de la composición, entre las dos familias, está representada Ana de Austria, reuniendo a sus dos hijos, caracterizada como la diosa Cibeles que concentra a sus hijos. Lleva en la mano la Tierra, de la que es diosa, y a su lado un león que tira de su carro. En la fecha en que fue pintado el cuadro varios personajes habían muerto ya, Ana de Austria y Enriqueta de Inglaterra y alguno de los pequeños, como los que están en el marco, simbolizando su recuerdo. Es un retrato que reproduce muy bien la atmósfera de la corte francesa donde el refinamiento iba a la

⁶ El rey la proclamó en 1683, mismo año de su casamiento, Marquesa de Maintenon borrando su pasado con el viejo Scarron. Véase, CHANDERNAGOR, F., *La alameda del rey: recuerdos de Françoise d'Aubigné marquesa de Maintenon, esposa del Rey de Francia*, Barcelona: Argos Vergara, 1984, p. 43.

⁷ RIQUER, M., *Reportaje de la historia: 136 relatos de testigos presenciales sobre hechos ocurridos en 25 siglos*, vol. 2, Madrid: Planeta, p. 150.

par que la cultura, además esta composición alude a las celebraciones de disfraces de Versalles y al fanatismo de teatralidad. En definitiva, este lienzo es testimonio de que el rey eligió el Sol como cuerpo de su divisa, por ser el astro más noble y benefactor, y cuya imagen decreta que es un monarca por derecho divino y no extrae su legitimidad del pueblo sino de la elección que Dios ha hecho de sus antepasados y de su persona.



La familia de Luis XIV, Jean Nocret, 1670. Château de Versailles et de Trianon.

El soberano también fue representado como Júpiter, como es el ejemplo de *Retrato de Luis XIV como Júpiter* (1652), poseemos la inscripción latina explicando la trascendencia del cuadro: “Júpiter, aplaudiendo, da los rayos a Luis y ya el mundo ve en él un nuevo Júpiter”. En este lienzo el rey debía de tener unos quince años, ya que al principio de su reinado se da un acercamiento a la mitología y su asociación con la monarquía. Lo más referente de esta obra son los herreros de Vulcano forjando las armas de la victoria, las cuales aluden al cardenal Mazarino y se encuentran en algunas publicaciones de propaganda real publicadas en 1655⁸. Así, la pintura es una alegoría de la victoria sobre la Fronda, la cual se produjo durante la regencia de Ana de Austria y la minoría de Luis XIV, entre 1648 y 1653. Fue la última batalla llevada a cabo contra el monarca por la nobleza, por ese motivo el soberano tendrá controlada toda la corte en Versalles. En detalle, podemos apreciar que la columna está dañada, pero no se ha partido, sigue haciendo su papel de base en el edificio, por esa consecuencia, la revuelta no ha derribado la monarquía.

⁸ ALAMILLO, A., “El retrato mitológico”, *Conferencia pronunciada en el XIV Seminario de Arqueología Clásica de la Universidad Complutense de Madrid*, 2006. Disponible en: <http://pendientedemigracion.ucm.es/centros/cont/descargas/documento12007.pdf> [Consulta: 05-06-2017]



Retrato de Luis XIV como Júpiter, Charles Poerson, 1652. Château de Versailles et de Trianon.

No obstante, el rey también fue asociado con la figura de Alejandro Magno, la representación de las hazañas del macedonio servía para ilustrar las virtudes del monarca. De esta manera, la imagen de Darío a los pies de Alejandro ponía de manifiesto la magnanimidad del soberano. Luis XIV encarnó al héroe tanto en las representaciones pictóricas, entre las que destaca la serie realizada hacia 1660 por Charles Le Brun que acabó convirtiéndose en un modelo, el cual siguieron el resto de cortes europeas a lo largo de los siglos XVII y XVIII, como en las tragedias escritas por Racine, y también en alguno de los ballets creados por Benserade. También algunas de las representaciones de Luis XIV se apoyan en prototipos clásicos, con el objeto de mostrar al soberano como un nuevo emperador romano⁹, como es el ejemplo de la pintura de Pierre Mignard, donde se muestra al monarca francés coronado por una victoria, además sigue el modelo de retrato clásico que nos recuerda a los retratos romanos de Augusto, ya que aparece con una indumentaria igual que la del emperador romano.



Luis XIV coronado por la victoria durante el sitio de Maastricht, Pierre Mignard, 1670. Galería de Turín.

⁹ SIMAL, M., “Retrato de Luis XIV con coraza, taller de Hyacinthe Rigaud”, en: *Pieza del mes* (Madrid 6, 13, 20 y 27 de febrero de 2010), Madrid: Museo Cerralbo, 2010, pp. 1-24.



*La familia de Darío a los pies de Alejandro*¹⁰, Charles Le Brun, 1660-1661.

Châteaux de Versailles et de Trianon.

Con frecuencia este monarca dirige sus propias modas, como es el uso de los tejidos y de las guarniciones de oro y plata que quedó estrictamente limitado a los príncipes de sangre real, y a aquellos sujetos que eran autorizados por el rey. En 1664 se restableció el jubón por patente, que sólo se podía llevar en virtud de una patente firmada por el propio rey: era de color azul, forrado de rojo, bordado con oro y plata. A partir de 1670 el rey dejó de bailar, y con la instalación de la Corte en Versailles a partir de 1682, las grandes fiestas dejaron de celebrarse. Del mismo modo, a partir de 1680 los programas mitológicos fueron sustituidos por los de carácter histórico, y cada vez más artistas y escritores al servicio de Luis XIV trataron de construir una nueva imagen dinámica del monarca, denominada *l'histoire du roi*, en la que se plasmaron los logros conseguidos por el soberano, que hicieron de Francia el país más poderoso de la Europa del momento. En este tipo de representaciones se quería mostrar al rey como mecenas de las artes, impulsor de la industria de los encajes, o disfrutando de uno de sus más emblemáticos escenarios en donde exhibir su poder, el palacio y los jardines de Versailles. Sin embargo, no solo cambió la manera de representar al rey sino también su propia indumentaria.

El monarca depositó su confianza en lo que se refería a la moda en Langlée, que no poseía ningún título de nobleza y que también sirvió de gula a la coquetería femenina. En 1675 se autorizó a las modistas a formar una corporación, pero no podían trabajar con las partes ajustadas del traje, reservadas a los sastres masculinos. Sometido a la influencia de los uniformes militares, el traje civil se transformó: el jubón y el *ringrave* fueron sustituidos por la casaca (especie de levita ajustada con faldones, con mucho vuelo) y la chaqueta (como un justillo, tan larga como la casaca y como ésta abrochada con alamares). El calzón corto y ceñido quedaba oculto. El justacuerpo se abría a fin de mostrar la corbata de muselina o de encaje anudada debajo del mentón que colgaba

¹⁰ GABY, B. y MILOVANOVIC, N., *Charles Le Brun (1619-1690)*, París: Lienart, 2016. Hay diversas monografías del pintor francés, en las cuales esta obra es nombrada como: “Las reinas de Persia a los pies de Alejandro”, con lo que nos lo podemos encontrar de las dos opciones.

hasta medio pecho. El calzón, el chaleco y la casaca eran de seda en los primeros tiempos, luego la moda del paño, fruto de los esfuerzos de Colbert, triunfó y toda la elegancia residía en el tocado y el calzado. Otro elemento importante era la peluca, que tomó unas proporciones tremendas; la que estaba en boga se llamaba *in-folio* y se alzaba en la frente formando dos puntas; desde 1703 se empezó a empolvarla ligeramente. Las alas del sombrero se levantaban, el empleo de las plumas era más discreto, luego se adoptó el tricornio galoneado que subsistiría hasta la Revolución¹¹.

De esta manera, la pintura de René-Antoine Houasse, *Luis XIV a caballo* (1679) refleja el nuevo tipo de indumentaria. En el caso concreto de la corte francesa, su máximo objetivo era representar al rey, que había nacido para brillar en medio de la corte, utilizando todos los recursos necesarios que poseía Francia en el siglo XVII. Además, el soberano refleja el cambio acerca de la vestimenta en la corte de Versalles durante los últimos años del siglo XVII. No obstante, el soberano ejercía el control hasta en los mínimos detalles de su indumentaria, como era el diseño de las casacas y zapatos. Tras la construcción de Versalles, el palacio será un escaparate idóneo para que la corte y el propio monarca luzcan sus magníficas vestimentas, además fue el lugar de mitificación del soberano.



Luis XIV a caballo, René-Antoine Houasse, 1679. Châteaux de Versailles et de Trianon.

Luis XIV empeñado en el culto de su propia imagen, no solo se representó como héroe y dios antiguo, sino también conocemos que fue personificado en lo que conocemos como “retratos a lo divino”, encarnando la figura de San Luis, o bien la de San Juan Evangelista o el “Buen Pastor”. E incluso, dada la condición del monarca como representante de la Majestad Divina en la tierra, se atribuyó a Luis XIV la capacidad, sin duda heredada de los poderes taumátúrgicos que se concedían a los reyes francos y carolingios en la Edad Media, de curar a través de la imposición de manos la enfermedad de la escrófula.

¹¹ BEAULIEU, M., “Capítulo segundo: el siglo XVII”, *El vestido moderno y contemporáneo*, Madrid: Davinci, 2008, pp. 45-64.

Independientemente de la tipología con que fue simbolizado el monarca, todas estas imágenes constituían el poder y devoción que parte de sus súbditos sentían por el rey. Muchas de estas obras fueron encargadas para glorificarlo, ya que en la época del Rey Sol la reputación y la gloria eran uno de los valores perseguidos por los gobernantes y nobles. La fastuosidad que derrochan estas imágenes responde también a una función propagandística, como afirmaba Bossuet en su *Tratado sobre la política*¹², la corte del monarca “es deslumbradora y magnífica” para que “los pueblos lo respeten”.

1.2.- Luis XIV, el Rey de diamantes

Cuando hoy en día usamos la expresión “joyas de la corona”, pensamos siempre en las de Inglaterra. Pero a finales del siglo XVII, esa colección apenas existía. El único conjunto de alhajas del mundo que pudiera merecer tal nombre, era el tesoro reunido por Luis XIV. Al heredar el trono en 1643, el Estado francés poseía un depósito de piedras reseñable, pero a finales de su reinado, en 1715, era con diferencia la colección más rica de toda Europa. Durante su reinado, la joyería ascendió al rango de las Bellas Artes. Como resultado, a finales de siglo, comprar joyería fina se convertía por primera vez en parte del lujo parisino. Tan pronto como la extravagante pasión del Rey Sol por los diamantes revolucionó la manera de crear y disfrutar las alhajas, los mejores profesionales comenzaron a ver la capital francesa como un centro mundial de operaciones. De esta manera, el Rey Sol enseñó a un público universal que aquellas joyas podían tener una inmensa fuerza visual y que serían el mejor objeto de cualquier monarca europeo.

El monarca francés utilizará las piedras preciosas, concretamente el diamante azul, el cual se convirtió en la piedra emblemática de Luis XIV. Sin embargo, tenemos que destacar la figura de Jean-Baptiste Tavernier, al que se considera el padre del comercio moderno de diamantes. Aunque, se necesitan dos para hacer un mercado, y él no hubiera podido llevarlo a cabo con éxito sin las ambiciones del monarca¹³. De este modo, el soberano adquirió solo la clase de diamantes que provocarían un silbido de admiración, ya que nunca poseyó un diamante diminuto. En la segunda mitad del siglo XVII, París se transformó en la única ciudad europea con pulidores y diseñadores capaces de poner en práctica las últimas tendencias relativas a los diamantes. Desde 1660 en adelante, los extravagantes pedidos reales bastaron por sí solos para mantener ocupados a varios joyeros estelares, como son: François Lefèvre y Gilles Legaré. Luis XIV fue el primero en comprender que los diamantes podían transmitir, mejor que ninguna otra cosa, que su propio propietario era el gobernante más rico y poderoso del mundo. El rey francés comenzó a

¹² BOSSUET, J., *Discurso sobre la historia universal*, Madrid: Esceliser, 1858.

¹³ DEJEAN, J., “Rey de diamantes: cuanto más brillo, mejor”, *La esencia del estilo. Historia de la invención y el lujo contemporáneo*, Donostia-San Sebastián: Nerea, 2008, pp. 145-155.

experimentar con su idea de 1669, justo después de comprar todas las piedras a Tavernier. En efecto, se hizo fabricar el traje más extraordinario jamás visto en Europa. Cuando lo llevaba, los espectadores contemporáneos afirmaban que “parecía encontrarse rodeado de luz”. Brillaba cada centímetro del Rey Sol, su conjunto estaba cubierto por completo con todos sus diamantes. Este espectáculo de moda real se escenificó para impresionar al embajador turco. Sin embargo, el invitado oriental alegó sentirse decepcionado, ya que replicó que en las ocasiones ceremoniales de su país, el caballo de su señor llevaba muchos más diamantes.

Incluso, el 19 de febrero de 1715, cuando tuvo lugar el último acto cortesano que fue capaz de presidir antes de su muerte, la recepción del embajador persa Mehemet Riza Beg, el Rey Sol demostró hasta qué extremo había impulsado el arte del diamante desde 1669, con lo que se vistió con su traje de diamantes y colgando alrededor del cuello el diamante azul, el gran tesoro de la corona francesa. Pero, el soberano se tuvo que quitar el pesado traje de diamantes después de la cena, ya que no soportaba su peso¹⁴. En ese momento, el rey se encontraba sin fuerzas y completamente maltrecho, pero lleno de majestad, estaba agobiado por el peso de los mejores diamantes de la corona, más de 12.000.000 de libras; a su derecha, vemos en el cuadro de Coypel la luminosa figura infantil del heredero, a su izquierda, el duque de Orleáns y los bastardos, que tan poco tardarían en enfrentarse por el poder, después de la muerte del Gran Luis.



Embajada persa frente a la corte de Luis XIV, Antoine Coypel, c. 1715.
Châteaux de Versailles et de Trianon.

De esta manera, la persona del monarca debía de brillar tanto como la Sala de los Espejos de Versailles, donde se recibió al embajador persa. Ningún otro gobernante ha igualado nunca la cantidad de quilates portada por Luis XIV. Sobre aquella recepción final de su reinado, el duque de Saint-Simon señaló que “el rey estaba atestado de diamantes; se hundía bajo su peso”¹⁵. Debido a la pasión del rey por el brillo, a finales del siglo XVII los diamantes se incorporaron a las prendas de

¹⁴ MONTESQUIEU, C., *Cartas persas*, Madrid: Cátedra, 2008.

¹⁵ PUJOL, C., “Júpiter moribundo”, *Leer a Saint-Simon*, Madrid: Planeta, 2009, p. 136.

vestir como no se hizo en ningún otro momento. Ejemplo de ello, es un grabado perteneciente a fines del siglo XVII donde aparece el monarca vistiendo un conjunto que incluye su colección de diamantes. Su traje exhibe 125 botones, cada uno realizado a partir de una piedra maciza, también luce estas joyas en las hebillas de sus zapatos y en sus ligueros. El rey hacía alarde de 1.500 quilates en este traje.



Grabado de Luis XIV, A. Masson, c. 1700-1715. Bibliothèque Nationale de France (París).

Al final del reinado del Rey Sol, muchas de las joyas de la corona francesa fueron vendidas para subvencionar las diferentes guerras en las que estaba Francia; además los últimos años de su gobierno fueron muy duros, tanto por problemas económicos como políticos; progresivamente el núcleo central de Versalles se iba apagando.

CAPÍTULO II

2.- Versalles, más que un palacio. Escenario de lujo y ostentación

En la mañana del 28 de noviembre de 1973, en el mítico Palacio de Versalles se realizó una gala, que buscó recaudar fondos para reparar este espacio arquitectónico. Gérald Van Der Kemp, comisario del palacio, concentró todos sus esfuerzos para presentar el mayor desfile de moda jamás exhibido en un palacio real. Durante el evento, la publicista americana Eleanor Lambert organizó una competición entre cinco diseñadores franceses, representantes de la Alta Costura francesa, y cinco norteamericanos, apoderados de la estética disco. En aquella época, la moda la imponía Francia y Estados Unidos apenas tenía peso. No obstante, el espectáculo sirvió para poner en tela de juicio el dominio francés y otorgar mayor valor a la moda americana. Por eso, “La batalla de Versalles”¹⁶, nombre de este acontecimiento, supuso un punto de inflexión en la Historia de la Moda, tanto por su impacto visual, como por el revuelo mediático que causó. De igual modo, este

¹⁶ DUVERNAY, A., *La batalla de Versalles* [Documental], EEUU, Movistar Plus, 2016, Duración: 61’.

mismo suceso ocurrió durante el 2 de mayo de 1685, cuando el Rey Sol inauguró la obra maestra del arte francés clásico, el Palacio de Versalles¹⁷. Sin embargo, Versalles ha sido definido como expresión visible y duradera del protocolo que regula los movimientos de la corte de Luis XIV: el palacio y el parque son la parte estable de un escenario, que los artistas del soberano, con ocasión de las fiestas, se encargaban de variar y enriquecer de diferentes maneras; el conjunto arquitectónico inspira respeto hacia el poder unido al asombro y admiración. En este inmenso escenario, donde cada cual tenía asignado su papel, los movimientos de los cortesanos en pos del rey estaban perfectamente regulados como si de una coreografía se tratase. Así pues, el soberano y su idea de poder exigían un gran escenario donde interpretar el teatro que era su ceremonial cortesano: esa escenografía fue Versalles, complejo decorado de cuyo montaje fueron responsables los artistas galos contemporáneos del *Grand Siécle* francés.

Las obras del conjunto arquitectónico comenzaron en 1661 y duraron 1692; durante estos años se han ido incrementando las numerosas ampliaciones al palacio realizadas por los arquitectos Mansart y Le Vau, además del jardinero Le Nôtre. En Versalles destaca el uso del jardín, elemento decisivo en su construcción, ya que la vida cortesana no estaba en la residencia real sino en los numerosos parterres versallescicos. De esta manera, el palacio era utilizado para la protección de los dueros inviernos. Víctor L. Tapié escribe lo siguiente acerca del exterior del complejo: “los jardines del exterior forman otra composición, a la cual conviene también la palabra arquitectura; hasta tal punto está estudiada su disposición entre los espejos de agua, las terrazas, el dibujo de los parterres de motivos elegantes y caprichosos, el canal ancho como un río, la progresión lógica, en fin, que conduce de la decoración de piedra a la gran naturaleza”¹⁸. Ante todo, el conjunto palaciego es una alegoría del gobierno absoluto, además es escenario de ostentación donde habita la corte francesa. Después del esplendor del Gran Luis, Versalles sigue siendo un sitio atractivo para la realización de desfiles como hemos visto al inicio de este capítulo.

Más reciente a nuestra historia actual, dos de las casas de alta costura celebraron sus aniversarios: los 60 años de *Dior* y los 20 de *Christian Lacroix*, presentando en el palacio de Versalles sus temporadas de Otoño e Invierno 2007-2008¹⁹. Ambas casas interpretaron el resplandor de las grandes damas de Luis XIV de una manera muy actual, en la que destacaban colores pasteles, opulentos peinados y estampaciones emulando los brocados de las favoritas del monarca. Como hemos visto, Versalles se ha convertido en el centro de grandes desfiles de la Alta Costura francesa.

¹⁷ TEYSSEDRE, B., “Versalles, locura viva”, *El arte del siglo de Luis XIV*, vol. 1, Barcelona: Labor, 1973, p. 101.

¹⁸ TAPIÉ, V., *Barroco y Clasicismo*, Madrid: Catedra, 1978, pp. 218-219.

¹⁹ Véase, *Harper's Bazaar*: <http://www.harpersbazaar.es/otono-invierno/2007-2008/paris/christian-lacroix> [Consulta: 22-02-2017].

Sin embargo, durante el reinado del monarca, las fiestas eran una parte fundamental en la vida de la corte, allí tenían lugar suntuosos festejos y espectáculos al aire libre celebrados en los jardines y patios del palacio. Esta serie de festejos llegarían a superar, en lujo y fastuosidad, las grandiosas producciones ofrecidas por Nicolas Fouquet en Vaux-le-Vicomte. En los jardines del palacio se instalaron teatros provisionales, en los cuales se interpretaban las comedias de Molière. Debemos de destacar la primera gran fiesta celebrada por el soberano, conocida como los *Plaisirs de l'Île Enchantée*, organizada en los jardines de Versailles el verano de 1664 en honor de Mademoiselle de La Vallière, y que duró tres días²⁰.

La luz en Versailles tendrá un gran protagonismo; ejemplo de ello es el espejo, como elemento ilusionista, aparece unido al sentido de teatralidad del Barroco. En Versailles se encuentra la espléndida *Galería de los Espejos* (1679-1684), la cual representa el símbolo indiscutible de la magnificencia del Gran Luis. También, Madame de Sévigné²¹ alababa la grandiosidad y belleza de este espacio alegórico, y nos cuenta que en la inauguración de este espacio, el día 1 de diciembre de 1682, fue una gran celebración que contaba con el centelleo nocturno de las tres mil velas que portaban arañas y candelabros, y cuya llama multiplicaban espejos y cristales, el brillante y pulimentado parqué del piso, el resplandeciente mobiliario de plata, los dorados capiteles, guirnaldas y trofeos de bronce; en suma, esta fastuosa galería servía de marco radiante de fiestas, bailes y recepciones. Asimismo, la Galería de los Espejos se convirtió en el escenario ideal para los momentos en que el monarca quería mostrar el poder de su monarquía y la superioridad del estilo galo. Como ocurrió el 1 de septiembre de 1686, cuando el rey recibió al rey de Siam, una de las visitas de estado más cuidadas de su reinado. El monarca apareció luciendo su mejor traje, rodeado de su corte y con su trono instalado al extremo de la sala; Luis XIV era el Rey Sol en todo su esplendor y el único verdadero monarca legendario en su época. Oficialmente, los embajadores rendían honores al soberano, pero también tomaban detallada nota de las maravillas producidas con tecnología francesa. Cuando en 1687 regresaron a su país con relatos de una nueva y reluciente decoración, su rey no tardó en honrar a la Real Fábrica realizando un pedido de cuatrocientos espejos, con el fin de añadir brillo a las paredes y puertas de sus residencias.

Hemos de resaltar la situación del palacio y sus jardines en el occidente del mundo, es decir, en este caso concreto al occidente de París, en relación directa con la posición de los jardines paradisíacos de las Hespérides, donde Apolo-Helios, descansaba de sus hazañas, orientados igualmente hacia la

²⁰ LÓPEZ, A., “Versalles, el triunfo del Sol”, *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, Universidad Autónoma de Madrid, vol. II, 1990, pp. 187-211.

²¹ SÉVIGNÉ, M., *Cartas a su hija* [trad.], Barcelona: El Aleph, 2007, pp. 105-106.

puesta del Sol²². De esta manera, todo el conjunto palaciego es un canto al mito solar, ya que el jardín materializa esta idea mediante los estanques de Latona y Apolo. La grandiosa secuencia alegórica culminaba en la Gruta de Tetis, donde Apolo, en una escenificación simbólica de la puesta del Sol, terminaba su arduo viaje sumergiéndose en el mar²³.

A mi parecer, debemos de precisar lo siguiente: los modelos para los parterres que Le Nôtre diseñó para los jardines, tienen mucho en común con los diseños de los tapices de los Gobelinos y las figuras que se concentran en las alfombras, pero esto no es todo. Los jardines tienen un lenguaje visual basado en arabescos, hojas de parra y tupido follaje, estos elementos también los encontramos en los tejidos y la indumentaria de las damas de la corte. De esta manera, un modelo trascendental es el *Parterre del Midi*²⁴, ya que nos sugiere la imitación de los diseños de las telas, aunque algunos textos recientes lo cuestionan, dando a entender que a las damas de Versalles, a las cuales les gustaba pasar el tiempo bordando, sólo tendrían que mirar por la ventada para encontrar modelos a imitar. Es como si la influencia hubiese ido en ambos sentidos, es decir, las invenciones de los jardineros hubiesen sido copiadas por los bordadores y los jardineros las hubiesen encontrado en las ropas de sus nobles clientes o en los tapices que colgaban en sus palacios. Así pues, los parterres y los tejidos franceses poseían un lugar notable en Versalles, además eran factores de inspiración para los artistas de la corte. Sin embargo, debemos de tener presente la opinión del arquitecto Fiske Kimball²⁵ explica que los diferentes parterres influyen de manera directa en la decoración de los distintos palacios de estilo rococó.



Vista frontal del Parterre del Midi.

El valor simbólico del palacio se hizo patente en la corte, ya que estaba completamente subordinada al rígido protocolo de un solo hombre. La configuración arquitectónica y urbanística contribuye al esplendor de Francia a finales del siglo XVII y principios del XVIII, unido a la gran relevancia de artistas franceses, los cuales crearon el conjunto más efectista de toda Europa. Versalles fue un

²² SEDLMAYR, H., *Épocas y obras artísticas*, tomo II, Madrid: Rialp, 1965, p. 237.

²³ GUILLOU, R., *Versailles, le palais du Soleil*, París: Plon, 1963, pp. 125-126.

²⁴ THOMPSON, I., *Los jardines del Rey Sol*, Barcelona: Belacqua, 2006, pp. 131-154.

²⁵ KIMBALL, F., *The creation of the rococó*, New York: The Norton Library, 1964, pp. 51-53.

lugar de celebraciones, representaciones teatrales, bailes y fue escenario del Rey Sol, el cual transformó su persona en un anuncio viviente del diseño, la joyería y el calzado francés. A principios del siglo XVIII, Versalles se transformó en un auténtico desfile de aristócratas, los cuales participaban de forma activa y eficaz en la comercialización de vestidos y tejidos franceses. Sin embargo, no debemos olvidar que “La batalla de Versalles” marcó el tránsito de la moda actual y el nuevo camino de la Alta Costura contemporánea, que nació de las diversas prendas del reinado del Rey Sol. A mi entender, los estilos franceses fueron muy influyentes durante el siglo XVIII. El mundo elegante siguió el ejemplo de la moda establecida por París, y los diseñadores del siglo XX, como Christian Dior, Karl Lagerfeld, Vivienne Westwood, Jean Paul Gaultier y Gianni Versace, se inspiraron en los estilos femeninos de ropa del siglo XVIII. De esta manera, en la colección Primavera-Verano 1985 para *Chanel*, Karl Lagerfeld retomó el tema de *Pierrot* (1718-1719), de Antoine Watteau.



Vista completa del Palacio de Versailles.

CAPÍTULO III

3.- Más es más: retratos de Alta Costura francesa

Generalmente la moda y la pintura parecen ser un asunto cotidiano, vinculado al vestir y a la sociedad. Evidentemente la indumentaria ha sido objeto primordial en la historia de los retratos, además de ser un componente estético. A pesar de ello, la moda ha sido objeto de estudio en disciplinas tan dispares como la Sociología, la Filosofía, la Semiología o la Psicología, pero en especial nos centraremos en la Historia y en concreto en los retratos de la corte francesa. Asimismo, podemos observar cómo la vestimenta trasciende a diferentes factores: la distinción, la comunicación, el poder o la construcción de nuestra propia individualidad, características que nos encontramos en los retratos reales de Luis XIV y su séquito. El diálogo entre la indumentaria y los retratos reales ha posibilitado una comprensión integral de la Historia de la Moda, tanto en el ámbito de la subjetividad como en el mundo de la cultura. Sin embargo, en el umbral del siglo XVII nos encontramos aspectos reiterativos en los retratos como es el narcisismo del monarca y la constante renovación acerca de la vestimenta. Sobre todo, los retratos son interesantes en cuanto

que ilustran todos los estilos, cortes y detalles del vestido, la moda y el traje; e incluso relatan los factores sociales, culturales y económicos que están detrás del retratado.

El palacio de Versalles fue el centro artístico de la producción de los retratos franceses, ya que los grandes maestros se detienen en representar la desenvoltura de la pose, el juego de azules y rosas pálidos, la fluidez del vestido o los bordados del tejido. No obstante, los grandes retratistas franceses como Rigaud y Mignard no hubieran sido tan importantes sin el apoyo de Luis XIV, ya que Versalles fue el epicentro de la vida cortesana y del clasicismo del Rey Sol. El enorme prestigio de la corte de Versalles produjo en toda Europa una predisposición para aceptar el dominio de Francia tanto en materia de moda como de otra índole. De ahí que los vestidos de moda se considerasen, al menos entre las clases altas, como trajes franceses. Las damas de la corte establecían una relación con el pintor, basada en la conexión entre artista y modelo. Frecuentemente, el modelo es quien ha realizado el encargo y posteriormente juzga el resultado. De esta manera, cada retrato de Versalles es testimonio de una batalla, de las heroicidades del soberano, de la constitución de la imagen política del monarca²⁶ o de cómo se transforma la moda a lo largo del reinado del Rey Sol.

Como hemos comentado anteriormente los grandes retratistas reales más importantes de la monarquía de Luis XIV fueron Pierre Mignard y Hyacinthe Rigaud, alumno de Charles Le Brun. Estos dos pintores crearon imágenes icónicas de la corte francesa y mostraron la confección y las novedades de la moda francesa. Sin embargo, el artista más prolífico y brillante fue Rigaud, el cual captó la esencia del poder del Rey Sol y lo retrató en toda su gloria, como es el retrato de *Luis XIV* en 1701. En esta pintura aparece un monarca impasible e inmóvil, además muestra sus atributos de realeza que son la corona, el cetro y el trono, además de los signos de majestad, poder y autoridad que son la columna, la cortina y la capa de armiño, en el caso francés. También, el soberano exhibe sus ricas vestimentas, ya que va vestido con una larga capa con piel de armiño y la estampación de la flor de lis, también calza los famosos botines de Nicolas Lestage. Según Joan Dejean, Lestage fue maestro zapatero que alcanzó un gran prestigio real haciendo los zapatos del soberano, que actualmente se podrían comparar con los célebres Manolo Blahnik.

²⁶ VIGARELLO, G., “El cuerpo de guerra y el poder civil”, *Historia del cuerpo del Renacimiento a la Ilustración*, Madrid: Taurus, 2005, pp. 385-387.



Luis XIV, Hyacinthe Rigaud, 1701. Museo del Louvre (París).

No obstante, los retratos masculinos de Hyacinthe Rigaud siguen las mismas características acerca de la indumentaria cortesana, ejemplo de ello es *Felipe de Courcillon* en 1702, miembro de la Academia Francesa. En este retrato destaca el dominio que posee el pintor para realizar las texturas de la capa de terciopelo o el encaje de la muselina que lleva en el cuello, se aprecia la importancia de la peluca, que se convirtió en signo de elegancia pero en raras ocasiones fue utilizada para disimular la calvicie. Podría argumentarse que a partir del siglo XVII se empieza a diferenciar el simple acto de cubrirse el cuerpo con el de vestirse. Según Squicciarino, en su obra *El vestido habla*²⁷, afirma que el vestido tiene como origen el fin lúdico de la ornamentación, factores que observamos en la corte de Versalles y en el modo de vida francesa.



Felipe de Courcillon, Hyacinthe Rigaud, 1702. Château de Versailles et de Trianon.

Acerca de los retratos femeninos destaca la representación de *Marie Madeleine de la Vieuville o Marquesa de Parabere* en 1711. En este ejemplo se muestra la evolución de la indumentaria femenina, se observa que lleva un vestido rosa pálido de satén con mangas separadas y encaje blanco, además de un corpiño de la misma tonalidad y una especie de camisola, aunque, lo más

²⁷ SQUICCIARINO, N., *El vestido habla*, Madrid: Cátedra, 1998, pp. 41-43.

destacable es el manto amarillo que hace contraste con el color rosa del vestido, y para completar la indumentaria, está peinada siguiendo el estilo *fontanges*, pero muchísimo más depurado, por lo que nos recuerda a los retratos de damas de Van Dyck. Sin embargo, el retrato de la *Marquesa de Louville* del mismo año es casi una copia de la pintura anterior, pero en este ejemplo se muestra un vestido de satén azul más ajustado en la parte superior del cuerpo, en la cual se enseña una camisola blanca de encaje y mangas vaporosas. No obstante, en este retrato se muestran los pequeños detalles de joyas semipreciosas en los hombros y en la cintura; tal es la destreza del pincel de Rigaud que representa a las dos damas con el mismo tipo de peinado *fontanges*, aunque en este último lleva una serie de ramilletes florales en la cabellera. Por otra parte, debemos de mencionar que ambas retratadas están en la misma pose y presentan una progresión cercana a la indumentaria del reinado de Luis XV.

Ahora bien, la problemática de la monarquía del Rey Sol radica en el objetivo de acaparar el interés y el mercado de las clases poderosas, bajo el lema de lo exclusivo, que da una imagen de poder y realengo social. En el *Grand Siècle* la moda desprende un orden basado en la etiqueta y en el privilegio aristocrático, aunque a partir del siglo XVIII se abre a la experimentación y a las primeras revoluciones, ejemplo de ello es la mayor fluidez en los vestidos femeninos. Sin embargo, Luis XIV no se estaba dando cuenta que había propuesto un modelo indumentario para todas las cortes europeas, unido a la proposición de estilos de socialización, como es el caso de la estricta etiqueta francesa que imperaba en el Palacio de Versalles.



Retrato de la izquierda: *Marquesa de Parabere*, Hyacinthe Rigaud, 1711. Colección privada.

Retrato de la derecha: *Marquesa de Louville*, Hyacinthe Rigaud, 1711. Subastas Christie's.

Después del esplendor de la paleta de Rigaud debemos de hablar de Pierre Mignard, el cual está dentro del clan de los retratistas de la corte. Este nuevo pintor fue convocado por orden del monarca en 1675, y obtuvo un éxito considerable sobre todo como retratista, ejemplo de ello es el retrato de la *Familia del Gran Delfín* en 1687, donde se muestran las tendencias de la moda contemporánea de

la corte del Rey Sol. En primer lugar vemos la presentación de los protagonistas: Luis, el Gran Delfín; Felipe, duque de Anjou sentado en el piso; el conde de Berry en las faldas de su madre, María Ana Victoria de Baviera, con Luis, duque de Borgoña a la derecha. La indumentaria masculina se basa en el uso de la casaca y el calzón, además del uso de la corbata que se repite en diversos retratos reales; en cuanto a la vestimenta femenina se observa un nuevo tipo de vestido que era conocido como “saco francés”. Tenía este vestido una silueta similar por las túnicas maternas, las cuales se abrían en la parte delantera y se sujetaba suavemente a la cintura, además el traje se completa con amplias mangas de satén azulado que contrasta con el amarillo oro de su vestido.

No obstante, este retrato familiar es un canto al reino de la apariencia cortesana y a la exaltación del diseño francés, hasta el mismo Baudot²⁸ define a las mujeres de Versalles como las primeras *fashion victims* de la Historia de la Moda. Este retrato grupal no tiene nada que ver con la representación individual de *María Ana Victoria de Baviera* retratada en 1679 por el taller de Pierre Mignard. En esta obra presenta a la dama como una reina, ya que exhibe una rica gama cromática de tejidos que aluden a su condición destacable en la corte. De esta manera, las imágenes del pintor se convirtieron en un objeto de difusión de tendencias, ya que en un mundo donde aún la moda no se exhibía en pasarelas ni se transmitía a través de los medios de comunicación se manifestaba a partir de retratos.



Familia del Gran Delfín, Pierre Mignard, 1687. Château de Versailles et de Trianon.

Dentro de la producción del pintor francés destaca el retrato de *La Marquesa de Feuquières* datado en 1677. En este lienzo podemos analizar una mujer de opulentas formas y rico traje con plegados, y además disfrazada de musa enseñando el autorretrato del pintor. Siguiendo la estela de los retratos femeninos destacan las numerosas representaciones de la Duquesa de la Vallière y Madame de Montespan. En este caso, destacaremos el retrato de *Louise de la Vallière junto a los infantes* fechado cerca de 1692; el vestido de la duquesa es más sencillo en comparación a las otras pinturas

²⁸ BAUDOT, F., *Moda y surrealismo*, Madrid: Kliczkowski, 2003, p. 10.

que hemos presentado, ya que vemos una evolución de formas respecto al traje. El cuerpo del vestido femenino muestra ahora un escote profundo que descubre parte del busto y a veces aparece cubierto por un mínimo encaje. La Vallière muestra un traje que asciende, es decir, la parte superior es un poco más ceñida y la inferior más holgada, aunque en ocasiones las féminas podían emplear rellenos en las caderas como es el ejemplo de Madame de Montespan. Otros detalles son las mangas, que se convierten en más cortas: terminaban en el antebrazo con una cascada de encajes y lazos de diferente tonalidad que el traje. La indumentaria de los infantes alude a cómo vestían en la corte los jóvenes de su edad, ya que indican la riqueza de tejidos franceses con diversos juegos de estampaciones en el caso de la niña, mientras el otro infante viste una rica casaca negra con una camisola, además de calzar los llamados botines del maestro Nicolas Lestage. En el lienzo aparece una serie de objetos que aporta mayor información de los retratados, como son: las monedas, joyas, instrumentos musicales y una máscara, la cual es interpretada a modo de “máscara de la apariencia”²⁹, que es refugio de la timidez, la vergüenza, el pudor y el teatro, actividad que se realizaba frecuentemente en Versailles. Así pues, la individualidad de Versailles se experimenta a través de los tejidos y de las ricas indumentarias de los diferentes extractos aristocráticos que componen el elenco social de la corte del Gran Luis.



Louise de la Vallière y los infantes, Pierre Mignard, 1692.
Château de Versailles et de Trianon.

Otro ejemplo del esplendor de las damas de la corte versallesca, es la imagen de *Madame de Montespan* realizado por la escuela de Mignard y fechado en 1670. Hemos considerado oportuno tratar este lienzo ahora, ya que es un modelo de indumentaria sofisticada y al puro estilo versallesco. Así pues, la pintura es completamente novedosa, ya que a partir de la década de los años setenta se introdujo la *robe de chambre* o *deshabillé*: una prenda en forma de T, compuesta por dos piezas de tela, una espalda y un delantero, y sujeta a la cintura con una faja. Este conjunto es completado con mangas de encaje que a su vez están cosidas a partir de las hombreras brocadas del

²⁹ DE LA PUENTE-HERRERA, I., “Envidia, tiranía y máscara”, *El imperio de la moda*, Madrid: Arcopress, 2011, pp. 181-185.

vestido, en la parte inferior se muestran dos de las tres faldas que llevaban las damas en Versalles, aunque en este ejemplo aparece una de estas faldas, la cual es brocada igual que el cuerpo superior. En los numerosos retratos de la Madame de Montespan, la favorita aparece ataviada según el estilo vigente de la primera etapa de la moda versallesca; en este modelo se destaca su peinado tipo *hurluberlú*³⁰ previo al *fontanges*. En la mayoría de retratos, el artista la ubica rodeada de lujos propios de su entorno: flores, animales, joyas, riqueza y esplendor; así es por ejemplo, la representación de *Madame de Montespan junto a los infantes*, pintado hacia 1683 por Mignard, y similar al retrato de la Vallière. De esta manera, Madame de Montespan se convirtió en un icono de moda versallesca, ya que demostró una mayor sofisticación en sus diferentes vestimentas. Mientras, en los últimos años del reinado se impuso el *estilo Maintenon*³¹ basado en la sencillez y puritarismo de la segunda esposa del monarca.



Madame de Montespan, escuela de Pierre Mignard, 1670. Colección privada.

Los dictados de la moda en determinadas ocasiones son seguidos fielmente por ciertos individuos hasta el punto de convertirse en esclavos de la misma, como le ocurrió a Luis XIV. En comparación al retrato del rey en 1701, es interesante detenernos en el lienzo de la escuela de Mignard fechado en 1660. El monarca está vestido con una gran capa de armiño con la estampación de la flor de lis y con los objetos de poder: cetro, corona, columna y cortinaje; esta pintura se equipara al retrato real de Rigaud, aunque en este ejemplo aparece más rejuvenecido el rey; es notable el uso de la corbata y el calzón bordado con ricas aplicaciones. En este retrato Luis XIV quiso incorporar la corbata que llevaban sus tropas como testimonio de victoria militar. A fin de cuentas, muchos miembros del ejército francés empezaron a lucirla y su generalización hizo que se añadieran unas borlas que servían para distinguir los rangos. Por tanto, se puede establecer que la corbata era un símbolo de la hegemonía militar francesa. Otro aspecto es el uso de camisolas blancas con puños de encaje, tendencia que estaba en auge durante la década de los años sesenta; además se deja de utilizar el *ringrave* por una indumentaria mucho más libre y fluida, como sería el uso del calzón, chaleco y

³⁰ FERNÁNDEZ, J., *Arte efímero y espacio estético*, Barcelona: Anthropos, 1988, pp. 288-290.

³¹ FRANCASTEL, P., *Historia de la pintura francesa*, Madrid: Alianza, 1970, p. 145.

casaca. No obstante, el monarca calza otra vez los botines del maestro Lestage, pero en este caso decorado con un amplio lazo y a conjunto con las medias de color blanco roto.



Luis XIV, escuela de Pierre Mignard, 1660. Museo de Bellas Artes de Lyon.

En los retratos que hemos comentado de Rigaud y Mignard, también tenemos que destacar otros retratistas reales como son François de Troy, Simon Dequoy, Claude Lefèvre, Caspar Netscher, entre otros. Esta serie de artistas poseen una ingente producción de retratos de las diferentes mujeres que componían el elenco de damas en el palacio real. Sin embargo, debemos comentar el siguiente aspecto: Luis XIV se comportó como un esclavo de la moda, ya que exageraba la tendencia del momento tendiendo hacia la vanguardia e incorporando nuevas tendencias hacia sus súbditos. Según Ted Polhemus, los retratos de Alta Costura francesa se consideran un proceso por el que los trajes tradicionales franceses son convertidos en estilos de última moda, y a esto lo llama *fashionalization*³². Gracias al Rey Sol, la Alta Costura se convierte en asombro de la novedad y posteriormente en hábito o costumbre, ya que la extensa corte asimilaba todos los dictados de un monarca obsesionado con la imagen y la apariencia de su extensa monarquía.

3.1.- La importancia de los tejidos a través de la pintura

En el siglo XVII, la moda masculina y femenina era muy variada además se fabricaba con las mismas materias. Pasada la primera mitad del siglo XVII, y bajo el reinado de Luis XIV, se afirmó por completo el predominio francés en la industria sedera, siendo su centro Lyon. La separación entre las telas destinadas a trajes masculinos o femeninos es cada vez más clara, pues mientras para las prendas masculinas se usan dibujos pequeños, para las amplias faldas de miriñaque y las grandes colas de los trajes de corte los motivos van aumentando en tamaño y riqueza. Como novedad en esta etapa, podemos observar que se empieza a utilizar almidón en las camisas y las enaguas, aportando un acabado diferente a las prendas.

³² POLHEMUS, T., *Fashion & Antifashion*, Londres: Cox & Wyman, 1978, p. 17.

En los terciopelos franceses de esta época tenemos diversos tipos: liso, labrado o con tela velluda, ya que este último tipo se caracteriza por ser un tejido muy fuerte, aunque tiene un gran parecido al terciopelo de Lyon pero este se teje enteramente en seda³³. Sin embargo, Francia no tenía rival en Europa como centro de producción de encaje, ya que este tejido se empleaba en todo tipo de vestimentas, también en las prendas de los niños. Oise, al norte de París, producía fino encaje de seda, como encaje metálico. En la segunda mitad del siglo XVII se imitará el encaje en los tejidos de seda, este tipo de dibujos se labró al principio simétricamente y después con entera libertad y con todos los medios técnicos, exceptuando únicamente el terciopelo. En los tejidos se empezó a utilizar motivos florales, con una gran estilización al principio y más tarde dibujados con mayor fantasía, generalmente combinados con encajes, o enmarcados por tiras de encaje.

Además de fabricar seda, las factorías y los talleres de Lyon confeccionaban encaje de oro y plata. Jean Baptiste Colbert, siguiendo la pauta de Richelieu, potenció la industria del encaje. Su propósito era producir encaje genuinamente francés: diseños nuevos, nunca vistos. Para ello, recurrió a los más importantes creadores artísticos: pintores y diseñadores de la corte de Luis XIV aportaron ideas a su producción. Algunos pintores que imitan esta serie de tejidos en sus pinturas son: Pierre Mignard, Hyacinthe Rigaud y François de Troy, pero debemos destacar la maestría de estos artistas a la hora de la representación de encajes en los cuellos de los personajes que retratan y, al mismo tiempo, la habilidad de mostrar los tejidos en la pintura. Así, los retratistas franceses mostraron un gran interés en la representación de los tejidos en la indumentaria real, ya que Francia se convirtió en gran exponente en la producción textil. No obstante, otros países europeos creaban encaje y terciopelo como es el caso de Italia, aunque había disminuido la demanda porque no tenía un diseño moderno. En el caso español, destacaba la fábrica de San Lorenzo de El Escorial³⁴, con lo que se da una amplia manufactura de sedas y brocados, pero esta fábrica competía con la producción valenciana, la cual imitaba los tejidos franceses.

Al margen del encaje y el terciopelo, tenemos el grupo de brocados y tejidos de seda de colores, que tenían delgadas guirnaldas de flores, planas o sombreadas, entre decoración barroca. Sin embargo, más avanzado el siglo, se difundieron los brocados metálicos de oro y plata, junto con el satén, ejemplo de ello es el retrato de la cuñada de Luis XIV. En esta pintura vemos a la princesa Palatina ataviada con ricos tejidos, el vestido posiblemente de satén estampando con una serie de brocados, los cuales se usaban en el último periodo del siglo XVII. También podemos observar las mangas y

³³ DÁVILA R., *Diccionario histórico de telas y tejidos*, Castilla y León: Consejería de Cultura y Turismo, 2004, pp. 191-193.

³⁴ PÉREZ, L., “Los tejidos de seda en los siglos XVII y XVIII”, *Revista de las artes y los oficios*, XI (1945), pp. 5-10.

el escote de encaje, con lo que se muestra que es un diseño francés, además el papel de los tejidos se complementa con el uso de joyas; finalmente se otorga a la vestimenta su valor independiente, mostrando una imagen de lujo y suntuosidad, propio de la corte de Versalles.

Entre los grandes maestros de esta época destaca Daniel Marot³⁵, quien se ocupó de la ornamentación textil de la habitación del monarca en Versalles. A finales del siglo XVII, disminuyó la demanda de encaje y adquirió popularidad la muselina india, importada por la Compañía de las Indias Orientales. Por la llegada de los nuevos tejidos de India se inicia en Francia una imitación acerca de estos nuevos diseños textiles. No obstante, el textil es el elemento común entre la pintura y la indumentaria, ya que si no hay un testimonio de dicho tejido podemos verlo a través de los retratos de ese momento histórico. De este modo, se establece un continuo diálogo entre la pintura, el textil y el retratado, el cual lucía sus mejores trajes para ser representado con el objetivo de mostrar una imagen de exhibición y teatralidad propia del Grand Siècle.



Elisabeth Charlotte del Palatinado, François de Troy, 1680.

Château de Versailles et de Trianon.

Con la entrada del nuevo siglo, se utilizarán tejidos más ligeros, además de una nueva técnica, originada en Oriente y en la India, llamada la impresión con tampón, la cual era un método que reproducía esquemas populares persas y orientales sobre tejidos elaborados en Inglaterra. Posteriormente, la elaboración de estos tejidos se extenderá por toda Europa pero más concretamente en Francia, Italia y España. Por lo tanto, el siglo XVII servirá para el fortalecimiento de la industria textil gracias al ministro real, Colbert, unido con el continuo diálogo entre pintores y maestros del textil. Sin embargo, en el siglo XVIII asistimos a un importante desarrollo global del comercio textil, gracias a las bases que ha asentado Francia y a la proliferación de tejidos y nuevas técnicas traídas de Oriente e India.

³⁵ FLEMMING, E., “Tejidos de seda en Francia”, *Tejidos artísticos: colección de obras maestras del arte textil desde la antigüedad hasta principios del siglo XIX*, Barcelona: Gustavo Gili, 1928, pp. 50-55.

CAPÍTULO IV

4.- La importancia de Francia en la moda

Desde el principio del Renacimiento el vestido y la moda provocan en Francia, como en otros países europeos, grandes discusiones estéticas, morales, sociales, que serán más fuertes en los siglos XIX y XX. El especialista Paul Yonnet³⁶ sostiene la siguiente afirmación: “la historia del vestido comprende tres tipos de temporalidad: ciclos breves, modas de aparición a veces efímeras, luego ciclos medianos y ciclos mucho más largos, que corresponden, a una adquisición cultural definitiva”. Con la frase de Yonnet, podemos confirmar que a mediados del siglo XVII se inaugura el gran ciclo de la indumentaria francesa, tanto masculina como femenina. Durante el reinado del Rey Sol se creó un gran centro de moda en el sentido que hoy lo entendemos, pues mandaban mensualmente a otras cortes europeas dos maniqués con los últimos modelos femeninos. Todo giraba en el Antiguo Régimen alrededor del monarca divino y su corte, como podemos leer en la definición que da Furetière en su diccionario: “la moda es vestir de acuerdo con la corte francesa”³⁷. Aunque, en este proceso cambiante del siglo XVII tendrá una importancia decisiva el componente de clase, tratando de marcar diferencias mediante la exclusividad, que proporciona el uso de materias primas costosas y uniformes que indican la pertenencia ostentosa del ejército francés; a partir de estas ideas se consagra la distinción de la moda francesa.

El ministro de economía del monarca, Colbert, fundó una industria de encaje fino y llegó a decir que la moda era para Francia lo que las minas de Perú para España; el rey decretó que en la corte sólo se podía usar tejidos franceses, un gran privilegio de la nobleza. La moda se decidía en la corte pero siempre y cuando consintiera el soberano. Fue también Luis XIV quien autorizó a las costureras el que pudieran vestir a las mujeres, privilegio que hasta 1675 tenían solo los sastres, que vestían tanto a hombres como a mujeres, por lo que a finales del siglo XVIII había cerca de 1.700 costureras en París exclusivamente para la aristocracia. No obstante, durante la segunda mitad del siglo XVII se pone en circulación una serie de Pragmáticas o leyes de trajes, esta serie de normativas nos habla de los tejidos utilizados por la corte, que dichos textiles no podían utilizar el resto de clases sociales y la prohibición de llevar piedras preciosas por parte de la burguesía, con lo cual se potenció la suntuosidad y el lujo en la corte del Rey Sol; algunas legislaciones están recogidas por Rocío García Bourrellier³⁸. Durante esta etapa se utilizaron telas de colores para vestir a los hombres y las mujeres seguían llevando sobrefaldas, jubones y corpiños. En el siglo XVIII, y bajo la minoría de edad de Luis XV y la regencia del Duque de Orleans, nace el *Rococó* o

³⁶ YONNET, P., *Juegos, modas y masas*, Barcelona: Gedisa, 1988, p. 225.

³⁷ FURETIÈRE, A., *Dictionnaire universel* (1690), París: Le Robert, 1978.

³⁸ GARCÍA, R., “Identidad y apariencia: aspectos históricos”, *Distinción social y moda*, Pamplona: Universidad de Navarra, 2007.

estilo rocalla, basado en una ornamentación de carácter naturalista que no sólo se da en lo arquitectónico, sino también en los tejidos, como se puede observar en las pinturas de Watteau.

En el reinado de Luis XV el cambio en la moda hace hincapié prácticamente en el peinado, pues el vestido varió muy poco en su silueta. Así pues, Francia se impone en este momento como centro de moda en todas las cortes europeas, por lo que se habla de la “Europa afrancesada”³⁹. De esta manera, el acceso de Felipe V al trono de España supuso una verdadera invasión francesa que parecía arrinconar o hacer desaparecer todo lo español, hasta el punto de provocar un creciente malestar que terminó por poner en cuestión todo lo que venía de Francia, fuera o no pertinente de hacerlo. En este sentido podemos decir que los españoles frente “a lo francés” se mantuvieron durante el siglo XVIII basculando entre dos emociones igualmente intensas, la fascinación y el rechazo, originando un verdadero debate en el que participaron las más cualificadas figuras políticas e intelectuales del momento.

Por ejemplo, la oposición a lo francés constituye un verdadero hilo conductor en este siglo, como son las palabras del padre Feijóo cuando escribe que: “Francia es el país de las modas. De Francia lo es París, y de París un francés o una francesa, aquel o aquella a quien primero ocurrió la nueva invención (...) Ahí es nada el mal que nos hacen los franceses con sus modas: cegar nuestro juicio con su extravagancia, sacarnos con sus invenciones infinito dinero, triunfar como dueños sobre nuestra deferencia, haciéndonos vasallos de su capricho, y en fin, reírse de nosotros como de unos monos ridículos, queriendo imitarlos, no acertamos con ello...”⁴⁰. Sin embargo, es indudable la implicación de la moda francesa en España gracias al esplendor de la corte de Versalles, marcando el camino de la moda en la Edad Moderna y convirtiéndose en el epicentro del estilo en los siglos XVII y XVIII. Así pues, Francia se convirtió en la capital de la elegancia, un título que no ha abandonado desde entonces.

4.1.- La indumentaria masculina durante el reinado de Luis XIV

La moda también reflejaba el espíritu del movimiento artístico barroco: las prendas, como la arquitectura y la escultura de su tiempo, eran flotantes y fluidas, y las siluetas básicas de la ropa de ambos sexos, más naturales, sobrias y elegantes. Sin embargo, con la ascensión al trono de Luis XIV, sobre todo a partir de 1661, las prendas masculinas fueron muy ostentosas. La indumentaria masculina era suntuosa, compuesta por creaciones hechas de brocado, bordado en oro y plata, y sedas costosas. En ellas se gastaban fortunas, y el buen gusto fue reemplazado por el deseo de

³⁹ MONTOYA, M., *Moda y sociedad. Estudios sobre: educación, lenguaje e historia del vestido*, Granada: Universidad de Granada, 1998, pp. 329-332.

⁴⁰ FRANCO, G., “Al compás de la moda en los siglos modernos”, *Los gustos y la moda a lo largo de la historia*, Valladolid: Universidad de Valladolid, 2014, pp. 117-168.

magnificencia. El Rey Sol era considerado el hombre mejor vestido de Europa; su gusto por las ropas elegantes influyó en los monarcas y nobles de todo el continente.

La indumentaria masculina entre 1660 y 1670, se caracterizaba por el uso del *ringrave*⁴¹, consistente en una faldita que se ponía unas veces encima de unos pantalones cortos, la cual podía llegar a disimular completamente o sobresalir ligeramente, o también podía ser que el propio *ringrave* fuera un pantalón extremadamente ancho, con pliegues tan abundantes que presentara el aspecto de una falda. El pespunte se reducía a una especie de bolero con mangas muy cortas que dejaban pasar las mangas de la camisa ceñidas al codo y a la muñeca mediante dos cintas de color. Entre 1660 y 1668, esta prenda se adornaba con cintas en la cintura y a los lados, sustituyéndose posteriormente por un volante colocado en la parte baja que se superponía a los anchos cañones de encajes que persistieron aunque hubiera pasado la moda de calzar botas y prefirieran los zapatos adornados con trazos de encaje. El testimonio del *ringrave*, está presente en el lienzo de *La entrevista de Luis XIV y Felipe IV en la isla de los Faisanes* (1660), este cuadro es un testimonio vivo del esplendor de la corte de Versalles durante los primeros años del reinado de Luis XIV. Podemos observar que, progresivamente, la indumentaria del soberano cambiará de una década a otra dotando un estilo propio a la vestimenta masculina, ya que en estos años la vestimenta se presenta muy suntuosa.



La entrevista de Luis XIV y Felipe IV en la isla de los Faisanes, Jacques Laumosnier, 1660.
Museo de Tessé (Le Mans).

En el cuadro de Henri Testelin, *Luis XIV y Colbert en la Academia de la Ciencia* (1667), vemos una cierta moderación en la vestimenta del monarca, ya que aparece con elementos básicos de la vestimenta militar como son: el jubón, la chaqueta y los calzones. A Colbert, sin embargo, rara vez se le veía vestido con otro color que no fuese el negro, y parecía un severo reflejo del glorioso rey. Hijo de un mercero, Colbert comprendió el atractivo de productos de lujo como la seda, el tapiz y el

⁴¹ Importado de Holanda por un conde de Salm que llevaba el título de Rhingrave. Véase, BEAULIEU, M., “El siglo XVII”, *El vestido moderno y contemporáneo*, Madrid: Davinci, 2008, pp. 45-64.

encaje, y decidió que Francia debía tener el monopolio de su producción y convertirse en el centro del consumo de artículos lujosos de moda.



Luis XIV y Colbert en la Academia de la Ciencia, Henri Testelin, 1667.

Château de Versailles et de Trianon.

A continuación, debemos de hablar de la prenda estrella del vestidor real, la casaca. A través de ella, se uniformó la imagen de las milicias y, al mismo tiempo, contribuyó a dotar de magnificencia al rey dentro del juego de las apariencias en que se convirtió Versalles. Así pues, a comienzos del segundo periodo de su reinado (1660-1670), el soberano decidió no sólo incorporar la casaca a su guardarropa civil sino que la institucionalizó como manifestación de su honor y magnificencia. Fue en 1662 cuando esta prenda adquirió una proporción y magnitud simbólica, ya que era elemento esencial del plan del Rey Sol de reformar la vida cortesana. La morfología de la nueva etiqueta debía reflejar no sólo una carga propagandística, sino un aparato formal de distinción y poder. La casaca le permitía celebrar sus primeras victorias, al mismo tiempo que formalizaba su honor. A través de ella, el monarca manifestaba su dignidad y magnificencia. De este modo, la casaca se convertiría en la imagen de la monarquía francesa. El Gran Luis proyectó en la casaca el capital simbólico de una élite tutelada y totalmente dominada por él, más que nunca fuente de gracia, prestigio y privilegio. A un selecto grupo de poder⁴² se le concedió el honor soberano de vestir una casaca moiré de color azul de Francia, este privilegio se certificaba con un *brevet*⁴³, la certificación de este derecho indumentario. A este código se refería el poeta Balzac: “Luis XIV, otorgaba a sus favoritos una prueba de su privilegio, mediante una patente, les permitía vestir una casaca azul muy decorada”⁴⁴.

⁴² SOLDEVILLA, F., *Cartas escogidas de Madame de Sévigné*, Buenos Aires: El Ateneo, 1944, p. 302 (carta de 26 de mayo de 1682).

⁴³ GIORGI, A., “Luis XIV, creador de modas”, *España viste a la francesa. La historia de un traje de moda de la segunda mitad del siglo XVII*, Murcia: Universidad de Murcia. Servicio de Publicaciones, 2016, pp. 67-98.

⁴⁴ BALZAC, H., *Oeuvres divers*, París: L. Conrad, p. 153.

Por ejemplo, el famoso cuadro de Allegrain, *Luis XIV paseando por los jardines de Versalles* (1668), donde se apreciaba una vista grandiosa de Versalles y sus jardines, podemos observar los personajes que acompañaban al monarca. Se trataba de un reducido número de cortesanos que contaban con el honor de disfrutar de la compañía del rey durante un paseo de la corte versallesca, todos ellos vestían la casaca, de diferentes colores y talles. Sin embargo, solo tres hombres visten casaca azul, esta extrema selección en la designación de este privilegio realzaba la dimensión honorífica. De este modo, se oficializó este permiso con un edicto fechado en 2 de octubre de 1661 y que entró en vigor el primer día del año 1662. Este edicto, les permitía vestir la casaca de privilegio también durante el periodo de luto⁴⁵, a pesar de las restricciones que vetaban las lujosas decoraciones de oro y plata. Saint Simon⁴⁶ explicaba que, a finales del reinado de Luis XIV, se emprendió una política caprichosa de modas que cambiaban muy rápidamente, tal y como recordaba Langlée: “en cuanto a los vestidos, la regla que se ha impuesto es la de cambiarlos a menudo y que sigan siempre la moda”⁴⁷.



Detalle de *Luis XIV paseando por los jardines de Versalles*, Étienne Allegrain, 1668.
Châteaux de Versailles et de Trianon.

A partir de 1670, el sastre Langlée trabajó para el soberano, incorporando los uniformes militares a la vestimenta civil, es decir, se incorpora la casaca militar a la indumentaria civil gracias al Rey Sol. Un aspecto que tenemos que tener en cuenta como determinante en los cambios de la moda de este siglo ha sido la importancia del mundo militar y concretamente de su vestuario, ya que la casaca se impone por su funcionalidad y vistosidad, ya que se crean casacas con ricos tejidos imitando en ocasiones tejidos de Oriente, como es el ejemplo del grabado de Masson de *Luis XIV* (1697).

⁴⁵ Durante el periodo del duelo, se solían vestir prendas oscuras y privas de adornos, a pesar de no existir un código hasta el siglo XVII. Fue durante este siglo cuando se generalizaron las ceremonias fúnebres y por lo tanto también la indumentaria para estos ritos. Los príncipes solían vestir trajes oscuros y un gran manto como también un sombrero del cual pendía un velo oscuro. Durante este periodo los adornos estaban prohibidos, del mismo modo que se reducían los encajes. Véase, RACINET, A., “17TH Century: Religious, civilian and military costume”, *The Costume History*, París: Taschen, 2003, p. 491.

⁴⁶ SAINT SIMON, L., *Mémoires du Duc de Saint Simon*, Madrid: Proyecto Gutenberg, 2005.

⁴⁷ Carta de Langlée del 5 de noviembre de 1676. En GIORGI, A., *España viste a la francesa. La historia de un traje de moda de la segunda mitad del siglo XVII*, Murcia: Universidad de Murcia. Servicio de Publicaciones, 2016, p. 97.



Grabado de Luis XIV, A. Masson, 1697. Bibliothèque Nationale de France (París).

En este grabado vemos al monarca luciendo una nueva vestimenta de estilo militar, la cual ha desplazado la pomposidad del *ringrave*. La casaca llega hasta la rodilla y debajo de ella había un calzón corto ceñido. Después, la parte delantera de la casaca se abría hasta el pecho con el fin de mostrar la corbata de encaje anudada debajo del mentón, como se muestra en el retrato realizado por Claude Lefèbvre, en el cual representa al rey con armadura militar y una especie de corbata de muselina. Las prendas como el calzón, el chaleco y la casaca eran de seda, aunque posteriormente se realizaron en paño, ayudando a la industria francesa; con esta situación, el rey y su ministro de finanzas, Colbert, ayudaron a animar el consumo, al tiempo que sus súbditos vistieron productos procedentes de sus industrias, según nos cuenta *Le Mercure Galant*⁴⁸ de 1677. No obstante, toda la indumentaria que llevaba la corte del Rey Sol poseía plata, oro y diamantes para la ornamentación de los botones y los ojales de la casaca, pero con el enlace matrimonial de Luis XIV y Madame de Maintenon, se dejaron de lado las excentricidades del monarca.



Luis XIV, Claude Lefèbvre, 1670. Museo de Arte de Nueva Orleans.

⁴⁸ DEJEAN, J., *La esencia del estilo: historia de la invención de la moda y del lujo contemporáneo*, Donostia-San Sebastián: Nerea, 2008, p. 51.

El triunfo formado por la casaca, la chupa y el calzón, se convirtieron en la indumentaria cotidiana de los hombres. Este tipo de indumentaria masculina también tuvo su éxito en Inglaterra con la restauración de Carlos II, aunque continuaron existiendo diferencias significativas entre las prendas usadas en Francia e Inglaterra. El monarca inglés introdujo y adoptó en su corte los trajes masculinos más extraños que jamás se habían usado⁴⁹, con un afán de superar a la corte de Luis XIV. La combinación “casaca-chaqueta-calzón-camisa-corbata-medias-zapatos de tacón” se había convertido en un uniforme para los hombres de la corte. Una vez pasada la década de 1680, de su inicial estructura más larga y amplia en cuerpo y mangas, pasó a ajustarse cada vez más y acortar su largo mostrando el final de los calzones. Debido a este ajuste, la abertura trasera y los pliegues laterales de los extremos de la casaca se hacen más destacados, algo que se observa en el cuadro de Claude-Guy Hallé. En la obra se observa con claridad el contraste entre la vestimenta de los cortesanos franceses con la de los invitados genoveses. Tanto el monarca, como el resto de los anfitriones, visten el “conjunto a la francesa” ya extendido su uso por esos años.



Audiencia del Duque de Génova en la galería de los espejos en 1685, Claude-Guy Hallé, 1710.
Museo Cantini (Marsella).

Esta misma indumentaria también se muestra en la obra de Jean-Baptiste Marot, *Ceremonia de entrega del cordón de la orden de San Luis por el rey en su habitación* (1710). El pintor representa la primera ceremonia de entrega de la orden por parte de Luis XIV en su habitación de Versalles, creada en 1701 en el salón central del palacio, adyacente a la Galería de los Espejos. Sus puertas, que daban a la galería, se habían cerrado para crear una alcoba para la cama, marcando con ello la etapa de mayor centralismo y egocentrismo en el poder del monarca absoluto. La habitación se convirtió en una especie de “escena monárquica”, donde los cortesanos, como espectadores, asistían a apreciar el ceremonial realizado por el rey y sus sirvientes en el acto de levantarse y acostarse, conocidos como *grand lever* por la mañana y *grand coucher* por la noche. En la escena retratada por Marot, aparecen los cortesanos con una vestimenta muy similar al cuadro de Hallé. Todos los

⁴⁹ LAVER, J., “El siglo XVII”, *Breve historia de traje y la moda*, Madrid: Cátedra, 1998, pp. 105-112.

asistentes al acto de condecoración están ataviados con el “conjunto a la francesa” cuyas diferencias radican en el color del tejido y los detalles de su decoración, generalmente centrados en las mangas, el frente de las aberturas de cierre y los bolsillos laterales. Dentro de la vestimenta masculina es importante el uso extendido de la peluca, que tomó unas proporciones tremendas; la que más triunfó se llamaba *in-folio* y se alzaba en la frente formando dos puntas; desde 1703 se empezó a empolvarla ligeramente. Las alas del sombrero se levantaban, con lo que el empleo de plumas era más discreto tal y como nos lo representa Marot.



Ceremonia de entrega del cordón de la orden de San Luis por el rey en su habitación,
Jean-Baptiste Marot, 1710. Chateau de Versailles et de Trianon.

Otro aspecto destacable de la indumentaria masculina eran las joyas, entre ellas se distinguían las botonaduras de oro, plata y diamantes en las casacas, chupas y chalecos, las hebillas de plata en cinturones y zapatos, los anillos con piedras preciosas, los relojes de bolsillo, en oro, plata y porcelana pintada o esmaltada, la empuñadura de los bastones, o las cadenas de los relojes. Otra característica, respecto a la vestimenta masculina son los zapatos abotinados⁵⁰ que constituyen la principal atracción. Muchos de ellos van adornados con hebillas de diamantes y enormes lazos, como es el ejemplo del retrato de Hyacinthe Rigaud en 1701. Este tipo de zapatos fueron realizados por Nicolas Lestage, el cual tenía su taller en la ciudad de Burdeos. El monarca quedó prendado por las creaciones de este zapatero, y hasta sus últimos días llevó las realizaciones de Lestage. Según nos relata Jean Bérain⁵¹, diseñador de máscaras favorito del monarca, Luis celebró un festín, en el cual iba disfrazado como el dios Apolo en 1653, pero eso no era todo, ya que el rey calzaba unos enormes tacones firmados por el maestro botero. Entonces, a principios de su reinado, el soberano decidió que los tacones de los zapatos masculinos serían de color rojo, el cual simbolizaba regeneración, poder y divinidad en la persona del soberano⁵², como es el ejemplo del retrato de Rigaud. El nombre de Luis XIV va tan estrechamente unido al de aquellos flamantes tacones

⁵⁰ CASTILLA, R., “El zapato en el siglo de oro”, *Moda y Sociedad: estudios sobre educación, lenguaje e historia del vestido*, Granada: Universidad de Granada, 1998, pp. 191-202.

⁵¹ MCDOWELL, C., *Shoes. Fashion and Fantasy*, Londres: Thames and Hudson, 1989.

⁵² PORTAL, F., *El simbolismo de los colores: en la antigüedad, la edad media y en los tiempos modernos*, Palma: José J. de Olañeta, 2016, p. 68.

escarlata porque les dio un claro e inequívoco significado, vigente desde los días de su reinado: en Francia denotaban estatus social⁵³.



Detalle de *Luis XIV*, Hyacinthe Rigaud, 1701. Museo del Louvre (París).

De esta manera, la indumentaria en la corte de Versalles representa lo nuevo y novedoso, sus efectos tendrán un carácter duradero, ya que las demás potencias europeas se rindieron ante el poder de la moda francesa. El poder de la vestimenta versallesca dependió del Rey Sol, el cual utilizó este elemento para centralizar su poder y entretener a la corte, además de aportar una imagen simbólica de la Francia del siglo XVII y principios del XVIII.

4.2.- El papel de la mujer en la Francia del Rey Sol

Aunque empezaban a estar más liberadas, las mujeres aún no tomaban parte activa en la vida política y comercial. Pero, siempre hubo excepciones, como era el caso de Madame de Montespan, favorita del Rey Sol, la cual tuvo una actitud activa en los asuntos políticos. Sin embargo, las mujeres en el siglo XVII, comenzaron a expresar sus ideas libremente con la introducción del “salón”, un punto de encuentro, en un escenario hogareño, de un grupo de personas que pensaban de una manera similar. Jane Mulvagh ha descrito los salones como centros de poder donde escritores, políticos, periodistas y otros profesionales escuchaban los últimos cotilleos, intercambiaban ideas, afilaban su ingenio y promovían sus carreras. De igual modo, los salones fueron abiertos por mujeres ricas, como Madame de Staël, Madame de Chevreuse y Madame de Sévigné; las opiniones y las ideas de estas féminas se tomaban en consideración. Además, filósofos del calibre de René Descartes y Poullain de la Barre habían introducido nuevas teorías sobre el género. Descartes afirmaba que el alma y el cuerpo estaban separados, y que por eso no dependían demasiado de consideraciones fisiológicas. De la Barre pensaba que el alma no tenía género; en su opinión, si las mujeres tuvieran la misma educación que los hombres, sus “vicios femeninos” podrían desaparecer. A partir de estas ideas, se desencadenó un encendido debate en las salas de estar, en los salones de la corte y en los mejores hogares, aunque no intercedió en todos los estratos de la sociedad.

⁵³ DEJEAN, J., “Las zapatillas de Cenicienta y las botas del rey”, *La esencia del estilo: historia de la invención de la moda y del lujo contemporáneo*, Donostia-San Sebastián: Nerea, 2008, pp. 79-98.

Del mismo modo, el feminismo de algunos hombres del siglo XVII proclamaba que las mujeres deberían respetar a sus maridos, no porque los hombres tuviesen siempre razón, sino para conseguir la paz en el hogar. Las mujeres que trabajaban recibían menor salario que los hombres, en los siglos XVII y XVIII, parejas de lesbianas vivían como marido y mujer, aunque generalmente una de ellas debía disfrazarse de hombre. El matrimonio y el cuidado de los hijos se consideraban todavía las principales ocupaciones de la mujer. Por otra parte, las mujeres adineradas tenían mejores condiciones de seguridad durante el embarazo y podían dar a luz asistidas por un cirujano⁵⁴.

No obstante, a principios del nuevo siglo XVIII, las mujeres estaban preparadas para alcanzar mayor autonomía, al aumentar la independencia de la mujer con respecto al hombre y el dinero, incluso las féminas de la escala social más baja podían moverse en nuevas áreas, montar sus propios negocios, abrir salones y escribir libros. Después de todo, la situación de la mujer francesa cambia, ya que tendremos a las primeras diseñadoras celebres: Madame Villeneuve, Madame Rémond y Madame Prévot; estas mujeres dictaban las nuevas tendencias a una clientela nacional e internacional, además cambian la concepción de los sastres, que siempre habían vestido a la corte francesa hasta el reinado de Luis XIV.

4.3.- La indumentaria femenina durante el reinado de Luis XIV

El dominio que ejercía en Europa la personalidad de Luis XIV se manifestó de igual manera en todas las esferas de la vida, en la política, en el arte, en la literatura, pero ninguna fue tan patente como en la moda. Del mismo modo, todas las diferencias que hasta entonces habían impregnado cierto sello distintivo del traje en los diferentes países, desaparecían para ser arrollados por el imparable avance de la moda francesa. Eran inútiles las múltiples órdenes y prohibiciones que se dictaban contra ella, nada se podía hacer para detener su propagación por Europa. Durante el siglo XVII, el traje de la sociedad es el mismo en todos los sitios, es decir, se muestra a una Europa afrancesada por la herencia transmitida del soberano francés. La Historia de la Moda francesa es el testimonio vivo de la moda europea, ejemplo de ello es la corte de Versalles, la cual se expande desde la sociedad parisina hasta los demás países. Acerca de este asunto habló Caraccioli⁵⁵ de la Europa afrancesada, ya que el país galo estaba a la vanguardia de las nuevas tendencias estilísticas.

Progresivamente, la sociedad europea asimila la indumentaria francesa, la etiqueta y las fiestas de disfraces; además, Europa se nutrirá del espíritu versallesco. Tal es el apogeo de la corte de

⁵⁴ COSGRAVE, B., "La mujer", *Historia de la moda. Desde Egipto hasta nuestros días*, Barcelona: Gustavo Gili, 2005, pp. 146-148.

⁵⁵BOEHN, M., "La moda", cap. IV, *La moda: Historia del traje en Europa desde los orígenes del cristianismo hasta nuestros días*, vol. 4, Barcelona: Salvat, 1928, pp. 153-158

Versalles que diversos grupos aristocráticos ingleses se inspiraban en modelos franceses, pero no sólo en la vestimenta, sino también en objetos lujosos: joyas, terciopelos, sederías, encajes, cintas, etc. No obstante, ocurre un fenómeno desde mediados del siglo XVII, este suceso es el siguiente: París había empezado a enviar una vez al mes, a Londres, dos maniquíes vestidos enteramente a la última moda: “la gran Pandora”, vestida en traje de gala, y “la pequeña Pandora⁵⁶”, en traje de diario, aunque eso no es todo, pues poseemos el precioso testimonio de Madame de Sévigné⁵⁷ que mandaba este tipo de muñecas a su hija, para que viese la moda del momento y los peinados cortesanos. De este modo, la moda francesa se exportaba a toda Europa por medio de estas muñecas que en ocasiones cruzaban el continente para que pudieran verlas otros monarcas. Unos importantes rasgos de este tipo de “maniquí” es que tenían la mitad de la talla de una persona e iban vestidos con réplicas de los estilos de la corte versallesca.



Muñeca-maniquí o “pandora” de principios del siglo XVIII.

La moda femenina nacida en la segunda mitad del largo reinado de Luis XIV, se mantuvo con escasas variantes durante cuarenta años en el momento del tránsito del siglo XVII al XVIII. Esta estabilidad puede atribuirse a la seriedad de criterio de la dama que en aquellas décadas decidía en la corte francesa, Madame de Montespan, la favorita del Rey Sol. La indumentaria de la corte alcanzó un nivel insuperable de esplendor. Desde 1661 hasta 1739 Francia fue el modelo para el resto de las monarquías europeas. En teoría, el acceso a la corte estaba permitido a todos los súbditos, pero había que ataviarse de forma apropiada, para ocasiones como coronaciones, bodas y bailes, estos eventos significaban enfundarse el vestido de ceremonia, un conjunto que podía costar un pequeño castillo. Las tipologías de vestidos de ceremonia son diferentes, pero el ejemplo más

⁵⁶ FERNÁNDEZ, D., “Las muñecas Pandora. ¿Un “bello mal” para los mortales?, *Vestuario Escénico*, 2 de enero de 2013. Disponible en: <https://vestuarioescenico.wordpress.com/2013/01/02/las-munecas-pandora-un-bello-mal-para-los-mortales/> [Consulta: 04-07-2016].

⁵⁷ SOLDEVILLA, F., *Cartas escogidas de Madame de Sévigné*, Buenos Aires: El Ateneo, 1944, p. 104.

representativo de este periodo es el retrato realizado por Pierre Mignard donde se representa *La Reina María Teresa y su hijo, el gran Delfín* (1665).



La Reina María Teresa y su hijo, el gran delfín, Pierre Mignard, 1665.

Museo Nacional del Prado (Madrid).

Este vestido fue confeccionado por las modistas personales de la corte y estaba formado por el bustier, la falda y la cola. El corpiño lleva ballenas y aplasta, con lo que deja ver el pecho, forzando la posición de los hombros hacia atrás. Todos estos elementos parecen confirmar la famosa frase: “para ser reina, hay que sufrir”. La hechura recuerda los extremos planos y horizontales del traje formal español de la corte de Felipe IV, padre de la reina. Si nos fijamos en la pintura podemos observar tres características del traje: en primer lugar, la posición de la persona que lleva este tipo de indumentaria: la reina de Francia. El tipo de colores empleados son el rojo, el blanco y el negro, que eran los colores reales tradicionales antes de la revolución; los colores se mantienen en la indumentaria del Delfín, que ilustra la práctica de vestir a los niños pequeños con faldas. A continuación, podemos percibir que la reina se adorna con perlas preciosas naturales, las plumas de avestruz dan un toque exótico al vestido. Los adornos y la suntuosa tela del traje señalan el estatus de la persona que lo lleva, pero lo hacen extremadamente pesado: muchas veces las faldas también llevaban pesas insertas y las sedas estaban tejidas con hilos de plata y oro. En tercer y último lugar, María Teresa lleva una máscara en la mano derecha para proteger el rostro del sol. La máscara también remite a la ópera y al ballet de la corte, donde cada actuación era una oportunidad para que el público mostrase su riqueza y su estatus a través de la indumentaria⁵⁸.

Sin embargo, la Duquesa de Montpensier, mujer conservadora y voluminosa, adoraba su vestido de ceremonia y lo prefería a la ropa más informal que apareció en 1678. Esta indumentaria adaptaba

⁵⁸ DESCALZO, A., “Apuntes de moda desde la Prehistoria hasta época moderna”, *Indumenta: Revista del Museo del Traje*, nº 1 (2007), pp. 77-86.

una elaborada bata interior abierta por delante como prenda exterior que se llevaba sobre una falda, un corpiño y un petillo de seda bordada. Esta nueva indumentaria revolucionó la corte de Versalles, además de suavizar la silueta femenina. De esta manera, vemos el retrato realizado por Gilbert de Sève, donde apreciamos el vestido de ceremonia de la Duquesa de Montpensier, menos suntuoso que el de la reina María Teresa. No obstante, la importancia de la indumentaria femenina radica en la suntuosidad de la elección de los tejidos de cada vestido. Según la ocasión, las prendas femeninas llevaban bordados, ribetes de encajes y joyas, o estaban realizadas en paños más sencillos, si eran para actividades de caza.



*Ana María Luisa de Orleáns, Duquesa de Montpensier, Gilbert de Sève, c. 1675.
Château de Versailles et de Trianon.*

Acerca del peinado, destaca una amante del rey, Marie-Angélique, Duquesa de Fontanges, pues fue la responsable apócrifa de revolucionar el peinado en la corte de Versalles. En la década de 1670, las cortesanas empezaron a levantarse el pelo por detrás para recogerlo sobre la frente, sujetándolo a un armazón de alambre denominado *commode*. Fontanges aseguró su popularidad cuando su peinado se deshizo mientras montaba a caballo y sujetó el pelo con un lazo de liga⁵⁹. Al rey le encantó y enseguida nació un nuevo peinado en el que lazos y pelo se enrollaban sobre su armazón. Así pues, dio su nombre al peinado resultante, que consistía en una alta construcción de rizos y una cofia de puntilla almidonada. Este peinado cruzó pronto el Canal y constituyó uno de los ejemplos de incorporación más temprana de modas francesas en Inglaterra, y fue conocido con el nombre de “torre”. En los figurines de Nicolas Bonnart se muestra la vestimenta de las damas de Versalles, completándose la indumentaria con ricas joyas como perlas o diamantes. En este ejemplo, destaca la profusión de encaje utilizado para adornar el vestido y el alto peinado *fontanges*, que también lleva encaje. Sin embargo, a lo largo de todo el siglo XVII, la silueta de la mujer fue

⁵⁹ FOGG, M., “Indumentaria de la corte francesa”, *Moda: toda la historia*, Barcelona: Blume, 2014, pp. 86-89.

moldeada por las prendas de ropa interior, como el corsé y el guardainfante, pero estas prendas se establecieron antes del reinado de Luis XIV.



Figurín femenino, Nicolas Bonnart, c.1683. Bibliothèque Nationale de France (París).

Para completar la vestimenta femenina, era de gran importancia el calzado. Los zapatos femeninos eran completamente iguales que el calzado masculino, aunque los hombres podían llevar más altura en el tacón. No obstante, la chinela fue el zapato femenino por excelencia, la cual era utilizada durante los años cincuenta y sesenta del siglo XVII. A lo largo de los años, la chinela iba cambiando y se adornaba con hilos de plata y algunas podían ir sin talón, con la finalidad o de que la dama se sintiera cómoda, ya que durante las ceremonias de Versalles muchas damas de la corte debían de soportar horas con los suntuosos vestidos y peinados que se realizaban. El tacón se convirtió en un elemento permanente, además hombres y mujeres comenzaron a exhibir zapatos de tacón alto. Como ha escrito Geoffrey Squire⁶⁰, este nuevo sentido de elevación, posibilitado por el tacón, se adaptaba al espíritu barroco del siglo XVII: la postura se alteraba, aceptando las reglas de las floreadas líneas y afectadas maneras del período. Hasta el siglo XVII, los zapatos masculinos y femeninos tenían un diseño similar, pero a medida que iba avanzando el siglo, las formas comenzaron a diferenciarse: los zapatos femeninos presentaban un diseño más sencillo comparado con las suntuosas creaciones que llevaban los hombres. Según Bárbara Rosillo⁶¹, historiadora del arte y especialista en moda francesa, durante el reinado de Luis XIV los pintores de la corte también pintaban los tacones con escenas de batalla para hombres y con motivos florales para mujeres, con lo cual es la máxima sofisticación que llegó a la corte versallesca.

⁶⁰ COSGRAVE, B., “El calzado”, *Historia de la moda. Desde Egipto hasta nuestros días*, Barcelona: Gustavo Gili, 2005, p. 159.

⁶¹ ROSILLO, B., *Luis XIV y el mundo de la moda*, Canal Sur [video digital], 10 de junio de 2015. Disponible en: <https://youtu.be/BkE7mwr6vUQ> [Consulta: 06-07-2016].



Zapatos franceses hacia 1700-1720, damasco de seda verde y marfil con tacones de madera estilo Luis XIV.

En los últimos años del siglo XVII se seguía manteniendo el peinado *fontange* y los suntuosos vestidos de la corte. Cuando se inició el siglo XVIII la corte de Versalles adquirió un gran prestigio tanto en materia de moda como en arquitectura y pintura. No obstante, Versalles había dejado de ser la corte de un joven monarca ávido de placer para convertirse en una vieja monarquía, cuyos pensamientos se iban volviendo cada vez más piadosos, ya que se acercaba los últimos días del Gran Luis. Madame de La Valliere y Madame de Montespan habían sido reemplazadas por la devota Madame de Maintenon, y este cambio se había reflejado incluso en la indumentaria de la corte. En cuanto a los tejidos usados, seguían siendo bastante ricos; pero las líneas sueltas y sencillas de los primeros trajes habían dado paso a un nuevo ideal de decoro. Los peinados aumentaron en altura acentuando el efecto de verticalidad y la peluca empezó a tener cada vez más importancia en los primeros años del siglo XVIII. Las mujeres, en general, no llevaban peluca pero se empolvaban el cabello al que añadían, a veces, rizos postizos que se llevaban en la parte posterior de la cabeza⁶².



Madame de Maintenon, Pierre Mignard, 1694. Château de Versailles et de Trianon.

En el siguiente retrato de la *Madame de Maintenon* (1694), observamos su carácter reservado y autoritario. Se muestra a la segunda esposa del monarca, con un vestido suelto y una capa de armiño por encima de los hombros. Gracias a ella la corte de Versalles perdió toda su fastuosidad y la

⁶² LAVER, J., “El siglo XVIII”, *Breve historia del traje y la moda*, Madrid: Cátedra, 1988, pp. 129-132.

convirtió en una corte austera, en la que los trajes de las damas se hicieron más sueltos y de líneas más vaporosas. De este modo, desde finales del siglo XVII, el vestido representó la identidad pública y el poder de expresión de un nuevo patrón de consumo, además dictaba la revolución de la imagen cotidiana. En efecto, el vestido fue el paradigma del lujo y de la ostentación durante el reinado del Rey Sol.

En el retrato de *Elisabeth Charlotte del Palatinado* (1713) nos encontramos que viste de una manera similar a Madame de Maintenon. La Palatina se encuentra absolutamente cubierta de artículos de lujo: capa de armiño sobre los hombros, está vestida con una tela dorada acompañada de motivos florales, mangas blancas de encaje, y lo más loco del momento, su *palatine*⁶³ o un pequeño chal negro, bautizado en honor a la cuñada del rey, la princesa Palatina.



Elisabeth Charlotte del Palatinado o la princesa Palatina, Hyacinthe Rigaud, 1713.

Deustches Historiches Museum (Berlín).

Los últimos años del reinado de Luis XIV estuvieron marcados por un aumento de la rigidez y ceremonia anteriores, pero su fallecimiento el 1 de septiembre de 1715, abrió un nuevo estilo más elegante y pomposo, el Rococó⁶⁴. Esta nueva tendencia se basó en la elegancia excesiva y en el refinamiento, características que se muestra en el reinado de Luis XV.

⁶³ DEJEAN, J., “Reinas de la moda”, *La esencia del estilo: historia de la invención de la moda y del lujo contemporáneo*, Donostia-San Sebastián: Nerea, 2008, pp. 39-60.

⁶⁴ FUKAI, A., “Siglo XVIII”, *Moda, una historia desde el siglo XVIII al siglo XX*, vol. 1, Madrid: Taschen, 2006, pp. 26-31.

CONCLUSIONES

La historia de Luis XIV y de Francia en un momento determinado (el medio siglo que va entre 1660 y la muerte del rey en 1715) constituye una epopeya que nos obliga a preguntarnos por qué los países y las ciudades adquieren una actitud afrancesada. En la mayoría de los casos, se le atribuye al Gran Luis su influencia desde España hasta Rusia, ya que Francia adquirió una especie de monopolio en todo lo relativo a la cultura, el estilo y la vida de lujo, una posición que ha mantenido desde entonces. Así pues, en el siglo XVII la moda francesa no es sólo un cambio sistemático y temporal de los trajes, sino el paso del hombre a nuevos aspectos de la cultura. De este modo, Luis XIV demostró la importancia que tenía la indumentaria en su reinado, ya que la vestimenta fue el paradigma del lujo y de la ostentación durante el Antiguo Régimen, encarnando una de las modernas necesidades del ser humano junto a la comida y a la vivienda. La monarquía del Rey Sol dicta la manera de vestir en cada ceremonia, con lo cual el traje poseerá una valoración estética de acuerdo a la corte francesa. Los retratos realizados por Rigaud y Mignard, entre otros, muestran la disciplina que tenían los artistas en la mayor corte europea del momento, regidos por estrictas leyes académicas y siguiendo un patrón clásico, plasmaron el dominio del lujo y de la indumentaria en la persona del soberano francés y de todo su séquito.

El soberano convirtió el palacio de Versalles en el mayor escaparate de moda del siglo XVII y primera mitad del XVIII, ya que fue el pionero en introducir nuevos aspectos que hasta esa época no se habían visto en ninguna corte europea, ejemplo de ello son las fiestas en los jardines, grandes banquetes y embajadas que tenían lugar en la famosa *Galería de los Espejos*. No obstante, el jardín del palacio influyó en la vestimenta real, ya que muchos de los estampados brocados de casacas y vestidos están extraídos de los diferentes parterres, con lo cual el conjunto de Versalles es fuente de inspiración para pintores, arquitectos, escultores, e incluso sastres. A principios del reinado, su nación no ejercía dominio alguno en el terreno de la moda, pero al finalizar su gobierno, sus súbditos eran árbitros absolutos en materia de estilo y gusto en todo el mundo occidental, y Francia había comenzado un dominio comercial en el mercado del lujo que pervive desde entonces. El Rey Sol convirtió en legendario su país y su propia persona; desde su subida al trono en 1661 hasta su fallecimiento en 1715, tenemos un largo periodo de lujo y conquistas, durante el cual Francia se impone como la potencia más agresiva de Europa. Sin embargo, Luis XIV es recordado como el monarca francés más poderoso de todos los tiempos, el soberano que convirtió su patria en una nación moderna y transformó Versalles en el centro de la Alta Costura francesa. Durante su monarquía, la indumentaria representó lo nuevo y lo novedoso que Luis XIV lo convirtió en un mecanismo social, el cual permitía afirmar la propia identidad de quienes componían la corte de Versalles, como es el caso del chal llamado “la palatina” o el peinado *fontange*. Quizás de esta

época sean las indumentarias más vistosas, tanto de hombre como de mujer. Poseen el lujo y la extravagancia de la moda versallesca, con sus formas exageradas en los trajes femeninos, con cuerpos rígidos y ajustados, además de la superposición de faldas en las prendas más llamativas, por la calidad de los textiles, colores y diseños excesivos que componen la base de su ornamentación. Los sastres del siglo XVII utilizaban materiales suntuarios, sedas, hilos de oro y plata, dibujos multicolores imitando a los tejidos de Oriente y la maestría de realizar tejidos manualmente.

En el presente trabajo he querido demostrar que la pintura es sin duda un gran recurso, un medio privilegiado para mostrar de una manera fidedigna la forma de vestir de los personajes que aparecen representados. Y en la pintura, el retrato es un fiel espejo de la vida del momento, personalidades famosas, conocidos o anónimos, pero casi todos ellos con la capacidad de poder contar con un artista que por dinero, amistad o cercanía, perpetuará su imagen; la mayoría son cortesanos, aristócratas o políticos. Los retratos son un libro abierto, el cual tenemos que interpretar, donde cualquier detalle es importante para saber datar los tejidos, los trajes, las joyas y los accesorios. Sin embargo, la imagen nacional de Francia fue también resultado de la colaboración entre un rey visionario y algunos de los artistas, además de los artesanos más brillantes de todos los tiempos. De este modo, parece claro que el simple patronazgo real nunca hubiera conseguido lograr el extraordinario estallido de creatividad propio de aquel periodo.

Concluyendo este trabajo, *El Universo de Luis XIV a través de la pintura y la moda*, hemos visto la brillantez de Versalles a través de diversos ejemplos de retratos, además todo lo que rodeaba la elegancia versallesca se fundamentaba en una percepción del valor, ya evidente en todo el comercio del lujo que floreció bajo el mecenazgo de Luis XIV. El soberano regaló al mundo occidental algo más duradero y mucho menos corriente que los artículos de lujo creados y comercializados de forma tan brillante por sus súbditos. Consiguió redefinir cuestiones tan mundanas como es la etiqueta en cada ceremonia, una estética predeterminada en su corte y la imposición de un estilo elegante y suntuoso. Finalmente, puede que muchos contemporáneos piensen que no tienen nada en común con los hombres y las mujeres del siglo XVII francés. Y sin embargo, aquella filosofía de época, basada en el valor estético de la imagen y de los objetos, nunca ha estado tan viva entre nosotros.

BIBLIOGRAFÍA

- BEAULIEU, M., *El vestido moderno y contemporáneo*, Madrid: Davinci, 2008.
- BOEHN, M., *La moda. Historia del traje en Europa desde los orígenes del cristianismo hasta nuestros días*, Barcelona: Salvat, 1928.
- BOUCHER, F., “El siglo XVII”, *Historia del traje en occidente*, Barcelona: Gustavo Gili, 2009, pp. 215-255.
- BLASCO, B., *Introducción al arte barroco*, Madrid: Cátedra, 2015.
- BLUNT, A., *Arte y arquitectura en Francia 1500-1700*, Madrid: Cátedra, 1998.
- BURKE, P., *La fabricación de Luis XIV*, Madrid: Nerea, 1995.
- CANTERA, J., *El clasicismo francés*, Madrid: Historia 16, 1989.
- CASTANY, F., *Análisis de tejidos*, Barcelona: Gustavo Gili, 1944.
- CHECA, F., *El barroco*, Madrid: Istmo, 2001.
- CHECA, F., *Cortes del Barroco: de Bernini y Velázquez a Luca Giordano*, Madrid: Patrimonio Nacional, 2004.
- COLLADO, N., *Historia de la moda*, Madrid: Dykinson, 2013.
- COSGRAVE, B., *Historia de la moda. Desde Egipto hasta nuestros días*, Barcelona: Gustavo Gili, 2005.
- DÁVILA R., *Diccionario histórico de telas y tejidos*, Castilla y León: Consejería de Cultura y Turismo, 2004.
- DEJEAN, J., *La esencia del estilo: historia de la invención de la moda y del lujo contemporáneo*, Donostia-San Sebastián: Nerea, 2008.
- DE LA PUERTA, R., *La segunda piel: Historia del traje en España*, Valencia: Generalitat valenciana, 2006.
- DEL CRISTO, M., *Los gustos y la moda a lo largo de la historia*, Valladolid: Universidad de Valladolid secretariado de publicaciones, 2014.
- DESLANDRES, Y., *El traje, imagen del hombre*, Barcelona: Tusquets, 1998.
- DORFLES, G., *Moda y modos*, Valencia: Engloba, 2002.
- DURÁN, M., *Literatura y vida cotidiana: actas de las cuartas jornadas de investigación interdisciplinaria*, Zaragoza: Universidad de Zaragoza, 1987.
- FÉLIBIEN A., *Manera de mostrar los jardines de Versalles*, Madrid: Abada, 2004.

- FLEMMING, E., *Tejidos artísticos: colección de obras maestras del arte textil desde la antigüedad hasta principios del siglo XIX*, Barcelona: Gustavo Gili, 1928.
- FIGUERAS, J., *Historia de la moda: pasado, presente y futuro*, Madrid: Ediciones internacionales universitarias, 2012.
- FOGG, M., *Moda: toda la historia*, Barcelona: Blume, 2014.
- FRANCASTEL, G., *El retrato*, Madrid: Cátedra, 1978.
- GABY, B. y MILOVANOVIC, N., *Charles Le Brun (1619-1690)*, París: Lienart, 2016.
- GALL, J., *La pintura galante francesa en el siglo XVIII*, Méjico: Fondo de cultura económica, 1978.
- GIORGI, A., “Vestir a la española y vestir a la francesa. Apariencia y consumo de la población madrileña del siglo XVIII”, *Apariencias contrastadas: contraste de apariencias: cultural material y consumos de Antiguo Régimen* (2012), pp. 157-174.
- HART, A., *La moda de los siglos XVII-XVIII al detalle*, Barcelona: Gustavo Gili, 2009.
- HIBBERT, C., *Versalles*, Nueva York: Newsweek Books, 1974.
- HOTTENROTH, F., *Historia del Traje*, Barcelona: Montaner y Simón, 1917.
- JAMES, A. y SARAZIN, J., *Hyacinthe Rigaud (1659-1743)*, vol. I y II, París: Faton, 2015.
- JUNQUERA, J.J., *Historia Universal del Arte, El Barroco*, vol. 7, Madrid: Espasa, 1996.
- KIMBALL, F., *The creation of the rococó*, New York: The Norton Library, 1964.
- KÖNIG, R., *La moda en el proceso de la civilización*, Valencia: Instituto de Estudios de Moda y Comunicación, 2002.
- LAVER, J., *Breve historia del traje y la moda*, Madrid: Cátedra, 1988.
- LEIRA, A., “La moda en España durante el siglo XVIII”, *Indumenta: Revista del Museo del Traje*, nº 1 (2007), pp. 87-94.
- MEYER, D., *Versalles, guía paseo*, París: D’art lys, 1980.
- MILICUA, J., *Historia universal del arte*, vol. 7, Madrid: Planeta, 1986.
- MONGRÉDIEN, G., *Louis XIV*, París: Éditions Albin Michel, 1963.
- MONTOYA, M., *Moda y sociedad. La indumentaria: estética y poder*, Granada: Universidad de Granada, 2002.
- MONTOYA, M., *Actas de las II jornadas internacionales sobre moda y sociedad*, Granada: Universidad de Granada, 2001.
- MONTOYA, M., *Moda y sociedad. Estudios sobre: educación, lenguaje e historia del vestido*, Granada: Universidad de Granada, 1998.

- MORALES, J., *La pintura del barroco*, Madrid: Espasa, 1998.
- PEACOCK, J., *Le costume occidental: de l' Antiquité à la fin du XX^e siècle*, París: Chêne, 1990.
- PÉREZ, D., *Moda, mujer y modernidad en el siglo XVIII*, Valencia: Amadis, 2008.
- PUJOL, C., *Leer a Saint-Simon*, Madrid: Planeta, 2009.
- RACINET, A., *The costume history*, Barcelona: Taschen, 2009.
- ROCA, P., *La estética del vestir clásico*, Barcelona: Tarrasa, 1942.
- RIVIÈRE, M., *Diccionario de la moda*, Barcelona: Debolsillo, 2014.
- SÁNCHEZ CANTÓN, F. J., *Salas de pintura francesa*, Madrid: Rústica, 1925.
- SÉVIGNÉ, M., *Cartas a su hija* [trad.], Barcelona: El Aleph, 2007.
- SOLDEVILLA, F., *Cartas escogidas de Madame de Sévigné*, Buenos Aires: El Ateneo, 1944.
- TEYSSÈDRE, B., *El arte del siglo de Luis XIV*, Barcelona: Labor, 1973.
- THOMPSON, B., *Los jardines del Rey Sol*, Barcelona: Belacqua, 2006.
- TRIADÓ, J., *Historia del arte barroco*, Barcelona: Planeta, 1994.
- URREA, J., “La corte como observatorio de retratos”, *El retrato*, Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2004, pp. 289-310.
- VIGARELLO, G., *Historia de la belleza: el cuerpo y el arte de embellecer desde el Renacimiento hasta nuestros días*, Buenos Aires: Nueva Visión, 2004.
- VV.AA., *Lengua e historia social: la importancia de la moda*, Granada: Universidad de Granada, 2009.
- VV.AA., *Moda, una historia desde el siglo XVIII al siglo XX*, vol. 1, Madrid: Taschen, 2006.
- VV.AA., *Versalles retratos de una sociedad (siglos XVII-XIX)*, Barcelona: Fundación La Caixa, 1994.
- VV.AA., *Dibujar Versalles. Bocetos y cartones de Charles Le Brun (1619-1690) para la Escalera de los Embajadores y la Galería de los Espejos*, Madrid: Planeta, 2015.