



UNIVERSITAT^{DE}
BARCELONA

TRABAJO DE FINAL DE GRADO

ÉLISABETH VIGÉE LE BRUN Y LA MODA FEMENINA FRANCESA DE FINALES DEL SIGLO XVIII (1770-1780)



Marta García Val

16322110

Departamento de Historia del Arte

Bloque: Arte Moderno

Tutor: Joan Ramon Triadó Tur

Septiembre de 2016

ÍNDICE

PÁGINA

INTRODUCCIÓN Y OBJETIVOS	4
I. ÉLISABETH VIGÉE LE BRUN: UNA MUJER ARTISTA, MODERNA E INTELECTUAL	7
BIOGRAFÍA	7
SOUVENIRS, LA HISTORIA DE UNA VIDA	13
MUJERES EXCEPCIONALES: PINTORAS EN LA ACADEMIA FRANCESA	14
II. VESTIR Y APARENTAR	17
LA POLÍTICA DE LA MODA FEMENINA A FINALES DEL SIGLO XVIII	17
LA MARCHANDE DES MODES	20
ARQUITECTURAS DE CABELLO: LA ÉPOCA DORADA DE LOS PELUQUEROS	24
III. VIGÉE LE BRUN, A LA MODA Y DE MODA	27
ESTADO DE LA CUESTIÓN	27
EL CANTO DEL CISNE DEL GRAND HABIT DE COUR	31
LA ROBE À LA FRANÇAISE, EL VESTIDO DE LAS DAMAS DE CALIDAD	35
LA PRIMERA TENDENCIA EXTRANJERA: LA ROBE À LA POLONAISE	38
ANGLOMANÍA, EL RETORNO A LA NATURALEZA	40
DEL ESCÁNDALO AL ÉXITO DE LA ROBE EN CHEMISE	44

INTEMPORALIDAD ENTRE PIELES	52
LA FANTASÍA DEL DISFRAZ	56
Teatro, ópera e historicismo	56
Vivir como una campesina	58
ORIENTALISMO Y SENSUALIDAD	60
 CONCLUSIONES	 65
BIBLIOGRAFÍA Y WEBGRAFÍA	67
ÉLISABETH VIGÉE LE BRUN	67
MODA	68
OTROS	69
ANEXO	70
TRADUCCIONES	70
ÍNDICE DE IMÁGENES	76

INTRODUCCIÓN Y OBJETIVOS

Es un hecho que el porcentaje de mujeres artistas que han pasado a la historia del arte es abismalmente inferior al de los hombres. A pesar de los condicionantes sociales, morales, familiares e incluso religiosos que dificultaban el aprendizaje artístico, algunas tuvieron la oportunidad de dedicarse al arte si habían nacido en el seno de una familia de artistas.¹ Tristemente los nombres de muchas de ellas siguen siendo un misterio, la historia las ha engullido, pero poco a poco van saliendo a la luz y se demuestra que a pesar de las adversidades que les querían hacer sombra, existía también la figura de la artista. L. Nochlin y A. Sutherland fueron las artífices de *Women Artists, 1550-1950*, 1972, una primera tentativa reivindicativa de todas aquellas artistas olvidadas que abrió numerosos campos de estudio de los que todavía queda mucho que decir. Sobre el siglo XVIII ambas comentaron que junto a la suiza Angelica Kauffmann, Élisabeth Louise Vigée Le Brun fue una de las más aclamadas de su época. En el contexto francés prerrevolucionario se vivió un momento propicio para que muchas de estas mujeres adquirieran fama, respeto e incluso un lugar en la Academia. Los que conocen su nombre pueden evocar dos o tres pinturas icónicas de la coquetería femenina, sin embargo, continúa siendo una figura por explorar ya que su carrera estuvo marcada por los acontecimientos históricos de una Europa que estaba dejando atrás el Antiguo Régimen y construiría los cimientos de la contemporaneidad a partir del estallido de la Revolución Francesa y la lucha por la igualdad de clases.

Desde el año 1982, momento en el que se celebró la primera retrospectiva dedicada a la artista en el Kimbell Art Museum de Fort Worth de Texas motivada por el *Autorretrato con lazo color cereza*, c.1782, el estudio de Vigée Le Brun y sus interesantes *Souvenirs* ha ido *in crescendo*: hoy en día encontramos decenas de publicaciones sobre su vida, estudios sobre sus memorias y un gran interés innegable por la extensa producción artística de cerca de mil obras que figuran en el catálogo de numerosos museos y colecciones privadas de toda Europa y Estados Unidos, con las representaciones más célebres en el Musée du Louvre y el Château de Versailles. J. Baillio comentó en 1982 que su éxito como retratista en un mundo sofisticado dependió en gran parte de su habilidad para idealizar la objetiva realidad² y D. Sutton que tenía los condicionantes propicios para triunfar en el despreocupado mundo prerrevolucionario parisino como muestran sus retratos, a lo que añade que poseía belleza, encanto natural y buen gusto para vestir.³ Estas dos afirmaciones son ciertas, ya que su prestigio se vio reforzado por las relaciones establecidas con los monarcas, la nobleza cortesana y una compleja nebulosa cosmopolita de la que también formó parte.

En el año 2015 una nueva retrospectiva sobre Vigée Le Brun llegó para reivindicar su figura. Comisariada por J. Baillio, especialista en la pintora, y X. Salmon, director del Departamento de Artes Gráficas del Louvre, la exposición itinerante se inició en París, pasó por Nueva York y finalizará en septiembre de 2016 en Ottawa. Ésta reúne más de

¹ Ser hija o mujer de artista favorecía que pudieran aprender y dedicarse al arte, no obstante, con las limitaciones expuestas por la Academia y su relegamiento a los considerados géneros menores. Trataré este aspecto extensamente en el apartado de *Mujeres excepcionales: pintoras en la Academia francesa*, pág. 14.

² Palabras de Joseph Baillio citadas en KARVOUNI 2014, pág. 262.

³ SUTTON 1982, pág. 30.

ciento cincuenta obras de procedencia muy variada, en su mayoría de museos de Francia, Estados Unidos, Rusia e Italia, así como de colecciones particulares que raramente se han mostrado en público. El pasado noviembre tuvimos la oportunidad de asistir a la muestra del Grand Palais de París, y en sus salas se mezclaban criterios cronológicos y temáticos con los mejores retratos de la alta sociedad europea de los siglos XVIII y XIX, su producción a pastel, los paisajes que ocuparon los últimos años de su vida y la representación de todos aquellos artistas y amistades que la influyeron. Sin embargo, lo más asombroso de todo era la reacción de cierto despistado público al descubrir que aquello que estaban contemplando había sido pintado por una mujer de la que nunca habían escuchado hablar. Vigée Le Brun fue la primera en ocupar un puesto tan significativo y visible como ser la pintora de la reina, hecho que le abrió muchas puertas en las cortes europeas del momento a lo largo de su periplo de exilio. Pero ella fue también una mujer hecha a sí misma con una vida sorprendentemente interesante; artista, intelectual, escritora y viajera, luchó por su independencia económica y social sin cohibirse por su condición sexual en un mundo dominado por hombres.

En este caso hay una dimensión de la vida de Élisabeth Vigée Le Brun que vehicula tanto su imagen personal como el éxito de su pintura, y esa es la moda. El objetivo de esta investigación ha sido, entonces, estudiar hasta qué punto tuvo importancia esta relación con el apasionante mundo de la moda de finales del siglo XVIII, cómo la utilizó para escalar socialmente, promocionarse y variarla según sus gustos personales gracias a la creación de tipos de retrato primero sobre el lienzo y más tarde sobre la propia apariencia femenina.

Por ello hemos trabajado en base al análisis, puesta en común de información y comprobación de dos bloques temáticos diferenciados: el dedicado a la artista y el propio de la moda del siglo XVIII centrado en la corte de Luis XVI y María Antonieta. La información consultada en ambos casos ha sido la más actualizada posible, teniendo en cuenta que, gracias a la retrospectiva itinerante *Élisabeth Vigée Le Brun*, se han publicado nuevos estudios sobre su obra. Los ejemplos gráficos expuestos son una selección de retratos de Vigée Le Brun expuestos a la par que las explicaciones de la tendencia de moda tratada en cada apartado, complementados por testimonios propios de la artista, de sus contemporáneos y de las revistas de moda. Asimismo, se ha procurado que los ejemplos sean franceses con la indumentaria y complementos del período.

El trabajo se estructura en tres bloques distintos; el primero, titulado *Élisabeth Vigée Le Brun: una mujer artista, moderna e intelectual*, presenta una de las mejores retratistas de finales del siglo XVIII e inicios del XIX a partir de una breve introducción de su apasionante biografía complementada con el testimonio autobiográfico de los *Souvenirs* y un apartado dedicado a la problemática de las mujeres en la Academia Francesa para entender por qué su admisión dio tanto que hablar. El segundo bloque, *Vestir y aparentar*, introduce el apasionante mundo de la moda de las décadas de 1770-1780, los años prerrevolucionarios marcados por el carácter inestable de una sociedad que convirtió a la moda en un asunto de estado. La moda influía y era influida por cualquier acontecimiento porque la moda era política, economía, religión, arte... Este contexto vio nacer el universo del vestir tal y como lo conocemos actualmente, con sus tendencias pasajeras y caprichosas, sus *fashion victims*, sus primeros centros comerciales y revistas protagonizadas por las creaciones de peluqueros y la aparición de las *marchandes des*

modes. Por último, el tercer bloque, llamado *Vigée Le Brun, a la moda y de moda*, tiene como deseo establecer la correspondencia entre los dos bloques anteriores por la evidente relación que tuvo la artista con el mundo de la moda no sólo por captar sus evoluciones y cambios a través del género del retrato, sino también como agente inspiradora y precursora de algunas tendencias. Para hacerlo hemos trazado un recorrido cronológico a través de sus retratos y las diferentes tendencias explicadas por momento de aparición y relación con otros estilos en una evolución que se inicia en la pomposidad heredada de la corte del Rey Sol con el *habit de cour* hasta la simplificación y puesta en valor del cuerpo femenino por el abandono de estructuras artificiales con la *robe en chemise*, el gusto por el exotismo y los primeros albores del neoclasicismo que coincidirán con el proyecto revolucionario.

Esta investigación en formato de Trabajo de Final de Grado es una primera tentativa sobre el tema tratado, ya que, aunque algunos autores como J. Trey, J. Baillio y G. P. Ballesteros han señalado en alguna ocasión esta dimensión en la artista de manera muy general, todavía no se ha estudiado en profundidad. La pintora tuvo una larga trayectoria artística y el presente estudio solamente se centra en su período de juventud en París hasta la fecha de su exilio en 1789 al iniciarse la Revolución Francesa. Esto significa que se está a la espera de una monografía sobre Vigée Le Brun y la moda que no solamente se centre en la Francia prerrevolucionaria sino también en todo su corpus pictórico.

I. ÉLISABETH VIGÉE LE BRUN: UNA MUJER ARTISTA, MODERNA E INTELECTUAL

BIOGRAFÍA

Élisabeth Louise Vigée nació el 16 de abril de 1755 en un apartamento parisino de la Rue Coquillière. Primogénita del pastelista Louis Vigée y la peluquera Jeanne Maissin, sus padres la confiaron a una nodriza durante cinco años hasta el nacimiento de su hermano Louis Jean-Baptiste Étienne, momento en el que fue enviada a un convento donde recibió un programa educativo destinado a las hijas de la mediana y pequeña burguesía del Antiguo Régimen compuesto por clases de catecismo, lectura, artes, música, labores y etiqueta. Fue allí donde nació su pasión por el dibujo como relata en su biografía titulada *Souvenirs*:

Dans cet intervalle, je crayonnais sans cesse et partout; mes cahiers d'écriture, et même ceux des camarades; étaient remplis à la marge de petites têtes de face, ou de profil; sur les murs du dortoir, je traçais avec du charbon des figures et des paysages [...] Dans les moments de récréation, je dessinais sur le table tout ce qui me passait par la tête [...].⁴

Al recordar estos primeros años, ella misma se reconoce como una niña prodigio en el terreno artístico, con una capacidad innata que la acompañaría durante toda su vida y le proporcionarían la fama y felicidad:

Je vous fais ce récit pour vous prouver à quel point la passion de la peinture était innée en moi. Cette passion ne s'est jamais affaiblie; je crois même qu'elle n'a fait que s'accroître avec le temps; car, encoure aujourd'hui, j'en éprouve tout le charme, qui ne finira, j'espère, qu'avec ma vie. C'est au reste à cette divine passion que je dois non seulement ma fortune, mais aussi mon bonheur, puisque, dans ma jeunesse comme à présent, elle a établi des rapports entre moi et tout ce qu'il y avait de plus amiable, de plus distingué dans l'Europe, en hommes et femmes.⁵

No gozaba de buena salud, lo que para ella no representó ningún contratiempo ya que sus largos períodos de enfermedad le garantizaban ir a casa y pintar junto a su padre, que no ponía ningún reparo cuando le cogía prestados los pasteles. Louis Vigée, profesor adjunto en la Académie de Saint-Luc y pastelista con influencias de La Tour y Watteau, fue el primero en inculcarle el amor por el arte y darse cuenta del talento de su hija llegando a declarar en una ocasión <<Tu seras peintre, mon enfant, ou jamais il n'en sera>>.⁶ La pequeña Élisabeth volvió a la casa familiar en 1766, establecida entonces en la Rue Cléry, momentos relatados en sus *Souvenirs* con gran cariño ya que queda claro que adoraba a sus padres. Ellos la llamaban cariñosamente “Lise” o “Lisette” y nunca pusieron impedimentos a su hija para que aprendiera el arte del retrato junto a su padre como con Gabriel-François Doyen, al que consideró su primer amigo. Desafortunadamente la felicidad no duró demasiado, ya que el 9 de mayo de 1768 su padre murió a causa de una

⁴ VIGÉE LE BRUN 1835-1837, ed. 2005, pág. 24. Todas las traducciones de los textos en francés e inglés se encuentran en el apartado *Traducciones*, pág. 70.

⁵ *Ibidem* pág. 24-25.

⁶ *Ibidem* pág. 24.

mala intervención quirúrgica al intentar retirarle una espina de pescado que se le había quedado clavada en el estómago. Este se podría considerar como el primer punto de inflexión de su vida ya que la gran tristeza en la que se sumió por la pérdida hizo que dejara de dibujar durante una temporada; Élisabeth sólo tenía doce años. Tres años después tuvo que volver a retomar los pinceles para sacar adelante a su familia que se encontraba en una situación precaria. Los pequeños encargos realizados para vecinos y allegados no fueron suficientes lo que obligó a su madre a contraer segundas nupcias con el joyero François Le Sèvre, al cual Élisabeth detestaba profundamente por requisarle todas sus ganancias. A esta edad no era usual que una mujer iniciara carrera artística ya que el sistema estaba dominado por complejas reglas que determinaban cuándo un aprendiz estaba preparado. La educación artística de las mujeres no era sistemática porque se les negaba el acceso al método de aprendizaje en el que sí se educaban los hombres. A pesar de las obvias desventajas que generaba la exclusión, ésta podría considerarse como un punto positivo ya que le brindó la oportunidad de trabajar de manera más libre para escoger a sus modelos. Sin embargo, no tuvo la oportunidad de conocer el ambiente estimulante y el constante debate que tenía lugar en las clases de la Académie. Además, a diferencia de otras mujeres artista que estudiaron bajo la tutela de maestros, ella nunca tuvo a uno como tal, sino que recibió lecciones ocasionales de pintores conocidos o amigos de su padre. Por ello debería de considerarse como una artista que desarrolló sus habilidades artísticas independientemente y cuyo temprano éxito fue resultado de la determinación y ambición de su duro trabajo.

En otras circunstancias la joven artista habría dejado el sueño de dedicarse a la pintura porque había perdido a su soporte principal, pero como su padre había sido miembro de la Académie de Saint-Luc tuvo la gran suerte de ser acogida por sus antiguos compañeros de profesión. Entabló amistad con la hija de Blaise Bocquet, Anne Rosalie, con quien copiaría bustos y dibujos del Louvre en el taller del pintor de historia y decorador de plafones Gabriel Briard. Dio sus primeros pasos con la pintura al óleo con Davesne y de Joseph Vernet aprendió que la mejor escuela de la que podía aprender era la naturaleza:

Mon enfant, me disait-il, ne suivez aucun système d'école. Consultez seulement les ouvres des grands maîtres d'Italie, ainsi que celles des maîtres flamands; mais surtout faites le plus que vous pourrez d'après nature: la nature est le premier de tous les maîtres. Si vous étudiez avec soin, cela vous empêchera de prendre aucune manière.⁷

Élisabeth se interesó por el mismo género al que se había dedicado su padre y que le daría la fama; el retrato. Sus primeros modelos fueron los miembros de su familia, e incluso se dice que su madre habría posado desnuda para ella con el fin de que estudiara la anatomía humana, lecciones totalmente vetadas a las mujeres por considerarse inmorales. A falta de su primer marido, Jeanne Maissin cogió el relevo de ser la mentora de su hija. La llevaba a menudo al Palacio de Luxemburgo donde conoció el claroscuro de Rubens y a los grandes maestros.⁸ También se las ingenió para que visitara las colecciones particulares de Rendon de Boisset (que incluían obras flamencas y francesas), la del duque de Praslin, el marqués de Lévis, M. Harens de Presle (con gran número de obra

⁷ *Ibidem* pág. 34.

⁸ Entre 1750-1785 el Palacio de Luxemburgo albergó cuadros de la colección real que se mostraban en exposición pública para los miembros de la corte y la aristocracia. La iniciativa tuvo tanto éxito que el marqués de Marigny, hermano de Madame de Pompadour, prefiguró la idea de abrir un museo permanente en el Palacio del Louvre.

italiana), pero para ella la más importante era la colección del Palais-Royal. Recibiría distintas influencias durante toda su carrera, encontrando su inspiración en la escultura antigua, la pintura francesa contemporánea, las obras de los clásicos, el retrato inglés y también el grabado, sintetizando así la tradición clásica con la moderna. Quizás el artista contemporáneo del que recibió más impresión fue Jean Baptiste Greuze, ya que hizo numerosos estudios sobre cabezas femeninas de sus dibujos.

En 1774 la familia se mudó a un apartamento del Hôtel Lubert, cuyo principal ocupante era el negociante y mercader de arte Jean-Baptiste Pierre Le Brun, que poseía una colección particular de esculturas, pinturas, grabados y una completa biblioteca. Rápidamente se interesó por la joven artista a quien dejaba copiar obras de su colección, lo que ayudó a dotarla de una importante cultura pictórica. Ese mismo año fue elegida miembro de la Académie de Saint-Luc y participó en el Salón de la institución. Su ingreso le proporcionó una mayor autonomía y posibilidad de recibir mayor número de encargos a la par que se iba introduciendo en una intensa vida social que la llevarían a aceptar solamente invitaciones de cena para poder trabajar por las mañanas. Se casó con Le Brun en enero de 1775 por intereses mutuos más que por amor: ella tendría a su alcance una vasta red de contactos y él aumentaría su prestigio y clientela a través de su mujer. El matrimonio se mantuvo primero en secreto porque él estaba prometido presuntamente con la hija de un holandés con el que había tenido tratos comerciales; cuando la unión se hizo pública sus amistades se horrorizaron. Con el tiempo tuvo que demandar una separación de bienes debido a los vicios de su marido con el juego, las prostitutas y la situación de abuso a la que la sometía al agenciarse todas sus ganancias y manejarlas a su antojo. En aquel entonces una mujer únicamente podía gestionarse a sí misma si era *marchande* (comerciante), cosa que también estaba mal vista porque se relacionaba ese estado con el de mujeres descarriadas. Todas las demás se sometían a la dependencia económica de sus padres o maridos, así que los honorarios que recibía nunca eran enteramente suyos, sino de su marido. Otra cuestión era la del nombre de casada, ya que en Francia se adoptaba el apellido del marido. Ella lo incluyó en el suyo, pero siguió firmando como Vigée durante toda su vida como acto de rebeldía.

Con el nacimiento de su hija Julie Louise el 12 de febrero de 1780, la pequeña “Brunette”, iniciaría una fase de autorretratos caracterizados por la ternura maternal, composiciones que pondría también a la disposición de sus clientas. Pero, aun así, siempre hubo algo por encima de ella, y es que sea verdad o no, cuentan que incluso con contracciones siguió trabajando.⁹ Es evidente que sentía un gran amor por su profesión, una pasión desbordante sobre la que comentó:

L'obligation de laisser mes chers pinceaux pendant quelques heures avait encore ajouté, je crois, à mon amour pour le travail; je ne quittais plus ma peinture qu'à la nuit tout à fait close, et le nombre de portraits que j'ai fait à cette époque est vraiment prodigieux.¹⁰

El duro trabajo iba dando sus frutos, y el 10 de agosto del 1775 recibió una carta de la Académie Française de parte de Alemnbert que quería rendirle homenaje con motivo de los retratos de *André Hercule De Fleury* y *Jean de La Bruyère*. Pero el edicto de Turgot de 1776 supuso un revés para ella, ya que al suprimirse los gremios se hizo lo propio con

⁹ VIGÉE LE BRUN 1835-1837, ed. 2005, pág. 58.

¹⁰ *Ibidem* pág. 57.

la no oficial Académie de Saint-Luc, lo que provocó que no pudiera participar en más salones de la misma. No obstante, el nombre de Vigée Le Brun ya era conocido en toda la ciudad y cada vez recibía más encargos, lo que se traducían en prestigio por parte de clientes, artistas coetáneos y crítica. Fue en la década de 1780 cuando Élisabeth daría su gran salto a la fama a través del encargo que realizó para la joven duquesa de Chartres, figura que sería el nexo con Versalles, y más importante aún, con María Antonieta.¹¹ En *Souvenirs* relata de manera casi etérea el que sería su primer contacto:

Un matin j'y ai rencontré la reine Marie-Antoinette, qui se promenait dans le parc avec plusieurs dames de sa cour. Toutes étaient en robes blanches, et si jeunes, si jolies, qu'elles me firent l'effet d'une apparition. J'étais avec ma mère, et je m'éloignais, quand la reine eut la bonté de m'arrêter, m'engageant à continuer ma promenade partout où il me plairait.¹²

También enumera las ocasiones en las que trabajó para ella:

J'ai fait successivement à diverses époques plusieurs autres portraits de la Reine [...] Dans l'un, je l'ai peinte jusqu'aux genoux avec une robe nacarat et placée devant une table, sur laquelle elle arrange des fleurs dans un vase. On peut croire que je préférerais beaucoup la peindre sans grande toilette et surtout sans grande panier. [...] Un entre autres la représente coiffée d'un chapeau de paille et habillée d'une robe de mousseline blanche dont les manches sont plissées en travers, mais assez ajustées: quand celui-ci fut exposé au salon, les méchants ne manquèrent pas de dire que la reine s'était fait peindre en chemise; car nous étions en 1783, et déjà la calomnie commençait à s'exercer sur elle.¹³

Lo cierto es que desde la temprana edad de veintitrés años Élisabeth se benefició de una gran reputación gracias a su entrada en Versalles, quizás la etapa más interesante intelectual y artísticamente de su larga trayectoria. Fue entonces cuando recibió encargos de las grandes personalidades y entró a servir a la joven reina, que la acogió como amiga y la nombró su retratista. Vigée Le Brun ha pasado a la historia bajo el apelativo de “pintora de la reina”, pero lo cierto es que este nunca fue un título oficial, solamente de palabra. Todo esto no pasó desapercibido por el crítico y dramaturgo Jean-François de La Harpe, que en un discurso sobre el talento de las mujeres le dedicó los siguientes versos en los que la nombraba como la “Rosalba moderna”:¹⁴

Le Brun, de la beauté la peintre et le modèle,
Moderne Rosalba, mais plus brillante qu'elle,
Joint la voix de Favart au sourire de Venus¹⁵

El apogeo de su carrera llegó en el año 1783 cuando fue admitida en la Academia Real de Pintura y Escultura gracias a la intervención real, ya que hasta la fecha no había sido considerada por la profesión de comerciante de arte de su marido. Esto motivó dos reacciones totalmente opuestas: la primera se congratulaba de la admisión y la hacía ganar clientela, la otra provocó que con el tiempo se volviera impopular entre el pueblo llano

¹¹ Curiosamente también fue la duquesa de Chartres quien le presentaría a María Antonieta a la otra mujer que construiría su imagen; la *marchande des modes* Rose Bertin.

¹² VIGÉE LE BRUN 1835-1837, ed. 2005, pág. 47.

¹³ *Ibidem* pág. 65-66.

¹⁴ Rosalba Carriera fue una pintora italiana especializada en retratos en miniatura que popularizó el retrato a pastel durante su estancia en París en 1720 y fue admitida por la Académie Française.

¹⁵ Versos de Jean-François de La Harpe citados en VIGÉE LE BRUN 1835-1837, ed. 2005, pág. 58.

por ser la pintora de la reina, campaña de difamación que se incendió aún más con los aires inminentes de la Revolución en la que llegaron a insinuar que sus obras eran pintadas por François-Guillaume Ménageot para desacreditarla. Aun así, su fama ganaba a las calumnias, y sus mayores impulsores durante este período fueron el conde de Vaudreuil y su amante la duquesa de Polignac, amigos con los que se encontraría en el exilio. Fue una de las grandes de su momento, no se dejó menospreciar por los prejuicios sociales y morales que la atacaban en ocasiones por su condición femenina. Sólo otra mujer podía competir con ella y esa era Adélaïde Labille-Guiard, con la que la uniría una rivalidad artística e incluso algo personal debido a los contactos y apoyos en la Academia. Si Vigée Le Brun era la pintora de la reina, Labille-Guiard lo era de las Mesdames, las hijas de Luís XV que se dedicaban a hacerle la vida imposible a la *autrichienne*.¹⁶ Además mientras Élisabeth siempre se mantuvo fiel a su pasado en el Antiguo Régimen, Adélaïde abrazó las ideas revolucionarias. La pintura de la primera captaba el alma y personalidad de sus modelos, la segunda era más impersonal y se explayaba en las vestimentas atreviéndose a hacer composiciones de mayor tamaño con modelos de cuerpo entero e incluso grupos. En este sentido, Vigée Le Brun era más intimista y cercana a sus clientes, que solían ser amigos y asistentes a sus salones.

Durante el período prerrevolucionario, que será el tratado en este trabajo, su pintura se caracterizó por colores cálidos y veladuras transparentes con especial atención a los detalles de las vestimentas. J. Baillio capta muy bien en el siguiente comentario las impresiones de sus retratos:

Vigée Le Brun fixe sur toile, sur panneau ou sur papier les traits de ses modèles en mettant l'accent sur leur rôle dans la société sur leur tempérament et sur l'expressivité de leur physionomie, qu'elle particularise en variant les costumes, les poses et les décors. On la voit recourir à une somptueuse solennité pour les portraits d'état et d'apparat, à une vivacité dynamique, aux airs inspires et dramatiques, pour les portraits d'artistes, de comédiens et de chanteurs, à une nonchalance séductrice pour quelques effigies de femmes mondaines ou de courtisanes, et à une innocence rieuse ou malicieuse pour ses représentations d'enfants et d'adolescents. Comme elle était d'un tempérament foncièrement optimiste, son art respire le bonheur: la sourire dévoilant la nacre des dents illumine les visages de des modèles dans bien des tableaux qu'elle envoya aux Salons, à commencer par ses propres autoportraits; ce phénomène fut source de nombreux débats à l'époque.¹⁷

Es sabido que la artista no era del todo fiel a lo que veían sus ojos ya que intensificaba el encanto de sus modelos para contentar a sus clientes y representarlos no como eran, sino como se querían ver. De hecho, si tuvo tanto éxito con María Antonieta fue porque construyó la imagen que quería dar la reina de sí misma. Idealizaba a las mujeres menos agraciadas con un toque de belleza y sofisticación en composiciones caracterizadas por una presencia reducida de mobiliario y fondos neutros que en ocasiones se abrían a la naturaleza. Mientras que los retratos masculinos anticipan el retrato romántico de tipo meditativo por presentar una mirada contemplativa que no contacta con el espectador,¹⁸

¹⁶ Uno de los apodos despectivos de la reina fue el de *l'autrichienne*, “la austríaca”, otorgado por las Mesdames al llegar a la corte y que con el tiempo se volvió peor, ya que *chienne* en francés es sinónimo de “perra”. Por asimilación fonética también la llamaban *autruche*, “avestruz”.

¹⁷ Palabras del artículo de Joseph Baillio “Vigée Le Brun: l'itinéraire artistique et social hors pair d'une artiste française” incluido en BAILLIO; SALMON; FUMAROLI 2015, pág. 29.

¹⁸ La artista cuenta en *Souvenirs* que esto se debe a que poseía una gran belleza que no pasaba desapercibida por los retratados que intentaban conquistarla en las sesiones de dibujo. Por eso mientras estuvo soltera, su madre asistía a todas las sesiones para asegurar que su hija no tuviera problemas de reputación y cuando intentaban sonrojarla Élisabeth les decía que no la miraran a los ojos desviándoles así la trayectoria visual.

las mujeres de Vigée Le Brun se caracterizan por una galantería sensual y erótica heredada de las modelos de labios entreabiertos y presunta inocencia de Fragonard.

En 1784 sufrió la segunda gran pérdida de su vida al morir su hijo a los pocos días de nacer, y ese mismo año su marido compró el Hôtel Lubert donde empezaron a celebrar veladas de salón en las que se reunía la flor y nata de la ciudad en veladas musicales y literarias. Se hicieron construir al lado de su casa una gran sala de ventas proyectada por el arquitecto tolosano Jean Arnaud Raymond. Con forma de anfiteatro oval y obertura cenital, se convertiría en uno de los lugares más concurridos del comercio artístico parisino a partir de 1787. Ese mismo año se mudaron al nuevo hotel construido en la Rue du Gros Chenet (actual Rue du Sentier) proyectado por el mismo arquitecto, separando en esta ocasión los apartamentos de ambos cónyuges que se limitaban a soportarse.

Con el clima revolucionario entró en una fase de depresión que la llevaría a tomar la decisión de abandonar su país en una de las primeras oleadas de inmigración, partiendo el 6 de octubre de 1789 hacia Lyon con su hija y su gobernanta, prescindiendo de su marido con el que continuaría en contacto epistolarmente. Si no lo hubiera hecho, su nombre figuraría entre las víctimas de la guillotina por su estrecha relación con la monarquía y su amistad con la reina, y es que su casa había empezado a ser acosada:

Je savais, à n'en pouvoir douter, que ma maison, rue du Gros-Chenet, où je venais de m'établir depuis trois mois seulement, était marquée par les malfaiteurs. On jetait du soufre dans nos caves par les soupiraux. Si j'étais à ma fenêtre, de grossiers sans-culottes me menaçaient du poing ; mille bruits sinistres m'arrivaient de tous les côtes; enfin, je ne vivais plus que dans un état d'anxiété et de chagrin profond.¹⁹

Escapando de la Revolución y de la muerte, las tres mujeres se dirigieron primero hacia la península itálica buscándose la vida a partir de encargos y su periplo continuaría por Austria, Rusia, Suiza y Alemania, lugares en los que retrataría a las grandes personalidades del momento. Regresaría a París doce años después, concretamente el 18 de enero de 1802. Se encontró entonces una ciudad completamente distinta a la que recordaba, con una sociedad disuelta y enferma. No es ningún secreto que nunca fue amiga de las ideas del régimen napoleónico a pesar de que retrató algunos miembros de su familia. Consideramos esta reacción normal porque ella era miembro activo de la antigua sociedad derruida de la que habían asesinado a gran parte de sus amigos:

La société me semblait être en dissolution complète, et les honnêtes gens sans aucun appui car la garde nationale était si singulièrement composée qu'elle offrait un mélange aussi bizarre qu'il était effrayant. Aussi la peur agissait-elle sur tout le monde ; les femmes grosses que je voyais passer me faisaient peine; la plupart avaient la jaunisse de frayeur. J'ai remarqué, au général beaucoup moins robuste que la précédente: que d'enfants en effet, à cette triste époque, ont dû naître faibles et souffrants!²⁰

De hecho, se había producido una ruptura de la que no suele hablarse. M. Sheriff comenta que muchos investigadores han apuntado que se produjo un retroceso en la historia de las mujeres y sus derechos.²¹ Las mujeres en el Antiguo Régimen vivían en una sociedad que no les era favorable, pero ésta misma estaba repleta de alternativas e irregularidades que les permitía destacar. Si sólo nos limitamos a responder por la situación de las mujeres

¹⁹ VIGÉE LE BRUN 1835-1837, ed. 2005, pág. 139.

²⁰ *Ibidem* pág. 142.

²¹ SHERIFF 1996, pág. 122.

artista el cambio fue abismal, ya que se les vetó el derecho a asistir a las reuniones de la Academia incluso su admisión de manera excepcional. Ahora estaban excluidas totalmente y las pocas facilidades que tenían en el mundo artístico también fueron eliminadas. La poca autonomía e independencia femenina se había perdido, aquel poder encubierto que había dominado el París del siglo XVIII se había esfumado con los estragos de la guillotina. Al recordar las impresiones que le sugirió la ciudad en la que nunca volvería a sentirse en casa, Vigée Le Brun pronunció una famosa frase en la que no le faltaba razón; <<Les femmes régnaient alors, la Révolution les a détrônées>>.²²

SOUVENIRS, LA HISTORIA DE UNA VIDA

Los *Souvenirs* de Élisabeth Vigée Le Brun son una compleja tentativa de autoconstrucción personal literaria de igual forma que hizo con sus autorretratos. La artista da una vívida y entretenida sucesión de hechos de su desarrollo en el París de finales del siglo XVIII, con su vasta cartera de clientela aristócrata y su popular rol como anfitriona de salón. Forzada a huir de la Revolución, pasó las siguientes dos décadas viajando por Europa, primero por necesidad de exilio y al retornar a París por placer. Se piensa que los *Souvenirs* fueron escritos entre 1825-1837 y se publicaron por primera vez entre 1835-1837 cuando la autora tenía 80 años, aunque es probable que algunas partes fueran esbozadas previamente a pesar de que se desconoce si tenía un diario personal. Además, esta primera edición no fue la misma que podemos encontrar actualmente debido a que los editores eliminaron muchas anécdotas que ponían de manifiesto el poder encubierto del que gozó en el Antiguo Régimen y la independencia que tuvo a lo largo de su vida, cosa que consideraron peligrosa para la cerrada moral decimonónica. El formato inicial fue el epistolar al componerse de cartas dirigidas a la princesa rusa Natalia Ivanovna Kourakina, pero a su muerte en 1831 cambió su forma por la de diario. Vigée Le Brun sostenía que su corazón tenía memoria y que <<En écrivant mes souvenirs je me rappellerai le temps passé que doublera par ainsi dire mon existence>>.²³ Es en esta evocación nostálgica de su vida en la que encontramos clichés que se repiten en distintas biografías de pintores y donde lo más remarcable sería la recogida de los pinceles caídos por parte de María Antonieta de la misma manera que Carlos V lo habría hecho con Tiziano²⁴; ¿Hasta donde hay realidad y dónde empieza la ficción?

Los *Souvenirs* podrían ser comparados con las memorias de Madame de Genlis y Madame de Campan, o en su perspectiva de la aristocracia europea con las del príncipe de Ligne y la condesa Golovine. Todos estos personajes eran amigos o conocidos de la artista, y no hay que olvidar que ella escribía con la ventaja de la madurez y una carrera llena de éxito y reconocimiento. Por otra parte, su vida sentimental no se menciona seguramente porque nunca consideró a su marido como alguien que le proporcionara felicidad, sino problemas, lo que se refleja en su figura de mujer y artista independiente. Los eventos se narran cronológicamente y de manera dinámica siguiendo el esquema de muchas

²² VIGÉE LE BRUN 1835-1837, ed. 2005, pág. 122.

²³ Palabras de Vigée Le Brun citadas en BAILLIO; SALMON; FUMAROLI 2015, pág. 78.

²⁴ Sea verdad o no, Vigée cuenta que en ese entonces estaba en un estado avanzado de embarazo de su segundo hijo y mientras retrataba a la reina se le cayó el maletín de pinturas. Podría ser posible ya que mantenían una relación de amistad cordial, solían cantar juntas por su pasión por la ópera y la pintora formaba parte del círculo de amistades más queridas de la reina.

biografías que cuentan los inicios, la evolución y culminación de una trayectoria con el acto de inmortalizarla al escribir. Los investigadores consideran que si Vigée Le Brun innovó fue por su posición en la sociedad como mujer, para autoafirmarse a sí misma. Los *Souvenirs* representan lo que ella imaginó que fue, con todas sus verdades y mentiras, quizás lo que querría haber sido. Sus memorias se revelan como una historia que continúa siendo la versión autorizada de su vida, la que ella escogió y reconoció.

MUJERES EXCEPCIONALES: PINTORAS EN LA ACADEMIA FRANCESA

La Académie Royale de Peinture et de Sculpture fue fundada en París el 20 de enero de 1648 por mandato del Consejo del Rey y el consejero de estado amante del arte Martin de Charmois bajo la regencia de Ana de Austria. Tomando como modelo a la Accademia di San Luca de Roma, la Académie instigó el control de las artes como vía principal de glorificación al monarca Luis XIV que haría de Jean-Baptiste Colbert su representante en la institución en 1661, y bajo la dirección de su primer pintor Charles Le Brun llegó a adquirir su máximo poder en 1683. La admisión no estaba al alcance de cualquiera y para conseguirla era necesario superar un proceso sometido a concurso que se iniciaba con la presentación de un *morceau d'agrément* o *morceau de réception* (obra de recepción), a fin de demostrar la competencia intelectual y artística seguida de un segundo período de tres años en el que se debía de entregar la recepción definitiva a la par que se pagaba una cuota de ingreso. Una vez regulada la admisión se facilitaba la participación en las reuniones, debates y exposición en los Salones que se iniciaron en 1687, posibilidad de ganar el Premio de Roma y una amplia cartera de clientes. No obstante, la mayor aspiración de cualquier artista del Antiguo Régimen era recibir encargos reales.

No fue hasta 1663 cuando la Academia admitió a la primera mujer, Mademoiselle Girardon, nacida como Catherine Duchemin y esposa del escultor François Girardon. En 1699 las hermanas Geneviève y Madeleine Boullogne, hijas de Louis Boullogne, fueron admitidas con naturalezas muertas. A diferencia de los miembros masculinos a los que sólo se les juzgaba por su competencia para ser nombrados académicos, el ingreso de las mujeres siempre se vio aprobado por relación matrimonial o de parentesco con otro miembro. Los hombres debían de presentar un *morceau de réception* y luego ser admitidos como académicos en diferentes fechas, en el caso de las mujeres los actos del *agrée* (consentimiento de aceptación), y la *académicienne* (otorgación del grado de académico), se celebraban el mismo día o simplemente se recibía una carta de aceptación sin necesidad de ceremonia. La admisión no era plena ya que ésta conllevaba una larga serie de restricciones que limitaban sus derechos; no podían acceder al estatus de miembro, asistir ni participar en las asambleas o elección de nuevos miembros, exponer en los Salones o ser aceptadas a partir del concurso anual. Por encima de cualquier alegación las mujeres eran tratadas como una causa excepcional. La primera en poder exponer en un Salón fue Élisabeth Sophie Chéron en 1693, a la vez que se le aceptaba un *morceau de réception* de su retrato, y la célebre Rosalba Carriera fue la primera artista extranjera en acceder al estatus de miembro. Durante la primera mitad del XVIII la Academia continuó admitiendo mujeres de manera esporádica, pero bajo el rígido mandato del director Jean Baptiste Marie Pierre aumentaron las dificultades para las

aspirantes. El 28 de septiembre de 1770 se hizo público el *Règlement pour l'admission des femmes à l'Académie* que limitaba el número de excepciones a cuatro, cambio consensuado con Luis XV mediante la persuasión del Ministro de Artes y encargado de las Arquitecturas Reales, Charles Claude Flahaut de La Billarderie, conde de Angiviller:

Although is pleased to encourage talent in women by admitting some into our body, nevertheless, these admissions, foreign in some fashion its constitution, must not be repeated too often. Has agreed that it will receive no more than four women. It will, however, receive women only in cases in which their extraordinarily distinguished talents lead the Academy to wish, with a unanimous voice, to crown them with particular distinction. The Academy does not pretend to oblige itself always to fill the number of four, reserving for itself the right to choose only those talents are truly distinguished.²⁵

El mayor problema era la prohibición de recibir clases de dibujo al natural por considerar inmoral que vieran desnudos, lo que las destinaba de manera fulminante a hacer carrera como pintoras de flores o como retratistas en los mejores casos, negándoles la posibilidad de escalar en estatus para dedicarse al género histórico y/o alegórico. Es más, la moral de la época creía que a mayor número de mujeres aceptadas menor estatus poseía la institución, lo que se relaciona con las limitaciones que tenían a la hora de recibir una educación artística porque no todas las academias de dibujo eran partícipes de acogerlas.

El caso de Élisabeth Vigée Le Brun fue el más singular de todos. No entró a formar parte de la Academia de manera ordinaria el 31 de mayo de 1783, ya que no fue electa por los miembros de la asamblea, no presentó un *morceau de réception* ordinario y no se posicionó en ningún género ni rango; fue admitida por orden real. Ese mismo día también fue aceptada bajo el título menos prestigioso de “pintora de retratos” por elección consensuada apoyada por Jean Baptiste Marie Pierre, Adélaïde Labille Guiard, siguiendo el procedimiento normal de admisión al ser presentada por el retratista Roslin. Pierre, que era el director de la Academia en aquel momento, se opuso a la candidatura de Vigée Le Brun porque estaba casada con un comerciante de arte, lo que se veía como un atentado a los estatutos por mezclar la profesión artística con el lucro económico. Esto nos remite al tema de la dependencia de las mujeres. El *état d'une femme* era la situación de una mujer bajo el poder de su marido. El rango se determinaba por la posición social, económica y laboral del marido, lo que significaba que si una mujer se casaba con un hombre de menor rango perdía automáticamente el suyo de nacimiento. Aun así, marido y mujer podían tener profesiones distintas a partir del edicto de Turgot de 1776 que propició que muchas de ellas buscarán su propia condición y vieran en la profesión de *marchande* una salida, lo que a su vez era un problema porque se suponía que el *état* natural de una mujer era ser madre, y si se tenía otro distinto a éste se la podía llegar a considerar como una prostituta. He aquí otro de los problemas para aceptarla plenamente en la Academia porque su marido Jean-Baptiste Pierre Le Brun era *marchand d'art* lo que se extendía a Élisabeth, y a pesar de haber adquirido su condición de madre seguía dedicándose a la pintura de manera activa lo que significaba para muchos la negación de su naturaleza como mujer. Finalmente, María Antonieta intervino a favor de su pintora favorita convenciendo a Luis XVI para que Angiviller hiciera una excepción. De esta manera Vigée Le Brun se convirtió en miembro total de la institución. En sus *Souvenirs* la artista indica que realizó un *morceau de réception* titulado *La Paz brindando la*

²⁵ SHERIFF 1997, pág. 79.

Abundancia, obra de 1780 que no sería presentada hasta 1783 y cuya realización se desempeñaría de manera épica debido a que la pintó durante su embarazo incluso el mismo día que nació su hija Julie [Fig. 1]. Inteligentemente había conseguido que los académicos no tuvieran medios para rechazar su obra ya que pese a ser conocida como retratista, en esta ocasión trató un tema alegórico, lo que recaía en la categoría de pintura de historia. Cuando fue aceptada Friedrich Melchior Grimm escribió:

It is difficult to cast one's eyes over so many charming works by Madame Lebrun without recalling with irony all the torments, all the petty persecutions, which for a long time closed the door of the Academy to her and which finally gave way only to the power of authority. The cause for so unfair and exclusion had no other explanation than the profession of her husband, one of our most famous painting dealers. The Academy found the interests of its body so essentially compromised by this circumstance that, in order to preserve itself from so dangerous an influence, it decided no longer to admit any woman, no matter how distinguished her talent and her work.²⁶

Como conclusión final Grimm desvela que el verdadero problema de la Academia residía en la admisión femenina sin tener en cuenta el talento o distinción, y esto se confirma al conocer las cifras; si la Academia aceptó a unos 450 artistas aproximadamente a lo largo de su historia, sólo 15 fueron mujeres. No obstante S. Guégan considera que tanto Vigée Le Brun como Labille-Guiard permitieron elevar el descrédito que se le tenía al género del retrato, que en sus manos se convirtió en un género provechoso, lucrativo y simbólico.²⁷ Ambas lucharon para que la situación de sus coetáneas cambiara, la primera gracias a sus viajes y la segunda de manera más activa en la Academia, donde reivindicó que no hubiera condiciones para admitir mujeres y el número fuera ilimitado y no cerrado. La Revolución Francesa junto a la creación del Institut de France²⁸ pusieron fin al régimen minoritario que excluía a las mujeres pero que por lo menos las consideraba. Con la creación de la Academia de Beaux-Arts en 1816 se les volvió a negar la entrada e hizo falta esperar hasta 1903 para que una mujer, la pintora Odette Pauvert, ganara por primera vez el Gran Premio de Roma.



Figura 1: Élisabeth Vigée Le Brun. *La Paz brindando la Abundancia*. 1780. Óleo sobre lienzo. 103 x 133 cm. Musée du Louvre, París

²⁶ *Ibidem* pág. 88-89.

²⁷ Palabras del artículo de Stéphane Guégan “Les femmes à l’Académie française” incluido en BAILLIO; SALMON; FUMAROLI 2015, pág. 60.

²⁸ Institución académica francesa creada en 1795 que agrupaba la Academia Francesa, la Academia de Inscripciones y Lenguas Antiguas, la Academia de Ciencias, la Academia de Bellas Artes y la Academia de Ciencias Morales y Políticas.

II. VESTIR Y APARENTAR

LA POLÍTICA DE LA MODA FEMENINA A FINALES DEL SIGLO XVIII

Cada momento de la historia tiene sus acontecimientos, personajes y revoluciones que pasan a formar parte del imaginario colectivo de un siglo. Si aplicáramos reduccionismos, el siglo XVIII sería el de la Ilustración y la Revolución Francesa, pero según D. Roche en *La culture des apparences: une histoire du vêtement XVIIe-XVIIIe siècle*, las revistas y *poupées* de moda fueron tan influyentes como la enciclopedia y la guillotina.

La ambición de Luís XIV era convertir su reino en el más poderoso de Europa en todos sus aspectos: centralizó la corte en Versalles, se propuso extender sus dominios a todos los territorios adyacentes y elaboró unas rígidas normas de etiqueta que determinarían y potenciarían la apariencia entre el Rey, los nobles y las demás clases sociales. A diferencia de otras cortes europeas como la inglesa que prefirió materiales de bajo coste para obtener mayores beneficios productivos, la francesa estableció la moda para toda la nación y promovió manufacturas nacionales para impulsar la economía innovando técnicamente y apostando por la calidad. Francia con su cultura, sus artes y su lengua estaba destinada a dominar Europa, y lo que fue una obsesión se convirtió en una realidad gracias a la Ilustración, que elevó a la cultura francesa como la más refinada, imitada y estimada del momento, lo que implicaba obviamente a la moda:

Fashion has always been the motive of the French, It's they who set the tone for all of Europe, whether in plays, in interior decoration, in dress, in finery, in jewels, in hairstyles, in all kinds of ornaments; it's the French that we seek to imitate above all.²⁹

El atractivo de la cultura francesa ayudó a la extensión de su moda. Las alianzas matrimoniales hechas por los Borbones, la dispersión de los hugonotes tras el edicto de Nantes de 1685 y las misiones diplomáticas ayudaron a extender la influencia de la corte de Versalles, llegando a ser la más imitada en las demás cortes europeas. Con el impulso dado a la industria textil, la superioridad de la sedería francesa fue ganando influencia, aunque los motivos más determinantes fueron la formación de la sociedad de salón y la adopción de la lengua francesa en los medios cultivados.

La fabricación de los tejidos determinaba la prenda que iba a ser confeccionada o la categoría social de aquel que la vestía. Las nuevas posibilidades de tonalidades compuestas, medios tonos y degradados de color ofrecieron a los fabricantes numerosas combinaciones durante la duración del período, con un gusto por los matices durante el reinado de Luís XV y una viveza vibrante con Luís XVI. Fue la época dorada del bordado, del gusto por el lujo y la pasión por la fantasía, fue la época en la que los franceses estaban más dispuestos a gastar en su apariencia. Si tenemos en cuenta que el salario medio de un trabajador era de 4 libras al año, en 1735 un vestido costaba 6 libras y 8 libras en 1756. Madame du Barry llegó a gastar 7.600 libras en un solo atuendo, y en 1772 María Antonieta estableció un presupuesto anual de 150.000 libras para su guardarropa llegando a tener una deuda de 500.000 a los ocho meses de haber sido coronada. Y aunque Francia,

²⁹ Palabras de Carlo Goldoni de 1762 citadas en CHRISMAN-CAMPBELL 2015, pág. 4.

concretamente la corte de Versailles y París, ya habían sido líderes de la moda durante el reinado de Luís XIV, la segunda mitad del siglo XVIII confirmó y extendió la reputación a través de tres influyentes mujeres que vehicularían los cambios y tutelarían la dinámica de la industria. Madame de Pompadour fue la insignia del gusto refinado del momento, aunque no dudó en vestir con tejidos estampados totalmente prohibidos en aquel entonces, e introducir el orientalismo a la vez que revivía el estilo Luís XIV. Madame Du Barry la sucedió como amante del rey, aunque no como alguien influyente en el vestir, sin embargo, alentó los caros dispendios en joyas y complementos, razón por la que fue duramente rechazada. Curiosamente este comportamiento pasó a ser aceptado una vez obligada a abandonar la corte en 1774 al morir Luís XV, momento en el que cambió de actitud al adoptar estilos más sencillos. Por último, encontramos a la más relevante e icono indiscutible de este período, la reina María Antonieta, que focalizó su interés en el mundo de la moda a falta del poco caso que le hacía su introvertido marido políticamente y personalmente, convirtiéndose en el ideal a seguir por todo el continente.

Si con Luís XIV los atuendos masculinos eran los que marcaban las pautas, ahora los femeninos tomaban el control. Fueron momentos de cambios, de tantos que hasta empezaron a debilitarse las fronteras entre clases sociales. Hasta la fecha el vestir siempre se había correspondido con el estatus: la gente era lo que vestía y se seguían unas fuertes y estrictas normas impuestas por el Rey Sol, lo que significaba que los nobles se distinguían preminentemente a través de su apariencia. Pero el astro rey se apagó, y con su marcha la luz absolutista no podía seguir brillando tan fuerte, lo que hizo que la relajación entrara en la corte. Pero ésta no llegó sola, a ella se le unieron la situación legal y la economía correcta para que la imitación tuviera la oportunidad de hacerse un hueco en el mercado a la par que los símiles de tejidos caros ganaban popularidad. Las clases altas se fijaban en las bajas, y las clases bajas en las altas, creando un curioso juego recíproco de imitación y apariencia. Según el psicólogo J.C. Flugel:

So long as the system of “fixed” costume prevails, each social grade is content to wear the costume with which it is associated. But when the barriers between one grade and another become less insuperable, when, in psychological terms, one class begins seriously to aspire to the position of that above it, it is natural that the distinctive outward signs and symbols of the grades in question should become imperiled... It is fundamental human trait to imitate those who are admired or envied.³⁰

A lo que K. Chrisman-Campbell añade que un tópico recurrente en la literatura del Antiguo Régimen era la confusión de los símbolos de clase, con pasajes en los que los personajes confundían sus ropas o las intercambiaban con las de sus superiores dando como resultado escenas cómicas que al resolverse dejaban claro que este intercambio de papeles era momentáneo y cada individuo volvería a su condición de nacimiento. La comedia era ahora una realidad en la que ambas clases participaban, y pese a que fue un cambio que marcó un antes y un después, no todos se regocijaban con ello. Este es el caso del príncipe de Ligne, preocupado por las consecuencias que podrían traer estas pérdidas de identidad:

How can one keep up respect for family rank, class and official superiors? Everyone, even the shoemaker, is dressed alike.³¹

³⁰ Palabras de J.C. Flugel citadas en CHRISMAN-CAMPBELL 2015, pág. 8.

³¹ Palabras del príncipe de Ligne citadas en CHRISMAN-CAMPBELL 2015, pág. 9.

Por primera vez en la historia cualquier persona podía vestir como la nobleza si el dinero se lo permitía. Se extendió la idea de una clase alta vestida con sencillez y una baja con altiveza, incluso en algunas ocasiones llegaron a compartir los mismos ornamentos gracias al floreciente mercado de segunda mano y el concepto de los complementos del incipiente *ready-made* o *prêt-à-porter*. Louis-Sébastien Mercier describe uno de estos mercadillos celebrados cada lunes en la Place de Grève de Foire du Saint-Esprit:

The *buyer* does not know and does not care where the corset she is buying came from. The innocent and poor girl puts on the clothes in which a lewd Opera girl danced the day before, even as her mother watches. Everything seems purified by the sale or by the posthumous inventory.³²

Y cuando la moda se hace accesible a las masas ya no puede considerarse como tal, se ve obligada a reinventarse constantemente. El economista Adam Smith escribió que en 1759 las modas sólo duraban un año, una eternidad si se piensa en los volátiles estilos del reinado de Luís XVI, a lo que apunta que esta rapidez incansable se debía al fruto del capricho femenino o de la opulencia en la que los peinados y tocados eran los más afectados por su facilidad de adaptación. Un testimonio aún más claro de la voluntad incansable de la búsqueda de nuevas maneras de vestir lo encontramos en el lamento de Mercier que tan pronto como quería realizar un pequeño diccionario de las modas y su singularidad se daba cuenta de que el lenguaje de las *boutiques* ya no era el mismo. Para el *Magasin des modes nouvelles*, una de las nuevas publicaciones de la época, era justo que aquello a lo que se llamaba frívolo e inconstante tuviera el derecho a cambiar cada cierto tiempo, y bromeaba con el hecho de que la moda francesa era tan inestable a causa del clima. No es de extrañar entonces que la historiadora M. Delpierre en *Dress in France in the Eighteenth century* haya identificado el reinado de Luís XVI como “el amanecer de la moda” tal y como la conocemos: con temporadas marcadas por las estaciones, tendencias internacionales, grandes nombres de la costura, una maquinaria poderosísima en la que participan los medios de comunicación que se vio favorecida por la aparición de las primeras revistas de moda y el espíritu rebelde que nunca quiere acomodarse porque ansía el cambio. La moda nunca había tenido una distinción sexual marcada y fue en estos momentos cuando se le adjudicó el carácter femenino que todavía tiene hoy en día. La indumentaria se volvió un vehículo perfecto para la visibilidad y la versatilidad, y como era un asunto económico derivó en uno político. De pasividad a actividad, la moda era un estamento que interesaba a toda la nación:

A point of science interests only five hundred citizens, a pleasing fashion affects four million subjects, an industrious trendsetter can enrich ten thousand workers by a single stroke of a genius.³³

La tendencia por mostrar eventos contemporáneos fue *in crescendo*, desde descubrimientos de todo tipo, victorias militares, canciones populares, éxitos de ópera e incluso el apoyo o no a las reformas políticas. K. Chrisman-Campbell plantea, en *Fashion Victims. Dress at the court of Louis XVI and Marie-Antoinette* de 2015, que las constantes transformaciones durante las décadas de 1770 y 1780 guardan una estrecha relación con la Revolución Francesa de 1789, ya que representan un experimento, una transición del lujoso y restrictivo Antiguo Régimen hacia la disponibilidad, diversidad y accesibilidad

³² Palabras de Louis-Sébastien Mercier de *Tableau de Paris* citadas en CHRISMAN-CAMPBELL 2015, pág. 9.

³³ Palabras de *Magasin des modes nouvelles françaises et anglaises* citadas en CHRISMAN-CAMPBELL 2015, pág. 8.

de la moda de la era moderna, circunstancias de las que somos herederos y hemos continuado explotando. La universalidad del traje francés fue paralela al papel ascendiente de la mujer en el seno de la sociedad del siglo XVIII, y en este terreno convivieron tres figuras imprescindibles que ayudarían a formalizar estos cambios: la *marchande des modes*, la *petite-maîtresse* y la reina María Antonieta.

A partir de la década de 1770 la aparición de las primeras revistas de moda que substituyeron a las *poupées* o *Pandoras*,³⁴ muñecas de reducidas dimensiones que servían como muestrarios de indumentaria, favorecieron aún más la extensión del estilo francés. Éstas fueron diseñadas para captar los rápidos cambios y difundirlos antes de que variaran de nuevo en una frenética carrera contrarreloj en la que se luchaba contra el capricho. Entre sus ventajas se encontraban la reducción de costes y la efectividad comprobada de llegar a un mayor número de público y lugares motivados por los avances del correo. Los repartidores se autoproclamaron “mensajeros de la moda” y cargaban con noticias e ilustraciones para aquellos que no tenían tanta suerte de residir en París, aunque en ocasiones al llegar a su destino las novedades ya habían quedado obsoletas. Algunas de estas nuevas publicaciones fueron *Le Journal du Goût* (1768), *La Galerie des Modes et du Costume Français* (1778-1788) o *Cabinet des modes o Magasin des modes nouvelles, françaises et angloises* (1785), que se publicaba cada 15 días en el primer año de su impresión y pasó después a hacerlo cada 10 debido a las exigentes y efímeras tendencias. La misma publicación vaticinaría:

Fashion, which its detractors have called slight, inconstant, fickle, frivolous, is, however, fixed in its principles; and we believe, in truth, that there is injustice in treating it... so harshly. We see how constant it is seizing all remarkable events, adapting them, recording them in its annals, IMMORTALIZING them in memory... We flatter ourselves that no one can deny that the *Cabinet des modes* could even become useful to historians.³⁵

LA MARCHANDE DES MODES

No fue hasta el siglo XVIII cuando la moda empezó a mirarse como un arte y no como una mera transacción. La figura tras este triunfo fue la de la *marchande des modes*, nacida en Francia, pero con rápida presencia en otros países europeos. De hecho, surgió como una nueva ocupación que hasta la *Enciclopedia* intentó definir en uno de los apartados de la entrada “moda”:

MODE, marchands et marchandes de, (Commerce) les marchandes de modes sont du corps des Merciers, qui peuvent faire le même commerce qu'elles ; mais comme il est fort étendu, les marchands de modes se sont fixés à vendre seulement tout ce qui regarde les ajustements et la parure des hommes et des femmes, et que l'on appelle ornements et agréments. Souvent ce sont eux qui les posent sur les habillements, et qui inventent la façon de les poser. Ils font aussi des coëffures, et montent comme les coëffeuses.³⁶

³⁴ Aparecieron en la corte de Isabel de Baviera y se popularizaron como obsequios diplomáticos. En ocasiones se hacían a imagen de quien las encargaba. A partir del siglo XVII pasaron a ser las encargadas de exportar la moda, y más marcadamente aún en el siglo XVIII. Solían ser de madera, cera o porcelana y eran de dimensiones reducidas debido a su carácter viajero, aunque se han documentado algunos de tamaño real.

³⁵ Palabras del *Cabinet des modes* citadas en CHRISMAN-CAMPBELL 2015, pág. 7.

³⁶ Texto extraído de *ENCYCLOPÉDIE DE DIDEROT ET D'ALEMBERT. Modes* [en línea] [Fecha de consulta: 24 de marzo de 2016] Disponible en: <http://xn--encyclopédie-ibb.eu/index.php/science/2068791145-philosophie-logique/7207048-MODES>

El *Cabinet des modes* las diferenciaba frente a las costureras:

While couturières were essentially manual laborers, *marchandes des modes* – and particularly French ones – were thought to possess an innate, mysterious ability to transform women into creatures of fantasy and otherworldly beauty. France's newly established fashion magazines encouraged this belief, serving as paeans to the creativity of the *marchandes des modes*.³⁷

Para ser *marchande* no se necesitaban estudios ni aprendizaje, tan solo una sensibilidad por el estilo, hecho que hacía que ellas mismas fueran la personificación de la moda y sus correspondientes extravagancias: su mejor propaganda junto a las *petite-mâîtresse*, las actuales *fashion victims*, eran ellas mismas. No eran sólo la fuerza conductora, sino que actuaban como puente entre las clases trabajadoras y la aristocracia, teniendo acceso privilegiado a los apartamentos privados de sus superiores. Pero también eran tachadas de símbolos de clase, consumo y sexualidad, ya que al aparecer en los *magasins* y ser conocidas en las calles, provocaban controversia y curiosidad por igual.

Como la mayoría fueron mujeres, esto fue visto como el triunfo de las anteriores *couturières* (costureras), que originalmente eran usadas por sastres y *lingères* (fabricantes de lencería). Éstas recibieron la autorización de hacer algunas prendas de mujer y niño hasta los ocho años en 1685, y en 1782 se les permitió confeccionar corpiños y *paniers* (paneles o guardainfantes), proceso por el que habían de pasar un aprendizaje de tres años más dos en servicio. El cambio determinante llegó en 1776 cuando el ministro Turgot hizo firmar al rey el edicto de abolición de los gremios, lo que traía como consecuencia que todo el mundo quedara libre de ejercer un oficio, abrir un taller y escoger su mano de obra. En abril de ese mismo año aparecieron los *poufs*, grandes tocados en los que nacía la extravagancia que a veces rozaba el ridículo, monumentos de peluquería de hasta 90 centímetros de altura que introducían cualquier cosa, desde retratos, pequeñas maquetas, mechones de pelo... Todo aquello que fuera estimado por la persona que tuviera que aguantar su peso. La célebre Rose Bertin, la *marchande* más exitosa de la época y la que ha pasado a la historia por ser la “Ministre des Modes” de María Antonieta, alentó la asociación de *fleuristes* (fabricantes de flores artificiales) y *plumassières* (comerciantes de plumas), entre otros artesanos, para que adquirir un atuendo completo (que constaba normalmente de vestido, guantes, abanico, tocado y zapatos) fuera posible con una sola visita en vez de acudir a diferentes establecimientos. Actuaban como maestras de ceremonias, más proyectando que creando, dirigiendo como perfectas arquitectas de la moda a sus asistentas, las *ouvrières* o *grisettes*, llamadas así porque vestían ropas de una tela barata de color gris muy popular durante el último cuarto del siglo XVIII. Ellas eran visionarias, tenían el poder de decidir aquellas prendas, colores o adornos que iban a causar furor no solamente en París sino en Europa entera, y los honorarios por sus servicios empezaron a crecer de manera incontrolable. Por primera vez en la historia la moda valía más que la suma de sus partes. Si a los clientes no les molestaba tanto pagar altos precios era porque en muchas ocasiones no pretendían pagarlos, motivo que derivaba en la acumulación de facturas de grandes cantidades durante años que provocaba la rebaja del importe o bancarrota de algunas *marchandes*, como sucedió con el príncipe de Guémene, marido de la gobernanta de los príncipes reales, que al declararse en bancarrota en 1782 hizo que una *marchande* perdiera 30.000 libras.

³⁷ Palabras del *Cabinet des modes* citadas en CHRISMAN-CAMPBELL 2015, pág. 58-59.

Sus tiendas se situaban normalmente en los centros de las ciudades, aunque también las había itinerantes en Les Halles, el Quai de Gesvres, el Cementerio de los Santos Inocentes y ferias o mercados estacionales. Los nombres de los establecimientos solían empezar con las preposiciones “au” o “à”, que connotaban lujo o estilos de vestir. Las *marchandes* más exclusivas ponían sus tiendas en la Rue Richelieu y Rue Saint-Honoré, con grandes cristales que mostraban los bienes provistos en su interior iluminados por lámparas y a las *grisettes* atendiendo a los clientes [Fig. 2]. Los horarios de abertura eran muy flexibles, el trato mejoraba dependiendo del rango del cliente e incluso se creó el hábito de visitar la tienda de Madame Bertin los martes tras salir de la ópera, momento en el cual utilizaba como reclamo los vestidos que estaba confeccionando para la soberana.³⁸ Algunas de ellas también se establecieron en el primer centro comercial moderno, el Palais-Royal, abierto por el Duque de Chartres en la década de 1780 [Fig. 3]. Con un total de 125 locales, contenía tiendas, apartamentos, cafés, clubs, librerías, galerías y hasta un prostíbulo. Se convirtió rápidamente en el sitio de moda, lujo y etiqueta, dominando hasta la Revolución el comercio de la moda y dictando los gustos europeos, ya que también exportaban y enviaban representantes como reclamo a las ciudades de Bath y Spa.



Figura 2: Robert Bénard. *Encyclopédie*, “Marchande des modes”. 1777. Gravado. The Rothschild Collection, Waddesdon



Figura 3: Philibert-Louis Debucourt después de Claude-Louis Desrais. *Promenade de la Galerie du Palais Royal*. 1787. Gravado a color. Colección Widener en National Gallery of Art, Washington D.C.

³⁸ Para más información sobre la relación entre Rose Bertin y María Antonieta, el diario que hizo sobre sus creaciones para la reina es un testimonio muy interesante. BERTIN, Rose; SCARAFFIA, Giuseppe (pre.). *Mémoires sur Marie-Antoinette*. París: Rivages, Colección Rivages Poche/Petite Bibliothèque, 2014.

La iconografía que las representaba en los *magasins* era muy parecida a la realidad, ya que aparecían con vara de medir y una caja llena de lazos, plumas, encajes y otros ornamentos, llevando normalmente capas para indicar que no se quedarían demasiado rato. A veces se las representaba en el momento del *léver* (el proceso de vestir a un hombre o mujer). Las *marchandes* podían identificarse por tres cualidades: eran mujeres que vestían tan bien como sus clientes, cargaban con las herramientas de su oficio y físicamente podrían calificarse como atractivas y seductoras [Fig. 4 y 5]. La moral de la época las declaraba como sexualmente disponibles, y por ello muchos hombres visitaban las tiendas con la excusa de hacer regalos a sus esposas. Con algunas notables excepciones, las mujeres continuaban excluidas de la esfera pública y esta fue una de las pocas salidas que encontraron. La tentativa de convertirse en *marchande* era una alternativa a seguir bajo la tutela y rango de un hombre. La realidad era que gozaban de libertad y poder, rasgo que las diferenciaba de la aristocracia donde por mucho poder e influencia que se tuviera la independencia era más cara de conseguir.



Figura 4 (izquierda): François Boucher. *La Marchande des Modes o Le Matin*. 1746. Óleo sobre lienzo. 64 x 53 cm. National Museum, Estocolmo. **Figura 5 (derecha):** Nicolas Dupin. *Galerie des modes et costumes français* “Marchande des modes portant la marchandise en ville”. 1778. Litografía. Boston, Museum of Fine Art, Boston.

A su vez, eran un recordatorio constante del poder destabilizador de la moda y su juego de las apariencias, ese que podía transformar a una prostituta en una dama y a una reina en una pastorcilla, motivo por el cual fueron víctimas de la perpetuación de falsos estereotipos reflejados en obras de títulos tan negativos como descriptivos como el publicado en 1769, *Ainsi va le monde ou Les jolis péchés d’une marchande des mode* de Pierre-Jean-Baptiste Nougaret. Durante el XVIII *marchande des modes* también era un nombre clave para “prostituta” por el hecho de que la impopular amante de Luís XV, Madame Du Barry, trabajó durante su juventud como *marchande* de vinos y también como ayudante del padre de Labille-Guiard. Algunas mujeres contribuían a avivar los rumores en su contra alegando que eran una influencia corrupta por alentar la vanidad y la extravagancia, y curiosamente algunas de las voces que se alzaban a favor eran masculinas, como es el caso de Nicolás Edme Restif de la Bretonne, que cansado de tantos revuelos sin razón declaró que las *marchandes* no eran menos que otras mujeres trabajadoras y por lo tanto merecían respeto. K. Chrisman-Campbell comenta que las acusaciones sobre prostitución tampoco eran del todo falsas, ya que como a mediados de los 1770 había tanta competitividad, era cada vez más difícil ganarse la vida, y es que las menos favorecidas por la situación precaria que había provocado el despilfarro inicial del reinado de Luís XVI se vieron relegadas a las calles y en ocasiones a vender su cuerpo

para poder subsistir. Las cifras hablan por sí solas; a finales del siglo XVIII había unas mil setecientas *maître-couturières* solamente en París, la ciudad que controlaba la industria y que todavía puede considerarse como una de las capitales mundiales de la moda junto a Milán y Nueva York.

Mujeres valientes que se antepusieron a las normas de su sociedad, que quisieron coger las riendas de su propia vida para tener independencia y prestigio. No todos sus nombres han sobrevivido al paso de los siglos, pero sin ellas la moda del siglo XVIII no hubiera sido la misma.

ARQUITECTURAS DE CABELLO: LA ÉPOCA DORADA DE LOS PELUQUEROS

Luís XIV impuso la moda de las pelucas masculinas a inicios del siglo XVIII, pero fue a partir de 1730 cuando las francesas empezaron a utilizar con más ahínco los postizos de cabello que no diferían de los peinados naturales, debido a la comodidad que suponía evitar las tediosas horas de arreglos capilares diarios y por las constantes plagas de piojos y suciedad a la que se veían sometidos en una época en la que la higiene personal seguía sin ser una prioridad. No obstante, las pelucas eran más llevadas por hombres que por mujeres, ya que se siguió la decisión de la reina de lucir el cabello natural. La otra opción era el empolvado de almidón, lo cual obligaba a dormir con una cofia de tafetán para evitar llevar a cabo la operación del *accomodage* cada día, que consistía en envolver al cliente en un peinador mientras escondía el rostro en un cucurucho de cartón y se empolvaban los cabellos previamente tratados con pomadas o esencias [Fig. 6]. En relación al empolvado de cabello C. Lebas comenta :

Ce furent les comédiens qui imaginèrent les premiers en France de poudrer les cheveux. Les personnages, bouffons surtout, se saupoudraient le crâne et le visage de farine pour se donner un air plus risible. De là vient le nom de Jean-Farine, qui est encore en usage. Qui aurait pu penser que, cinquante ans après, la mode ne permettait plus de paraître en habit de cérémonie, sans avoir ainsi la tête couverte de farine?.³⁹

Los *coiffeurs* se diferenciaban de los *barbiers-perruquiers* en el sentido artístico y en que tenían la exclusividad para fabricar y distribuir pelucas, y con el alza de la moda como cuestión de estado aprovecharon su momento para reivindicarse. La primera pretensión fue la de hacer de la peluquería un arte a través de enriquecerla con la creación de la Academia del Peinado por parte de Legros en 1769, que ya había dejado claras sus pretensiones con la publicación del primer tratado sobre el peinado, *Arte del peinado en las damas*, con varias ediciones y suplementos entre 1765-1768. A la causa se le añadieron más compañeros de profesión como Lefèvre en su *Traité des principes et de l'art de la coiffure*, que vuelve a referirse a la peluquería como un arte por estar en contacto con la belleza diariamente:

L'art de la coiffure est sans contredit le plus brillant de tous, puisqu'il met tous les jours l'artiste à portée d'approcher de tout ce qu'il y a de plus grand, de plus beau et de plus précieux au monde, qui est le beau sexe.⁴⁰

³⁹ JACQUES; LEBAS 1979, pág. 136.

⁴⁰ *Ibidem* pág. 148.

Esta promoción a partir de las publicaciones fue muy prolífica. En poco tiempo se publicaron decenas de tratados entre los que destaca *Art de la coiffure des dames* del peluquero de Madame de Pompadour, Le Gros, o *De la nature des cheveux et de l'art de se coiffer* de Tissot en 1765.

El *pouf* fue simbólico de este período, ya que estaba diseñado para cambiar continuamente. Tratado como un complemento más, tuvo su primera aparición a finales del reinado de Luís XV, en abril del 1774, y los testimonios de la época hablan por sí solos, explicando perfectamente lo que eran estas ingenierías verticales que espantaban y triunfaban por igual:

We see in one bonnet the opening of the Parliament on another, the peace between Russians and the Turks, on another, the battle of Ivry and Henri IV, or even an English garden, and in short all the great events ancient and modern.⁴¹

El *pouf* era un espectáculo en sí mismo, una auténtica locura que servía para conocer las inquietudes de las mujeres o incluso las noticias de actualidad; eran la publicidad y las telenoticias de hoy en día que determinaba su altura en base a la situación social y legal de la mujer que lo llevaba. Se crearon infinidad de estilos, tantos que *L'Éloge des coiffures adressé aux dames* publicado en 1772 recoge en 39 volúmenes 3.744 estilos de peinado. Cualquier acontecimiento era merecedor de ser representado en un *pouf* y no tardaron en aparecer diferentes categorías, como los *pouf aux sentiments* (*pouf* de sentimientos), nacidos tras la muerte del monarca en mayo del 1774 y que transmitían el sentimiento de pena y duelo por su muerte, o los *pouf aux circonstances* (*pouf* de circunstancias), que representaban temas narrativos. Ese mismo año con motivo de la inoculación de Luís XVI, la corte lo celebró con el *pouf à l'inoculation* (*pouf* a la inoculación), que representaba un sol naciente con la serpiente de Asclepio retorcida alrededor de una rama de olivo. Estas extravagancias no tenían límite porque se basaban en la imaginación y creatividad de los peluqueros que se apresuraban por contentar a las damas constantemente en guerras envidiosas por distinguirse de los demás y marcar tendencias que serían imitadas. Tal fue la popularidad de estos particulares tocados que la condesa de Matignon destino 24.000 libras anuales a que el célebre peluquero Beaulard ideara un tocado nuevo para cada día. El mismo peluquero inventó un postizo con mecanismo que permitía subir y bajar el peinado llamado *perruque à la grand mère* (peluca a la abuela), para poder manejar las susceptibilidades de las personas mayores que se escandalizaban con tan extraña moda. Los peinados a veces alcanzaban tales alturas que las damas se veían obligadas a sacar sus cabezas por las ventanas o a arrodillarse para poder ir en carruaje. En cierta ocasión, María Antonieta, al querer ir a un baile y no caber en la carroza, tuvo que deshacerse el peinado para volver a peinarse más tarde.

¿Las consecuencias? A parte de las evidentes contracturas de cuello, espalda, aparatosas caídas y decenas de caricaturas que se publicaron sobre los peinados de las mujeres francesas [Fig 7], los *poufs* obligaron a reducir la altura de los tacones porque estos se rompían con más facilidad a causa del peso y porque los peinados ya eran tan altos que no hacía falta alzar más a las damas. Una reflexión muy importante sobre este tema es

⁴¹ Palabras de Roussel d'Epinal citadas en CHRISMAN-CAMPBELL 2015, pág. 6.

que con sus arquitecturas capilares las mujeres superaban a los hombres en altura, lo que las hacía superiores en jerarquía, aunque solamente físicamente.

Todo momento de exceso tiene como respuesta el total rechazo de éste una vez se ha perdido el furor. Con la llegada de la Anglomanía en la década de 1770 las francesas cambiaron sus altos peinados por sombreros *à la Marlborough*, *à la Devonshire* o *à la Charlotte*. El *pouf* y los polvos de almidón quedaron desfasados favoreciendo la naturalidad de los cabellos que habían estado sometidos a tan exigentes tratos. Como en otras ocasiones, el modelo a seguir fue el de la reina María Antonieta que en 1781 empezó a mostrar signos de alopecia por culpa de la locura de los *pouf*, motivo por el cual el peluquero real Léonard creó para ella el peinado *à l'enfant*, de poca altura y con bucles que contribuyó a la inminente simplificación de los vestidos. A su vez Élisabeth Vigée Le Brun comenta en sus *Souvenirs* que como ella nunca había sido partidaria de estas modas, contribuyó al abandono de los polvos.



Figura 6 (izquierda): Nicolas Dupin después de Pierre-Thomas LeClerc. *Galerie des modes et costumes français*, 12^e Cahier des Costumes Français, 6^e Suite d'Habillements à la mode en 1778, “Jeune Dame se faisant coëffer à neuf; elle est en peignoir et sa juppe de gaze d’un jaune très tendre, Le Coëffeur en veste rouge un peu poudrée, culotte noire et bas de foie gris”. 1778. Gravado acuarelado. Museum of Fine Arts, Boston. **Figura 7 (derecha):** Anónimo. *La Nimphe un peu remise de ses grandes fatigues laisse reposer son coursier s’étant parée d’une Frisure à la Grenade sur laquelle elle port son fameux marn au milieu de ses Triomphe, et aux acclamations du peuple qui s’empresse de couronner ses mémorables exploits*. 1778. Gravado a color. Bibliothèque nationale de France, París

Así se cerraba uno de los capítulos de la historia del peinado más creativos y delirantes que tuvo lugar durante los últimos 15 años del reinado de Luis XVI después de casi 50 años de quietud.

III. VIGÉE LE BRUN, A LA MODA Y DE MODA

ESTADO DE LA CUESTIÓN

En este último bloque nos proponemos establecer la relación existente entre la obra pictórica de Élisabeth Vigée Le Brun y la moda de las décadas de 1770-1780 para descubrir hasta qué punto ella era influida e influía. Si bien es cierto que esta conexión ha sido observada por diferentes autores, todavía no se ha publicado ningún estudio que trate el tema en profundidad ni de su etapa parisina ni de su trayectoria profesional general. No obstante, existen algunas publicaciones recientes nacidas a raíz de la última retrospectiva dedicada a la pintora que han empezado a fijar su atención en este campo todavía por explorar.⁴² Este apartado tiene como objetivo analizar lo que se ha dicho hasta el momento antes de pasar a las correspondencias elaboradas personalmente.

Si analizamos primero las investigaciones que aluden directamente a la relación de la pintora con el interés por la apariencia encontramos a cuatro investigadores principales. J. Trey es la autora de *La mode à la cour de Marie-Antoinette*, publicado en 2014, un estudio sobre las diferentes tendencias que convivieron y se sucedieron durante las décadas de 1770-1780, precisamente las mismas en las que se encontró en activo Vigée Le Brun en París durante su juventud. Trey inició su carrera como conservadora de pinturas y pasteles del Château de Versailles en 2007, ha investigado la figura de la princesa Madame Élisabeth, hermana de Luís XVI y actualmente es conservadora de dibujos franceses de los siglos XVII y XVIII, por lo cual es lógico que Vigée Le Brun se haya cruzado en su camino en numerosas ocasiones y sea la artista a la cual recurrir a la hora de ilustrar sus conocimientos sobre moda y la evolución de ésta. Con motivo de la retrospectiva itinerante que se inició en París, fue una de las autoras invitadas en el ciclo de conferencias con *Élisabeth Louise Vigée Le Brun et la mode*, título que indica claramente la correlación. No nos fue posible la asistencia, pero sí pudimos escuchar su retransmisión vía Internet, y en ella se trató este aspecto de manera muy general y poco específica ya que Trey comenta brevemente las características de un estilo o tendencia mientras hace referencia a uno o más retratos o simplemente los describe sin ir más allá.

J. Baillio es uno de los máximos especialistas en la figura de Vigée Le Brun y ha estado vinculado a la investigación y puesta en valor activamente desde los años 80 siendo uno de los comisarios de las dos grandes exposiciones que se le han dedicado. Él es otra de las personalidades que ha empezado a escribir sobre la moda en los retratos de la artista, concretamente en *Catalogue de l'exposition Élisabeth Louise Vigée Le Brun* de 2015, donde hace dos consideraciones muy interesantes sobre el vestir. La primera, ya citada en el primer bloque,⁴³ donde el autor comenta que a partir de la expresividad, decorados y variedad de indumentaria la artista situaba socialmente a sus modelos a la par que manifestaba su psicología y temperamento. De una consideración general pasamos a una

⁴² Todas las publicaciones y artículos mencionados en este apartado han sido consultados para la construcción del tercer bloque del trabajo y pueden encontrarse en el listado bibliográfico.

⁴³ *Opus citatum*, nota al pie número 17, pág. 11.

muy directa donde señala que hizo evolucionar la moda femenina siguiendo su propia estética y predilección por vestidos ligeros a favor de la naturalidad:

Vigée Le Brun fit évoluer la mode féminine dès la fin du règne de Louis XVI selon sa propre esthétique. Ayant une prédilection pour les toilettes légères – tuniques ceinturées sous la poitrine châles et turbans sans ornements superflus – mettant en valeur la silhouette et libérant le corps, pour les cheveux naturellement bouclés et sans poudre, et pour un minimum d'atours et d'artifices de beauté, elle proscrivit de ses tableaux, autant que la bienséance le lui permettait, les redoutables robes à panier, les coiffures poudrées et échafaudées et les constellations des bijoux encore en usage.⁴⁴

Secundamos esta opinión al considerarla muy acertada porque a través del análisis elaborado a partir del siguiente apartado hemos encontrado muchas evidencias de que fue así. Baillio no dedica ningún apartado a la moda, pero es el único que hace referencias a ella en el catálogo de obras iniciado en la página 82, mientras todos los demás textos de contribución de autores como E. Deriabina o P. Lang, por citar algunos, se centran en la descripción de la obra y en explicar simplemente la vida de la persona retratada. Baillio en cambio es el más sensible de todos y establece correspondencias con la sociedad y moda de su tiempo explicando qué lleva Vigée o la modelo y qué significaba vestir así.

En la misma publicación sí que podemos encontrar un capítulo dedicado a la moda en los retratos de Vigée Le Brun a cargo de la conservadora del Palais Galliera, Musée de la Mode et du Costume de la Ville de Paris. P. G. Ballesteros tituló su artículo *Entre réalité et fiction. Les choix vestimentaires de Mme Vigée Le Brun*, que se inicia alabando la visión estética y atenta a las prendas en su pintura:

De prime abord, Élisabeth Louise Vigée Le Brun semble un de ces peintres remarquables pour leur attention aux vêtements et aux textiles, un témoin exemplaire de la mode de son époque. Le rendu fidèle et flâneur des étoffes est indéniable dans son œuvre, tout comme le rôle essentiel du costume dans sa vision esthétique.⁴⁵

Si bien es cierto que la artista dejaba muy claras sus predilecciones en asuntos de moda mostrando su gusto por lo natural y sencillo y su rechazo a la pomposidad final del Antiguo Régimen, no estamos de acuerdo en la conclusión que da al opinar que a Vigée Le Brun no le interesaba la moda, sólo sus propias creaciones y la carga metafórica que podían adquirir. Bajo nuestro punto de vista este juicio necesita ser matizado. Élisabeth era hija de un tiempo en el que la moda cambiaba a un ritmo frenético, en el que ella misma era receptora de estas tendencias siendo joven, talentosa y codeándose con las grandes familias de París. No podía mantenerse alejada de toda esa información porque estaba en contacto con ella día a día, en su vida social y en su vida laboral. Es verdad que la mayor parte de retratos femeninos de esta etapa intentan dar paso a la humanidad de las retratadas a partir de la naturalidad de los vestidos, pero también sabía hacer retratos de representación del símbolo del poder con misma maestría e interés en los detalles.

Para matizar esta opinión de Ballesteros es necesario recurrir a una fuente de valor incalculable, los propios *Souvenirs* de la artista. Una atenta lectura de éstos revela que su vida estuvo marcada por la moda, y más durante su etapa parisina en la que dio buena

⁴⁴ Palabras de Joseph Baillio citadas en BAILLIO; SALMON; FUMAROLI 2015, pág. 30-31.

⁴⁵ Palabras del artículo de Pascale Gorguet Ballesteros “Les choix vestimentaires de Mme Vigée Le Brun” incluido en *Ibidem* pág. 47.

cuenta de ella. Las páginas de esta memoria personal están llenas de descripciones de vestimentas. Éstas son muy atentas a los detalles y se nota que la autora no las utilizó como meros pasajes para rellenar, sino para hablarnos de su sensibilidad hacia la moda con todo lujo de detalles. Dos ejemplos serían la descripción de Madame Geoggrin conocida por sus salones intelectuales o el recuerdo del ambiente operístico:

Elle était vêtue d'une gris de fer, et portait sur sa tête un bonnet à grand papillon, recouvert d'une coiffe noire, nouée sous le menton. A pareil âge maintenant, les femmes, au contraire, réussissent à sa rajeunir par le soin qu'elles apportent à leur toilette.⁴⁶

Il était de mode alors que les femmes portassent de fort gros bouquets, ce qui, joint aux poudres odoriférantes dont chacun parfumait ses cheveux, embaumait véritablement l'air que l'on respirait.⁴⁷

Otra de las opiniones de Ballesteros es la de considerar que Vigée Le Brun no escogía un vestuario real, sino que fabulaba y creaba fantasías. En esto encontramos una parte de verdad, ya que la misma artista comentaba sin tapujos que no le agradaba la moda de su época y que animaba a sus modelos a abandonar el artificio del maquillaje y los grandes vestidos para adoptar en sus retratos chales y telas que evocaban a los maestros italianos:

Comme j'avais horreur du costume que les femmes portaient alors, je faisais tous mes efforts pour le rendre un peu plus pittoresque, et j'étais ravie, quand j'obtenais la confiance de mes modèles, de pouvoir les draper à ma fantaisie. On ne portait point encore de châles; mais je disposais de larges écharpes, légèrement entrelacées autour du corps et sur les bras, avec lesquelles je tâchais d'imiter le beau style des draperies de Raphaël et du Dominiquin, ainsi que vous avez pu le voir en Russie dans plusieurs de mes portraits [...] En outre, je ne pouvais souffrir la poudre. J'obtins de la belle duchesse de Grammont-Caderousse qu'elle n'en mettrait pas pour se faire peindre, ses cheveux étaient d'un noir d'ébène; je les séparai sur le front, arrangés en boucles irrégulières. Après ma séance, qui finissait à l'heure du dîner, la duchesse ne dérangeait rien à sa coiffure et allait ainsi au spectacle; une aussi jolie femme devait donner le ton: cette mode prit doucement, puis devint enfin générale. Ceci me rappelle qu'en 1786 peignant la Reine, je la suppliai de ne point mettre poudre et partager ses cheveux sur le front. – Je serai la dernière à suivre cette mode, dit la Reine en riant, je n veux pas qu'on dicte que je l'ai imaginée pour cacher mon grand front.⁴⁸

Hasta aquí estamos de acuerdo con la autora, pero nuestra opinión vuelve a discrepar cuando comenta que no era fiel a la moda de su tiempo y sus retratos no muestran la realidad por no encontrar vestidos o ilustraciones que sean exactamente como los representados. Aquí habría que objetar dos puntos: primero que la no conservación de indumentaria o material gráfico exacto no significa que la artista lo inventara todo, y segundo que las tendencias de esa época eran tantas y de carácter tan efímero que no se puede pretender que las retratara todas, aunque sí que es verdad que la artista utilizó ciertas tendencias para modelarlas a su gusto, sobre todo en lo que concierne a la *robe en chemise*. Es más, ella misma iba y marcaba la moda y una de las razones por las que la prenda obtuvo tanto éxito fue porque fue una de sus embajadoras al considerar estos ropajes más acordes con su personalidad y lo más importante, más cómodos para poder cargar con sus utensilios de pintura. La autopromoción que hizo de esta prenda es evidente en los retratos pintados entre 1782-1783, y es que en los *Souvenirs* evocó en diferentes ocasiones la moda de su tiempo, no obstante, siempre dejando claro cuáles eran sus preferencias ya que prefería las camisas, túnicas, vestidos etéreos y mantos frente a la

⁴⁶ VIGÉE LE BRUN 1835-1837, ed. 2005, pág. 38.

⁴⁷ *Ibidem* pág. 40.

⁴⁸ *Ibidem* pág. 56-57.

moda oficial, por lo que podría decirse que la artista abogaba por una moda alternativa y simplemente por esto se puede concluir que a Vigée Le Brun sí que le interesaba la moda.

C. Berly con *Louise Élisabeth Vigée Le Brun - Peindre et écrire. Marie-Antoinette et son temps* de 2015, no trata el tema directamente pero sí que hace referencia al comentar el interés que tenía en su particular búsqueda de la simplicidad. Berly comenta que la artista no era consciente del carácter transgresor de su pintura y no le falta razón al añadir que Vigée Le Brun estaba de moda e impulsaba la moda:

Elle aime habiller ses modèles de tenues où la coupe est simple, imitant, à la fois, les robes portées par de jolies bergères ou fermières, et les larges tuniques qui couvrent les corps féminins antiques. Ces robes sont confectionnées dans des tissus très légers, faciles à tailler et à coudre. La taille, le décolleté, les épaules et le bras sont agrémentés de larges étoffes, des châles aux couleurs crème ou lumineuses. Louise Élisabeth les porte, elle, tous les jours, ce qui contribue à forger son style d'artiste bohème. Dans son atelier, elle en a par dizaines pour draper ses modèles. Afin d'accentuer cette simplicité recherchée, bien que factice en définitive, Louise Élisabeth agrmente ses modèles de fleurs, champêtres et sauvages.⁴⁹

Estos cuatro autores citados, Trey, Baillio, Ballesteros y Berly, a parte de la propia artista, son los que ofrecen consideraciones más completas sobre el tema a tratar, sin embargo, no de manera profunda sino generalizada. Aunque no hayan hecho estudios sobre todo su corpus pictórico hay dos autoras que hablan en profundidad al asociarla al impopular retrato de la reina con *robe en chemise*. Una de ellas es K. Chrisman-Campbell con *Fashion victims: dress at the court of Louis XVI and Marie-Antoinette* de 2015, estudio que ahonda en las consideraciones económicas y sociales de la moda que dedica especial atención a los retratos de la artista al hablar de este tipo de vestido más sencillo. Lo mismo ocurre con el artículo de K. Hall *Impropriety, Informality and Intimacy in Vigée Le Brun's Marie Antoinette en Chemise* de 2014, donde cobran protagonismo el escándalo y la similitud con la ropa interior. A estas dos autoras habría que añadir la tesis aún pendiente de lectura de S. Goodman bajo el sugerente título de *The Devil Wears A White Dress - Marie-Antoinette and the chemise a la reine*. Desde 2012 estudia la relación de esta prenda con la reina de Francia y aunque no sea un estudio únicamente sobre los retratos de Vigée Le Brun seguramente éstos tendrán un gran peso en su investigación.⁵⁰

Otras referencias se encuentran en cualquier publicación que trate la moda del siglo XVIII a partir de la utilización sistemática de los retratos de la artista, que en el caso que atañe a la bibliografía utilizada en este trabajo se corresponde a G. Butazzi (1983), M. Delpierre (1997), A. Jacques y C. Lebas (1999) y F. Boucher (2009).

En conclusión, la relación entre Élisabeth Vigée Le Brun y la moda de su época ha sido observada por diferentes autores en publicaciones recientes de manera muy generalizada y es secundada por el propio testimonio de la artista, pero a día de hoy sigue faltando una investigación en profundidad que trate alguna etapa en particular y/o toda su trayectoria pictórica tanto en moda femenina como masculina. Los estudios actuales solamente se ocupan de los retratos de mujeres que utilizan como testimonio gráfico para apoyar los discursos y solamente ahondan más en el tema cuando se habla de la *robe en chemise*, capítulo de la historia de la moda donde Vigée Le Brun es una de las protagonistas.

⁴⁹ BERLY 2015, pág. 110.

⁵⁰ Los avances de la tesis pueden consultarse en MODE HISTORIQUE [en línea] [Fecha de consulta: 12 de julio de 2016] Disponible en: <http://www.modehistorique.com/>

EL CANTO DEL CISNE DEL GRAND HABIT DE COUR

El *grand habit de cour*, seguido por la *robe à la française*, era el vestido más suntuoso de la corte versallesca.⁵¹ Impuesto bajo el reinado de Luis XIV, el *grand habit de cour* era el hábito por excelencia reservado para las grandes ceremonias de etiqueta y no se vestía nunca en ciudad. Se componía de tres partes que daban como resultado final una estructura completamente artificial que mantenía tanto el busto como el vestido formado por un cuerpo o corsé con ballenas que se ajustaba por detrás y se adornaba con una pieza en el estómago. La palabra corsé no se conocía en el siglo XVIII, sinó *corps* o *corps à balaine* (cuerpo o cuerpo de ballena). Llegados desde España en el siglo XVII, servían para elevar el pecho, reducir la cintura y retroceder los hombros. Éste se unía a las enaguas sostenidas por los *paniers* (paneles o guardainfantes), que tenían como función ensanchar lateralmente las formas femeninas y eran articulables y ajustables a la cintura a partir de cintas. Su primera aparición en Francia fue en 1718 con una forma pequeña pero que gradualmente fue haciéndose más larga y más abombada hasta crecer elípticamente en 1740, lo que se conocería como *paniers à coudes* (de codo) o de confort porque los antebrazos podían reposar en ellos [Fig. 8]. Por último, la falda, que se modulaba dependiendo de la categoría de quien la llevaba. Únicamente la reina tenía el privilegio de vestirla con cola, aunque el *grand habit* se reservaba a *dames présentées* (damas presentadas en la corte), *dames du palais* (damas de la familia real y sus camareras), y todas aquellas mujeres que sirvieran a la reina [Fig. 9].



Figura 8 (izquierda): *Panier à coudes* llevado por Sofía Magdalena durante su coronación. 1772. Algodón y tafeta. The Royal Armoury, Estocolmo. **Figura 9 (derecha):** Nicolas Dupin después de Pierre-Thomas LeClerc. *Gallerie des modes et costumes français*, 27^e Cahier des Costumes Français, 21^e Suite d'Habilllements à la mode en 1779, cc. 157, “Jeune Dame qui quète; elle est vêtue d’une robe de Cour, de Pekin, garnie de gaze entrelassée de rubans et de guirlandes de fleurs. Celui qui la conduit est vêtu d’un habit de Gros de Naples, brodé autour en pailletes de toutes coulrs”. 1779. Gravado acquarelado. Museum of Fine Arts, Boston

Este atuendo no fue diseñado para hacer a las mujeres más jóvenes y atractivas, sino para hacerlas poderosas. Las primeras princesas de Francia lo lucieron en ocasión de su Primera Comunión y Confirmación, en bautizos, bodas reales, presentaciones, Navidad, Año Nuevo, Pascua, Pentecostes, grandes bailes y procesiones del orden del Santo Espíritu. Pero de todas las formalidades era en las presentaciones donde el *grand habit* jugaba un rol más importante por ser la vestimenta de introducción en la corte a partir de una ceremonia muy codificada. Si la presentación en corte era en teoría un privilegio, en

⁵¹ El equivalente masculino se llamaba *habit habillé*.

la práctica era una gran prueba física y financiera. La debutante debía de aparecer de la manera más suntuosa posible, por eso se solicitaba a toda su familia y amigos el préstamo de joyas. La etiqueta y rigor de la corte de Luis XIV se seguía manteniendo en estos atuendos, sobre los que Chateaubriand comentó acertadamente que <<You haven't seen anything if you haven't seen the pomp of Versailles... Louis XIV is still there>>. ⁵²

María Antonieta aceptó a regañadientes los rigores de la etiqueta francesa, pero se interesó con placer por la moda. El Guarda Ropa de la reina contaba con doce mujeres de cámara distribuidas en equipos de cuatro, siendo Madame Campan la primera a partir de 1786 mientras las llamadas *femmes de chambre* (camareras) eran las encargadas de vestirla de manera rigurosa y bajo un protocolo preciso observado por las damas de la corte. Se preveían 36 conjuntos por trimestre repartidos en tres grupos de doce *toilettes* (atavíos). En función de las estaciones y las celebraciones, se necesitaban también doce *grands habits de cour*, doce vestidos à *panier* y otros doce à *la française* que a finales del reinado se convertirían en *robes à la turque*. Las ocasiones más íntimas propiciaban la confección de vestidos de fantasía, *polonaises* y vestidos ligeros de muselina para su uso en el Petit Trianon. Al final del trimestre cada *toilette* era reformado y distribuido a las damas de la corte o al personal del Guarda Ropa. El número impresionante de vestidos respondía a la jornada de la reina que necesitaba de tres conjuntos diarios. Empezaba el día con un *grand habit*, al medio día pasaba por sus apartamentos a ataviarse con una *robe de fantaisie* o un *déshabillé*, pero en el caso de que participara en una cacería con el rey vestía de amazona. Terminaba la jornada con una *robe parée* o à *panier*. El presupuesto anual de la reina para su armario era de 120.000 libras, pero en 1785 éste se elevó a 226.106, de las cuales 91.947 se destinaron a Rose Bertin a la cual recibía personalmente en el Cabinet doré de sus apartamentos privados del Palacio de Versalles [Fig. 10 y 11].



Figuras 10 y 11: Rose Bertin. Vista frontal y lateral de *habit de cour* con cola llevado por María Antonieta. Seda y satén. c. 1780 (modificado en el siglo XIX). Royal Ontario Museum, Toronto

El *habit de cour* sufrió evoluciones marginales durante el reinado de Luis XVI y María Antonieta que derivaron en un mayor confort y simplicidad, máxima que iría a más conforme avanzaran los años. Aunque los tejidos cambiaban, se había quedado décadas atrás y a finales del siglo XVIII era sinónimo de no ir a la moda. Uno nuevo tenía un coste medio de 5.800 libras excluyendo los costosos accesorios entre los que se incluían las

⁵² Palabras de Chateaubriand citadas en CHRISMAN-CAMPBELL 2015, pág. 90.

joyas que ascendían a mucho más. Era un atuendo que clamaba por ser decorado por las *marchandes des modes*, que también eran solicitadas para su renovación ya que estaba mal considerado vestirlo más de una vez y los elevados precios hacían que la opción de reconvertirlos fuera más económica.

En junio de 1777 la emperatriz María Teresa de Austria escribió a su hija María Antonieta porque deseaba verla en *habit de cour*. Pero a la joven reina la unía una peculiar relación de desagrado con todos aquellos retratos que le habían hecho y cansada de pintores mediocres comentaba:

Les peintres me tuent et me désespèrent; j'ai retardé la courrier pour laisser finir mon portrait; on vient de me l'apporter: il est si peu ressemblant que je ne puis l'envoyer. J'espère en avoir un bon pour le mois prochain.⁵³

Su decepción se sumaba a la de la emperatriz porque desde su marcha de Viena clamaba por una representación que se pareciera lo máximo posible a su hija, una composición que representara la alianza matrimonial y dinástica entre Austria y Francia. Pero ese artista no acababa de aparecer, y desesperada escribió que cuando lo encontrara le dedicaría todo el tiempo que quisiera:

C'est bien à moi d'être désolée de n'avoir pu encore trouver un peintre qui attrape ma ressemblance ; si j'en trouvais un, je lui donnerais tout le temps qu'il voudrait ; et quand même il ne pourrait en faire qu'une mauvaise copie, j'aurais un grand plaisir à la consacrer à ma chère Maman.⁵⁴

Élisabeth Vigée Le Brun ya era conocida por diferentes miembros de la familia real en 1776 por haber realizado copias de sus efigies, pero fue a partir el retrato de la duquesa de Chartres cuando su fama se disparó. No fue hasta enero de 1778 cuando se le mandó presentarse en la corte de Versalles a petición de la reina, momento en el que pintaría *María Antonieta en grand habit de cour*, 1778 [Fig. 12], que recordó de esta manera:

C'est en l'année 1779 [sic, 1778], ma chère amie, que j'ai fait pour la première fois le portrait de la reine, alors dans tout l'éclat de sa jeunesse et de sa beauté.⁵⁵

J'ai fait successivement à diverses époques plusieurs autres portraits de la Reine [...] Dans l'un, je ne l'ai peinte que jusqu'aux genoux avec une robe nacarat et placée devant une table, sur laquelle elle arrange des fleurs dans un vase.⁵⁶

En este primer retrato que realizó para ella se exigió una reflexión importante porque necesitaba dar la imagen de una reina que complaciera y fuera conveniente. Acertó realizando su humanidad, dignidad y nobleza a la par que su elegancia. C. Berly comenta que en el tratamiento de la piel captó un halo luminoso, a lo que concluye que, si en la monarquía francesa la reina no era sacra, la pintura y escritos de Vigée Le Brun la convirtieron en tal. A falta de la espectacularidad del guardarropa de la reina, esta pintura nos da una idea de la riqueza que podían llegar a adquirir sus atuendos. Al tratarse de un

⁵³ Palabras de María Antonieta, reina de Francia, citadas en BERLY 2015, pág. 97.

⁵⁴ Palabras de María Antonieta del 18 de octubre de 1774 citadas por Xavier Salmon en BAILLIO; SALMON; FUMAROLI 2015, pág. 150.

⁵⁵ Palabras de Vigée Le Brun citadas en BERLY 2015, pág. 101.

⁵⁶ VIGÉE LE BRUN 1835-1837, ed. 2005 pág. 65-66.

retrato oficial aparece con un suntuoso *grand habit de cour* de satén blanco con ornamentos dorados, pero Vigée Le Brun y María Antonieta siempre fueron unas rebeldes y rompieron constantemente las normas de la etiqueta. Esta fue la primera vez, con los años venideros y el escándalo de *María Antonieta en chemise ou gaulle* de 1783 quedaría clara la actitud transgresora que tenían ambas mujeres en el mundo de la moda. En esta ocasión en vez de representarla con diamantes, las joyas asociadas a este tipo de vestido, luce perlas. Si bien es cierto que el *grand habit* impone la majestuosidad real, lo que se valora en este retrato es a la mujer que lo viste; es una primera captación psicológica de la que iba a ser no sólo su mejor patrocinadora sino también una de sus amigas. Aun así, la composición sigue bastante los cánones de representación establecidos por Luis XIV por la aparición de los símbolos de estabilidad de la columna, la cortina y la corona real sobre cojín. La reina posa bajo la presencia de un busto de su marido, pero la artista da muestra de su particular manera de pintar con la primera aparición del motivo de la rosa, símbolo de la feminidad que reaparecería en *María Antonieta à la rose* de 1783. Ese mismo año también pintaría *María Antonieta, reina de Francia* [Fig. 13], emplazado en un espacio calcado y con mismo vestido. Las variantes son el cambio de peinado, con un *pouf* menos elevado y tocado con cofia en vez de plumas, la no aparición del busto de su marido, disposición diagonal mayormente marcada hacia la izquierda, iluminación más fría y blanca en vez de cálida y la presencia de una capa azul con flores de lis.



Figura 12 (izquierda): Élisabeth Vigée Le Brun. *María Antonieta en grand habit de cour*. 1778. Óleo sobre lienzo 273 x 193,5. Kunst Historisches Museum, Viena. **Figura 13 (derecha):** Élisabeth Vigée Le Brun *María Antonieta en grand habit de cour*. 1783. Óleo sobre lienzo. 276 x 193 cm. Musée national des châteaux de Versailles et de Trianon, Petit Trianon, Versailles

Orgullosa de la obra que la había introducido en la corte y por la cual tuvo una retribución de 6.000 libras, la expuso durante un tiempo en el Hôtel Lubert antes de que en febrero de 1779 se enviara el retrato a la emperatriz austríaca, a quien también complació. El hecho de que se la nombrara como la retratista o pintora de la reina, título que no existía, da cuenta de la fuerza del binomio que nació a raíz de su estrecha relación de confianza. Que le complaciera su retrato fue un gran logro, ya que la reina no mostraba gran interés ni fue promotora activa de las artes. Madame de Campan explica en sus memorias que no tenía gusto ni por la pintura de historia ni por la alegórica, sólo el retrato despertaba en ella interés y Vigée Le Brun fue toda una excepción. La reina había encontrado por fin a su pintora.

LA ROBE À LA FRANÇAISE, EL VESTIDO DE LAS DAMAS DE CALIDAD

Si el *grand habit de cour* se mantuvo en la corte durante el reinado de Luis XVI, éste evolucionó a su forma más simple con la aparición de la *robe à la française*, indumentaria más flexible y confortable que fue substituyendo lentamente a su aparatoso antecesor hasta conseguir en 1785 ser el traje de etiqueta francés en la corte y el recomendado para ceremonias, presentaciones, bailes, teatro, cenas e incluso en las visitas a propiedades secundarias de la realeza. Se caracteriza por la espalda en semi capa con dos pliegues amplios que empiezan en el cuello, popularmente conocidos como pliegues Watteau, comportando también como el *grand habit de cour* los *paniers* a la altura de las caderas [Fig. 14 y 15].



Figuras 14 y 15: Vista frontal y posterior de robe à la française. 1760-70. Seda y algodón. The Metropolitan Museum of Art, Nueva York

Tanto fue su éxito que la *Galerie des modes et costumes françaises* ya vaticinó en 1778 que era el vestido por excelencia de las damas francesas, para sugerir un año después que era el atuendo que diferenciaba a las mujeres de calidad de la pujante burguesía que gracias a los mercados de segunda mano y los símiles de tejidos caros habían empezado a imitarlas, lo que indica que la *robe à la française* seguía actuando en sentido social como el *grand habit*; como atuendo de distinción y barrera entre clases:

Les dames de qualité [...] ont cru devoir conserver l'étiquette des robes traînantes, pour ne point laisser oisifs leurs valets caudataires [porte-queues], et ne pas perdre la nuance qui les distingue de la bourgeoisie.⁵⁷

No por ser un atuendo más sencillo iba a ser de menor calidad, ya que precisamente lo que marcaba la frontera con la clase adinerada era el impulso exageradamente decorativo que se ejemplificaba en la falda colocada sobre los *paniers*, hecha en seda y satén, con detalles brocados normalmente florales bordados con hilo de oro y plata, lazos, pasamanerías e incluso joyas [Fig. 16 y 17].

⁵⁷ Palabras de *Galerie des modes et costumes françaises* de 1779 citadas en TREY 2015, pág. 57.



Figura 16 (izquierda): *Robes à la française*. Década de 1770. Seda. The Metropolitan Museum of Art, Nueva York.

Figura 17 (derecha): Anónimo. *Galerie des Modes*, 41^e Cahier bis, 5^e Figure, “Grand Robe Française which was that required for the journey to Fontainebleau in 1783”. 1784. Gravado a color

Durante esta primera etapa artística Vigée Le Brun todavía no había accedido a las altas esferas aristocráticas parisinas, por ello los retratos que realizaba eran de la clase adinerada formada en su mayoría por comerciantes, banqueros y funcionarios. Los testimonios que nos quedan de ella sobre la *robe à la française* son parciales, en primer lugar, porque no pertenecen plenamente a la pompa del universo cortesano y en segundo porque no son retratos de cuerpo entero sino de medio cuerpo, lo que elimina la grandiosidad de los *paniers* para focalizar su atención en el rostro. No obstante, son un valioso testimonio de la manera de vestir de la clase pudiente que pese a no tener los mismos derechos ni presupuestos económicos tan elevados para su guardarropa como la aristocracia, estaban empezando a romper la barrera que dictaba la apariencia y se acercaban formalmente gracias a los tejidos y materiales de imitación y los accesorios *prêt-à-porter* entre los cuales se incluyen tocados, sombreros, lazos... Que cada clienta podía combinar a su gusto en nuevos conjuntos o que servían para canviar los antiguos atuendos siendo una opción más barata para renovar armario. Es por esa misma razón que un primer paso para escalar socialmente era el retrato y otro por supuesto la indumentaria que en estos casos refleja la ostentación en sus tocados, gusto por el cabello empolvado y profusión decorativa con lazos y blondas. Retratos herederos de la galantería propia del rococó de Boucher en los que la joven ya hacía acopio del interés psicológico que le suscitaban sus modelos, en las que intentaba ahondar en su interior a la vez que daba la mejor versión de ellas mismas.

*Madame Lesould, nacida Marie Françoise Devilly Desmarchais, 1780 [Fig. 18], vestida en satén color ciruela con gran lazo azul de satén en el pecho y a la altura del codo, lo que hace adivinar una manga de tipo pagoda. El gusto por la blonda aparece en la pieza transparente que luce en el pecho y en el tocado tipo *bonnet* que descende hasta la altura de la nuca. Va maquillada siguiendo la moda de la época, pero de manera sutil, con la cara blanca y colorete en mejillas, a la vez que presenta sus cabellos empolvados. Un *bouquet* de flores amarillas le da el tono cálido y natural a la composición.*



Figura 18 (izquierda): Élisabeth Vigée Le Brun. *Madame Lesould, nacida Marie Françoise Devilly Desmarchais*. 1780. Óleo sobre lienzo. 73 x 59 cm. Musée des Beaux Arts, Orleans. **Figura 19 (derecha):** Élisabeth Vigée Le Brun (atribución). *Retrato de mujer joven*. c. 1775. Óleo sobre lienzo. 64,5 x 53 cm. Musée Cognacq-Jay, París

Retrato de mujer joven, c. 1775 [Fig. 19], atribución que muestra a una dama ataviada con vestido azul ornamentado con lazos a rayas, forma del cuerpo en V invertida lo que deja adivinar un pecho acabado en punta en su parte inferior, y manga pagoda rematada con lazos. También muestra el cabello empolvado, la tez blanca, el peinado al estilo Pompadour, una pequeña cofia y un sencillo collar de perlas anudado con un lazo.

Retrato de mujer joven, 1777 [Fig. 20]. De mayores pretensiones por su vestido de satén amarillo con blonda y mangas altas con *engageantes* (encajes de las mangas) como reminiscencia de los vestidos de corte estilo Luis XIV, y un peinado empolvado con un pequeño y discreto *pouf* formado por una pluma de avestruz y un velo semitransparente a rayas que desciende hasta media espalda.



Figura 20 (izquierda): Élisabeth Vigée Le Brun. *Retrato de mujer joven*. 1777. Óleo sobre lienzo. 77 x 60 cm. Colección particular. **Figura 21 (derecha):** Élisabeth Vigée Le Brun. *Jeanne Maissin, madre de la pintora*. 1774. Pastel sobre papel. 78 x 62 cm. Colección particular del Château de Vaux-le-Vicomte

Jeanne Massin, madre de la pintora, 1774 [Fig. 21]. Como es lógico, la madre de la artista fue una modelo recurrente para que su hija pudiera aprender el arte del retrato. En esta ocasión la inmortalizó con un pequeño *bonnet* de gasa, el pelo empolvado y un vestido azul de escote redondo con doble nivel de blonda centralizado por un lazo con el toque natural de *bouquet* de flores rosas.

LA PRIMERA TENDENCIA EXTRANJERA: LA ROBE À LA POLONAISE

La *robe à la polonaise* se popularizó hacia 1772-1774 y fue el primer estilo emblemático extranjero adaptado en la corte de Versalles. La primera diferencia respecto a la *robe à la française* era el largo de la falda y la enagua, más cortas, y que llegaban a la altura de los tobillos. Esto se podría considerar como un préstamo de la clase trabajadora por la mayor facilidad de movimiento, pero este indicio era lo que la excluía de ser un vestido de representación. No obstante, su carácter más relajado la hacían perfecta para picnics y paseos. Su gran particularidad era el sistema de la parte posterior de la falda formado por cordones que creaban tres partes drapeadas ajustables, una cola y dos alas elevadas, para dejar caer el tejido de forma curva sobre las enaguas y crear la sensación de *poufs* de aire. Este distintivo se explica por estar inspirado en un evento político contemporáneo; la partición de Polonia que fue dividida en tres partes como la falda de la *polonaise* para beneficio de Austria, Prusia y Rusia en 1772 [Fig. 22]. Los franceses no tardaron en adaptar esta nueva manera de vestir y de ella derivaron una variedad de estilos diferentes que estuvieron muy de moda entre 1776-1787 entre las cuales destacó la *robe à la circassienne*, que se distinguía por sus mangas cortas en pagoda. Además, su condición ideal para ambientes naturales la hicieron ser la antesala de los vestidos de *bergerie* que imitaban los atuendos campesinos [Fig. 23].



Figura 22 (izquierda): Vista posterior de robes à la polonaise. 1780-1785. Seda. The Metropolitan Museum of Art, Nueva York. **Figura 23 (derecha):** Anónimo. *Galerie des Modes*, 33^e Cahier, 6^e Figure, “Jaume dame en robe à la polonaise garnie de gaze conduisant un enfant en mantelot à manches rétrofusées”. 1780. Gravado a color

Como los retratos de Vigée Le Brun solían ser de medio cuerpo, no se tienen demasiados testimonios de la *robe à la polonaise*, identificable por su particular falda. Uno de ellos en los que sí que se ve claramente es un dibujo a carboncillo de 1780, *María Antonieta en el jardín de Versalles* [Fig. 24]. La figura aparece de perfil mostrando claramente su *robe à la polonaise* que acompaña de un ostentoso peinado y un abanico.



Figura 24 (izquierda): Élisabeth Vigée Le Brun. *María Antonieta en el jardín de Versailles*. 1780. Carboncillo sobre papel. **Figura 25 (derecha):** Élisabeth Vigée le Brun. *María Antonieta à la rose*. 1783. Óleo sobre lienzo. 113 x 87 cm. Musée national des châteaux de Versailles et de Trianon, Petit Trianon, Versailles

Pero sin duda la representación por excelencia de *robe à la polonoise* de Vigée Le Brun es el retrato más célebre de la reina de Francia, *María Antonieta à la rose* de 1783 [Fig. 25]. Una obra que no habría existido si su retrato parejo, *María Antonieta en chemise ou en gaulle* a la que dedicaremos especial atención en el apartado de la *robe en chemise*, no hubiera causado tanto revuelo. Dispuso de poco tiempo para volver a hacer un retrato de la reina, que muestra con idéntica pose, pero no con idéntico fin. Se trata de una imagen más aceptable de la soberana totalmente distinta a la primera presentada, que quería mostrar a la mujer más poderosa del reino desprovista de lujos, como una igual. Aquí en cambio se ensalza el gusto por el lujo y las joyas, la continuación de las maneras cortesanas que la artista atenúa por el deseo de mantener la cercanía y humanidad del personaje, rasgos que ya aparecían en el primer retrato.

En la corte de Luis XVI y María Antonieta el nombre de los tejidos, peinados, tocados e incluso los colores fueron de una gran inventiva ya que podían evocar sensaciones, climas e incluso ambientes como es el caso de la tonalidad vestida por la reina llamada *suie des cheminées de Londres* (hollín de las chimeneas de Londres) producida en Lyon. Al vestirla así estaba haciendo una declaración de intenciones porque promocionaba la industria textil nacional y por lo tanto se convertía en embajadora del lujo francés, pero encontramos una controvertida licencia en el vestido. Puede que la primera obra expuesta en el Salón de 1783 hubiera sido enormemente criticada, pero tanto la pintora como la reina siguieron manteniéndose firmes en su particular lucha contra la etiqueta versallesca situando un retrato oficial real en un exterior y no en un interior como dictaba la tradición y además vistiendo a su protagonista con una tendencia extranjera, la *robe à la polonoise*, cuando lo más normal hubiera sido presentarla no con *habit de cour*, que ya había quedado desfasado, sino con *robe à la française*. Si no se quiso ver esta dimensión o se pasó por alto es irrelevante porque esta vez sí que la reina y su pintora preferida le habían dado a Francia lo que quería; una representación regia donde se ensalzaba el orgullo francés a partir de la moda mientras se pasaba por alto que el vestido utilizado no fuera el de carácter cortesano por situarse la escena en un ambiente natural seguramente inspirado en los jardines del Petit Trianon. Lo cierto es que *María Antonieta à la rose* continuaba siendo una pintura desafiante que, a diferencia de su retrato pareja no recibió más que elogios por parte de la crítica.

La reina no mostró predilección por ninguno de los dos ya que ambos le agradaron, y por eso existen copias de sendos retratos. El detalle que marcaba la diferencia era que *María Antonieta à la rose* era de representación y *María Antonieta en chemise ou en gaulle* se derivó al uso privado para no incurrir en más escándalos en contra de la moralidad de la época que vio en él a una mujer desnuda. Solamente un grupo reducido supo apreciarlo, y en él se encontraba Louise Henriette de Hesse a quien la reina regaló el original. También pidió copias de *à la rose* que presentan ligeras variantes en la posición de la reina, el número de rosas que sostiene e incluso el fondo paisajístico que fueron en su mayoría regalos diplomáticos, entre los cuales se encuentra el dirigido al Congreso de los Estados Unidos septentrionales.

ANGLOMANÍA, EL RETORNO A LA NATURALEZA

El gusto por el estilo de vida inglés en el vestir y sus pasatiempos como el té de media tarde, las novelas, los jardines pintorescos o las carreras de caballos, aumentó en el último cuarto del siglo XVIII, lo que produjo la llamada Anglomanía en Francia y consecuentemente en el resto de Europa. A pesar de pertenecer a un territorio insular los ingleses eran intrépidos y se daban a conocer gracias al Grand Tour a la vez que muchas mujeres inglesas viajaban para mejorar su salud a Spa, Montpellier o Aix-la-Chapelle. Comprar era una prioridad para los turistas y uno de los centros neurálgicos era París, por eso no es de extrañar que el intercambio de modas fuera recíproco. En 1786 el *London fashionable magazine* se congratuló de que <<that London now, generally speaking, gives Fashions to Paris and, of course, to all Europe, not Paris to London>>,⁵⁸ y es que, gracias a sus musas, la reina Charlotte y Georgiana de Cavendish, amiga de la reina y frecuente visitante de París que evocaría el sombrero *à la Cavendish* o *à la Spa* en su vuelta del balneario y paso por Versalles en el verano de 1779, las contribuciones inglesas se volvieron frecuentes en las revistas. Como testimonio de la importancia que habían alcanzado sólo hace falta añadir que en noviembre de 1786 el *Cabinet des modes* cambió su nombre a *Magasin des modes nouvelles françaises et anglaises*. A pesar de que los moralistas ingleses hablaban en contra de la influencia perniciosa de la moda francesa, los franceses apreciaban los encantos del vestir inglés. La diferencia entre las dos naciones se evidencia en el estilo de sus vestidos, que en el caso de la *robe à la française* distorsionaba el cuerpo y sólo se vestía en ocasiones especiales de representación que se habían estandarizado como sinónimo de elegancia a lo largo del continente, mientras que la *robe à l'anglaise* producía un guardarropas más funcional y confortable con libertad de movimiento que acentuaba la silueta femenina por el corsé de silueta más ancha y cilíndrica que se realzaba con lazo o cinturón. Mientras en Francia reinaban los extravagantes *poufs* en Inglaterra lo hacían los sombreros, cambió que fue radical en Versalles porque hasta la fecha no era normal llevarlos. También se empezaron a importar telas inglesas a pesar de que ambas naciones libraban una guerra comercial textil, hecho que provocó la animadversión del rey que alarmado prohibió la venta de tejidos extranjeros en 1780 hasta la firma del *Tratado de Eden* de 1786 que pondría fin al boicot.

Las mujeres empezaron a adoptar ropa de montar, una de las prendas más importantes de este furor de la Anglomanía. Originalmente llevada para la caza o los paseos a caballo, a

⁵⁸ Palabras del *London fashionable magazine* citadas en TREY 2015, pág. 216.

mitad de siglo empezó a considerarse vestido de día urbano y apropiada para entretenimientos sociales y viajes. Fuertemente influenciada por el atuendo masculino, incluía chaqueta ceñida a la cintura, guantes, tricornio o sombrero y estilo militar. La versión francesa fue el *redingote*, corrupción del término *riding coat* (abrigo de montar), aunque también se llamaba *habit d'amazone*, y se trataba de un vestido con cierre delantero de botones y solapas [Fig. 26 y 27]. Vigée Le Brun immortalizó así a *La marquesa de Rouge*, nacida *Victorienne Delphine Natalie de Rochechouart Mortemart*, 1788 [Fig. 28], que muestra claramente este préstamo masculino, como también podemos comprobar en *Autorretrato con ropa de viaje*, 1789-1790 [Fig. 29], donde cambia el sombrero de montar por turbante o en *Madame Molé-Raymond*, nacida *Élisabeth Félicité Pinet*, 1786 [Fig. 30], indumentaria más propia para paseo donde se añade un manguito de piel.



Figura 26 (izquierda): Vista frontal y posterior de *robe à l'anglaise* con *redingote*. c. 1790. Seda, satén y algodón. Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles. **Figura 27 (derecha):** Anónimo. *Magasin des modes nouvelles françaises et anglaises*. Noviembre de 1786. Gravado a color



Figura 28 (izquierda): Élisabeth Vigée Le Brun. *La marquesa de Rouge*, nacida *Victorienne Delphine Natalie de Rochechouart Mortemart*. 1788. Óleo sobre lienzo. 81,4 x 64,8 cm. Colección particular. **Figura 29 (central):** Élisabeth Vigée Le Brun. *Autorretrato con ropa de viaje*. 1789-1790. Pastel sobre papel. 50 x 40 cm. Colección particular, Nueva York. **Figura 30 (derecha):** Élisabeth Vigée Le Brun. *Madame Molé-Raymond*, nacida *Élisabeth Félicité Pinet*. 1786. Óleo sobre lienzo. 104 x 76 cm. Musée du Louvre, París.

La *robe à l'anglaise* era versátil para ocasiones tanto informales como semi informales y se vestía sin *panier* pero con *tournure* o *bum roll*, pieza pequeña curvada o redonda nacida en 1781 que daba volumen a la parte trasera y que también sería utilizada en las *chemises*. Los vestidos eran de dos piezas y muy ajustados a la cintura, con cierre frontal y pliegues que sobresalían por debajo del corpiño. Inicialmente las mangas eran más abombadas recordando el siglo XVII como se muestra en el retrato de *Madame du Barry* de 1782

donde todavía prevalecen los *poufs* y el maquillaje que no tardaría en abandonar [Fig. 31 y 32].



Figura 31 (izquierda): Élisabeth Vigée Le Brun. *Madame du Barry*. 1782. Óleo sobre lienzo. 114,3 x 88,9 cm. Corcoran Gallery of Art, Washington. **Figura 32 (derecha):** *Robe à l'anglaise*. c.1785. Seda. The Kyoto Costume Institute, Kyoto

La condesa de la Châtre, nacida Marie Louise Perretté Aglaé Bontemps, 1789 [Fig. 33], retrato que fue comisionado por Jaucourt en el mes que precedió a su exilio, por eso nunca fue expuesto en público. Luce un sombrero de paja revestido de seda azul añil decorado con una gran profusión de lazos mientras mira con melancolía al espectador al detener su lectura. El vestido es típicamente inglés al ser de color blanco, realzar la cintura con un lazo anudado y complementarlo con pañoleta. Otra representación de interior la encontramos en la preciosa *Madame Grand*, nacida Noël Catherine Verlée, 1783 [Fig. 34], que tiene el espíritu de *Santa Cecilia*, 1618-1620, de Domenichino al sostener una partitura en sus manos con una expresión tan dulce como sensual. El mismo estilo *à l'anglaise* aparece también en *Louise Rosalie Dugazon en el papel de Nina o la Loca por amor*, 1787 [Fig. 35], cantante, actriz y bailarina muy popular que aparece en uno de los papeles más memorables de su carrera. Vigée Le Brun la ubica en un exterior o más posiblemente ante un telón teatral. Como se ha podido comprobar en todas ellas hay una clara voluntad expresiva personal por mostrar su belleza natural interior y exterior.

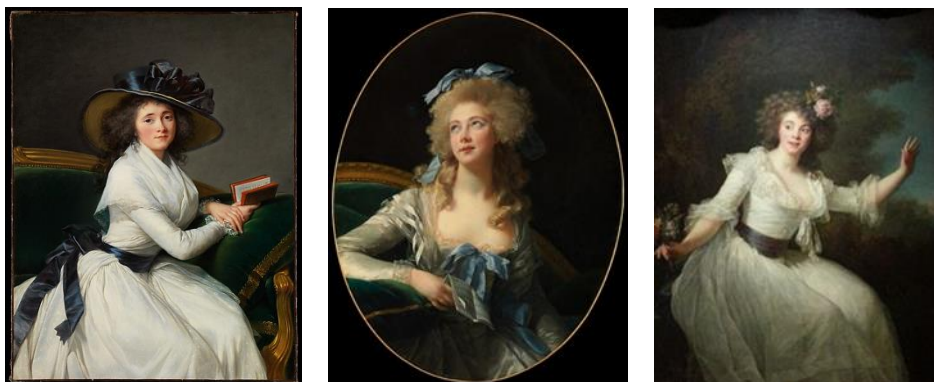


Figura 33 (izquierda): Élisabeth Vigée Le Brun. *La condesa de la Châtre*, nacida Marie Louise Perretté Aglaé Bontemps. 1789. Óleo sobre lienzo. 114,3 x 87,6 cm. The Metropolitan Museum of Art, Nueva York. **Figura 34 (central):** Élisabeth Vigée Le Brun. *Madame Grand*, nacida Noël Catherine Verlée. 1783. Óleo sobre lienzo. 92,1 x 72,4 cm. The Metropolitan Museum of New York, Nueva York. **Figura 35 (derecha):** Élisabeth Vigée le Brun. *Louise Rosalie Dugazon en el papel de Nina o la Loca por amor*. 1787. 147 x 115 cm. Colección particular

Fue en los sombreros donde la Anglomanía alcanzó su mayor proliferación. *La vizcondesa de Vaudreuil*, nacida *Victoria Pauline de Riquet de Caraman*, 1785 [Fig. 36], interrumpe su lectura para establecer un contacto directo con el espectador que puede admirar el conjunto de vestido morado donde cobran protagonismo los ornamentos y el sombrero de gasa transparente. *La duquesa de Rochefocauld d'Enville*, nacida *Alexandrine Charlotte Sophie de Rohan Chabot*, 1789 [Fig. 37], viste de gris con reflejos azules, mantón con bordados dorados, pañoleta voluminosa y *bonette a l'anglaise* de paja y muselina bordeado con lazo de seda de satén plateado. Pero la Anglomanía no fue sólo para adultos, ya que de los propios infantes de Francia tenemos el testimonio de *Marie-Thérèse Charlotte de Francia*, llamada *Madame Royale*, con su hermano el delfín, *Louis Joseph Xavier François*, 1784 [Fig. 38 y 39]. Otra de las adaptaciones de la Anglomanía en Francia fue el pantalón que viste el delfín, prenda de clase trabajadora que fue importada por la reina al guardarropa infantil que hasta le fecha se integraba únicamente por calzones.



Figura 36 (izquierda): Élisabeth Vigée Le Brun. *La vizcondesa de Vaudreuil*, nacida *Victoria Pauline de Riquet de Caraman*. 1785. Óleo sobre lienzo. 81,5 x 63,5 cm. J. Paul Getty Museum, Malibú. **Figura 37 (derecha):** Élisabeth Vigée Le Brun. *La duquesa de Rochefocauld d'Enville*, nacida *Alexandrine Charlotte Sophie de Rohan Chabot*. 1789. Pastel sobre papel. 100 x 84. Colección particular



Figura 38 (izquierda): Élisabeth Vigée Le Brun. *Marie-Thérèse Charlotte de Francia*, llamada *Madame Royale*, con su hermano el delfín, *Louis Joseph Xavier François*. 1784. Óleo sobre lienzo. 132 x 94 cm. Musée national des châteaux de Versailles et Trianon, Versailles. **Figura 39 (derecha):** Montaje expositivo de *robe à l'anglaise*. 1785-1787. Seda y muselina. The Metropolitan Museum of Art, Nueva York

También inspirado en la clase trabajadora emergió en la década de 1760 el *caraco* o chaqueta corta de estilo informal. Se vestía con una falda que no tenía que ser necesariamente del mismo tejido y a finales de los años 80 adquirió una pequeña cola convirtiéndose entonces en un *pierrot*, chaqueta de rayas inspirada en los espectáculos

circenses. El *caraco* inglés se cerraba generalmente en la parte delantera como bien demuestra el retrato de *La condesa de Ségur, nacida Antoinette Élisabeth Marie d'Aguesseau*, 1785 [Fig. 40 y 41], que se complementa con una falda amarilla de satén, pañuelo transparente y un espectacular sombrero de ala ancha con pluma de avestruz y lazo azul. A finales de la década de 1780 la moda inglesa sería inexorable con las ideas radicales que pronto irrumpirían con la Revolución, ya que la Anglomanía más que una moda fue una mentalidad que su marido el conde de Ségur vio como un siniestro augurio de lo que estaba por llegar:

I have always been surprised that our government and our statesmen, instead of criticizing the rage for English fashions which suddenly spread throughout France as frivolous, foolish and un-French, did not perceive in it the desire for another kind of imitation, and the germs of a mighty revolution in mind [...] They did not see that frock coats, replacing the ample and imposing dress of the old court, foreshadowed a general preference for equality, and that, being as yet unable to shine in public assemblies like English lords and deputies, we would at least like to distinguish ourselves, like them, by the magnificence of our public plazas, by the splendor of our estates, and by the swiftness of our steeds.⁵⁹

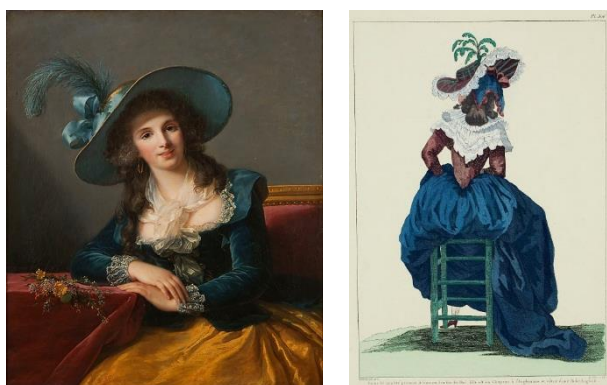


Figura 40 (izquierda): Élisabeth Vigée Le Brun. *La condesa de Ségur, nacida Antoinette Élisabeth Marie d'Aguesseau*. 1785. Óleo sobre lienzo. 92 x 73 cm. Musée national des châteaux de Versailles et de Trianon, Versailles. **Figura 41 (derecha):** Anónimo. *Galerie des Modes*, 60^e Cahier, 5^e Figure, “Dame de la qualité prenant le frais au Jardin du Roi. Elle est en chapeau à l'anglaise et vêtue d'une robe Anglaise”. 1786. Gravado a color

DEL ESCÁNDALO AL ÉXITO DE LA ROBE EN CHEMISE

Llevada por cuestiones de modestia e higiene, la ropa interior fue en ciertos períodos un importante elemento de la apariencia, particularmente en aquellos en los que era visible. Durante el siglo XVIII la ropa interior era relativamente simple e incluía algunos adornos que eran fácilmente removibles para lavarlos por separado. La pieza esencial fue la *chemise* (camisa), hecha de algodón proveniente en muchas ocasiones de la India, a la que por la noche se añadía una camisola o batín similar al *casaquin*, chaqueta de longitud media. El ritual de la *toilette* era un espectáculo público, el momento perfecto para recibir visitas de amigos, conocer los últimos cotilleos y hacer transacciones de negocios. Pero también era un momento de relajación ya que significaba no tener que seguir las estrictas normas de etiqueta por lo cual los atuendos en *négligé* (descuido) o *déshabillé* (desvestido) eran idóneos [Fig. 42]. Vigée Le Brun nos adentra en la dimensión íntima de su propio hogar con *Jeanne Maissin, madre de la artista*, c. 1774-1778 [Fig. 43]. El otro

⁵⁹ Palabras del conde de Ségur citadas en TREY 2015, pág. 237.

ejemplo lo encontramos en *La duquesa de Chartres, Adelaïde de Borbón Penthièvre*, 1778 [Fig. 44], noble a la que captó en un momento intermedio entre el vestir y el desvestir.



Figura 42 (izquierda): *Galerie des Modes*, 17^e Cahier, 4^e Figure, “Jeune femme en négligé du matin , coiffé d' un bonnet de toile ronde avec un grand ourlet ; le bandeau strié et une broche de diamant sur le milieu de la tuque des cheveux. Elle a un fichu de gaze volannée sur son collier, une pelisse de satin garni de fourrure , et le jupon de taffetas indien rayé”. 1779. **Figura 43 (central):** Élisabeth Vigée Le Brun. *Jeanne Maissin, madre de la artista*. c. 1774-1778. Óleo sobre lienzo. 65 x 54 cm. Colección particular. **Figura 44 (derecha):** Élisabeth Vigée Le Brun. *La duquesa de Chartres, Adelaïde de Borbón Penthièvre*. 1778. Óleo sobre lienzo. 70 x 58 cm. Colección particular

El maquillaje fue un complemento indispensable de la ropa de corte que evolucionó de manera más natural durante el reinado de María Antonieta y Luis XVI hasta su desaparición. Anteriormente se llevaba la cara muy blanca con grandes círculos rosáceos en las mejillas y labios con un ligero toque de color, a lo que se añadía el gusto por las *mouches* (moscas), pecas artificiales que al igual que los abanicos poseían un lenguaje propio dependiendo de su colocación. En la visita de 1777 del emperador austriaco José II, hermano de la reina, éste se vio sorprendido por el exceso de maquillaje que hacía parecer a las damas furias. Las críticas en contra del estridente canon de belleza eran constantes y en *Julie ou La nouvelle Héloïse*, 1761, Jean-Jacques Rousseau expone un alegato inteligentemente mordaz sobre la falta de modestia femenina:

Je ne suis en rien de l'opinion commune sur le compte des femmes de ce pays. On leur trouve unanimement l'abord le plus enchanteur, les grâces les plus séduisantes, la coquetterie la plus raffinée, le sublime de la galanterie, et l'art de plaire au souverain degré. Moi, je trouve leur abord chocant, leur coquetterie repoussante, leurs manières sans modestie.⁶⁰

Por ello Rousseau fue el mayor impulsor de las ideas relacionadas con el descubrimiento de la belleza de la naturaleza y sus efectos benéficos en el cuerpo en un momento en el que proliferaban los *hameau* (aldea), pueblos y cabañas artificiales dedicados al ocio de la nobleza que buscaba un estilo de vida más rústico.

La *robe en chemise* era un vestido de verano en forma de camisa que reproducía los vestidos a la criolla de la colonia francesa de Santo Domingo (actualmente Haití) importados a Francia vía Burdeos donde empezaron a popularizarse. Supuso una gran ruptura y revolución ya que, a pesar de todos los cambios y estilos en el mundo de la moda, la *chemise* era el único vestido que no se hacía a medida al ser ajustable y podía ponerse por la cabeza dando la oportunidad de que la dama fuera independiente al

⁶⁰ Palabras de Jean-Jacques Rousseau de *Julie ou La nouvelle Héloïse*, 1761, citadas en TREY 2015, pág. 80-81.

vestirse. El corsé utilizado era el llamado *blanc léger* [Fig. 45], menos rígido, y el vestido estaba desprovisto de cola y *panier*. Generalmente el cuello era de forma redonda y se decoraba con volantes y cintas del mismo color que la cintura. Rose Bertin fue la encargada de adaptar la *robe en chemise* para las damas parisinas en la década de 1780 siguiendo asimismo la Anglomanía para sugerir una mujer natural y honesta desprovista de artificio. En un principio fue prenda de verano, pero a partir de 1783 era habitual vestirla en invierno sobre vestidos de terciopelo o satén de colores siendo ésta transparente. La *robe en chemise* fue incluida en el *Cabinet des modes* en 1786 como ropa informal asociada a picnics, paseos por el parque y los *hameau*. La blancura y simplicidad del vestido evocaban los paños a la antigua del movimiento neoclásico que estaba empezando a dar sus primeros pasos y con el tratado comercial entre Inglaterra y Francia de 1786 se permitió importar masivamente el algodón. Este abandono de la deformación del cuerpo femenino marcó la victoria de los higienistas como Jacques Bonnaud que en 1770 publicó el estudio de título tan descriptivo como crítico *Dégradation de l'espèce humaine par l'usage des corps à baleine: ouvrage dans lequel on démontre que c'est aller contre les lois de la natura, augmenter la dépopulation, et abâtardir, pour ainsi dire, l'homme, que de le mettre à la torture, dès les premiers instants de son existence, son prétexte de le former*.

Pese a las muchas ventajas de la *robe en chemise* su aparición no trajo más que problemas a aquellas primeras mujeres que se atrevieron a vestirla. En Francia las formalidades de la corte hacían deshonestos e indecorosos a estos estilos más simples, hasta se llegó a decir que una mujer vestida así en público era tan inapropiada como si fuera desnuda. A pesar de las comparaciones con la ropa interior, la *chemise* tenía mayor volumen y mientras la ropa interior siempre se hacía de lino, la *chemise* se confeccionaba en una gran variedad de tejidos, entre ellos el crepé, la seda, el algodón de percal y preferiblemente la muselina. Otra diferencia respecto a la ropa interior era su posibilidad de color enfrente la blancura de las prendas íntimas [Fig. 46].



Figura 45 (izquierda): Corsé tipo *blanc léger* llevado por María Antonieta. 1785. Tafeta y algodón. Palais Galliera, musée de la Mode de la Ville de Paris. **Figura 46 (central):** *Galerie des Modes et Costumes Français*. 41^e Cahier des Costumes Français, 36^e suites d'Habillemens à la mode en 1784, "Chemise à la reine". 1784. **Figura 47 (derecha):** Sombrero de paja. c. 1770. Paja y tafeta azul. Palais Galliera, musée de la Mode de la Ville de Paris

Los peinados bajos como el popularizado por la reina, *à l'enfant*, favorecieron la adopción de sombreros, generalmente grandes, y cofias adornadas con cintas. Después de 1780 la paja se convirtió en un material esencial para sombreros y hasta bordados de vestidos femeninos, por eso no es de extrañar que fueran imprescindibles para las *chemises*. Las

ornamentaciones solían contener paja, muselina o seda entrelazada con adornos florales, frutales e incluso plumas [Fig. 47].

La relación de Vigée Le Brun con este nuevo estilo se dio por dos vías distintas. La primera fue la reafirmación de su rechazo hacia los reductos de artificialidad de finales del Antiguo Régimen. Nunca escondió que detestaba los cabellos empolvados y las grandes estructuras incómodas que reducían la libertad de movimiento de las mujeres, incluso animaba a sus clientas a que posaran al natural. Vigée Le Brun demostró ser una rebelde durante toda su vida, y no iba a ser menos en su juventud. Cuando la *chemise* todavía se miraba con recelo, ella la adoptó gustosa no sólo porque se adaptaba bien a su personalidad e ideas sino también porque le daba la ventaja de pintar y transportar sus utensilios de manera más fácil. Por eso la pintora fue crucial para la propagación de esta moda al ser su primera embajadora de importancia como ya puede comprobarse en *Autorretrato con lazo cereza*, c. 1782 [Fig. 48], en el que viste una *robe en chemise* de tipo *peignoir* que aprieta el cuello con una cinta. El nombre de la variante deriva del francés *peigner* (albornoz).



Figura 48: Élisabeth Vigée Le Brun. *Autorretrato con lazo cereza*, c. 1782. Óleo sobre lienzo. 64,8 x 54 cm. Kimbell Art Museum, Fort Worth, Texas

La segunda vía se inició con el viaje a Flandes que realizó con su marido en 1782. Fue en aquel entonces cuando quedó impresionada por *El sombrero de paja o Retrato de Susanna Lunden*, 1622-1625 [Fig. 49], retrato de Peter Paul Rubens de su segunda mujer, que la inspiró para hacer una imitación libre en Bruselas, el *Autorretrato con sombrero de paja*, 1782 [Fig. 50], donde la mayor herencia del pintor flamenco es la atmosfera del cielo azul y el tratamiento de los colores:

Cet admirable tableau représente une des femmes de Rubens; son grand effet réside dans les deux différentes lumières que donnent le simple jour et la lueur du soleil, ainsi les clairs sont au soleil; et ce qu'il me faut appeler les ombres, faute d'un autre mot, est le jour[...] Ce tableau me ravit et m'inspira au point que je fis mon portrait à Bruxelles en cherchant le même effet. Je me peignis portant sur la tête un chapeau de paille, une plume et une guirlande de fleurs des champs, et tenant ma palette à la main. Quand le portrait fut exposé au salon, j'ose vous dire qu'il ajouta beaucoup à ma réputation.⁶¹

⁶¹ VIGÉE LE BRUN 1835-1837, ed. 2005, pág. 75-76.



Figura 49 (izquierda): Peter Paul Rubens. *El sombrero de paja o Retrato de Susanna Lunden*. 1622-1625. Óleo sobre lienzo. 79 x 54 cm. National Gallery, Londres. **Figura 50 (derecha):** Élisabeth Vigée Le Brun. *Autorretrato con sombrero de paja*. 1782. Óleo sobre lienzo. 97,8 x 70,5 cm. National Gallery, Londres.

Volvemos a encontrar una robe *en peignoir* en esta ocasión de color y más importante aún, no un simple autorretrato sino una afirmación de su condición de artista por la presencia de la paleta y los pinceles que sostiene. Se podría decir que este autorretrato fue el más importante de su carrera al igual que lo fue el año 1783 por su admisión en la Academia y la creación definitiva de la iconografía de la *chemise* a partir de retratos femeninos donde ella volvió a ser la primera modelo. En el París de la época de Vigée Le Brun la pintora no solamente estaba a la moda, sino que también era la moda, una artista transgresora que dio visibilidad a la *chemise* años antes de que se normalizara su uso. La prenda empezó a aparecer en retratos durante el año 1781, pero fue en 1783 a raíz del escándalo de *María Antonieta en chemise ou en gaulle* cuando se puso realmente de moda. Junto a la figura precursora de la misma artista se situaba también la de Madame Du Barry que fue la primera en reivindicar una belleza más natural posando en *La condesa Du Barry, en peignoir y sombrero de paja*, 1781 [Fig. 51]. De su visita a la antigua amante de Luis XVI recordaba:

Dessous mon appartement, se trouvait une galerie fort peu soignée dans laquelle étaient placés, sans ordre, des bustes, des vases, des colonnes, des marbres le plus rares et une quantité d'autres objets précieux [...] Ces restes de magnificence contrastaient avec la simplicité qu'avait adoptée la maîtresse de la maison, et dans sa toilette et dans sa façon de vivre. Madame du Barry ne portait plus que des robes-peignoirs de percale ou de mousseline blanche.⁶²



Figura 51: Élisabeth Vigée Le Brun. *La condesa de Du Barry, en peignoir y sombrero de paja*. 1781. Óleo sobre lienzo. 86 x 66 cm. Rothschild Collection

⁶² *Ibidem* pág. 124.

Otras damas que se retratarían en 1782 con el mismo tipo de *chemise* e incluso posición fueron *La princesa de Lamballe*, nacida Marie-Joséphine Louise de Savoie-Carignan [Fig. 52] y Izabela Lubomirska, nacida Czartoryska [Fig. 53]. *La condesa de Provenza*, nacida Marie-Joséphine Louise de Savoie también aparece de la misma manera, pero vistiendo con la que se conocería como *chemise à la reine* [Fig. 54].



Figura 52 (izquierda): Élisabeth Vigée Le Brun. *La princesa de Lamballe*, nacida Marie-Joséphine Louise de Savoie-Carignan. 1782. Óleo sobre lienzo. 80,8 x 60,5 cm. Musée national des châteaux de Versailles et de Trianon, Versailles. **Figura 53 (central):** Élisabeth Vigée Le Brun. *Izabela Lubomirska*, nacida Czartoryska. 1782. Óleo sobre lienzo. 73,6 x 58,4 cm. **Figura 54 (derecha):** Élisabeth Vigée Le Brun. *La condesa de Provenza*, nacida Marie-Joséphine Louise de Savoie. 1782. Óleo sobre lienzo. 80,7 x 64,8 cm. Colección particular.

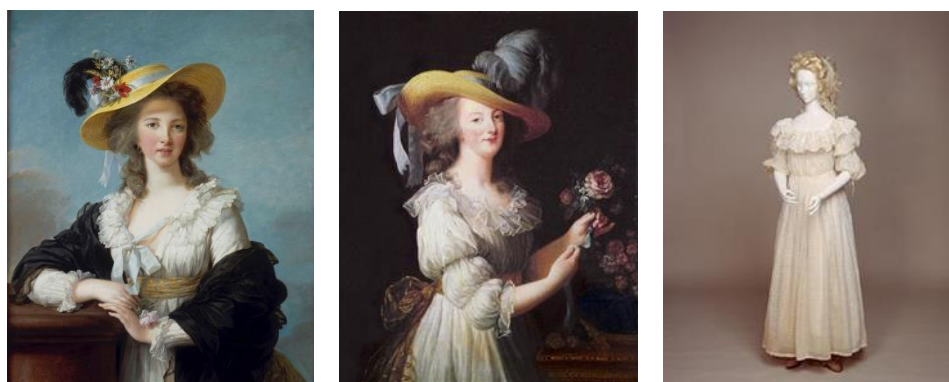


Figura 55 (izquierda): Élisabeth Vigée Le Brun. *La duquesa de Polignac*, nacida Gabrielle Yolande Claude Martine de Polastron. 1782. Óleo sobre lienzo. 92,2 x 73,3 cm. Musée national des châteaux de Versailles et de Trianon, Versailles. **Figura 56 (central):** Élisabeth Vigée Le Brun. *María Antonieta en chemise ou en gaulle*. 1783. Óleo sobre lienzo. 89,8 x 72 cm. Hessisches Hausstiftung, Kronberg. **Figura 57 (derecha):** *Chemise à la reine*. 1783-1790. Algodón y muselina. Manchester City Galleries, Manchester

Pero sin lugar a dudas el año de Vigée Le Brun, el año de la *chemise* y el año de la creación de la imagen de María Antonieta fue 1783. Gracias a su influencia había obtenido su tan ansiada plaza de académica y como tal tenía pleno derecho para exponer en el Salón. Si su admisión fue inusual también lo fueron las obras que presentó; entre ellas estaba su *Autorretrato con sombrero de paja*, que recibió grandes elogios, caso totalmente contrario a los otros dos grandes exponentes de la *chemise*. El primero de ellos era el exquisito retrato de *La duquesa de Polignac*, nacida Gabrielle Yolande Claude Martine de Polastron, 1782 [Fig. 55]. La favorita de la reina posa de manera sugerente y delicada luciendo el vestido con el lazo parcialmente deshecho. Su concepción es prácticamente igual al autorretrato de la artista tanto en el cielo como en la columna en la que se apoya, incluso la envuelve en un mantón negro, el peinado es muy similar y pocas diferencias

pueden encontrarse en los sombreros. Esto se explica porque Vigée Le Brun creó una tipología de retrato y la explotó en sus encargos.

Finalmente, el objeto del escándalo, *María Antonieta en chemise ou en gaulle*, 1783 [Fig. 56]. La soberana aparece de tres cuartos para disimular su doble mentón con un sencillo vestido blanco de muselina con lazo semitransparente amarillo ceñido a la cintura, sombrero de paja con lazo azul y en sus manos una rosa. El deleite por la *chemise* protagonizó tres momentos claves en la vida de la reina: el nacimiento del Delfín en 1781, la construcción del *Hameau* en 1783 y su 30 cumpleaños en 1785. Además, el blanco era un color que le sentaba bien a todo el mundo y marcaba la diferencia porque sólo aquellas más adineradas podían vestirlo sin mancharse. Gracias a la influencia de la reina el blanco se convirtió en el color de moda de la década de 1780 y a partir de 1785 muchas ya vestían como ella para conseguir el favor real, por eso esta variante se conoce como *chemise à la reine*, de cuello redondo con dos filas de volantes, mangas que podían decorarse con lazos o blonda y cintura marcada con una cinta de color. Pese a la proliferación de esta prenda, sólo se conserva un ejemplar en el Manchester City Galleries [Fig. 57]. Como reina de una de las mayores cortes europeas del momento y su influencia en el vestir, María Antonieta tenía acceso total a la moda de su época y se considera la embajadora e icono del vestir del siglo XVIII, aunque bien es cierto que transformó la corte versallesca a su gusto, eliminando las prendas estructurales de los *panier* y los corsés de ballenas. La decisión de simplificar su armario dañaría su imagen y la de la familia real, medida que incluso Madame Campan calificó de impolítica:

The taste for finery, to which the queen was given during the first years of her reign, made way for love of simplicity even carried to an impolitic degree, the brilliance of the magnificence of the throne being, in France, to a certain degree inseparable from the interests of the nation.⁶³

Como el retrato de María Antonieta, el de su cuñada *La condesa de Provenza, nacida Marie-Joséphine Louise de Savoie*, también recibió rechazo por parte del Salón por vestir presuntamente “un camisón para dormir”. Las acusaciones hacia la reina no fueron tan suaves, sino que se armó un gran escándalo político, moral y económico. No obstante, la informalidad del retrato podría justificarse porque en Austria era normal mostrar a las figuras reales practicando aquellas actividades con las que más disfrutaban. En esta ocasión no solo nos mostraría sus preferencias de moda sino también por el estilo de vida del Petit Trianon. Allí entretenía a un íntimo círculo de amigos que veía con aparente indiferencia la conducta de su soberana; por eso el retrato de Vigée Le Brun sería la captación del escape de la vida política. Las representaciones de reinas contemporáneas estaban tomando una actitud más relajada, pero ninguna había llegado a al extremo de ser acusada de posar en ropa interior. Llamaron a la *robe en chemise* la ropa de las prostitutas y no era legítimo utilizarla en presentaciones públicas. Vestirla era sinónimo de aparecer desnuda, pero Vigée Le Brun enfatizó la creación de una iconografía que la convertiría con el tiempo en apropiada. Los grandes problemas del retrato de María Antonieta fueron dos: el primero, no seguir la tradición del poder monárquico porque no había nada que la identificara como tal. Saltándose la autoridad y no ocupando su posición como reina desafió las sacrosantas leyes de la etiqueta cortesana francesa. Cuando otros monarcas se

⁶³ Palabras de Madame Campan citadas en CHRISMAN-CAMPBELL 2015, pág. 172.

representaban como modelos de virtud, soberbios soberanos o autoridades innegables, María Antonieta aparecía como una pastorcilla. Se esperaba que la reina fuera un ejemplo social de moral, un pilar central de la familia real y la carencia de afirmación política sugerían el estado precario de la nación. Y segundo, mostrarlo en público, puesto que la intimidad de la prenda y la informalidad de la pose crearon una inexplicable y atrevida interpretación de lo inapropiado. Sólo hace falta conocer cómo rebautizaron el retrato para darse cuenta de la magnitud de la tragedia: *La France sous les traits d’Autriche réduite à se couvrir d’une panne*.⁶⁴

Otra lectura la acusaba de antipatriotismo ya que parecía que la reina sostenía la economía británica, que fabricaba industrialmente la muselina, en vez de la francesa. K. Hall sugiere que en realidad sería una representación metafórica del tratado de paz que se firmó entre Francia e Inglaterra el 3 de septiembre de 1783 y la reina sería una alegoría de éste. Fuera cual fuera su verdadero significado fue inevitable que el cuadro tuviera que ser sustituido obligatoriamente por otro antes de la apertura del Salón, esta vez mostrándola con una *polonaise* de satén en *María Antonieta à la rose*. ¿Y por qué Vigée La Brun en su primer Salón como académica tuvo la osadía de presentar a la mujer más importante del reino de manera tan irreverente? Obviamente la pintora tuvo que recibir el visto bueno de la interesada lo que sugiere que tal vez la reina no supo interpretar bien su papel en la corte ni la retratista se anticipó a lo que podría suceder. Mientras algunos estudios ven este retrato como el ocaso del estatus de María Antonieta, también pueden considerarse otras intenciones. No es posible que Vigée Le Brun no supiera a lo que se enfrentaba, ella era una mujer inteligente que quiso utilizar su autorretrato como todos los presentados en *chemise* como acto de autopromoción. En un esfuerzo por crear un nexo íntimo entre ella y los habituales del Petit Trianon, presentó a todas las mujeres como se había retratado a ella misma. A partir del vestir, Vigée Le Brun se estaba presentando como la protegida de María Antonieta y como una igual dentro de su círculo a pesar de que no era noble de nacimiento. Utilizó el estatus de su majestad para establecer el suyo propio; de esta manera la reina ganaba atención en la corte que la había marginado intentando alejarse de su imagen como reina extranjera y Vigée Le Brun lograba entrar en los círculos franceses de élite, aunque realmente el resultado no fue tan positivo para ambas. Mientras la reina podría haber absorbido el escándalo sin el riesgo de perder su posición, ella tenía mucho que perder. El Salón de 1783 podría haber sido el primero y el último, se podría haber quedado sin encargos, pero a diferencia de su promotora la artista creció en popularidad y triunfó gracias a su autorretrato en el que la crítica sí que supo valorar su gran talento. María Antonieta en cambio se mantuvo firme con su decisión, hay que reconocer que fue muy valiente al posar en *chemise* y “desnudarse” ante sus súbditos, queriendo que la vieran con sus cualidades humanas y no divinas por nacimiento. Ella mismo proclamó que era el retrato más parecido que le habían hecho y que le complacía mucho. Irónicamente, iniciaría y acabaría el escándalo de su mala fama vestida en *chemise* ya que sería Jean-Louis David quien la retrataría por última vez de camino a la guillotina. María Antonieta se ha convertido en la única reina de Francia icono, la mujer más representada del siglo XVIII donde en su vida el placer de vivir no se puede disociar de la violencia del final de sus días

⁶⁴ La traducción sería “Francia bajo la imagen de Austria reducida a cubrir su fracaso”, interpretable como sus vergüenzas.

Desde la década de 1780 hasta la primera década del siglo XIX, los vestidos empezaron a emular al mundo de la antigüedad, y no sólo en el vestir, sino también en sus ideas democráticas griegas sobre el estado y el mundo romano por su magnificencia en el poder. Vistiendo una *chemise* las mujeres primero emularon a su reina, pero después se introdujeron en el mundo de los paños voluptuosos del clasicismo que captaría David y que posteriormente se convertiría en la moda del Directorio e Imperio. 100 años más tarde el camino iniciado por la *chemise* se reiteraría con el vestido Delfos de Mariano Fortuny hijo que acabaría extendiéndose a veladas nocturnas.

INTEMPORALIDAD ENTRE PIELES

Su presencia en los guardarropas femeninos de invierno de finales del siglo XVIII creció a partir del éxito de los estilos derivados del teatro y la ópera junto a la popularidad del exotismo; por eso las ropas de terciopelo presentaban un puente con el pasado teniendo la ventaja de ser intemporales y reunir la sensualidad de los tejidos semitransparentes en sus vestidos a modo de túnica bajo las pieles y la utilización de turbantes o grandes sombreros adornados con lazos o plumas [Fig. 58 y 59]. Por su presencia en la estación de los fríos, las representaciones de vestidos de terciopelo de Vigée Le Brun se encuentran en interiores donde coloca a sus modelos sentadas o reclinadas en divanes.



Figura 58 (izquierda): Anónimo. *Magasin des modes nouvelles françaises et anglaises*, febrero de 1787. **Figura 59:** Anónimo. *Magasin des modes nouvelles*, febrero de 1787, “Detalle de sombreros”. 1787



Figura 60 (central): Élisabeth Vigée Le Brun. *María Antonieta con un libro*. 1784-1785. Óleo sobre lienzo. 93,3 x 74,8 cm. Colección particular. **Figura 61 (derecha):** Élisabeth Vigée Le Brun. *La baronesa Henri Charles Emmanuel de Crussol Florensac, nacida Anne Marie Joséphine Gabrielle Bernard de Boulainvilliers*. 1785. Óleo sobre lienzo. 112 x 85 cm. Musée des Augustins, Toulouse.

Algunos de los retratos exploran la intimidad intelectual al acompañarse de libros de música o lectura como *María Antonieta con un libro*, 1784-1785 [Fig. 60]. La reina vuelve a posar de tres cuartos, la posición que más le favorecía, vistiendo una levita de piel de raso color burdeos con una falda de satén mostaza que contrasta con el cojín verde y el gris oscuro del fondo. El turbante vaporoso con perlas crea nexo con el Orientalismo, pero también hay una clara reminiscencia de la Anglomanía por el chal semitransparente con bordados y blonda. El retrato se situó en el apartamento del Ministro de Asuntos Extranjeros de Versalles y se realizaron diferentes copias de él como venía siendo habitual en los encargos reales.

La baronesa Henri Charles Emmanuel de Crussol Florensac, nacida Anne Marie Joséphine Gabrielle Bernard de Boulainvilliers, 1785 [Fig. 61], es sin duda uno de los retratos más elegantes de la artista. Sostiene un libretto musical que reproduce una página de la ópera *Eco y Narciso*, 1779, de Christoph Willibald Gluck con libretto de Jean-Baptiste Louis Théodore Tschudi. Viste un *casaquin* de terciopelo rojo, prenda ceñida de manga larga con faldones, rematado por pelo negro, mangas de encaje y sombrero negro adornado con un gran lazo rojo del mismo material que sus ropas. Lo que más llamó la atención de los críticos fue la pose insólita de la retratada que da la espalda al público para girarse sorprendida, además del tratamiento de las ropas y la elección de la paleta de colores que contrasta a la perfección el gris de la estancia con la fuerza provocada por el negro y el rojo complementado por el verde del sillón. Friedrich Melchior Grimm comentó sobre el retrato expuesto en el Salón de 1785:

Si quelques critiques ont trouvé la tête de la baronne de Crussol posée un peu péniblement, d'autres y ont trouvé une hardiesse très heureuse; elle est assise sur le travers d'une chaise et ne montre son visage qu'en paraissant tourner la tête ; on ne peut nier toujours qu'il n'y ait dans cette position une sorte de négligence qui, avec beaucoup de grâce, y semble ajouter encore plus de naturel et de vérité.⁶⁵

María Antonieta con sus hijos, 1787 [Fig. 62], fue un encargo por parte de la monarquía y el director de la Académie, Angiviller, para intentar restaurar la impopular imagen de la reina. María Antonieta fue víctima de mentiras sobre su persona desde que llegó de Austria en 1770, y en ella encontraron el blanco perfecto para echar la culpa de la situación del país inventando sucesos sobre su vida personal y frases que nunca pronunció. Si bien es cierto que gastaba cantidades vergonzosas en su guardarropa, hay que recordar que ella no era la única en hacerlo y que incluso las Mesdames, hijas de Luís XV, que tanto empeño pusieron por provocarle problemas, la doblaban y triplicaban en gastos. Si tenía demasiados dispendios era malo, si ahorraba, también. El problema de María Antonieta no era otro que ser extranjera, y más precisamente ser austríaca.

El retrato se concibió como hierático y de majestuosidad real para legitimarla políticamente a la vez que se la presentaba como madre de los príncipes de Francia, por eso podría clasificarse como una de las maternidades de Vigée Le Brun. Sobre la obra comentó en sus *Souvenirs*:

⁶⁵ Palabras de Friedrich Melchior Grimm citadas por Joseph Baillio en BAILLIO; SALMON; FUMAROLI 2015, pàg. 176.

Après avoir fait la tête de la reine, ainsi que les études séparées du premier dauphin, de Madame Royale et du duc de Normandie, je m'occupai aussitôt de mon tableau auquel j'attachais une grande importance, et je le terminai pour le salon de 1788 [sic, 1787]. La bordure ayant été portée seule, suffit pour exciter mille mauvais propos : voilà le déficit, disait-on ; et beaucoup d'autres choses qui m'étaient rapportées et faisaient prévoir les plus amères critiques. Enfin j'envoyai mon tableau ; mais je n'eus pas le courage de le suivre pour savoir aussitôt quel serait son sort, tant je craignais qu'il ne fût mal reçu du public ; ma peur était si forte que j'en avais la fièvre. J'allai me renfermer dans ma chambre, et j'étais là, priant Dieu, pour le succès de ma famille royale, quand mon frère et une foule d'amis vinrent me dire que j'obtenais le suffrage général. Après le salon, le roi ayant fait apporter ce tableau à Versailles, ce fut M. Angiviller ; alors ministre des arts et directeur des bâtiments royaux, qui me présenta à Sa Majesté. Louis XVI eut la bonté de causer longtemps avec moi, de me dire qu'il était fort content ; puis il ajouta, en regardant encore mon ouvrage :

- Je ne connais pas en peinture ; mais vous me la faites aimer.⁶⁶

Para Vigée Le Brun fue todo un reto ya que nunca se había enfrentado a un encargo de tal magnitud tanto en lienzo como en responsabilidad. Ya había retratado a la reina en numerosas ocasiones, pero ahora necesitaba devolverle el prestigio que tuvo a inicios de su reinado y tal vez ya era demasiado tarde. Tampoco poseía los códigos de representación oficiales y las veces que había hecho un retrato real nunca había sido familiar, sino de manera individual con la soberana o en pareja con sus hijos. El pago por el desafío fue de 18.000 libras, lo que aumentada la presión bajo la que trabajó la pintora. Para resolver el problema consultó a Jacques-Louis David que le sugirió que tomara como modelo la composición triangular de *La Santa Familia* de Rafael, pero tenía miedo de que la crítica la condenara por plagio, por ello atenuó las posiciones fijándose también en Corregio y Giulio Romano. Tardó dos años en pintar este cuadro monumental en el que los miembros de la familia real posaron por separado y los muebles le fueron proporcionados por el Guarda Muebles Real para ser introducidos en la disposición final. De estas pinturas preparatorias podemos observar en *María Antonieta, reina de Francia*, 1786 [Fig. 63], que el resultado final fue muy similar.

La reina posa con un vestido de terciopelo rojo, con cuerpo central de V invertida e inspiración oriental, forrado en pelo de marta en el que se incorporan el rojo, blanco y negro, los antiguos colores de la realeza francesa. J. Trey especula que el terciopelo rojo podría ser un homenaje en honor a la reina María Leszcynska, esposa de Luis XV, retratada por Natier en 1748. A pesar de detestar los polvos de almidón en el cabello, al ser un retrato oficial no podía escaparse de esta lacra, y los luce así tocados con un sombrero también de terciopelo con penacho formado por plumas de avestruz y una pluma de garza. La pañoleta con bordes de encaje y blonda era típica de las manufacturas textiles de Lyon. A diferencia de otros retratos de representación, María Antonieta posa con pocas joyas y se ha especulado que el cuello desnudo podría deberse al conocido “asunto del collar” acontecido en 1785. La estafa que tuvo por víctima al cardenal de Rohan y en la que se vio implicada María Antonieta fue maquinada por Jeanne Valois de La Motte, de ascendencia noble pero nacida en la más profunda pobreza, que valiéndose de cartas y una prostituta con parecido a la reina embaucó al cardenal para que adquiriera un soberbio collar de diamantes encargado originalmente por Luis XV para Madame Du Barry. Al morir el rey los joyeros Charles Boehmer y Marc Bassenge se lo ofrecieron en varias ocasiones a María Antonieta que siempre lo rechazó. La relevancia pública del

⁶⁶ VIGÉE LE BRUN 1835-1837, ed. 2005, pág. 71-73.

asunto que derivó en un gran escándalo político y social, contribuyó a hundir su imagen pública y a ganarse definitivamente la enemistad de la nobleza francesa y del pueblo de Francia. La verdadera razón de la falta de collar es la asimilación de la reina como moderna Cornelia, una madre a la que no le hacen falta joyas porque se encuentra rodeada de sus verdaderos tesoros: sus hijos. A su izquierda encontramos a Marie Thérèse, más conocida como Madame Royal, en su falda encontramos a Luis Carlos, duque de Normandía, considerado como Luís XVII por los sectores más conservadores entre 1793-1795. El Delfín de Francia, Luis José, señala una cuna vacía que en el proceso creativo del lienzo estuvo ocupada por María Sofía, princesa que murió a los pocos meses de edad. Vigée Le Brun tuvo que variar entonces la posición del Delfín para que no indicara directamente el vacío dejado por su hermana difunta, que al desaparecer en vida también tuvo que hacerlo del lienzo.



Figura 62 (derecha): Élisabeth Vigée Le Brun. *María Antonieta y sus hijos*. 1787. Óleo sobre lienzo. 275 x 215 cm. Musée national des châteaux de Versailles et de Trianon, Versailles. **Figura 63 (izquierda):** Élisabeth Vigée Le Brun. *María Antonieta, reina de Francia*. 1786. Óleo sobre lienzo. Art Institute, Detroit

A pesar que en el círculo real complació, su llegada tardía al Salón provocó que alguien en su lugar colgara un cartel en el que se podía leer “Aquí está el déficit”, hecho por el que la reina obtuvo el título de Madame Déficit por señalarse como la culpable de la dramática situación económica y ser objeto de escándalos sexuales inventados que la involucraban con sus amigas más íntimas en el Petit Trianon. Durante la Revolución se propagaría su imagen como la de una mujer pérfidamente malvada, la de una madre infame que abusó de sus hijos, la de una reina que ante el hambre de sus súbditos espetó la famosa frase «Qu'ils mangent de la brioche», calumnias que no hicieron más que alimentar la animadversión hacia su persona y la llevaron a la guillotina. Es un milagro entonces que se hayan conservado gran parte de sus retratos, no puede decirse lo mismo de su inmenso guardarropa que tiene fecha de desaparición: el 10 de agosto de 1792 el Palacio de las Tullerías fue reducido a escombros y con él la mayor parte de lo que se encontraba en él. Si este último retrato de la familia real sobrevivió fue porque tras la muerte del Delfín el 4 de junio de 1789, la soberana lo mandó descolgar del Salón de Marte del Palacio de Versailles porque no era capaz de mirarlo, lo que explica que se guardara en el palacio, no viajara con ellos a las Tullerías y sobreviviera a la Revolución por no estar a la vista. De otra forma, la fortuna de Madame Déficit habría sido otra y de él sólo quedarían testimonios secundarios.

María Antonieta con vestido de terciopelo azul, 1788 [Fig. 64], el último retrato que realizó de la reina del natural. Representación majestuosa y hierática que realza la madurez de manera bella y elegante. Podría decirse que por primera vez Vigée Le Brun realizó el retrato de una reina de poder, ya que anteriormente, aunque la intención fuera la misma como denotan los retratos de 1779 y 1783 en *grand habit de cour*, primaba el tratamiento personal y no el de representación real.



Figura 64: Élisabeth Vigée Le Brun. *María Antonieta con vestido de terciopelo azul*. 1788. Óleo sobre lienzo. 271 x 195 cm. Musée national des châteaux de Versailles et de Trianon, Versailles

LA FANTASIA DEL DISFRAZ

Teatro, ópera e historicismo

Los eventos teatrales normalmente habían inspirado sombreros y peinados, pero a finales del siglo XVIII las obras cómicas con protagonistas ordinarios y mortales habían empezado a eclipsar a los argumentos mitológicos y trágicos, lo que significaba que éstos se hacían más accesibles a las audiencias por vestir contemporáneamente como indica el *Magasin des modes nouvelles* al comentar <<for comedies, fashionable gowns are worn, because comedies should always be pictures of modern life>>. ⁶⁷ El gran éxito fue el de Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais, que produjo toda una estética con *Trilogie de Figaro* o *Le roman de la famille Almaviva*, 1775-1792, ubicada en España, lo que hizo que se descubriera más sobre su cultura, costumbres y trajes, ya que la idea que se tenía en arte y literatura sobre el país era la de una España de cuento de hadas poblada por caballeros y hombres con buenas dotes amorosas. La trilogía se prohibió en buena parte de Europa, pero la moda que había inspirado prosperó gracias a las revistas que popularizaron el estilo *à la Figaro*, una mezcla entre la apariencia trovadoresca y elementos que evocaban el barroco español de los siglos XVI y XVII, tales como *rossettes* (pequeños broches de rosas), alzacuellos y cuellos de lechuguilla, puños, enormes sombreros con plumas, prendas de terciopelo, mangas desmontables y predilección por los colores rojo y negro. El propio Beaumarchais hizo un paralelo entre la moda y el teatro en el prefacio de su obra en el que equipara la imposibilidad de corrección moral y de moda con la necesidad de cambio:

⁶⁷ Palabras del *Magasin des modes nouvelles* citadas en TREY 2015, pág. 204.

Because characters in a play show themselves to have low morals, must we banish them from the stage? What should we seek at the theatre? Foibles absurdities? That's well worth the trouble of writing about! They are like our fashions; we can't correct them, so we change them.⁶⁸

Paralelamente se estaba viviendo un auge de los trajes de fantasía llevados en ocasión de fiestas y bailes de máscaras donde se permitían todas las libertades. El vestido ideal era el *domino* por ser largo, ancho y cubrir todo el cuerpo, pero también se permitía llevar disfraces originales entre los cuales eran habituales los disfraces históricos inspirados en el reinado de Enrique IV o incluso en artistas en concreto, práctica que se incrementaría con la llegada del romanticismo. Un ejemplo de manera de hacer pictórica es *La mariscala-condesa de Mailly, nacida Blanche Charlotte Marie Félicité de Narbonne Pelet, en disfraz de Van Dyck*, 1783 [Fig. 65], claro homenaje de Vigée Le Brun a uno de los artistas que consideraba como un gran clásico. Lo mismo podría aplicarse con *La condesa de Béon du Massés Cazaux, nacida Madeleine Charlotte Christine* 1789 [Fig. 66], donde el disfraz a la Van Dyck se fusiona con la naturalidad de la *robe à l'anglaise* en la pañoleta y el peinado.



Figura 65 (izquierda): Élisabeth Vigée Le Brun. *La mariscala-condesa de Mailly, nacida Blanche Charlotte Marie Félicité de Narbonne Pelet, en disfraz de Van Dyck*. 1783. Óleo sobre lienzo. 72 x 58 cm. Colección particular.

Figura 66 (derecha): Élisabeth Vigée le Brun. *La condesa de Béon du Massés Cazaux, nacida Madeleine Charlotte Christine*. 1787. Óleo sobre lienzo. 91,4 x 97 cm. Colección particular



Figura 67 (izquierda): Élisabeth Vigée Le Brun. *Madame Perregaux, nacida Adélaïde de Praël de Surville*. 1789. Óleo sobre lienzo. 99,6 x 78,5 cm. Wallace Collection, Londres. **Figura 68 (derecha):** Élisabeth Vigée Le Brun. *Madame Pierre Rousseau, nacida Marie Adrienne Potain y su hija, Rose Marie Charlotte*. 1789. Óleo sobre lienzo. 115,5 x 86,5 cm. Musée du Louvre, París

⁶⁸ Palabras de Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais citadas en *Ibidem* pág. 215.

En el retrato de *Madame Perregeux*, 1789 [Fig. 67], hay una clara influencia renacentista en el uso de plumas, lazos en las mangas y de los cuellos característicos de la época que además evidencian la introducción de la retratada en el universo teatral. Se sabe que la pintora ideaba disfraces con los que nunca habían posado sus clientes. Estas fantasías personales vuelven a manifestarse en *Madame Pierre Rousseau, nacida Marie Adrienne Potain y su hija, Rose Marie Charlotte*, 1789 [Fig. 68], donde madre e hija parecen salidas de un espectáculo de contraste cromático entre el bermellón y el verde a la vez que se atavía a la madre con un turbante deshecho que demuestra que la moda como el teatro reflejaban la cambiante sociedad francesa, sosteniendo un espejo a las aspiraciones humanas y sus idiosincrasias a la par que se mostraba la sociedad contemporánea sobre los escenarios.

Vivir como una campesina

En un género más rústico derivado del gusto por la *chemise* conocido como *bergerie* (paramo natural), los disfraces de campesina y lechera encontraron el favor particular de las damas de la nobleza a la par que proliferaban la construcción de pequeñas villas campestres o *hameaus*, entre los cuales el más célebre fue el del Petit Trianon de María Antonieta, donde la aristocracia “jugaba” a vivir en el campo. El mismo deseo llegó a la moda y a los retratos en los que podemos encontrar sencillos *caracos* y vestidos de algodón de motivos florales combinados con corsés monocromos y la continuación del éxito del sombrero de paja o la aparición de la cofia en retratos que recrean las tareas y oficios de los campesinos de manera amable e idealizada [Fig. 69,70 y 71].



Figura 69 (izquierda): *Caraco*. 1770-1780. Algodón y Muselina. Palais Galliera, París. **Figura 70 (central):** *Caraco con falda*. 1790-1800. Algodón con bordados y pasamanería. Palais Galliera, París. **Figura 71 (derecha):** Anónimo. *Galerie des Modes*, 12^e Cahier, 6^e Figure, “*Damiselle en caracot de taffetas coiffée d'un demi bonnet ; cette habillement tire son origine de Nantes en Bretagne où les Bourgeoises de cote ville le porterent au passage de M. le duc d'Aiguillon en 1768*”. 1778

El conde sueco Axel von Fersen en una de sus visitas a París describió confundido un baile de máscaras en el Palais-Royal durante el Carnaval de 1774:

On entering, I was much surprised to see all the women dressed as shepherdesses, in gauze and tafeta gowns, and all the men in rich suits embroidered along the seams. The ball had begun; I thought at first that it was a public ball and that the girls who were dancing were wantons; I imagined that ladies always wore rich costumes.⁶⁹

⁶⁹ Palabras del conde Axel von Fersen citadas en TREY 2015, pág. 176.

De la princesa Élisabeth, hermana del rey, Vigée Le Brun realizó dos retratos, *Madame Élisabeth de Francia* [Fig. 72] y *Madame Élisabeth en disfraz campestre* [Fig. 73], ambos de 1782 y muy similares entre sí donde a pesar del deseo de naturalidad la condición pastoril es artificial por la fantasía de las prendas que no tienen nada que ver con las de las campesinas reales y el mantenimiento del maquillaje y los cabellos empolvados.



Figura 72 (izquierda): Élisabeth Vigée Le Brun. *Madame Élisabeth de Francia*. 1782. Óleo sobre lienzo. Colección particular del Conde Jacques de Bryas. **Figura 73 (derecha):** Élisabeth Vigée Le Brun. *Madame Élisabeth de Francia en disfraz campestre*. 1782. 71 x 54 cm. Óleo sobre lienzo. Musée national des châteaux de Versailles et de Trianon, Versailles

El mismo caso lo encontramos en los retratos de *La condesa de Montesquiou-Fezensac*, nacida Louise Charlotte Françoise Le Tellier de Louvois-Courtanvaux de Montmirail de Creuzy, 1780 [Fig. 74], *Madame de Verdun*, nacida Anne Catherine le Preudhomme, 1782 [Fig. 75], y *Louise Françoise Gabrielle Aglaé de Polignac*, duquesa de Guiche, 1784 [Fig. 76]. De la misma manera que Vigée Le Brun creó una iconografía propia de la *robe en chemise*, los atuendos y posiciones para el género de *bergerie* son muy similares entre sí y los cambios más notables se producen en la decoración de los sombreros o cofias.



Figura 74 (izquierda): Élisabeth Vigée Le Brun. *La condesa de Montesquiou-Fezensac*, nacida Louise Charlotte Françoise Le Tellier de Louvois-Courtanvaux de Montmirail de Creuzy. 1780. Pastel sobre papel. 70,5 x 55,5 cm. Colección particular. **Figura 75 (central):** Élisabeth Vigée Le Brun. *Madame de Verdun*, nacida Anne Catherine le Preudhomme. 1782. Óleo sobre lienzo. 63 x 53 cm. Colección particular. **Figura 76 (derecha):** Élisabeth Vigée Le Brun. *La duquesa de Guiche*, nacida Louise Françoise Gabrielle Aglaé de Polignac. 1784. Pastel sobre papel. 80,5 x 64 cm. Colección particular

Otras variantes de la *bergerie* fueron el disfraz de lechera, tal y como se muestra en *La marquesa de Puységur*, 1786 [Fig. 77], o el vestido de vendimia en *La condesa de Gramont*

Caderousse vestida para vendimiar, 1784 [Fig. 78], retratos en los que continúa vigente la teatralidad y movimiento de cambios de clase de finales del siglo XVIII que ofrecía el disfraz, la apariencia que te convierte en otra persona por unas horas.



Figura 77 (izquierda): Élisabeth Vigée Le Brun. *La marquesa de Puységur*. 1786. Óleo sobre lienzo. 105,4 x 74,3 cm. Snite Museum of Art, University of Notre Dame, Notre Dame (Indiana, Estados Unidos). **Figura 78 (derecha):** Élisabeth Vigée Le Brun. *La condesa de Gramont Caderousse vestida para vendimiar*. 1784. Óleo sobre lienzo. 106 x 76 cm. Nelson Atkins Museum of Art, Kansas

ORIENTALISMO Y SENSUALIDAD

La misión diplomática del embajador Tippoo-Saib de Mysore en 1788 (territorio que actualmente es Karnataka al sudeste de la India) fue un auténtico fracaso, pero en cambio todo un fenómeno de moda ya que su visita llegó en el momento justo en que los franceses empezaban a dejar de lado sus prejuicios hacia los países exóticos y se veían dispuestos a adaptar sus modas en búsqueda de la comodidad, eso sí, de manera fantasiosa. Las mujeres empezaron a peinarse ellas mismas combinando la naturalidad de sus cabellos con turbantes, apareció la *robe à la circassienne*, derivación de la *robe à la polonaise* con un toque más oriental, triunfaron las *robes à la turque* y gracias al gusto decorativo por la *chinoiserie* las damas de la corte también podían ataviarse con la *robe à la chinois*. Las modas orientales se consideraban más informales y sensuales que los estilos occidentales y rápidamente crearon un género retratístico autónomo que se mantenía atemporal en el tiempo a la vez que evocaba la sensibilidad del retratado en cuanto a sus predilecciones literarias y filosóficas. El Orientalismo se expresaba primeramente con la elección del material, que en muchas ocasiones se importaba de los mismos territorios que querían imitarse, como la India. Los nombres exóticos de estas ropas provenían del creciente interés por Oriente y sus territorios fronterizos que se aceleró a partir de 1775 con una sucesión frenética de estilos *à l'orientale*, aunque hubo el precedente de Madame de Pompadour que en 1752 ya vestía así en su intimidad. Originalmente los vestidos orientales eran llevados sólo como disfraces o en representaciones teatrales, aunque también era conocida su forma en *déshabillé* como prenda informal para vestir en casa que no tardaría demasiado en alcanzar el estatus de ropa seria gracias al refuerzo de algunos detalles tradicionales de la indumentaria rusa y polaca. De los ambientes íntimos en los que se concebía como vestido aceptable para recibir invitados se pasó a una dimensión pública en la que muchos la utilizaron para luchar contra la pomposidad que aún quedaba en las prendas contemporáneas mientras las críticas de los más escépticos se sustentaban en el peligro que suponía la *robe à la turque* para la industria textil francesa.

El Orientalismo no solamente estaba de moda en el vestir, sino también en el coleccionismo, la literatura e incluso en la ópera, territorio en el que Mozart estrenó *El rapto en el serrallo*, 1782, en pleno auge de la particular mirada occidental hacia los territorios asiáticos. Pero la realidad era que había poca distinción entre el Próximo y Lejano Oriente, lo que conducía a la fantasía y a generalizar sin demasiadas distinciones entre países y culturas, lo que se complicaba con la adaptación que se hacía de estas ropas y el desconocimiento de las prendas originales. En febrero de 1788 el *Magasin des modes nouvelles* predijo <<Without a doubt, this year fashion is going to travel to all the climates, all the kingdoms, all the provinces, and all the countries of the world>>. ⁷⁰ Tan solo un año después este viaje alrededor del mundo a través de la moda sufriría un parón por el estallido de la Revolución Francesa.

La *lévite* se puso de moda después de la producción de Racine de la tragedia *Athalie*, 1691, en la que miembros de la tribu de Lévi vestían ropas del este [Fig. 79]. Su ligereza y confort sedujeron a la reina que la empezó a utilizar en 1778 con motivo de su primer embarazo. El signo distintivo de la *robe à levite* en su influencia oriental era un largo pañuelo anudado a la cintura como vemos en *Genevieve-Sophie le Coulteux du Molay*, 1788 [Fig. 80]. De hecho, los tejidos de rayas que luce tanto en la falda como en el lazo de su turbante, causaron auténtico furor en el verano de 1787:

Les habits de chyprienne rayé ne sont pas les seuls que l'on porte ce printemps; on porte aussi le gragame rayé, les étoffes de soie rayées, la serpentine rayée, le drap Casimir rayé, le drap de Silésie rayé, & même le drap de Louviers rayé. On ne porte plus que les habits rayés; à moins que ce ne soit les velours de printemps. La fureur des rayures est telle, que l'on porte les gilets rayés, les bas rayés & les culots rayés. ⁷¹



Figura 79 (izquierda): Anónimo. *Magasin des modes nouvelles françaises et anglaises*, “Habit à la chyprienne”, marzo de 1788. **Figura 80 (derecha):** Élisabeth Vigée Le Brun. *Genevieve-Sophie le Coulteux du Molay*. 1788. Óleo sobre lienzo. 100 x 79 cm. Musée Nissim de Camondo, París

La duquesa de Orleans, nacida Louise Marie-Adélaïde de Bourbon-Penthièvre, 1789 [Fig. 81], viste una *robe* o *déshabillé à la turque* de satén y muselina rayada con mangas cortas y cierre cruzado sobre el pecho. En la cintura luce un modelo de cerámica de Wedgwood que representa a María, la heroína de *Viaje sentimental* de Laurence Sterne, inconsolable tras la muerte de su marido. Vigée Le Brun combinó las tendencias del Orientalismo y la Anglomanía con una *robe à la circassienne* [Fig. 82], estilo que recibía su nombre por las

⁷⁰ Palabras del *Magasin des modes nouvelles* de 1788 citadas en CHRISMAN-CAMPBELL 2015, pág. 254.

⁷¹ Palabras del *Magasin des modes nouvelles, françaises et anglaises* del 30 de abril de 1787 citadas en TREY 2015, pág. 33.

mujeres circasianas, las concubinas máspreciadas en los serrallos, y que consistía en un *petticoat* con corte en forma de V invertida generalmente combinado con una *robe à la polonoise*, caso que no es el de este retrato.



Figura 81 (izquierda): Élisabeth Vigée Le Brun. *La duquesa de Orleans, nacida Louise Marie-Adélaïde de Bourbon-Penthièvre*. 1789. Óleo sobre lienzo. 99 x 83 cm. Musée national des châteaux de Versailles et de Trianon, Versailles. **Figura 82 (derecha):** *Recreación de robe à la circassienne con casaquin original*. Satén y seda. 1785-1795 (los demás elementos son contemporáneos). Nordiska museet, Estocolmo



Figura 83 (izquierda): Élisabeth Vigée Le Brun. *Madame d'Aguesseau de Fresnes*. 1789. Óleo sobre lienzo. 107 x 82,3 cm. National Gallery of Art, Washington D.C. **Figura 84 (derecha):** Anónimo. *Cabinet des modes nouvelles*, 9^e Cahier, 1^{ere} Planche, “Robe à la turque”. 15 de marzo de 1786.

El retrato tuvo tanto éxito que en el Salón de ese mismo año *La marquesa d'Aguesseau de Fresnes*, 1789 [Fig. 83], le pidió que la pintara con una *robe à la turque* con *casaquin*, de la que podemos encontrar parecidos razonables en las revistas de la época [Fig. 84], y mismo medallón. La *robe à la turque*, vestimenta híbrida que combinaba la fastuosidad occidental con la presunta sensualidad oriental, fue introducida en 1779 y sin duda fue la más exitosa de todas las tendencias orientales. Los exponentes que tenemos de la *robe à la turque* empezarían con un retrato que le hizo a su madre a pastel que actualmente se encuentra en paradero desconocido. No obstante, hay dos retratos posteriores de gran riqueza en la captación de la psicología de la modelo y la observación de los detalles. Estos son *La vicondesa de La Blache, nacida como Catherine Le Roy de Senneville*, c. 1774 [Fig. 85], y *La condesa Stanislas Marie Adélaïde de Clermont-Tonnerre como sultana, nacida Louise Joséphine Marie Delphine de Rosières de Sorans*, 1785 [Fig. 86]. La primera viste un vestido con rayas doradas, cinturón con tres niveles de perlas, batín de manga corta confeccionado en satén lila y rematado por pelo blanco, un boche de

perlas en el pecho y corona sus cabellos empolvados una pluma de avestruz teñida de azul añil.



Figura 85 (izquierda): Élisabeth Vigée Le Brun. *La viconesa de La Blache, nacida como Catherine Le Roy de Senneville*. c. 1774. Óleo sobre lienzo. 78 x 62 cm. Colección particular. **Figura 86 (derecha):** Élisabeth Vigée Le Brun. *La condesa Stanislas Marie Adélaïde de Clermont-Tonnerre como sultana, nacida Louise Joséphine Marie Delphine de Rosières de Sorans*. 1785. Óleo sobre lienzo. 98 x 72 cm. Colección particular

La segunda, retratada en el período de su embarazo, viste un caftán azul grisáceo rematado por piel de armiño blanco encima de un vestido amarillo diáfano con escote en V que se ajusta a la cintura con un espectacular cinturón de doble broche circular bajo el que hay una *chemise* blanca. Se completa el atuendo con las perlas que luce y sostiene que quieren evocar los míticos tesoros de los territorios orientales. Estas fantasías exóticas se comercializaban en Le Petit-Dunkerque, tienda de bisutería y curiosidades situada en el quai Conti de París que pertenecía al joyero de la reina Granchéz.

La misma Vigée Le Brun se sumó a la moda orientalista como bien demuestra *Autorretrato con su hija o La ternura maternal*, 1786 [Fig. 87], que pertenecería a su vertiente como buscadora de nuevas representaciones de la maternidad que tuvieron mucho éxito entre la nobleza. J. Baillio comenta que en esta obra hace referencia a la *Madonna de la Sedia* de Rafael, 1513-1514, pero la disposición no se corresponde a los cánones de la pintura religiosa ni al decoro. Es interesante señalar que de la misma manera que Vigée Le Brun fue una embajadora de la *chemise à la reine*, hizo lo mismo con las modas orientales que ella misma adoptó en su día a día. En sus *Souvenirs* comenta que se peinaba ella misma y hacía uso de telas y turbantes:

Ma coiffure ne me coûtait rien, j'arrangeais mes cheveux sur ma tête un fichu de mousseline ainsi qu'on peut le voir dans mes portraits, à Florence, à Pétersbourg et à Paris, chez M. de Laborde (hace referencia a la representación del Louvre).⁷²

Y es que este fue un paso más para abandonar no solamente los polvos de almidón para empolverar el cabello que la moda natural de la *chemise* y la *bergerie* ya habían arrinconado, sino también para dejar de lado los sombreros y cualquier tocado con el que se requiriera ayuda para su colocación. Otra representación similar al autorretrato la encontramos en el amable retrato grupal de *La Marquesa de Pezay, nacida Caroline de Murat*, y *la Marquesa de Rougé, nacida Victurnienne Delphine Nathalie de*

⁷² Palabras de Vigée Le Brun citadas por Guillaume Faroult en BAILLIO; SALMON; FUMAROLI 2015, pág. 202.

Rochechouart, acompañada de sus hijos Alexis Bonabes Louis Victurnien y Adrien Gabriel Victurnien, 1787 [Fig. 88], situados en un jardín privado de naturaleza agreste y pintoresca a la inglesa posando con despreocupación y familiaridad.



Figura 87 (izquierda): Élisabeth Vigée Le Brun. *Autorretrato con su hija Julie o La ternura maternal*. 1786. Óleo sobre lienzo. 105 x 84 cm. Musée du Louvre, París. **Figura 88 (central):** Élisabeth Vigée Le Brun. *La Marquesa de Pezay, nacida Caroline de Murat, y la Marquesa de Rougé, nacida Victurnienne Delphine Nathalie de Rochechouart, acompañada de sus hijos Alexis Bonabes Louis Victurnien y Adrien Gabriel Victurnien*. 1787. Óleo sobre lienzo. 123,4 x 155,9 cm. National Gallery of Art, Washington D.C. **Figura 89 (derecha):** Élisabeth Vigée Le Brun. *Autorretrato con su hija Julie llamado "a la Antigua"*. 1789. Óleo sobre lienzo. 130 x 94 cm. Musée du Louvre, París

A finales de la década de 1780 las ropas orientales ya habían sustituido a la *robe à la française* como vestido femenino de representación cortesano, que junto a la conquista de la simplicidad y los tejidos de fibras vegetales prepararon el camino para los estilos Directorio y posteriormente Imperio. Estos se desarrollaron a partir de mediados de la década de 1790 hasta 1830 aproximadamente y tuvieron como enfoque la recuperación del mundo clásico que empezaba a anunciarse con los primeros albores del neoclasicismo y las fiestas griegas celebradas en las esferas aristocráticas, de las cuales fue anfitriona:

Comme j'attendais de fort jolies femmes, j'imaginai de nous costumer tous à la grecque [...] Mon atelier, plein de tout ce qui me servait à draper mes modèles, devait me fournir asex de vêtements[...].⁷³

De este acontecimiento se mintió sobre la cantidad desorbitada de dinero que había gastado por ser la pintora de la reina y encontrarse la Revolución a la vuelta de la esquina. Existe un autorretrato que nos acercaría a la fantasía griega que creó en el Hôtel Lubert. *Autorretrato con su hija Julie llamado "a la Antigua"*, 1789 [Fig. 89], obra atrevida por mucho que tenga la intención de emular el pasado a través de un disfraz, que años atrás hubiera sido tachado de indecoroso e inmoral por mostrar un brazo desnudo de no ser por el camino recorrido por la moda y la voluntad de eliminar el artificio en la apariencia femenina.

⁷³ VIGÉE LE BRUN 1835-1837, ed. 2005, pág. 85-86.

CONCLUSIONES

Existe una estrecha relación entre la pintura de Élisabeth Vigée Le Brun y la moda de finales del siglo XVIII demostrable por su sensibilidad y poder transgresor en tres dimensiones distintas que coexisten entre ellas. La más evidente es la de su obra retratística en la que captó los frenéticos cambios constantes de dos décadas a partir de sus clientas, a las que no dudó en alentar y dirigir hacia nuevas tendencias de las que ella era pionera y embajadora. Por eso la segunda dimensión es la misma Vigée Le Brun, que como no podía de ser de otra manera, estando de moda y a la moda, era su mayor propaganda, lo que logró explotar todavía más con la creación de tipologías específicas de retratos en las que pintó a la aristocracia siguiendo las mismas directrices, posiciones e incluso indumentarias que utilizaba previamente en autorretratos. Si este no era el caso era capaz de mostrar una sensibilidad prodigiosa hacia aquello que veían sus ojos pese a su tendencia a la idealización, pero es innegable que, aunque introdujera alguna que otra fantasía, era fiel al espíritu de su época como se ha podido comprobar con los ejemplos textuales y gráficos de revistas de moda, que en contra de lo que sugería Ballesteros, son muy parecidos a los mostrados por Vigée Le Brun. La tercera dimensión es indudablemente la de sus *Souvenirs*, autobiografía en la que pueden encontrarse numerosos pasajes en los que dedicó especial atención a rememorar atuendos que había visto, vestido o pintado. Si la moda hubiera sido algo superfluo para ella, no se habría tomado la molestia en describirla al final de sus días, pero aun así rebela su inquietud, sus críticas y sus ideales de juventud que siempre se encaminaron hacia la naturalización de la mujer.

Esto concuerda perfectamente con el mismo proceso que siguió la moda durante el reinado de Luis XVI y María Antonieta, que una vez iniciado no tuvo vuelta a atrás. Se asistió al canto del cisne de la indumentaria de representación, todavía anclada en el esplendor del reinado de Luis XIV, representada por el *grand habit de cour* y evolucionada en la más simple *robe à la française*, que no tardaría en compartir escenario con la llegada de tendencias extranjeras como la *robe à la polonoise* o la *robe à l'anglaise* que empezaron a explorar la relación entre el individuo y la naturaleza. La gran majestuosidad se quedó en el pasado por ser una ropa de interior, los nuevos vestidos permitían los exteriores y gracias a los *hameau* se dio el primer intercambio recíproco entre clases, primero con las fantasías de la *bergerie* y más tarde con la robe en *chemise* que pese a causar gran escándalo se convirtió en la prenda por excelencia de las damas de la corte y la gran revolución en indumentaria del siglo XVIII. Pero también hubo lugar para tendencias más lejanas y sensuales, el exotismo orientalista se puso de moda gracias al teatro, la ópera y a la recuperación del pasado. Y con la recuperación de éste y los nuevos descubrimientos arqueológicos llegó el Neoclasicismo, y con él no tardaron en aparecer definitivamente las ideas revolucionarias que se habían estado cociendo durante estas dos décadas apasionantes de la historia de la moda en la que no se pueden diferenciar los cambios de un clima violentamente descontento que no sabía que rumbo tomar con la apariencia de una nobleza cansada de ser ella misma que jugaba a disfrazarse. Una evolución y revolución de la moda que dio libertad, independencia y poder a las mujeres que pasaron de gastar largas horas en su *toilette* a ser capaces de vestirse y peinarse por ellas mismas.

Tampoco puede olvidarse que paralelamente a estos cambios políticos las irregularidades del Antiguo Régimen permitieron a las mujeres tomar el control de sus vidas. Gracias a pintoras como Élisabeth Vigée Le Brun el género del retrato se ennobleció a la vez que se les permitía a las mujeres poder asistir a academias de dibujo y pintura y ser reconocidas en sociedad, incluso por la monarquía, independientemente de su sexo y su clase social de nacimiento. Incluso algunas pudieron independizarse de sus maridos laboralmente si se convertían en *marchandes des modes*, nueva profesión sin la que no hubieran sido posibles el furor, la extravagancia, la fantasía y posterior sublevación en contra de las estructuras y prendas que deformaban y torturaban sus cuerpos en pro a nuevas formas que las favorecían una vez el género femenino tomó el control de la moda.

Las mujeres ganaron derechos que podrían clasificarse en tres grupos: el derecho intelectual que las convirtió en las grandes anfitrionas de los salones y como consecuencia la oportunidad de hacerse un sitio en el mundo de la cultura y las artes. También ganaron el derecho a ser independientemente solventes de manera laboral y económica si no se entraba en conflicto con el *état* de sus maridos o familiares masculinos. Y el mayor logro de todos fue el de iniciar el camino para decidir sobre el derecho de modelar y vestir su propio cuerpo entre un sinfín de posibilidades creadas por y para las mujeres. Élisabeth Vigée Le Brun reunió estos tres tipos de derechos ya que fue una gran artista que llegó a desafiar a la Academia y salió airoso, se ganó la vida por méritos propios como retratista y fue capaz de mantenerse sin la ayuda económica de su marido durante el largo exilio que la haría huir de Francia únicamente gracias a su talento artístico, y contribuyó enormemente desde primera línea en busca de la aceptación de una mujer valorada por su belleza física, natural e intelectual valiéndose de la moda y sus retratos, que fueron sin lugar a dudas la mejor manera de autopromocionarse.

BIBLIOGRAFIA Y WEBGRAFÍA

ÉLISABETH VIGÉE LE BRUN

BAILLIO, Joseph, SALMON, Xavier, FUMAROLI, Marc. *Catalogue de l'exposition Élisabeth Louise Vigée Le Brun*. París: Réunion des musées nationaux-Grand Palais/Les éditions Rmn-Grand Palais, 2015.

BATGUANO. *The art of Élisabeth Vigée Le Brun. 1755-1842* [en línea] [Fecha de consulta: 2 de junio de 2016] Disponible en: <<http://www.batguano.com/vigee.html>>

BERLY, Cécile. *Louise Élisabeth Vigée Le Brun - Peindre et écrire. Marie-Antoinette et son temps*. París: Artlys, 2015.

CHAUVEL, Geneviève. *La pintora de la reina: Elisabeth Vigée Le Brun, la favorita de María Antonieta*. Barcelona: Edhasa, 2006. Colección narratives históricas.

HALL, Kelly. Impropriety, Informality and Intimacy in Vigée Le Brun's Marie Antoinette en Chemise. *Art Journal*. [en línea] Providence College: Art and Art History Department. Vol. 2014, núm 1, art. 4, pág. 20-31. 2014 [Fecha de consulta: 6 de junio de 2016] Disponible en: <http://digitalcommons.providence.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1047&context=art_journal>

KARVOUNI, Evangelia. Elisabeth Louise Vigee Le Brun: a historical survey of a woman artist in the Eighteenth century. *Journal of International Women's Studies* [en línea] Bridgewater: State University. Vol. 15, núm. 2, art. 18, julio de 2014 [Fecha de consulta: 2 de mayo de 2016] Disponible en: <<http://vc.bridgew.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1765&context=jiws>>

NOCHLIN, Linda, SUTHERLAND, Ann. *Women Artists, 1550-1950*. Los Angeles: Random House, 1976.

SHERIFF, Mary D. *The exeptional woman: Elisabeth Vigée-Lebrun and the cultural politics of art*. Chicago: The University of Chicago Press, 1996.

VIGÉE-LEBRUN, Élisabeth Louise. *Souvenirs; une édition féministe*. Edición en dos volúmenes anotada por HERRMANN, Claudine. París: Antoinette Fouquet, Colección Des femmes, 1835-1837, ed. 2005.

YOSHIKI, Ono (dir.), HIROO, Yasui (ed.). *Catálogo de exposición de Créer au féminin: femmes artistes du siècle de Madame Vigée le Brun*. Tokyo: Mitsubishi Ichigokan Museum, 2011.

MODA

- BERTIN, Rose; SCARAFFIA, Giuseppe (pre.). *Mémoires sur Marie-Antoinette*. París: Rivages, Colección Rivages Poche/Petite Bibliothèque, 2014
- BUTAZZI, Grazzieta. *La Mode: art, histoire & société*. Traducción del italiano de GUYADER, Bernard. París: Hachette, 1983.
- BOLTON, Andrew, HELLMAN, Mimi, KODA, Harold. *Dangerous liaisons: fashion and furniture in the eighteenth century*. Nueva York: The Metropolitan Museum, 2006.
- BOUCHER, François. *Historia del traje en Occidente: desde los orígenes hasta la actualidad*. Revisión y actualización de la edición a cargo de AUFRÈRE, S.H., DESLANDRES, Yvonne. Barcelona: Gustavo Gili, 2009.
- CHRISMAN-CAMPBELL, Kimberly. *Fashion victims: dress at the court of Louis XVI and Marie-Antoinette*. New Haven: Yale University Press, 2015.
- CORSON, Richard. *Fashions in hair: the first five thousand years*. Londres: Peter Owen, 1984.
- DELPierre, Madeleine. *Dress in France in the eighteenth century*. New Haven: Yale University Press, 1997.
- DÉMODÉ. HISTORIAL COSTUME PROJECTS & RESEARCH RESOURCES, SPECIALIZING IN THE 18TH CENTURY. [en línea] [Fecha de consulta: 10 de junio de 2016] Disponible en: <<http://demodecouture.com/>>
- JACQUES, Annie, LEBAS, Catherine. *La Coiffure en France : du Moyen Age à nos jours*. Francia: Delmas International S.A., 1979.
- JONES, Jennifer Michell. *Sexing la mode: gender, fashion and commercial culture in old regime France*. Oxford: Berg, 2004.
- KYŌTO FUKUSHOKU BUNKA KENKYŪ ZAIDAN. *Catálogo de la exposición Moda: una historia desde el siglo XVIII al siglo XX: la colección del Instituto de la Indumentaria de Kioto*. AKIKO, Fukai (ed. jefe). Köln: Taschen, cop. 2006.
- MARTIN, Richard, KODA, Harol. *Infra-apparel*. Nueva York: The Metropolitan Museum of Art, 1993.
- MUSÉE DE LA MODE ET DU COSTUME. *Modes & révolutions: 1780-1804*. París: París Musées, DL, 1989.
- ROCHE, Daniel. *La culture des apparences: une histoire du vêtement: XVIIe-XVIIIe siècle*. Fayard, D.L., 1991. Colección Points/Histoire.
- TREY, Juliette. *La mode à la cour de Marie-Antoinette*. Versailles: Gallimard/Château de Versailles, 2014. Colección Albums Beaux Livres.

OTROS

GRAND PALAIS. *Élisabeth Louise Vigée Le Brun et la mode* [audio línea]
Retransmisión de la conferencia de Juliette Trey celebrada el 14 de diciembre de 2016 en
el Grand Palais de París [Fecha de consulta: 3 de abril de 2016] Disponible en:
<<http://www.grandpalais.fr/fr/evenement/elisabeth-louise-vigee-le-brun-et-la-mode>>

XAITE, Arnaud. *Le fabuleux destin d'Elisabeth Vigée Le Brun, peintre de Marie-Antoinette* [registro de vídeo]. París: Rmn-GP/Arte, 2015 [DVD]: 172 min. Inglés y francés. Producción de Réunion des musées nationaux. Colección Grand Palais, Arte.

ANEXO

TRADUCCIONES

Nota al pie 4 (pág. 7): Durante este período, dibujaba sin cesar y por todas partes; mis cuadernos de escritura, como los de mis compañeras, estaban llenos en los márgenes de pequeñas cabezas de frente, o de perfil. Sobre los muros del dormitorio, trazaba con carbón figuras y paisajes [...] En los momentos de recreación, dibujaba en la mesa todo lo que se me pasaba por la cabeza [...].

Nota al pie 5 (pág. 7): Quiero relataros hasta qué punto la pasión de la pintura era innata en mí. Esta pasión nunca disminuyó, creo que creció con el tiempo, pero, todavía hoy, experimento todo el encanto que finalizara espero con mi vida. Es a esta pasión divina a la que debo no solamente mi fortuna, sino también mi felicidad, ya que en mi juventud ella estableció mi relación con todo aquello que era lo más amable, lo más distinguido de Europa, tanto en hombres como en mujeres.

Nota al pie 6 (pág. 7): Serás pintora, mi pequeña, no tendrás otro destino.

Nota al pie 7 (pág. 8): Hija mía, no sigas ningún sistema de escuela. Consulta solamente las obras de los grandes maestros italianos, como también las de los maestros flamencos; pero sobre todo aprende todo lo que puedas de la naturaleza: la naturaleza es la primera de las maestras. Si las estudiaías bien, os impedirá adoptar cualquier “manera”.

Nota al pie 10 (pág. 9): A la obligación de no dejar mis queridos pinceles durante horas, se añadió mi amor por el trabajo: no dejaba la pintura ni cuando anocheecía, y el número de retratos que hice durante esta época es realmente prodigioso.

Nota al pie 12 (pág. 10): Una mañana me encontré con la reina María Antonieta, que paseaba por el parque acompañada de muchas damas de su corte. Todas vestían con vestidos blancos, y eran tan jóvenes y bonitas, que me dieron el efecto de ser una aparición. Yo estaba con mi madre y me alejé justo cuando la reina tuvo la bondad de detenerme y permitirme que continuara mi paseo por donde me placiera.

Nota al pie 13 (pág. 10): Realicé sucesivamente y en diferentes épocas retratos de la reina [...] En uno, la pinté con un gran vestido nacarado y situada delante de una mesa, sobre la cual ella arreglaba las flores. Puede decirse que prefería pintarla sin grandes atuendos y sobre todo sin grandes *paniers* [...] Una de esas veces la representé con un sombrero de paja como tocado y vestida con un vestido de muselina blanca con pliegues en las mangas ajustadas: cuando fue expuesto en el salón, los malvados no tardaron en decir que la reina había sido pintada en ropa interior; estábamos en 1783 y las calumnias ya habían empezado a ejercer sobre ella.

Nota al pie 15 (pág. 10): Le Brun, belleza en la pintura y la modelo/ Moderna Rosalba, pero más brillante que ella/ Juntas la voz de Favart y la sonrisa de Venus.

Nota al pie 17 (pág. 11): Vigée Le Brun fijaba sobre lienzo, panel o papel los rasgos de sus modelos haciendo hincapié en su rol en la sociedad a partir del temperamento y expresividad de sus rostros, que particularizaba con los vestidos, las poses y los

decorados. La vemos utilizar una suntuosa solemnidad para los retratos de estado y ceremonia, una vivacidad dinámica de inspiración dramática para los retratos de artistas, actores y cantantes, una despreocupada seducción en las efigies de las mujeres mundanas o cortesana, y una inocencia pícara o maliciosa para sus representaciones de niños o adolescentes. Como ella tenía un temperamento principalmente optimista, su arte emana felicidad: la sonrisa revela el nácar de los dientes iluminando los rostros de sus modelos en muchos de los retratos que expuso en los salones inspirados en sus propios autorretratos; este fenómeno fue fuente de muchos debates del momento.

Nota al pie 19 (pág. 12): Yo sabía, y no podía dudar de ello, que mi casa de la calle de Gros-Chenet, donde me establecí solamente por tres meses, era blanco de maleantes. Tiraron azufre en nuestras bodegas a través de la ventilación. Si estaba en la ventana, los *sans-culottes* me amenazaban con el puño. Mil rumores siniestros me llegaban de todos lados. En fin, no he vivido nunca tan tal estado de ansiedad y tristeza profunda.

Nota al pie 20 (pág. 12): La sociedad me parecía estar en completa disolución, y la gente honesta no tenía más apoyo que la Guardia Nacional, una extraña mezcla que daba miedo. Todo el mundo temía; les grandes mujeres que veía pasar me daban pena; la mayoría llevaban el susto escrito en el rostro. Me di cuenta de que en general la sociedad era menos robusta que la precedente: cuántos niños en esta triste época, nacidos débiles y con sufrimiento.

Nota al pie 22 (pág. 13): Las mujeres reinaban entonces, la Revolución las ha destronado.

Nota al pie 23 (pág. 13): Al escribir mis vivencias recordaré doblemente mi existencia.

Nota al pie 25 (pág. 15): Aunque es complaciente fomentar el talento en las mujeres admitiendo algunas de ellas en nuestra institución, no obstante, estas admisiones excepcionales en nuestro modo de proceder, no deben repetirse con demasiada frecuencia. Se ha acordado que no se recibirán más de cuatro mujeres. Se recibirán mujeres sólo en casos en los que sus extraordinarios talentos conduzcan a la Academia a desear, unánimemente, coronarlas con tal particular distinción. La Academia no pretende obligarse a ella misma a tener siempre completas las cuatro vacantes, reservándose el derecho a elegir los talentos verdaderamente distinguidos.

Nota al pie 26 (pág. 16): Es difícil emitir un solo juicio sobre los tantos trabajos encantadores de Madame Le Brun sin recordar sin ironía todos los tormentos, todas las pequeñas persecuciones, que durante largo tiempo le cerraron la puerta de la Academia que finalmente le dio paso sólo por el poder de la autoridad. El motivo de tan injusta exclusión no tenía otra explicación que la profesión de su marido, uno de los más famosos comerciantes de arte. La Academia encontró a las partes comprometidas por estas circunstancias preservándose de tan peligrosa influencia, así que decidió que no se admitiría a ninguna mujer sin importar como de distinguidos fueran su talento y su obra.

Nota al pie 29 (pág. 17): La moda ha sido siempre el motivo de los franceses. Son ellos los que establecen el ritmo de toda Europa, ya sea en obras de teatro, decoraciones interiores, en el vestir, los ornamentos, las joyas, los peinados y todo tipo de adornos; son los franceses a los que imitamos por encima de todo.

Nota al pie 30 (pág. 18): Tanto como duró el sistema prestablecido del vestir, cada clase social se contentaba con vestir las ropas con las que se asociaba. Pero cuando las barreras entre un grado y otro se tornan menos insuperables, cuando, en términos psicológicos, una clase empieza seriamente a aspirar a la posición de la otra, es natural que los signos y símbolos distintivos de los grados en cuestión estén en peligro... Es innato en el género humano imitar a aquellos que admiramos o envidiamos.

Nota al pie 31 (pág. 18): ¿Cómo mantener el respeto por el rango familiar, de clase o de los oficiales superiores? Todo el mundo, incluso el zapatero, viste igual.

Nota al pie 32 (pág. 19): El comprador no sabe y no le importa de dónde procede el corsé que está comprando. La pobre e inocente chica se viste con las ropas que el día anterior lucía una bailarina de ópera. Todo parece purificado por la compra o el inventario póstumo.

Nota al pie 33 (pág. 19): Un apunte científico sólo interesa a quinientas personas, los efectos de la moda a cuatro millones de sujetos, una industria en boga puede enriquecer a diez mil trabajadores con la inspiración de un solo genio.

Nota al pie 35 (pág. 20): La moda, a la cual sus detractores han llamado ligera, inconstante, voluble y frívola, es fija en sus principios, y creemos de verdad que hay injusticia al tratarla... Tan duramente. Vemos como de constante es al adaptar todos los eventos remarcables, recordándolos, INMORTALIZANDÓLOS en la memoria... Nos arriesgamos a decir que nadie puede negar que el *Cabinet des modes* podría resultar útil a los historiadores.

Nota al pie 36 (pág. 20): MODA, comerciante y comerciantes de, (Comercio): Las *marchandes des modes* provienen del mismo gremio que los *merciers* (camiseros), pueden hacer los mismos tratos comerciales que ellos; pero como se han extendido, las comerciantes de moda venden solamente todo lo que concierne a la ornamentación tanto de hombres como de mujeres. A menudo son ellas las que diseñan los atuendos e inventan lo que se lleva. También idean peinados.

Nota al pie 37 (pág. 21): Mientras las costureras son esencialmente trabajadoras manuales, las *marchandes des modes* – y particularmente las francesas – poseen la innata y misteriosa habilidad de transformar a las mujeres en criaturas fantásticas, en bellezas de otro mundo. Las recientes revistas de moda francesas han reforzado esta creencia, sirviendo alegremente a los comerciantes de arte.

Nota al pie 39 (pág. 24): Fueron los comediantes los primeros que se empolvaban los cabellos en Francia. Los personajes, bufones sobre todo, se empolvaban la cabeza y la cara de harina para darse un aire más risible. De allí viene el nombre de Jean-Farine [lo que se traduciría como “empolvarse”], que sigue en uso. Quién habría podido pensar que cincuenta años después, la moda no permitiría aparecer en ropas de ceremonia sin tener la cabeza cubierta de harina.

Nota al pie 40 (pág. 24): El arte del peinado es sin lugar a dudas el más brillante de todos, ya que el artista se codea cada día con las más grandes, las más bellas y las más preciosas del mundo.

Nota al pie 41 (pág. 25): Vemos en un tocado la apertura del Parlamento, en otro, la paz entre rusos y turcos, en otro, la batalla de Ivry de Enrique IV, o incluso un jardín inglés, y todos los recientes y grandes eventos de la antigüedad y modernidad.

Nota al pie 44 (pág. 28): Vigée Le Brun hizo evolucionar la moda femenina de finales del reinado de Luis XVI según su propia estética. Teniendo predilección por prendas ligeras – túnicas con cinturones bajo el pecho, chales y turbantes sin ornamentos superfluos – puso en valor la silueta liberando el cuerpo, llevó los cabellos naturalmente rizados y sin empolvar y luchó contra la belleza artificial a la que proscribió de sus cuadros, como también hizo con los vestidos à *panier*, las pelucas empolvadas y las joyas.

Nota al pie 45 (pág. 28): A primera vista, Élisabeth Louise Vigée Le Brun parece una de esas pintoras remarcables por la atención en la indumentaria y textiles, un testimonio ejemplar de la moda de su época. La reproducción fiel de los materiales es innegable en su obra como también el rol esencial de la ropa en su visión estética.

Nota al pie 46 (pág. 29): Ella estaba vestida de un gris hierro, y tocaba su cabeza con un *bonnet à grand papillon* recubierto con un sombrero negro atado a la barbilla. Las mujeres de edad se resisten al paso del tiempo para rejuvenecer con la atención que le ofrecen a su aseo.

Nota al pie 47 (pág. 29): Estaba de moda entonces que las mujeres llevaran grandes *bouquets*, que, junto a los polvos perfumados de sus cabellos, enturbiaban el aire que respirábamos.

Nota al pie 48 (pág. 29): Como me horrorizaban las ropas que llevaban las mujeres, ponía todo mi empeño en hacerlas un poco más pintorescas, y estaba encantada cuando tenía la confianza de mis modelos para poder vestirlas a mi fantasía. Todavía no se llevaban los chales, pero yo las ataviaba con largos paños ligeramente entrelazados entre su cuerpo y sus brazos, con los que quería imitar el bello estilo drapeado de Rafael y Dominiquino, como puede verse en muchos de mis retratos rusos [...] Por otra parte, no soportaba los polvos. Conseguí que la bella duquesa de Grammon-Caderousse se dejaba pintar con sus cabellos de ébano, que dispuse sobre su frente dispuestos en bucles irregulares. Después de mis sesiones que finalizaban a la hora de comer, la duquesa no se molestó en su aspecto, una mujer joven que dio el pistoletazo de salida a esta moda que se convirtió en general. Esto me recuerda que en 1786 pintando a la reina le supliqué que no se empolvase los cabellos y se los recogiera sobre la frente – Yo seré la última en sobrevivir a esta moda – dijo la reina riendo – no había imaginado cómo ocultar mi gran frente.

Nota al pie 49 (pág. 30): Adoraba vestir a sus modelos con ropas de corte simple, imitando a su vez los vestidos llevados por las bonitas campesinas o granjeras y las largas túnicas que cubrían los cuerpos de las mujeres de la antigüedad. Estas ropas se confeccionaban con telas muy ligeras fáciles de cortar y coser, con la espalda y los brazos cubiertos por grandes mantos, chales de color crema o colores luminosos. Louise Élisabeth los llevaba todos los días, lo que contribuyó a forjar su estilo de artista bohemio. En su taller, los tenía a decenas para vestir a sus modelos. A fin de acentuar la búsqueda de la simplicidad, cosa que consiguió, Louise Élisabeth les ponía flores silvestres.

Nota al pie 52 (pág. 32): No has visto nada si no has visto la pompa de Versalles... Luis XIV sigue allí.

Nota al pie 53 (pág. 33): Los pintores me mortifican y me desesperan. Retardé el correo para dejar que terminaran mi retrato; una vez me lo trajeron se parecía tan poco a mi que no lo pude enviar. Espero tener uno bueno para el mes siguiente.

Nota al pie 54 (pág. 33): Si bien estoy desolada por no haber encontrado todavía un pintor que atrape mi parecido, si lo encontrara, le daría todo el tiempo que quisiera y cuando él no pudiera hacer una mala copia tendría el placer de consagrársela a mi querida madre.

Nota al pie 55 (pág. 33): Fue en el año 1779 [corregido a 1778], mi querida amiga, cuando pude retratar por primera vez a la reina, entonces en el apogeo de su juventud y belleza.

Nota al pie 56 (pág. 33): Realicé sucesivamente y en diferentes épocas retratos de la reina [...] En uno, la pinté con un gran vestido nacarado y situada delante de una mesa, sobre la cual ella arreglaba las flores.

Nota al pie 57 (pág. 35): Las damas de calidad [...] creemos que deben conservar la etiqueta de los vestidos que se arrastran, no pueden dejar desocupados a sus ayudantes de cámara y no perder el matiz que las distingue de la burguesía.

Nota al pie 58 (pág. 40): Londres ahora dicta las modas de París, y por supuesto, a toda Europa, no París a Londres.

Nota al pie 59 (pág. 44): Siempre me ha sorprendido que nuestro gobierno y hombres de estado, en vez de criticar con rabia las modas inglesas que se han extendido por toda Francia como frívolas (¡qué necios los franceses!), no hayan percibido en ellas el deseo por otro tipo de imitación y el germen de lo que podría ser una revolución [...] No ven que los vestidos de abrigo remplazan el ampliamente impuesto vestido de la antigua corte. Se observa una preferencia general por la igualdad, y eso es sinónimo de ser incapaces de brillar públicamente y ser como los asambleístas, lores y diputados ingleses, en vez de ser distinguidos. Al igual que ellos, se remplace la magnificencia publica, el esplendor de nuestros estados y la rapidez de nuestros caballos por la suya.

Nota al pie 60 (pág. 45): No estoy de acuerdo con la opinión común sobre las mujeres de este país. Por unanimidad ellas son las más encantadoras, graciosamente las más seductoras, las coquetas más refinadas, sublimes en galantería en el arte de agradar a los soberanos. Yo, lo encuentro chocante. Su coquetería es repulsiva, sus maneras no conocen el pudor.

Nota al pie 61 (pág. 47): Este admirable cuadro representa a una de las mujeres de Rubens, su gran efecto reside en las dos luces distintas que dan el día y la luz del sol, como los rayos de sol; incluso en las sombras se ve la presencia del día [...] Este cuadro me deleitó e inspiró hasta tal punto que hice mi retrato en Bruselas buscando el mismo efecto. Me pinté llevando en la cabeza un sombrero de paja, una pluma y una guirlanda de flores silvestres, teniendo mi paleta en la mano. Cuando el retrato fue expuesto en el salón, os diré que ayudó mucho a mi reputación.

Nota al pie 62 (pág. 48): Bajo mi apartamento, se encontraba una galería un tanto descuidada en la que se emplazaban, sin orden, bustos, vasos, columnas, mármoles raros y gran cantidad de otros objetos preciosos [...] Esta magnificencia contrastaba con la

simplicidad que había adoptado el ama de casa en su vestir y en su estilo de vida. Madame du Barry no llevaba más que *robes-peignoirs* de percal o de muselina blanca.

Nota al pie 63 (pág. 50): El gusto por el lujo que la reina había tenido durante los primeros años de su reinado, dejaron paso al amor por la simplicidad que trajeron consigo un grado impolítico. El esplendor de la magnificencia del trono, era en Francia, un valor inseparable de los intereses de la nación.

Nota al pie 65 (pág. 53): Mientras que algunos críticos encontraron la cabeza de la baronesa de Crussol con algunas dificultades, otros encontraron una audacia feliz; ella está sentada en una silla y muestra su cara mientras gira la cabeza. No podemos negar que en esa posición existe una especie de abandono, con mucha gracia, lo que parece añadir más naturalidad a la verdad.

Nota al pie 66 (pág. 54): Después de haber realizado la cabeza de la reina, como los estudios por separado del primer Delfín, de Madame Royale y del duque de Normandía, me ocupé del cuadro al que le daba gran importancia, y lo terminé para el salón de 1788 (corrección 1787). Estábamos en la frontera del cambio y fue suficiente para excitar un millar de males: aquí está el déficit – dijeron, y muchas otras cosas que me proporcionaron las críticas más amargas. Finalmente envié mi cuadro, pero no tuve el valor de seguir para conocer cuál sería su suerte. Como me tenía fue mal recibido por el público y mi miedo era tan fuerte que tenía fiebre. Me encerré en mi habitación y le rogué a Dios por el éxito de la familia real cuando mi hermano y amigos vinieron a decirme que obtuve una aceptación general. Después del Salón, el rey hizo llevar el cuadro a Versalles. Fue Monsieur Angiviller, entonces Ministro de Artes y Director de los Edificios Reales, quien me presentó a su majestad. Luis XVI fue muy amable conmigo, se podría decir que estaba muy contento. Luego añadió sin dejar de mirar mi obra:

- No sé nada de pintura, pero usted me la hace amar.

Nota al pie 67 (pág. 56): Se llevan vestidos de moda en las comedias porque estas deberían siempre ser testimonios de la vida moderna.

Nota al pie 68 (pág. 57): ¿Por qué los personajes en las obras muestran un bajo sentido de la moral, debemos prohibirlos en los escenarios? ¿Qué deberíamos buscar en el teatro? ¿Debilidades absurdas? ¡Esa es la mentira de escribirlas! Son como nuestras modas; no podemos corregirlas, así que las cambiamos.

Nota al pie 69 (pág. 58): Al entrar, me sorprendió muchísimo ver a todas las mujeres vestidas como pastorcillas en vestidos de gasa y tafeta, y todos los hombres en ricos disfraces. El baile había empezado; pensé primero que era un baile público y que las chicas que bailaban no tenían sentido. Siempre había imaginado que las damas vestían ropas lujosas.

Nota al pie 70 (pág. 61): Sin ninguna duda, este año la moda va a viajar por todos los climas, reinos, provincias y países del mundo.

Nota al pie 71 (pág. 61): Los vestidos de Chipre rayados no son los únicos que se llevan esta primavera; también las telas rayadas, las sedas rayadas, rayas de serpentina, tela de Casimir rayada, telas de Silesia rayadas incluso las telas de Louviers rayadas. No vestimos

más que prendas rayas; a menos que termine la temporada primaveral. El furor por las rayas es tal que llevamos chalecos a rayas, medias a rayas y ropa interior a rayas.

Nota al pie 72 (pág. 63): Mi peinado no me costaba nada, me acicalaba peinando los cabellos sobre mi frente con una tela de muselina como puede verse en mis retratos de Florencia, San Peterburgo, París y el de casa de Monsieur Laborde.

Nota al pie 73 (pág. 64): Ya que éramos todas mujeres bonitas, imaginé en disfrazarnos a la griega [...] Mi taller, lleno de tantas cosas, me sirvió para vestir a mis modelos.

ÍNDICE DE IMÁGENES

Figura 1: Élisabeth Vigée Le Brun. *La Paz brindando la Abundancia*. 1780. Óleo sobre lienzo. 103 x 133 cm. Musée du Louvre, París. [Fecha de consulta: 5 de marzo de 2016] Disponible en : http://cartelfr.louvre.fr/cartelfr/visite?srv=car_not_frame&idNotice=11443>

Figura 2: Robert Bénard. *Encyclopédie*, “Marchande des modes”. 1777. Gravado. The Rothschild Collection, Waddesdon. [Fecha de consulta: 5 de marzo de 2016] Disponible en: http://www.wikiwand.com/fr/Marchande_de_modes>

Figura 3: Philibert-Louis Debucourt después de Claude-Louis Desrais (1787) *Promenade de la Galerie du Palais Royal*. 1787. Gravado a color. Colección Widener en National Gallery of Art, Washington D.C. [Fecha de consulta: 5 de marzo de 2016] Disponible en: <http://www.nga.gov/content/ngaweb/Collection/art-object-page.2895.html>>

Figura 4: François Boucher. *La Marchande des Modes o Le Matin*. 1746. Óleo sobre lienzo. 64 x 53 cm. National Museum, Estocolmo. [Fecha de consulta: 5 de marzo de 2016] Disponible en: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Fran%C3%A7ois_Boucher_008.jpg>

Figura 5: Nicolas Dupin. *Gallerie des modes et costumes français*, “Marchande des modes portant la marchandise en ville”. 1778. Litografía. Boston, Museum of Fine Art, Boston. [Fecha de consulta: 5 de marzo de 2016] Disponible en: <http://www.mfa.org/collections/object/gallerie-des-modes-et-costumes-fran%C3%A7ais-7e-cahier-des-costumes-fran%C3%A7ais-1ere-suite-dhabillemens-de-femmes-%C3%A0-la-mode-g41-marchande-de-modes-portant-la-marchandise-312578>>

Figura 6: Nicolas Dupin después de Pierre-Thomas LeClerc. *Gallerie des modes et costumes français*, 12^e Cahier des Costumes Français, 6^e Suite d’Habilllements à la mode en 1778, “Jeune Dame se faisant coëffer à neuf; elle est en peignoir et sa juppe de gaze d’un jaune très tendre, Le Coëffeur en veste rouge un peu poudrée, culotte noire et bas de foie gris”. 1778. Gravado acuarelado. Museum of Fine Arts, Boston. [Fecha de consulta: 13 de junio de 2016] Disponible en: <http://www.mfa.org/collections/object/gallerie-des-modes-et-costumes-fran%C3%A7ais-12e-cahier-des-costumes-fran%C3%A7ais-6e->

[suite-dhabillemens-%C3%A0-la-mode-en-1778-m67-jeune-dame-se-faisant-c%C3%B6ffer-%C3%A0-neuf-312610>](#)

Figura 7: Anónimo. *La Nimphe un peu remise de ses grandes fatigues laisse reposer son coursier s'étant parée d'une Frisure à la Grenade sur laquelle elle port son fameux marn au milieu de ses Triomphe, et aux acclamations du peuple qui s'empresse de couronner ses mémorables exploits.* 1778. Gravado a color. Bibliothèque nationale de France, París. [Fecha de consulta: 13 de junio de 2016] Disponible en: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:La_nimphe_laisse_reposer_son_coursier_estampe_allegorique_prise_de_la_Grenade_1779.jpg>

Figura 8: *Panier à coudes llevado por Sofía Magdalena durante su coronación* (1772), algodón y tafeta. The Royal Armoury, Estocolmo. Imagen extraída de CHRISMAN-CAMPBELL (2015), *Fashion Victims. Dress at the court of Louis XVI and Marie-Antoinette*, pág. 93.

Figura 9: Nicolas Dupin después de Pierre-Thomas LeClerc. *Gallerie des modes et costumes français*, 27^e Cahier des Costumes Français, 21^e Suite d'Habillements à la mode en 1779, cc. 157, "Jeune Dame qui quête; elle est vêtue d'une robe de Cour, de Pekin, garnie de gaze entrelassée de rubans et de guirlandes de fleurs. Celui qui la conduit est vêtu d'un habit de Gros de Naples, brodé autour en pailletes de toutes coulrs". 1779. Gravado acquarelado. Museum of Fine Arts, Boston. [Fecha de consulta: 16 de julio de 2016] Disponible en: <<http://www.mfa.org/collections/object/gallerie-des-modes-et-costumes-fran%C3%A7ais-27e-cahier-de-costumes-fran%C3%A7ais-21e-suite-dhabillemens-%C3%A0-la-mode-en-1779-cc157-jeune-dame-qui-qu%C3%AAt-349204>>

Figuras 10 y 11: Rose Bertin. *Vista frontal y lateral de habit de cour con cola llevado por María Antonieta.* Seda y satén. c. 1780 (modificado en el siglo XIX). Royal Ontario Museum, Toronto. [Fecha de consulta: 7 de junio de 2016] Disponible en: <<https://agnautacouture.com/2015/05/03/rose-bertin-marie-antoinettes-milliner-still-has-an-influence-on-todays-fashion/>>

Figura 12: Élisabeth Vigée Le Brun. *María Antonieta en grand habit de cour.* 1778. Óleo sobre lienzo 273 x 193,5. Kunst Historisches Museum, Viena. [Fecha de consulta: 12 de junio de 2016] Disponible en: <http://www.metmuseum.org/exhibitions/view?exhibitionId=%7b31a1bee1-137f-4d0d-bf0c-751b9354bb6c%7d&oid=656452&pkgids=346&pg=1&rpp=10&ppos=7&ft=*>

Figura 13: Élisabeth Vigée Le Brun *María Antonieta en grand habit de cour.* 1783. Óleo sobre lienzo. 276 x 193 cm. Musée national des châteaux de Versailles et de Trianon, Petit Trianon, Versailles. [Fecha de consulta: 12 de junio de 2016] Disponible en: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Marie-Antoinette_par_Elisabeth_Vig%C3%A9-Lebrun_-_1783.jpg>

Figuras 14 y 15: *Vista frontal y posterior de robe à la française.* 1760-70. Seda y algodón. The Metropolitan Museum of Art, Nueva York. [Fecha de consulta: 10 de julio de 2016] Disponible en:

<http://www.metmuseum.org/art/collection/search/159485?sortBy=Relevance&deptids=8&when=A.D.+1600-1800&where=France&what=Robe+%C3%A0+la+fran%C3%A7aise&ft=*&pg=1&rpp=20&pos=9>

Figura 16: *Robes à la française*. Década de 1770. Seda. The Metropolitan Museum of Art, Nueva York. [Fecha de consulta: 3 de junio de 2016] Disponible en: <http://www.metmuseum.org/art/collection/search/81621?pos=23&rpp=20&pg=2&rndkey=20160706&ft=*&deptids=8&when=A.D.+1600-1800&where=France&what=Robe+%C3%A0+la+fran%C3%A7aise>

Figura 17: Anónimo. *Galerie des Modes*, 41^e Cahier bis, 5^e Figure, “Grand Robe Française which was that required for the journey to Fontainebleau in 1783”. 1784. Gravado a color. [Fecha de consulta: 13 de julio de 2016] Disponible en: <<http://tmqtrglamour.blogspot.com.es/2013/06/galerie-des-modes-41e-cahier-bis-5e.html>>

Figura 18: Élisabeth Vigée Le Brun. *Madame Lesould, nacida Marie Françoise Devilly Desmarchais*. 1780. Óleo sobre lienzo. 73 x 59 cm. Musée des Beaux Arts, Orleans. [Fecha de consulta: 25 de febrero de 2016] Disponible en: <<http://www.batguano.com/vigeeart93.html>>

Figura 19: Élisabeth Vigée Le Brun. *Retrato de mujer joven (atribución)*. c. 1775. Óleo sobre lienzo. 64,5 x 53 cm. Musée Cognacq-Jay, París. [Fecha de consulta: 25 de febrero de 2016] Disponible en: <<http://parismuseescollections.paris.fr/musee-cognacq-jay/oeuvres/portrait-de-jeune-femme-2#infos-principales>>

Figura 20: Élisabeth Vigée Le Brun. *Retrato de mujer joven*. 1777. Óleo sobre lienzo. 77 x 60 cm. Colección particular. [Fecha de consulta: 23 de junio de 2016] Disponible en: <<http://www.batguano.com/vigeeart53.html>>

Figura 21: Élisabeth Vigée Le Brun. *Jeanne Maissin, madre de la pintora*. 1774. Pastel sobre papel. 78 x 62 cm. Colección particular del Château de Vaux-le-Vicomte. [Fecha de consulta: 23 de junio de 2016] Disponible en: <<http://www.batguano.com/vigeeart144.html>>

Figura 22: *Vista posterior de robes à la polonaise*. 1780-1785. Seda. The Metropolitan Museum of Art, Nueva York. [Fecha de consulta: 23 de junio de 2016] Disponible en: <<http://www.metmuseum.org/art/collection/search/83887>>

Figura 23: Anónimo. *Galerie des Modes*, 33^e Cahier, 6^e Figure, “Jaune dame en robe à la polonaise garnie de gaze conduifant un enfant en mantelot a manches rétrofusées”. 1780. Gravado a color. [Fecha de consulta: 20 de julio de 2016] Disponible en: <<http://tmqtrglamour.blogspot.com.es/2013/04/galerie-des-modes-33e-cahier-6e-figure.html>>

Figura 24: Élisabeth Vigée Le Brun. *María Antonieta en el jardín de Versailles*. 1780. Carboncillo sobre papel. [Fecha de consulta: 23 de junio de 2016] Disponible en: <<http://www.batguano.com/vigeeart34.html>>

Figura 25: Élisabeth Vigée le Brun. *María Antonieta à la rose*. 1783. Óleo sobre lienzo. 113 x 87 cm. Musée national des châteaux de Versailles et de Trianon, Petit Trianon, Versailles. [Fecha de consulta: 5 de abril de 2016] Disponible en: <<http://es.chateauversailles.fr/es/marie-antoinettes-estate>>

Figura 26: Vista frontal y posterior de *robe à l'anglaise con redingote*. c. 1790. Seda, satén y algodón. Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles. [Fecha de consulta: 27 de junio de 2016] Disponible en: <<http://collections.lacma.org/node/206270>>

Figura 27: Anónimo. *Magasin des modes nouvelles françaises et anglaises*, noviembre de 1786. Gravado a color. [Fecha de consulta: 13 de julio de 2016] Disponible en: <<https://es.pinterest.com/pin/31666003602312593/>>

Figura 28: Élisabeth Vigée Le Brun. *La marquesa de Rourge, nacida Victorienne Delphine Natalie de Rochechouart Mortemart*. 1788. Óleo sobre lienzo. 81,4 x 64,8 cm. Colección particular. [Fecha de consulta: 12 de febrero de 2016] Disponible en: <<http://www.artnet.com/artists/elisabeth-louise-vig%C3%A9-le-brun/portrait-of-victorienne-delphine-natalie-de-lrE1qw41Ne6e7Usba1MHdA2>>

Figura 29: Élisabeth Vigée Le Brun. *Autorretrato con ropa de viaje*. 1789-1790. Pastel sobre papel. 50 x 40 cm. Colección particular, Nueva York. [Fecha de consulta: 12 de febrero de 2016] Disponible en: <http://www.metmuseum.org/exhibitions/view?exhibitionId=%7b31a1bee1-137f-4d0d-bf0c-751b9354bb6c%7d&oid=656959&pkgids=346&pg=4&rpp=10&pos=40&ft=*>

Figura 30: Élisabeth Vigée Le Brun. *Madame Molé-Raymond, nacida Élisabeth Félicité Pinet*. 1786. Óleo sobre lienzo. 104 x 76 cm. Musée du Louvre, París. [Fecha de consulta: 12 de abril de 2016] Disponible en: <http://cartelfr.louvre.fr/cartelfr/visite?srv=car_not_frame&idNotice=11470&langue=fr>

Figura 31: Élisabeth Vigée Le Brun. *Madame du Barry*. 1782. Óleo sobre lienzo. 114,3 x 88,9 cm. Corcoran Gallery of Art, Washington. [Fecha de consulta: 15 de abril de 2016] Disponible en: <<http://www.batguano.com/vigeeart68.html>>

Figura 32: *Robe à l'anglaise*. c.1785. Seda. The Kyoto Costume Institute, Kyoto. [Fecha de consulta: 12 de febrero de 2016] Disponible en: <http://www.kci.or.jp/archives/digital_archives/detail_26_e.html>

Figura 33: Élisabeth Vigée Le Brun. *La condesa de la Châtre, nacida Marie Louise Perretté Aglaé Bontemps*. 1789. Óleo sobre lienzo. 114,3 x 87,6 cm. The Metropolitan Museum of Art, Nueva York. [Fecha de consulta: 12 de febrero de 2016] Disponible en: <http://www.metmuseum.org/exhibitions/view?exhibitionId=%7b31a1bee1-137f-4d0d-bf0c-751b9354bb6c%7d&oid=437900&pkgids=346&pg=4&rpp=10&pos=39&ft=*>

Figura 34: Élisabeth Vigée Le Brun. *Madame Grand, nacida Noël Catherine Verlée*. 1783. Óleo sobre lienzo. 92,1 x 72,4 cm. The Metropolitan Museum of New York, Nueva

York. Imagen extraída de Metropolitan Museum of Art. [Fecha de consulta: 2 de abril de 2016] Disponible en: <<http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/50.135.2/>>

Figura 35: Élisabeth Vigée le Brun. *Louise Rosalie Dugazon en el papel de Nina o la Loca por amor*. 1787. 147 x 115 cm. Colección particular. [Fecha de consulta: 2 de abril de 2016] Disponible en: <http://www.metmuseum.org/exhibitions/view?exhibitionId=%7b31a1bee1-137f-4d0d-bf0c-751b9354bb6c%7d&oid=656957&pkgids=346&pg=4&rpp=10&p;pos=34&ft=*>

Figura 36: Élisabeth Vigée Le Brun. *La vicondesa de Vaudreuil, nacida Victoria Pauline de Riquet de Caraman*. 1785. Óleo sobre lienzo. 81,5 x 63,5 cm. J. Paul Getty Museum, Malibú. [Fecha de consulta: 2 de abril de 2016] Disponible en: <<http://www.batguano.com/vigeeart46.html>>

Figura 37: Élisabeth Vigée Le Brun. *La duquesa de Rochefocauld d'Enville, nacida Alexandrine Charlotte Sophie de Rohan Chabot*. 1789. Pastel sobre papel. 100 x 84. Colección particular. [Fecha de consulta: 2 de abril de 2016] Disponible en: <<http://www.batguano.com/vigeeart121.html>>

Figura 38: Élisabeth Vigée Le Brun. *Marie-Thérèse Charlotte de Francia, llamada Madame Royale, con su hermano el delfín, Louis Joseph Xavier François*. 1784. Óleo sobre lienzo. 132 x 94 cm. Musée national des châteaux de Versailles et Trianon, Versailles. [Fecha de consulta: 2 de abril de 2016] Disponible en: <http://www.metmuseum.org/exhibitions/view?exhibitionId=%7b31a1bee1-137f-4d0d-bf0c-751b9354bb6c%7d&oid=656642&pkgids=346&pg=3&rpp=10&p;pos=23&ft=*>

Figura 39: *Montaje expositivo de robe à l'anglaise*. 1785-1787. Seda y muselina. The Metropolitan Museum of Art, Nueva York. [Fecha de consulta: 15 de junio de 2016] Disponible en: <<http://www.metmuseum.org/art/collection/search/81105>>

Figura 40: Élisabeth Vigée Le Brun. *La condesa de Ségur, nacida Antoinette Élisabeth Marie d'Aguesseau*. 1785. Óleo sobre lienzo. 92 x 73 cm. Musée national des châteaux de Versailles et de Trianon, Versailles. [Fecha de consulta: 2 de abril de 2016] Disponible en: <http://www.metmuseum.org/exhibitions/view?exhibitionId=%7b31a1bee1-137f-4d0d-bf0c-751b9354bb6c%7d&oid=656653&pkgids=346&pg=3&rpp=10&p;pos=26&ft=*>

Figura 41: Anónimo. *Galerie des Modes*, 60^e Cahier, 5^e Figure, “Dame de la qualité prenant le frais au Jardin du Roi. Elle est en chapeau à l' anglaise et vêtue d'une robe Anglaise”. 1786. Gravado a color. [Fecha de consulta: 15 de julio de 2016] Disponible en: <<https://es.pinterest.com/pin/156077943308188491/>>

Figura 42: *Galerie des Modes*, 17^e Cahier, 4^e Figure, “Jeune femme en negligé du matin, coiffé d' un bonnet de toile ronde avec un grand ourlet ; le bandeau strié et une broche de diamant sur le milieu de la tuque des cheveux. Elle a un fichu de gaze volantée sur son

collier, une pelisse de satin garni de fourrure, et le jupon de taffetas indien rayé”. 1779. Gravado a color. [Fecha de consulta: 15 de julio de 2016] Disponible en: <<http://mimic-of-modes.blogspot.com.es/2012/12/galerie-des-modes-17e-cahier-4e-figure.html>>

Figura 43: Élisabeth Vigée Le Brun. *Jeanne Maissin, madre de la artista*. c. 1774-1778. Óleo sobre lienzo. 65 x 54 cm. Colección particular. [Fecha de consulta: 12 de abril de 2016] Disponible en: <<http://www.batguano.com/vigeeart98.html>>

Figura 44: Élisabeth Vigée Le Brun. *La duquesa de Chartres, Adelaïde de Borbón Penthièvre*. 1778. Óleo sobre lienzo. 70 x 58 cm. Colección particular. [Fecha de consulta: 2 de abril de 2016] Disponible en: <http://www.batguano.com/dchartres.jpg>

Figura 45: *Corsé tipo blanc léger llevado por María Antonieta*. 1785. Tafeta y algodón. Palais Galliera, musée de la Mode de la Ville de Paris. [Fecha de consulta: 5 de julio de 2016] Disponible en: <<http://www.palaisgalliera.paris.fr/fr/oeuvre/corsage-dit-de-marie-antoinette-1755-1793>>

Figura 46: *Galerie des Modes et Costumes Français*, 41^e Cahier des Costumes Français, 36^e suites d’Habillemens à la mode en 1784, “Chemise à la reine”. 1784. [Fecha de consulta: 15 de julio de 2016] Disponible en: <<http://www.modedhistorique.com/tag/chemise-a-la-reine/page/2/>>

Figura 47: *Sombrero de paja*. c. 1770. Paja y tafeta azul. Palais Galliera, musée de la Mode de la Ville de Paris. [Fecha de consulta: 7 de julio de 2016] Disponible en: <<http://www.palaisgalliera.paris.fr/fr/oeuvre/chapeau-vers-1770>>

Figura 48: Élisabeth Vigée Le Brun. *Autorretrato con lazo cereza*. c. 1782. Óleo sobre lienzo. 64,8 x 54 cm. Kimbell Art Museum, Fort Worth, Texas. [Fecha de consulta: 25 de marzo de 2016] Disponible en: <[https://commons.wikimedia.org/w/index.php?title=Elisabeth_Vig%C3%A9-Lebrun&uselang=fr#/media/File:%C3%89lisabeth_Vig%C3%A9-Lebrun_-_selfportrait_\(Kimbell_Art_Museum,_1781-2\).jpg](https://commons.wikimedia.org/w/index.php?title=Elisabeth_Vig%C3%A9-Lebrun&uselang=fr#/media/File:%C3%89lisabeth_Vig%C3%A9-Lebrun_-_selfportrait_(Kimbell_Art_Museum,_1781-2).jpg)>

Figura 49: Peter Paul Rubens. *El sombrero de paja o Retrato de Susanna Lunden*. 1622-1625. Óleo sobre lienzo. 79 x 54 cm. National Gallery, Londres. [Fecha de consulta: 25 de marzo de 2016] Disponible en: <<https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/peter-paul-rubens-portrait-of-susanna-lunden-le-chapeau-de-paille>>

Figura 50: Élisabeth Vigée Le Brun. *Autorretrato con sombrero de paja*. 1782. Óleo sobre lienzo. 97,8 x 70,5 cm. National Gallery, Londres. [Fecha de consulta: 25 de marzo de 2016] Disponible en: <<https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/elisabeth-louise-vigee-le-brun-self-portrait-in-a-straw-hat>>

Figura 51: Élisabeth Vigée Le Brun. *La condesa de Du Barry, en peignoir y sombrero de paja*. 1781. Óleo sobre lienzo. 86 x 66 cm. Rothschild Collection. [Fecha de consulta: 14 de julio de 2016] Disponible en: <<http://www.batguano.com/vigeeart138.html>>

Figura 52: Élisabeth Vigée Le Brun. *La princesa de Lamballe, nacida Marie-Joséphine Louise de Savoie-Carignan*. 1782. Óleo sobre lienzo. 80,8 x 60,5 cm. Musée national des châteaux de Versailles et de Trianon, Versailles. [Fecha de consulta: 25 de marzo de 2016]

Disponible en: <<http://www.artnet.com/artists/elisabeth-louise-vig%C3%A9-le-brun/portrait-de-la-princesse-de-lamballe-Osat-Bv43F-smFXfiBrMYg2>>

Figura 53: Élisabeth Vigée Le Brun. *Izabela Lubomirska, nacida Czartoryska*. 1782. Óleo sobre lienzo. 73,6 x 58,4 cm. [Fecha de consulta: 25 de marzo de 2016] Disponible en: <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?title=Elisabeth_Vig%C3%A9-Lebrun&uselang=fr#/media/File:Izabela_Lubomirska.jpg>

Figura 54: Élisabeth Vigée Le Brun. *La condesa de Provenza, nacida Marie-Joséphine Louise de Savoie*. 1782. Óleo sobre lienzo. 80,7 x 64,8 cm. Colección particular. [Fecha de consulta: 14 de julio de 2016] Disponible en: <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?title=Elisabeth_Vig%C3%A9-Lebrun&uselang=fr#/media/File:Comtesse_de_Provence,_%C3%89lisabeth-Louise_Vig%C3%A9-Le_Brun.jpg>

Figura 55: Élisabeth Vigée Le Brun. *La duquesa de Polignac, nacida Gabrielle Yolande Claude Martine de Polastron*. 1782. Óleo sobre lienzo. 92,2 x 73,3 cm. Musée national des châteaux de Versailles et de Trianon, Versailles. [Fecha de consulta: 25 de marzo de 2016] Disponible en: <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?title=Elisabeth_Vig%C3%A9-Lebrun&uselang=fr#/media/File:Duchess_de_Polignac.jpg>

Figura 56: Élisabeth Vigée Le Brun. *María Antonieta en chemise ou en gaulle*. 1783. Óleo sobre lienzo. 89,8 x 72 cm. Hessisches Hausstiftung, Kronberg. [Fecha de consulta: 25 de marzo de 2016] Disponible en: <<http://www.thefashionhistorian.com/2012/03/chemise-la-reine.html>>

Figura 57: *Chemise à la reine*. 1783-1790. Algodón y muselina. Manchester City Galleries, Manchester. [Fecha de consulta: 7 de julio de 2016] Disponible en: <<http://manchesterartgallery.org/collections/search/collection/?id=1947.1714>>

Figura 58: Anónimo. *Magasin des modes nouvelles françaises et anglaises*, febrero de 1787. [Fecha de consulta: 15 de julio de 2016] Disponible en: <<http://www.ekduncan.com/2012/06/1787-fashion-plates-magasin-des-modes.html>>

Figura 59: Anónimo. *Magasin des modes nouvelles*, febrero de 1787, “Detalle de sombreros”. 1787. [Fecha de consulta: 15 de julio de 2016] Disponible en: <<http://www.ekduncan.com/search/label/Hats>>

Figura 60: Élisabeth Vigée Le Brun. *María Antonieta con un libro*. 1784-1785. Óleo sobre lienzo. 93,3 x 74,8 cm. Colección particular. [Fecha de consulta: 7 de julio de 2016] Disponible en: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:%C3%89lisabeth_Vig%C3%A9_Le_Brun_-_Marie-Antoinette_au_livre_-_1785.jpg>

Figura 61: Élisabeth Vigée Le Brun. *La baronesa Henri Charles Emmanuel de Crussol Florensac, nacida Anne Marie Joséphine Gabrielle Bernard de Boulainvilliers*. 1785. Óleo sobre lienzo. 112 x 85 cm. Musée des Augustins, Toulouse. [Fecha de consulta: 7 de julio de 2016] Disponible en: <<http://www.metmuseum.org/exhibitions/view?exhibitionId=%7b31a1bee1-137f-4d0d-bf0c->

[751b9354bb6c%7d&oid=635387&pkgids=346&pg=3&rpp=10&p;pos=27&ft=*>](http://www.metmuseum.org/exhibitions/view?exhibitionId=%7b31a1bee1-137f-4d0d-bf0c-751b9354bb6c%7d&oid=635387&pkgids=346&pg=3&rpp=10&p;pos=27&ft=*)

Figura 62: Élisabeth Vigée Le Brun. *María Antonieta y sus hijos*. 1787. Óleo sobre lienzo. 275 x 215 cm. Musée national des châteaux de Versailles et de Trianon, Versailles. Museum of Art. [Fecha de consulta: 7 de julio de 2016] Disponible: [http://www.metmuseum.org/exhibitions/view?exhibitionId=%7b31a1bee1-137f-4d0d-bf0c-751b9354bb6c%7d&oid=656654&pkgids=346&pg=4&rpp=10&p;pos=32&ft=*>](http://www.metmuseum.org/exhibitions/view?exhibitionId=%7b31a1bee1-137f-4d0d-bf0c-751b9354bb6c%7d&oid=656654&pkgids=346&pg=4&rpp=10&p;pos=32&ft=*)

Figura 63: Élisabeth Vigée Le Brun. *María Antonieta, reina de Francia*. 1786. Óleo sobre lienzo. Art Institute, Detroit. [Fecha de consulta: 7 de julio de 2016] Disponible en: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Marie_Antoinette_Adult9.jpg

Figura 64: Élisabeth Vigée Le Brun. *María Antonieta con vestido de terciopelo azul*. 1788. Óleo sobre lienzo. 271 x 195 cm. Musée national des châteaux de Versailles et de Trianon, Versailles. [Fecha de consulta: 7 de julio de 2016] Disponible en: [http://www.metmuseum.org/exhibitions/view?exhibitionId=%7b31a1bee1-137f-4d0d-bf0c-751b9354bb6c%7d&oid=656843&pkgids=346&pg=4&rpp=10&p;pos=37&ft=*>](http://www.metmuseum.org/exhibitions/view?exhibitionId=%7b31a1bee1-137f-4d0d-bf0c-751b9354bb6c%7d&oid=656843&pkgids=346&pg=4&rpp=10&p;pos=37&ft=*)

Figura 65: Élisabeth Vigée Le Brun. *La mariscala-condesa de Mailly, nacida Blanche Charlotte Marie Félicité de Narbonne Pelet, en disfraz de Van Dyck*. 1783. Óleo sobre lienzo. 72 x 58 cm. Colección particular. [Fecha de consulta: 7 de julio de 2016] Disponible en: [http://www.metmuseum.org/exhibitions/view?exhibitionId=%7b31a1bee1-137f-4d0d-bf0c-751b9354bb6c%7d&oid=656932&pkgids=346&pg=2&rpp=10&p;pos=19&ft=*>](http://www.metmuseum.org/exhibitions/view?exhibitionId=%7b31a1bee1-137f-4d0d-bf0c-751b9354bb6c%7d&oid=656932&pkgids=346&pg=2&rpp=10&p;pos=19&ft=*)

Figura 66: Élisabeth Vigée le Brun. *La condesa de Béon du Massés Cazaux, nacida Madeleine Charlotte*. 1787. Óleo sobre lienzo. 91,4 x 97 cm. Colección particular. [Fecha de consulta: 7 de julio de 2016] Disponible en: <http://www.batguano.com/vigeeart92.html>

Figura 67: Élisabeth Vigée Le Brun. *Madame Perregaux, nacida Adélaïde de Praël de Surville*. 1789. Óleo sobre lienzo. 99,6 x 78,5 cm. Wallace Collection, Londres. [Fecha de consulta: 7 de julio de 2016] Disponible en: <http://wallacelive.wallacecollection.org/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=collection&objectId=65391>

Figura 68: Élisabeth Vigée Le Brun. *Madame Pierre Rousseau, nacida Marie Adrienne Potain y su hija, Rose Marie Charlotte*. 1789. Óleo sobre lienzo. 115,5 x 86,5 cm. Musée du Louvre, París. [Fecha de consulta: 7 de julio de 2016] Disponible en: http://cartelfr.louvre.fr/cartelfr/visite?srv=car_not_frame&idNotice=11448

Figura 69: *Caraco*. 1770-1780. Algodón y Muselina. Palais Galliera, París. [Fecha de consulta: 12 de julio de 2016] Disponible en: <<http://a80-musees.apps.paris.fr/isGalliera/detail.aspx?parentpreref=#>>

Figura 70: *Caraco con falda*. 1790-1800. Algodón con bordados y pasamanería. Palais Galliera, París. [Fecha de consulta: 12 de julio de 2016] Disponible en: <<http://a80-musees.apps.paris.fr/Portail/Site/Typo3.asp?lang=FR&id=accueil>>

Figura 71: Anónimo. *Galerie des Modes*, 12^e Cahier, 6^e Figure, “Damiselle en caracot de taffetas coiffée d'un demi bonnet ; cette habillement tire son origine de Nantes en Bretagne où les Bourgeoises de cotte ville le portèrent au passage de M. le duc d'Aiguillon en 1768”. 1778. [Fecha de consulta: 15 de julio de 2016] Disponible en: <<http://mimic-of-modes.blogspot.com.es/2012/10/galerie-des-modes-12e-cahier-6e-figure.html>>

Figura 72: Élisabeth Vigée Le Brun. *Madame Élisabeth de Francia*. 1782. Óleo sobre lienzo. Colección particular del Conde Jacques de Bryas. Imagen propia tomada el 16 de noviembre de 2015 durante la exposición Élisabeth Vigée Le Brun, celebrada en el Grand Palais de París.

Figura 73: Élisabeth Vigée Le Brun. *Madame Élisabeth de Francia en disfraz campestre*. 1782. 71 x 54 cm. Óleo sobre lienzo. Musée national des châteaux de Versailles et de Trianon, Versailles. [Fecha de consulta: 19 de julio de 2016] Disponible en: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Madame_Elisabeth.jpg>

Figura 74: Élisabeth Vigée Le Brun. *La condesa de Montesquiou-Fezensac, nacida Louise Charlotte Françoise Le Tellier de Louvois-Courtanvaux de Montmirail de Creuzy*. 1780. Pastel sobre papel. 70,5 x 55,5 cm. Colección particular. Imagen propia tomada el 16 de noviembre de 2015 durante la exposición Élisabeth Vigée Le Brun, celebrada en el Grand Palais de París.

Figura 75: Élisabeth Vigée Le Brun. *Madame de Verdun, nacida Anne Catherine le Preudhomme*. 1782. Óleo sobre lienzo. 63 x 53 cm. Colección particular. [Fecha de consulta: 12 de julio de 2016] Disponible en: <<http://www.batguano.com/vigeeart66.html>>

Figura 76: Élisabeth Vigée Le Brun. *La duquesa de Guiche, nacida Louise Françoise Gabrielle Aglaé de Polignac*. 1784. Pastel sobre papel. 80,5 x 64 cm. Colección particular. [Fecha de consulta: 12 de julio de 2016] Disponible en: <http://www.metmuseum.org/exhibitions/view?exhibitionId=%7b31a1bee1-137f-4d0d-bf0c-751b9354bb6c%7d&oid=656934&pkgids=346&pg=2&rpp=10&p;pos=20&ft=*>

Figura 77: Élisabeth Vigée Le Brun. *La marquesa de Puységur*. 1786. Óleo sobre lienzo. 105,4 x 74,3 cm. Snite Museum of Art, University of Notre Dame, Notre Dame (Indiana, Estados Unidos). [Fecha de consulta: 15 de julio de 2016] Disponible en: <http://www.metmuseum.org/exhibitions/view?exhibitionId=%7b31a1bee1-137f-4d0d-bf0c-751b9354bb6c%7d&oid=656934&pkgids=346&pg=2&rpp=10&p;pos=20&ft=*>

[751b9354bb6c%7d&oid=639768&pkgids=346&pg=4&rpp=10&p;pos=31&ft=*>](http://www.nelson-atkins.org/art/collections/european/#jp-carousel-2785)

Figura 78: Élisabeth Vigée Le Brun. *La condesa de Gramont Caderousse vestida para vendimiar*. 1784. Óleo sobre lienzo. 106 x 76 cm. Nelson Atkins Museum of Art, Kansas. [Fecha de consulta: 15 de julio de 2016] Disponible en: <<http://www.nelson-atkins.org/art/collections/european/#jp-carousel-2785>>

Figura 79: Anónimo. *Magasin des modes nouvelles françaises et anglaises*, “Habit à la chyprienne”, marzo de 1788. [Fecha de consulta: 17 de julio de 2016] Disponible en: <<https://es.pinterest.com/pin/223913412700774187/>>

Figura 80: Élisabeth Vigée Le Brun. *Genevieve-Sophie le Coulteux du Molay*. 1788. Óleo sobre lienzo. 100 x 79 cm. Musée Nissim de Camondo, París. [Fecha de consulta: 12 de julio de 2016] Disponible en: <<http://www.the-athenaeum.org/art/detail.php?ID=68119>>

Figura 81: Élisabeth Vigée Le Brun. *La duquesa de Orleans, nacida Louise Marie-Adélaïde de Bourbon-Penthièvre*. 1789. Óleo sobre lienzo. 99 x 83 cm. Musée national des châteaux de Versailles et de Trianon, Versailles. Imagen propia tomada el 16 de noviembre de 2015 durante la exposición Élisabeth Vigée Le Brun, celebrada en el Grand Palais de París.

Figura 82: *Recreación de robe à la circassienne con casaquin original*. Satén y seda. 1785-1795 (los demás elementos son contemporáneos). Nordiska museet, Estocolmo. [Fecha de consulta: 11 de julio de 2016] Disponible en: <<http://digitaltmuseum.se/011013849951?pos=7>>

Figura 83: Élisabeth Vigée Le Brun. *Madame d'Aguesseau de Fresnes*. 1789. Óleo sobre lienzo. 107 x 82,3 cm. National Gallery of Art, Washington D.C. Imagen propia tomada el 16 de noviembre de 2015 durante la exposición Élisabeth Vigée Le Brun, celebrada en el Grand Palais de París.

Figura 84: Anónimo. *Cabinet des modes nouvelles*, 9^e Cahier, 1^{ere} Planche, “Robe à la turque”. 15 de marzo de 1786. [Fecha de consulta: 16 de julio de 2016] Disponible en: <<http://tmqtrglamour.blogspot.com.es/2014/02/cabinet-des-modes-9e-cahier-1ere-planche.html>>

Figura 85: Élisabeth Vigée Le Brun. *La vicondesa de La Blache, nacida como Catherine Le Roy de Senneville*. c. 1774. Óleo sobre lienzo. 78 x 62 cm. Colección particular. [Fecha de consulta: 10 de julio de 2016] Disponible en: <<http://www.batguano.com/vigeeart201.html>>

Figura 86: Élisabeth Vigée Le Brun. *La condesa Stanislas Marie Adélaïde de Clermont-Tonnerre como sultana, nacida Louise Joséphine Marie Delphine de Rosières de Sorans*. 1785. Óleo sobre lienzo. 98 x 72 cm. Colección particular. [Fecha de consulta: 10 de julio de 2016] Disponible en: <http://www.metmuseum.org/exhibitions/view?exhibitionId=%7b31a1bee1-137f-4d0d-bf0c-751b9354bb6c%7d&oid=656937&pkgids=346&pg=3&rpp=10&p;pos=28&ft=*>>

Figura 87: Élisabeth Vigée Le Brun. *Autorretrato con su hija Julie o La ternura maternal*. 1786. Óleo sobre lienzo. 105 x 84 cm. Musée du Louvre, París. [Fecha de consulta: 10 de julio de 2016] Disponible en: <http://cartelfr.louvre.fr/cartelfr/visite?srv=car_not_frame&idNotice=11447>

Figura 88: Élisabeth Vigée Le Brun. *La Marquesa de Pezay, nacida Caroline de Murat, y la Marquesa de Rougé, nacida Victurnienne Delphine Nathalie de Rochechouart, acompañada de sus hijos Alexis Bonabes Louis Victurnien y Adrien Gabriel Victurnien*. 1787. Óleo sobre lienzo. 123,4 x 155,9 cm. National Gallery of Art, Washington D.C. [Fecha de consulta: 10 de julio de 2016] Disponible en: <http://www.metmuseum.org/exhibitions/view?exhibitionId=%7b31a1bee1-137f-4d0d-bf0c-751b9354bb6c%7d&oid=656655&pkgids=346&pg=4&rpp=10&p;pos=33&ft=*>

Figura 89: Élisabeth Vigée Le Brun. *Autorretrato con su hija Julie llamado “a la Antigua”*. 1789. Óleo sobre lienzo. 130 x 94 cm. Musée du Louvre, París. [Fecha de consulta: 7 de julio de 2016] Disponible en: <http://cartelfr.louvre.fr/cartelfr/visite?srv=car_not_frame&idNotice=22529&langue=fr>