

La moda de la Robe à la Polonoise. Memoria de una historia artística

ARIANNA GIORGI

RESUMEN

«L'art de se vestir» es la moderna expresión francesa acerca de la vinculación entre las artes decorativas y la moda. De hecho, el vestido representa la traducción textil de los mecanismos europeos históricos. Representante simbólico es la Robe à la Polonoise que, icónico estereotipo de la moda del siglo XVIII, reflejaba el artístico espejo del tiempo.

PALABRAS CLAVE: Vestido. Arte. Francia. Siglo XVIII. Polonia. Guerra.

ABSTRACT

«L'art de se vestir» represent the modern French idea about the historical key between decorative arts and fashion. In fact, dress is textile translation to explicate the Europeans historical mechanisms. Symbolic representation is the Robe à la Polonoise that –iconic stereotype about fashion in XVIII century– plays as an artistic mirror in the time.

KEY WORDS: Dress. Art. France. XVIII century. Polonia. War.

«L'art de se vestir» es la expresión con la cual –ya en la Francia moderna– se consideraba la práctica cotidiana de cubrir o adornar el cuerpo con prendas antes de que, en 1982, el ministro Jacques Lang elevara la moda a una actividad artística, dedicándole el *Musée de la Mode et du Textile*.¹ El vestido, obviando su simplista función de mera protección física y corpórea², se erige testimonio textil de la creatividad humana que –mediante las artísticas interpretaciones de *couturiers* y estilistas– encarna la imagen del cuerpo en la cultura³. Desde el siglo XVIII el

1 Simon, M., *Mode et Peinture*, Paris, 2002, p. 129.

2 Maruri Villanueva, R., «Vestir el cuerpo, vestir la casa. El consumo de textiles en la burguesía mercantil de Santander, 1750-1850», en Torras, J. y Yun Casalilla, B. (dirs.), *Consumo, condiciones de vida y comercialización. Cataluña y Castilla, siglos XVII-XIX*, Valladolid, 1999, pp. 159-181.

3 Entwistle, J., *El cuerpo y la moda. Una visión sociológica*, Barcelona, 2002, pp. 19-58.

traje –expresión de la estética humana– representa la ornamental decoración de las apariencias humanas y una artística fascinación histórica.

En la permanente artificialidad del efímero, el arte moderno – fusionando las decoraciones a la estética personal– rescataba las nostálgicas evocaciones ornamentales a la memoria artístico-social. Por eso el traje, íntimo vestigio de los anhelos modernos de la evolución humana, reproducía los cambios históricos e historiográficos dieciochescos y, fijaba su procedencia de las caprichosas y veletas representaciones del gusto de la época.

Partiendo de esta consideración –afirmada por Gilles Lipovetsky declarando «la radicalidad histórica de la moda instituye un sistema de espíritu moderno, emancipado de la influencia del pasado; lo antiguo ya no se considera venerable y sólo el presente parece que debe inspirar respeto⁴»– se pretende examinar el valor estético e icónico del vestuario del Antiguo Régimen francés que se enaltece de su endógena y centrípeta cultura monárquica. Reseñando los orígenes modernos de la indumentaria y del fenómeno de la moda, se tratará de demostrar no sólo la vinculación del hombre con su contexto histórico sino y sobre todo el nexo artístico –visible y tangible– en la proyección vestimentaria. De hecho, mediante el doble valor representativo, la vestimenta cristaliza y se cristaliza en la cultura artística, escarchándose a través de refinados gustos estéticos de la contextualización política de la sociedad moderna. Con el análisis del vestido à la *Polonoise* se pretende estudiar el significado artístico del empleo escenográfico del vestido francés del siglo XVIII, evidenciando percepción evocadora de la historia europea del Antiguo Régimen. Por lo tanto la *Robe à la Polonoise* –reflejo del cambio político y geográfico– marca un último hito en la historia europea, sirviéndose de sus virtuosismos artísticos.

Reglada por principios y métodos expositivos a finales del siglo XX, la moda se define como un fenómeno híbrido⁵ dentro del sistema de producción de la eterna ostentación del poder a través de las apariencias y mudables representaciones artísticas⁶. Confundida muy a menudo con la frívola mecánica de las vanidades humanas –que con frecuencia asociamos al término⁷– el fenómeno de la moda surgió coincidiendo con el nacimiento de la vida moderna que, organizativamente heterogénea en su carácter cíclico⁸, se oponía a la estática tradición medieval.

La cultura moderna, hija de la nueva y ágil movilidad de la época, inducía a la estética competición de clase a través de la medida rivalidad por el aparentar. Esta práctica emulativa y antagonista «del filtrado descendiente», como diría Spencer, que originó el nacimiento de la moda quedaba sancionada cuando se afirmaba que «Con la Moda aparece una de las primeras manifestaciones de una relación social que encarna un nuevo tiempo legítimo y una pasión propia de Occidente, la de lo moderno»⁹. Mediante este doble movimiento de competición por la superioridad en los comportamientos, el hombre moderno daba inicio al moderno sistema de la moda, participando activamente en la difusión y fruición de los nuevos valores de la época.

4 Lipovetsky, G., *El imperio de lo efímero. La moda y su destino en las sociedades modernas*, Barcelona, 1990, pp. 34-35.

5 Fine, B. y Leopold, E., *The world of consumption*, Londres, 1993.

6 Barthes, R., *Historia y Sociología del vestido. Algunas observaciones metodológicas. Annales*, 1957

7 Wilson, E., «The postmodern body», en Ash, J. y Wilson, E. (comps.), *Chic Thrills: A fashion reader*, Londres, 1992, p. 14.

8 Kant, I., *Ideas de una nueva historia universal en sentido cosmopolita*, 1784.

9 Lipovetsky, *El imperio...*, pp. 34-35.

Sobre los pilares de esta experimental emulación, se erigía la afirmación de Gilles Lipovitesky, quien explicaba la íntima relación que vincula este sistema a la cultura de la nueva época ya que «las clases inferiores, a la búsqueda de respetabilidad social, imitan las maneras de ser y de aparecer de las clases superiores. Estas, para mantener la distancia social y destacarse, se ven obligadas a la innovación, a modificar su apariencia una vez alcanzada por sus competidores»¹⁰. De hecho, este axioma se apoyaba en el cambio de prenda que representaba «la expresión exagerada y superficial de una transformación profunda de la vida social»¹¹.

En la conformidad del cambio, se destaca la característica de la fluidez moderna y de la promoción de una siempre novedosa conciencia vestimentaria. Este nuevo dogma de la evanescencia indumentaria eternizaba, por medio de unos nuevos valores icónicos, la personal distinción estamental por la conquista de unas aparentes expresiones de narcisismo. Por consiguiente, como declaraba Berman, el cambio representaba la clave para el poderse adueñar del cortés equilibrio decorativo del espíritu antagonista de lo eterno: «la estabilidad sólo puede significar entropía, muerte lenta, en tanto que nuestro sentido de progreso y el crecimiento es nuestro único medio de saber con seguridad que estamos vivos. [...] Para que la gente, cualquiera que sea su clase, pueda sobrevivir en la sociedad moderna, su poder deberá adoptar la forma fluida y abierta de esta sociedad. Los hombres y las mujeres modernos deben aprender a anhelar el cambio»¹².

Esta estrecha vinculación histórica de la época moderna al sistema de la moda se debe, sobre todo a la misma etimología que, de procedencia latina, condiciona estos dos términos funcionando evidentemente como sintagmas conceptuales. De evidente raíz común, *Modernus* y *Modus* designan la nueva conciencia característica que, binomio por la pública proclamación del nuevo yo, se armonizaba en una bipolar teatralidad de la apariencia y de la imagen del traje.

«La indumentaria es la expresión de la sociedad misma»¹³. Con esta frase Honoré de Balzac afirmaba no sólo la sencilla contingencia de la casualidad mecánica sino también la íntima esencia de la misma condición de la época. En armonía con las variables culturales, las líneas estilísticas hacían explícitos los valores de una época en las vestimentarias contextualizaciones decorativas. Comprobando estas influentes directrices artísticas, se irradiaban sus reflejos a través de elaboraciones ornamentales del espíritu de la época. Estas últimas, encarnadas en las plurales imágenes de las artes, se difundían por medio de una coreográfica teatralidad en la cual «exhibían la ostentación y la vanidad, el orgullo, la codicia, así como las más delicadas prendas»¹⁴. Brewer, con esta frase, interpretaba los paralelismos funcionales y psicológicos de los vestidos que, según Flügel¹⁵, ornamentan los rasgos de una decorativa elaboración de la condición histórica¹⁶.

10 Ibidem, p. 57.

11 Halbwasch, M., *L'évolution des besoins dans les classes ouvrières*, París, 1933, p. 133.

12 Berman, M., *All that is sold melts into air: the experience of modernity*, Londres, 1983. [trad.cast. *Todo lo sólido se desvanece en el aire: la experiencia de la modernidad*, Madrid, 1991.] pp. 90.

13 Balzac, H., *De la vida elegante*, Madrid, 1949, p. 69.

14 Brewer, J. y Porter, R., *Consumption and the world of goods*, Nueva York, 1997.

15 Flügel, J.C., *La psicología del vestido*, Madrid, 1964.

16 Bell, Q., *Mode et Société. Essai sur la sociologie du vêtement*, Paris, 1992.

La moda –documento de una ornamental descripción de comportamientos– institucionalizaba su más poliédrica realidad social por medio de su representación histórica. Abusando de esta polifacética característica, la vestimenta oscilaba entre su más efímera conciencia moderna y su icónica definición. Adscrito al estético escenografía del protocolo francés, el vestido difundía su artística personalidad con declaraciones decorativas de hábitos y patrones. Representando unas pautas de conducta y vinculando el individuo a su entorno, el traje se relacionaba por medio de su *habitus*¹⁷ en el movimiento cultural de la corporeidad histórica. En esta material corporeidad textil, se redefinía el poliédrico prisma de la época, incluyendo los múltiples y distintos decorativos elementos, para la conformación del *imaginaire historique*, tal como lo entiende Quentin Bell¹⁸.

La cultura del Antiguo Régimen ejercía una profunda presión sobre el refinamiento de la disciplina personal que, máxima exposición del protagonismo escénico, convertía el vestido en una herramienta para la autodefinición y autoafirmación ante el poder público. Esta voluntad artística, presente en la sociedad, se podía comprobar en los ensayos y panfletos de los intelectuales franceses quienes, profesando una hedonística fascinación por la vestimenta, ponían el acento sobre la *sagrada imagen vestimentaria*, contribuyendo a la génesis de los estéticos movimientos intelectuales del siglo XVIII.

Imposible de ignorar su cariz artístico, el vestido, en tanto que adorno personal, revisaba los matices del *status* de una moda aristocrática que, obra de los *couturiers* de la representación histórica, constituía una paralela iconografía de las manifestaciones propagandísticas y políticas de la Europa de la segunda mitad del siglo XVIII. En estas contribuciones textiles, el vestido y su código vestimentario se dedicaban a la icónica manifestación de la representación de aptitudes y actitudes estéticas. Como consolidada marca de reproducción ideológica, el traje legitimaba la esfera social de su pública iconografía por medio de una difusión y la propagación de valores representativos.

Asegurándose una permanencia en el efímero universo de la frívola historia de la moda, la vestimenta entretejía su imagen en el espejo de las apariencias. Esta característica constante favorecía la difusión de prestigiosos símbolos de pertenencia a la imagen dinástica de Louis XVI para la tutela y conservación de la mimesis vestimentaria. En esta metamorfosis de la representación de la imagen, los mecanismos de representación indumentaria desempeñaban su más morfológico significado cultural.

El arte de la costura –por la idiosincrasia de los tácitos significados figurativos– cadenciaba la historia francesa por medio de suntuosas artes decorativas y de la representación ornamental. En este estilístico ejercicio de las decorativas facultades pueden también citarse los escritos naturalistas de Mandeville¹⁹, el texto *L'Esprit des Lois* de Montesquieu²⁰, el *Essai politique sur le commerce* de Melon²¹ y en *La Défense de mondain* de Voltaire²². En ellos, sobre todo en

17 Bordieu, P., *Razones prácticas: sobre la teoría de la acción*, Anagrama, Barcelona, 1997; Polhemus, T., *Body styles*, Luton, 1988.

18 Bell, *Mode*, p.106.

19 Madeville, B., *Le fable des abeilles*, Paris, 1974, pp. 89-90.

20 Montesquieu, C.L. de Secondat de la Brède et de., *L'esprit des lois, Livre VII*, chap. I; et livre XIX.

21 Melon, J. F., *Essai politique sur le commerce*, Paris, 1734.

22 Voltaire (Arouet, F.M.), Voltaire, *Défense du mondain ou L'apologie du luxe*, dans *Mélanges*, éd. J. Van den Heuvel, Paris, 1961.

este último, se manifestaba la tendencia humana a una presencia personal por medio de una disposición social, cultural y artística.

En estas nuevas dinámicas sociales de la época, se produjo el fenómeno de la representación teatral del propio ser que desempeñaba la mecánica función de la distintiva comparación por medio de la etiqueta. Ésta –instrumento implacable de la sociedad de los siglos XVII y XVIII– imprimía el total control de la imagen corporal con la reducción de las apariencias a arte, como sostenía Madame Campan: «Cette étiquette, gênante à la vérité, était calculée sur la dignité royale qui ne doit trouver que des serviteurs».²³ A este propósito, parece interesante subrayar que la imagen representada se convertía en el ostentado valor estético de la distinción de clase y de la afirmación del poder y de la corte que consistía en: «cet ordre majestueux établi dans toutes les cours».²⁴

El empleo de la moda en las artes –modelo de comparación y de nuevas soluciones creativas– nació como instrumento para la datación de las pinturas²⁵, comprobando «de que modo la ropa, en las obras de arte guardaba relación con la ropa en la vida real»²⁶. Para la utilización de esta pormenorizada autenticación de la retratística, el sociólogo Brewar aconsejaba en 1994 un más considerado análisis ya que los pintores de la aristocracia solían idealizar por la correspondencia «con su posición social y poder».²⁷ Al respecto, varios fueron los teóricos que se preocuparon por la estereotipada y sobre todo simbólica representación de la alta sociedad francesa que, esclava de las normas de comportamiento, se servían de un institucionalizado código de representación.

En las culturas occidentales, la vestimenta se constituye un importante elemento en la historia humana como se testifica claramente en la construcción evolutiva a través del fenómeno de la moda en términos de imagen y de apariencia. Los historiadores de la moda han definido tesis discordantes acerca de los factores que promovieron y causaron el desarrollo de la indumentaria, indicando una mayor heterogeneidad estilística bajo el impulso de fenómenos que escaparon al control humano. A pesar de no precisar estas tesis, los teóricos estudiaron la gran relevancia de las excepcionales circunstancias y eventos que –ajenos al control humano– influyeron en el fenómeno de la moda de finales del Antiguo Régimen.

Estas teorías consideran las relaciones entre la vestimenta –y en sentido más amplio con las artes– con los periodos de guerras y de inflaciones monetarias, como recordaba James Laver «du point de vue qui est de lui de l'histoire du costume, elle est claire que l'habillement d'une époque est en harmonie avec son climat social, et de même nature que la décoration d'intérieur ou même l'architecture»²⁸. Esta ulterior demostración de Zeitgeist sobre el traje propicia el importante paralelismo, no sólo por su función, sino también por las implicaciones características de la misma decoración estilística, basta recordar las líneas verticales del góticos, la elaboración del rococó y los vestidos de las épocas correspondientes²⁹. La teoría –muy popular

23 Campan, Mme., *Mémoire sur la vie privée de Marie-Antoinette*, Barcelona, 2007, pp. 63-64.

24 Íbidem, pp. 63-64.

25 Entwistle, *El cuerpo*.

26 Hollander, A., *Seeing Through Clothes*, Berkeley, 1993, p. XI.

27 Entwistle, *El cuerpo*, pp. 19-58.

28 Laver, J., *A Concise History of Costume*, Londres, 1969, p. 272.

29 Flügel, *La psicología*.

durante la segunda mitad del siglo XX– afirmaba hallar los reflejos de determinados eventos catastróficos en la tendencia indumentaria masculina, pero sobre todo femenina.

Comparando las evoluciones estilísticas de los años 1900 y 1930 con la moda de la Francia de Luis XVI, estos intelectuales declaraban que los conflictos bélicos se podían reflejar necesariamente en el vestuario, creando característicos elementos estéticos. De hecho esta temática fue también tratada por H. Wölflin quien publicaba un estudio inherente a los estilos como expresión de una época, manifestando los binomios artísticos en la disciplina, las formas del cuerpo y –de manera más inmediata– también en la indumentaria³⁰. Demostrando que no sólo los acontecimientos políticos afectaban la sociedad y a sus íntimas estructuras de una ostentación vestimentaria, Quentin Bell, en su *Mode et Société*, anunciaba «que toute guerre amène une évolution du costume, l'imperfection du lien entre certaines mutations récentes de la mode et certaines guerre récentes n'invalidera pas la généralisation dans son ensemble»³¹

Los estudios que condujeron los historiadores a entretejer la moda a los conflictos bélicos, a través del apoyo en los elementos ideológicos, señalaron no sólo una referencia a la moda Directorio e Imperio³², sino también una modesta mención a la *Robe à la Polonoise*, inspirada en la tripartición geográfica del reino polaco.

En 1772 la impotente Polonia fue víctima de la extensión rusa que avanzó hasta el río Duna, obligando a una acción de contrapeso por parte también de Austria y de Federico II. De hecho, éste adquirió parte de la Prusia occidental, llevando a cabo una continuidad territorial que preveía también la Prusia oriental. En cambio, Lemberg y su región pasaron al imperio austriaco. De todas formas, esta triste realidad de finales del siglo XVIII podía considerarse sólo la consecuencia de la situación dinástica del reino polaco a la muerte de Augusto II, cuando este pequeño e impotente estado empezó a ser objeto de las incursiones expansionistas por parte de las mayores potencias centroeuropeas y que habría de desembocar en la Guerra de Sucesión de Polonia (1733-1735) y el triunfo final de Augusto III, el candidato sostenido por Rusia y Austria, frente a Estanislao Leszczyński, apoyado por Suecia y Francia. Cuando murió Augusto III, Catalina II de Rusia logró que la Dieta de 1764 eligiera como rey a Estanislao Augusto Poniatowski, un noble y culto lituano, amante de la zarina. Años antes del primer reparte de 1772, las potencias de la región ya habían decidido la suerte de Polonia que fue convertida en satélite ruso. Son los acuerdos rusos-prusianos de 1764 (ratificados en 1769 y 1780): expansionismo ruso en sus fronteras occidentales y deseo prusiano de unir Pomerania y Prusia oriental con la Prusia polaca. A ello se sumaron las ambiciones de Austria, que no deseaba rezagarse frente al expansionismo ruso y prusiano. Así todo quedó dispuesto en 1772 para que tuviera lugar el primer reparte de Polonia por el que perdió una cuarta parte de su territorio y el 35 por 100 de su población³³.

Como ya se ha demostrado antes, las dinámicas históricas del siglo XVIII, al marcar las pautas y los hitos reguladores de la apariencia vestimentaria francesa como testimonio efímero de la cronología europea, dictaban los cánones de la artificialidad de la ornamentación aris-

30 Wölflin, H., citado en *El sentido del orden: estudio sobre la psicología de las artes decorativas*. Barcelona. 1980.

31 Bell, *Mode*, p. 102.

32 Simon, *Mode*, p. 114.

33 Enciso, L. M., *La Europa del siglo XVIII*, Barcelona, 2001, pp. 653-670.

tocrática. Asegurando la permanencia decorativa y traduciendo una memoria entretejida de historia y complementos accesorios, este traje revelaba las circunstancias y las inquietudes sociales manifiestas por una estética escenificación de la dominación textil política francesa.

Ya desde el reino de Louis XV, el universo de la creación textil se dilató mediante la ostentación de la más aristocrática imagen del vestido de corte. De hecho, durante la época de Louis XVI, la moda femenina adquirió una notable trascendencia, sobre todo gracias a la aparición de *Robe à la Française*³⁴ que dominó la escena social hasta el comienzo de la Revolución. Este traje, constituido por un ceñido cuerpo encorsetado y a menudo enriquecido por un ligero pañuelo llamado *fichu* y un amplio faldón *à paniers*, se convirtió muy pronto en el vestido de las ocasiones oficiales y de las ceremonias solemnes.

De acuerdo con el suntuoso gusto estético por los estilos deudores de las actualidades políticas, en la segunda mitad del siglo XVIII, se celebraba textilmente la partición del estado polaco con un vestido que, modesto heredero del vestido *à la Française*, se caracterizaba por una sencilla *crinoline* compartida en tres *pans*³⁵: *la Robe à la Polonoise*.

Moralmente obligada por los tratados filosóficos y las políticas monárquicas que separaban la función vestimentaria de las éticas representaciones sociales, la *Polonoise* manifestaba la exigencia intelectual de la corte francesa por los trajes cómodos que, por ser más amplios, mejor se adaptaban a las necesidades de la vida cotidiana.³⁶ De hecho, ya un cuarto de siglo antes la Revolución Francesa, la crítica filosófica denunciaba, en nombre de la naturaleza, los excesos de la moda y de los indumentarios caprichos aristocráticos. Más práctico para la vida diaria, durante la cual se elegían los trajes holgados, el vestido *à la Polonoise* se ajustaba a los cánones filosóficos dictados por Jean Jacques Rousseau quien, cuando afirmaba que «*la ropa más sencilla, más cómoda, la que menos le oprima, es siempre la mejor*»³⁷ estaba pregonando una vuelta a lo natural y anhelando una más sencilla y simplista moda, contrarrestando la tendencia del hombre moderno que, en búsqueda de la eterna belleza artificial, vivía por y para la apariencia. De evidente inspiración diplomática, la *Robe à la Polonoise* hizo su aparición en el escenario de la moda continental, pero también internacional, se materializaba textilmente la necesidad francesa de construir la apariencia del reino estético de María Antonieta, sirviéndose de externos estímulos e impulsos creadores: «*Avide de nouveautés et ne trouvant apparament plus rien sous notre hémisphère*»³⁸.

Atraída por la indumentaria traducción metafórica de la tripartición del territorio polaco, la reina, en tanto que único árbitro de las modas, imponía su gusto eligiendo *la polonoise* que, más práctica de la *tournure à paniers* de la *Robe à la Française*, efectuaba el pasaje –en el universo textil– gracias a una drapeada crinolina retraída posteriormente y compartida en tres lóbulos³⁹.

34 *La mode en France 1715-1815. De Louis XV à Napoleon Ier.* Paris. 1990; *Le costume Louis XVI-Directoire.* Paris. 1990.

35 Simon, *Mode*, p. 361.

36 *Moments de Mode. Catalogue du Musée de la Mode et du Textile*, Paris, 1984, p. 41.

37 Rousseau, J. J., *Emilio o de la educación*, Madrid, 1969.

38 *Magasin des modes. XI cahier*, 9 février 1788.

39 Simon, *Mode*, p. 58.

A pesar de su nombre, la *Robe à la Polonoise* se caracterizaba por ser un traje típicamente autóctono francés, definido por ser *une robe à transformation*⁴⁰, debido a su distintiva peculiaridad de amoldarse, con variaciones y modificaciones, a las necesidades indumentarias. Llamada también *Robe de la Reine*, por la inmediata inclinación de la reina por este traje, la *polonoise* contaba con un escotado corsé que, mediante el *fichu*, se ceñía al cuerpo drapeándose en una *crinolinette* compartida en alas y ornamentada por sencillos pliegues ahuecados. Siendo una indumentaria muy fácilmente adaptable, presentaba la cualidad de incorporar unos dobles cordones que, llamados *tirettes*, permitían elevar el volumen de la crinolina, creando un novedoso efecto de contraste no sólo por los colores sino también por los diferentes tejidos empleados. Estos cordoncillos escondidos en las *coulisses* permitían ajustar la doble falda a distintas alturas que, fundiéndose en la *tournure*,⁴¹ formaban una alta cola caracterizada por un triple *pouf*⁴². Perteneciendo a las indumentarias de carácter sencillo y doméstico, la *polonoise* podía, al mismo tiempo, aligerar el corte de sus líneas rectas y convertirse en el más fluido vestido *volante o flotante*⁴³.

Uno de los elementos propios y característicos de *Robe à la Polonoise* consistía en las mangas denominadas *à sabot*. Con este término, se designaban las mangas ajustadas que, deslobadas ligeramente al codo, terminaban con un lazada pulsera formada por pliegues. Bajo éstos –en la característica *Polonoise aux ailes*, con lóbulos más amplios que la misma cola– se llevaban unas pequeñas mangas que, de gasa o encaje calado, venían llamadas *petits bonhommes*.⁴⁴

El traje de la reina, en 1779, no sólo podía vanagloriarse de este ejemplo de artística variación vestimentaria, sino también y sobre todo de la *Polonoise à la Jean-Jacques*. Ésta última, utilizada por las damas de corte como simple *Déshabille*, debía su nombre al famoso autor de *Emile*⁴⁵ quien había tratado de introducir la sencillez lineal en la moda –de hombres y mujeres– auspiciando unos vestidos más cómodos y menos solemnes.

Propio por la elaboración textil de las reales indumentarias oficiales, se debe la creación de la *Robe à la Piemontese* que, lejos de ser un traje regional, fue el celeberrimo vestido de la princesa Clotilde de Piamonte en 1755 quien, hermana de Louis XVI, ocupó el trono de Sardinia. Este traje sencillo y de líneas rectas procedía de la *Robe à la Français*, conservando la alegre característica de los tres *pans* de la *Robe à la Polonoise*, en el siglo XIX inspiró la línea de las capas de corte, elevándose a modelo para los vestidos de Josephine⁴⁶.

La moda, ventana artística de la historia, siempre se ha caracterizado por ser la imagen de la sociedad. Por esto, asegurándose una permanencia en el universo efímero, mediante la vestimenta, entretejía su imagen en el espejo de las apariencias textiles. Sin ceñirse a la simple relación existente entre las ornamentaciones decorativas y estéticas de la Francia moderna, las diplomáticas circunstancias políticas promovieron el nacimiento del fenómeno icónico de los

40 *Le costume Louis XVI-Directoire*, Paris, 1990.

41 *La mode en France*, p. 129.

42 Simon, *Mode*, p. 55.

43 *La mode en France*, p. 129.

44 UFAC. Catálogo Privado Boucher, Paris.

45 Rousseau, *Emilio*.

46 Toussaint-Samat, M., *Histoire technique et morale du vêtement*, Paris, 1990.

equilibrios y desequilibrios de la historia. De hecho el vestido, espejo de la historia de las costumbres y de la moda femenina, grababa la política de la época en el carácter decorativo del ya lejano reinado de Luis XV.

La indumentaria, durante esta escenográfica evolución histórica hacia la época moderna, se perpetuaba mediante sus nuevos detalles culturales en su estética metáfora de las aparentes vanidades y de la distinción⁴⁷. En esta aparente representación del dominio francés –a través de las elecciones de la reina María Antonieta– se imponía una estética exteriorización para la correspondiente traducción vestimentaria que, subrayando el carácter aristocrático de las aspiraciones y de los deseos políticos del siglo XVIII. Consecuentemente la *Robe à la Polonoise*, no sólo representaba textilmente las nuevas filosofías naturalista roussoniana, sino que ostentaba su propio blasón –de huella de las elites europeas, reflejando las proporciones holgadas de una vestimentaria tripartición cónicas y geográfica.

Effímera memoria de la documentación figurativa, *la Robe à la Polonoise* reflejaba su imagen de tácito icono de la evolución social en el espejo de la historia estética.

47 Bourdieu, P., *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*, Madrid, 1991.