



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS

**Catálogo interactivo de los elementos formales y simbólicos para el diseño
de vestuario Rococó francés para la ambientación de producciones
audiovisuales que comprendan el año de 1756**

Tesis

**Que para obtener el título de
Licenciada en Diseño y Comunicación Visual**

**Presenta
Linda Nayeli Monroy Galván**

**Directora de Tesis
Licenciada Regina Fabiola Valdelamar Vázquez**

México D.F. 2010



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.



VESTUARIO
Rococó
FRANCÉS
en 1756

INDICE

I. EL DISEÑO DE VESTUARIO

- 1.1 Definición
- 1.2 Relación entre diseño de vestuario y diseño de modas
 - 1.2.1 Definición de moda
 - 1.2.2 El diseño de modas
 - 1.2.3 Historia del diseño de modas
- 1.3 Historia del diseño de vestuario
- 1.4 El diseño de vestuario en México
- 1.5 Elementos formales del diseño de vestuario
 - 1.5.1 Forma
 - 1.5.2 Tamaño
 - 1.5.3 Color
 - 1.5.4 Textura
- 1.6 Factores que intervienen en el diseño de vestuario
 - 1.6.1 Elementos psicológicos de la indumentaria
 - 1.6.2 Representación
 - 1.6.3 Significado
 - 1.6.4 Función
 - 1.7 Etapas en el diseño de vestuario en una producción audiovisual
 - 1.8 Características de un buen diseño de vestuario

2. EL ROCOCÓ Y SU CONTEXTO

- 2.1 Definición de Rococó
- 2.2 Principales influencias en el arte
 - 2.2.1 Arquitectura
 - 2.2.2 Pintura
 - 2.2.3 Decoración de interiores
 - 2.2.4 Textiles
- 2.3 Contexto sociológico del siglo XVIII (año de 1756)
 - 2.3.1 Cultura y modo de vida
 - 2.3.2 Costumbres de la época
 - 2.3.3 Personajes destacados
- 2.4 Análisis del vestuario Rococó
 - 2.4.1 La moda como símbolo de jerarquía
 - 2.4.2 Moda y sociedad
 - 2.4.3 Revistas de moda de la época
- 2.5 Componentes de la vestimenta femenina
 - 2.5.1 Telas y materiales
 - 2.5.2 Vestido
 - 2.5.3 Corset y crinolina
 - 2.5.4 Coiffure: peluca y sombrero
 - 2.5.5 Cosméticos
 - 2.5.6 Accesorios
 - 2.5.7 Zapatos
- 2.6 La vestimenta masculina
 - 2.6.1 Traje de tres piezas
 - 2.6.2 Peluca y sombrero
 - 2.6.3 Zapatos
 - 2.6.4 Complementos
- 3.5.1 Storyboard
- 3.5.2 Diagrama de navegación
- 3.5.3 Bocetaje
- 3.6 Fase de Realización
 - 3.6.1 Diseño de interfaz de usuario
 - 3.6.2 Controles: botones, roll-overs, menús
 - 3.6.3 Galerías de imágenes: fotográficas, bibliográficas, esquemas
 - 3.6.4 Animaciones
 - 3.6.5 Música y sonido
 - 3.6.6 Pruebas de usuario y evaluación del interactivo

3. DISEÑO DE CATÁLOGO INTERACTIVO

- 3.1 Diseño Multimedia
- 3.2 Definición de Multimedia y sus recursos
- 3.3 Elementos de un Interactivo
- 3.4 Fase de Estudio.
 - 3.4.1 Definición del público al que se dirige
 - 3.4.2 Determinación de componentes estéticos
 - 3.4.3 Determinación de componentes físicos

CONCLUSIONES
BIBLIOGRAFÍA



INTRODUCCIÓN

La presente tesis surge del interés que se tiene por el diseño de vestuario observado en las producciones audiovisuales que recurren a temas históricos como por ejemplo películas magníficamente realizadas como *María Antonieta*, *La Duquesa*, *Shakespeare enamorado* y *La maldición de la flor dorada*. Filmes en donde el vestuario juega un papel crucial en su ambientación, y que desde muy joven llamaron mi atención y me inspiraron a aprender lo más que pudiera acerca de cómo fueron hechas. Y además, el gusto por la historia del arte y en especial por el estilo rococó.

Unir ambos contenidos requiere un amplio dominio de las cuestiones históricas necesarias para lograr propuestas de alta calidad, puesto que es necesario conocer las características de la época que se pretenda abordar, como su arquitectura, sus muebles y su vestuario entre otros aspectos. Es por ello que esta tesis va encaminada a lograr una guía que sirva de punto de partida para la conceptualización de vestuario de la época rococó y facilite la creación del personaje de estilo rococó en cuanto a su imagen y lo que es capaz de proyectar con ella.

La tesis se compone de tres partes: la investigación histórica del periodo rococó y su indumentaria, el análisis de la recopilación de documentos iconográficos dirigidos a servir de base para el diseño de vestuario de la época y finalmente la creación de un catálogo electrónico. La investigación que esta tesis aborda parte del estudio del periodo rococó y su definición, para después hablar de las principales influencias que ese estilo tuvo en la arquitectura, la pintura, la decoración de interiores y los textiles, que fueron las artes sobre las que mayor influencia tuvo este estilo.

El rococó es considerado un estilo artístico bastante complejo, que fue determinante para el arte y para la sociedad por sus contrastes entre lo serio y lo frívolo, además de su gran sensualidad, expresión de libertad y rechazo al academicismo que lo había precedido. Es una corriente artística caracterizada por la profusión de detalles lujosos y delicados concebidos para la satisfacción individual. Aunque abarca los años de 1715 (muerte de Luis XV) a 1789 (Revolución Francesa), esta tesis se ha centrado a estudiar el año de 1756, cuando se reconoce que el estilo ha llegado a su completa madurez a manos de su principal exponente, el pintor François Boucher y su mecenas la marquesa de Pompadour. El estilo rococó tuvo mayor auge en las artes menores o decorativas y por ello fue definitivo para el vestuario, dictando normas precisas acerca de la indumentaria. Existió todo un código para su uso, manufactura y simbolismo, que determinaba la jerarquía, la nacionalidad e incluso hora del día, con el simple hecho de vestir las distintas prendas.

Otro de los objetivos de esta tesis es el de estructurar una reseña histórica del contexto del estilo rococó y su influencia en las artes. Esto tiene la finalidad de conocer el significado de los elementos formales del diseño de la moda de la época, su relación con la sociedad y los códigos que existían para su uso. De igual manera se incluyen referentes iconográficos como son: obras de pintores de ese periodo artístico, imágenes de la indumentaria de la época conservadas en museos, así como esquemas de las prendas para poder describir las partes que integran el vestido femenino y masculino del siglo XVIII, al igual que los materiales y accesorios utilizados, y tener una base teórica y visual lo más fiel posible.

La última parte, que es el resultado gráfico, trata acerca del proceso de producción del catálogo electrónico. Este está destinado a ser un material de consulta para el diseñador de vestuario, director de arte o diseñador de producción, que necesite conocer a fondo el estilo y así sea capaz de generar una propuesta de alto valor en su diseño y trasfondo. Esta propuesta surge de la necesidad de tener una fuente de referencias visuales y teóricas dispuestas en un medio audiovisual de fácil acceso y transporte, como lo es un disco con el catálogo interactivo. El catálogo se compone de galerías de imágenes a las que el usuario puede acceder para conocer los múltiples componentes del vestuario y la descripción de los mismos. Se presenta en formato electrónico para darle interactividad y una manera interesante de navegar por las áreas que abarca el catálogo, además que en su diseño se propuso conservar la esencia del estilo rococó. Con ello, el diseñador tendrá referencias para proponer diseños de vestuario en cuanto a su forma, los materiales utilizados, la paleta de color de la época y los accesorios que deben llevarse para mantener un nivel de fidelidad a la época.



CAPITULO I

EL *DISEÑO*
de *V*ESTUARIO



En el mundo hay pocos rectángulos de papel que deban ser capaces de comunicar tanta información, tanto estética como práctica, como un boceto de diseño de vestuario.¹

1. Ingham, Rosemary. *The Costume Designer's Handbook: A Complete Guide for Amateur and Professional Costume Designers*. Editorial Heinemann. Estados Unidos, 1992. Pág. 88.

1. EL DISEÑO de VESTUARIO

1.1 DEFINICIÓN DE DISEÑO DE VESTUARIO

Dentro del diseño multimedia, la dirección de arte es la disciplina que coordina áreas tan diversas como escenografía, ambientación, utilería, vestuario, maquillaje así como el uso del color. Junto con la fotografía, la dirección artística le brinda a cada producto audiovisual y su historia la atmósfera adecuada, condición a la que contribuye en gran medida el diseño de vestuario. Este se encarga de designar un estilo visual a un personaje por medio de la ropa y accesorios, en función de lo que se desea que proyecte. Las prendas que un actor porte deben ayudar a contar la historia, lograr que el espectador la ubique con respecto al espacio y tiempo, así como facilitarle al histrion la creación de su personaje.



Arte conceptual para el diseño de vestuario de *Star Wars Episodio II: El ataque de los clones*

1.2 RELACIÓN ENTRE DISEÑO DE VESTUARIO Y DISEÑO DE MODAS

1.2.1 Definición de Moda

La moda (del francés, mode y éste del latín, modus, modo o medida) es definida por el Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española como ¹⁹Uso, modo o costumbre que está en alza durante algún tiempo, ó en determinado país, con especialidad en los trajes, telas y adornos, sobre todo los recién introducidos.¹⁹

Roland Barthes en su libro *El sistema de la moda* afirma que “el signo en la moda es arbitrario y elaborado cada año no por la masa de usuarios sino por la instancia estrecha que es el fashion group, que es el conjunto de profesionales influyentes de la moda, autonombrados y reconocidos por los integrantes del sistema.”²⁰ Esto continúa vigente en la actualidad, ya que concuerda con lo que asegura Naomi Tarrant, la curadora de vestimenta y textiles del Museo Nacional de Escocia, Edimburgo y anterior secretaria de la Costume Society: “El vestido moderno es parte de una gran industria donde el gusto personal es lo de menos, con tal de mantener la estructura completa rentable.”²¹

2. Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española
http://buscon.rae.es/draeI/SrvltConsulta?TIPO_BUS=3&LEMA=moda

3. Barthes, Roland. *El sistema de la moda*. Editorial Gustavo Gili España 1978. Pág. 189

4. Tarrant, Naomi. *The development of costume*. National Museums of Scotland. Editorial Routledge. Gran Bretaña, 1994. Pág. 11

5. Ávila, Carmen. Et. Al. *Léxico y discurso de la moda. Valoración de la conducta en las expresiones sobre el seguimiento de la moda*. Revista científica de comunicación y educación. Número 27. España, 2006. pág. 36.

Nuestra sociedad le da un valor automático a lo nuevo, cómo lo explican en su artículo *Léxico y discurso de la moda* los profesores Carmen Ávila y Francisco Linares de la asociación Andaluza de Semiótica. Además sostienen que “la moda no admite la negación crítica, sino la sustitución por otra novedad que convierte lo anterior en ‘lo pasado’. Así, la contestación a la moda no suele ser sino una perpetuación de la misma o una pretendida ignorancia que no nos exime de la obligación a adaptarnos a ella de alguna u otra manera en nuestra vida diaria. Su lógica es tan envolvente que no participar en ella equivale a no formar parte de esta sociedad en la que vivimos”²²

La palabra moda tiene más significados que el de “adscripción a la tendencia de comportamiento intuitiva como tal”²³, también se puede usar para referirse al conjunto de ropa que se usa. Las prendas de vestir son objetos que cubren una necesidad básica humana, pero “el vestuario ofrece mucho más que sólo protección. Es una manera maravillosa de expresar el gusto artístico individual. También es capaz de aportar confort cuando se habla de identidad grupal. Refuerza las afiliaciones culturales y permite una manera aceptable de rebelarse a los padres.”²⁴ Esta forma de rebelión no es del todo sincera, como lo explica Ávila: “la moda se presenta como una permanente contestación a lo establecido, pero, en tanto goza por definición de algún tipo de aceptación social, es desobediencia institucionalizada.”²⁵

6. *Ibidem* Pág. 38

7. Tarrant, Naomi. Op. Cit. Pág. 14

8. Ávila, Carmen. Op. Cit. Pág. 38

1.2.2 El diseño de modas

El diseño de modas es “el arte aplicado a la creación de ropa y accesorios concebidos para demarcar un estilo de vida, creados dentro de un marco cultural y bajo influencias sociales de una época determinada.”⁹

En el sistema de la moda actual se continúa identificando al *fashion group*, y como asegura Barthes: “la sociología de la moda parte de un modelo (vestido concebido por ese grupo) y sigue su realización a través de vestidos reales de modo que busca sistematizar conductas, que puede relacionar con condiciones sociales, niveles de vida y papeles desempeñados.”¹⁰ Esto se puede constatar al hablar de determinados grupos produciendo para determinados sectores de la población, y como menciona Tarrant en su libro, al seguir el esquema planteado por el *fashion group* se reconocen tres categorías de producción de la moda: la alta costura, el *prêt-à-porter* y el mercado masivo.

9. Maginnis, Tara. The costumes manifesto. http://www.costumes.org/history/100pages/fashion_theory.htm
10. Barthes, Roland. Op. Cit. 145.

Haute couture ó Alta costura. Es el tipo de diseño de modas que predominó hasta la década de 1950, constituido por prendas hechas a la medida del cliente. En la actualidad, es un término protegido que sólo puede ser empleado por las compañías que cumplan con los altos estándares de la Cámara Sindical de la Alta Costura de París. Ejemplos de estos estándares son que la prenda debe fabricarse con tela de altísima calidad y coserse a mano, con extrema atención al detalle y los acabados. Cómo ajusta al cuerpo el estilo que encierran las prendas son las prioridades, por encima del costo de los materiales y el tiempo que toman en realizarse. Este tipo de diseños son representados por las grandes casas de modas como Chanel, Dior o Ralph Lauren, cuyas creaciones son resultado del trabajo en conjunto de diseñadores individuales bajo la guía de un director de diseño.



Pasarela de Dior, desfile Primavera-Verano 2009.



Desfile Primavera-Verano 2010 del diseñador John Richmond

Prêt-à-porter ó prendas listas para usarse. También conocidas como prendas *ready to wear*, "el término describe ropa que fue hecha para usuarios en general en vez de para un individuo, la cual fue hecha 'especulando', en contraste con las prendas bajo pedido cuyo objetivo es el placer de la persona en particular que la solicitó."¹¹ Son una mezcla entre la alta costura y el mercado de masas. No están hechas para el comprador común, pero tienen gran cuidado en la elección y el corte de las telas. La ropa se produce en cantidades reducidas para garantizar la exclusividad, por lo que también resultan bastante caras. Las colecciones de *prêt-à-porter* son presentadas cada temporada por las casas de modas durante un periodo llamado *Fashion week*, o semana de la moda, que toma lugar en determinadas ciudades una o dos veces al año.

El diseño de vestuario difiere del de modas en que su producto final es una prenda que se adelanta o retrasa al menos una temporada con respecto a lo que va a la vanguardia.

11. Tarrant, Naomi. Op. Cit. Pág 14.

Mercado masivo. Actualmente, la industria de la moda se apoya más en las ventas a los mercados de masas, que tienen un amplio rango de consumidores. Se produce ropa en grandes cantidades y tamaños estandarizados, con materiales económicos usados creativamente. Los diseñadores de modas para el mercado de masas generalmente adaptan las tendencias impuestas por los nombres famosos del medio y usualmente esperan una temporada para ver si un estilo va a ser aceptado, antes de producir sus propias versiones del look original. Para ahorrar tiempo y dinero, utilizan telas mucho más baratas y técnicas más simples de costura que pueden hacerse a máquina fácilmente.

Aunque a través de la historia se han identificado categorías de producción similares, han tenido distinto significado del que le da el *fashion group*, como es el caso de la ropa de piel de los habitantes del ártico, que está hecha a medida para mejor preservación del calor y está confeccionada a mano. Otro ejemplo de lo que bien podría ser alta costura si se dejara de lado la definición elitista antes mencionada, son las prendas con propósitos mágicos y talismánicos de los pueblos primitivos, que de igual manera deben crearse para satisfacer las necesidades de cada persona en específico. También se podría observar "un tipo de *ready to wear* en las túnicas cópticas sin estructura hechas para esa población en general."¹²

12. Ibidem



Imagen de la campaña publicitaria mundial de la marca Bershka en 2010

1.2.3 Historia del diseño de modas

El primer diseñador de modas que desempeñó un trabajo más elaborado que el de un sastre fue Charles Frederick Worth. Antes de que estableciera su maison couture o casa de modas en París, el diseño y la creación de la ropa era el trabajo de costureras y sastres anónimos y la moda reflejaba lo que se usaba en la corte real. "El éxito de Worth fue tal, que fue capaz de dictar a sus clientes lo que debían usar en vez de seguir sus órdenes como los sastres que le precedieron."¹³ El término *couturier* fue creado para describirlo y en la actualidad se usa para referirse a los diseñadores de modas.

"Las últimas tres décadas del siglo XVIII son consideradas una revolución en el modo de vestir en tanto que las *marchandes de modes* o conocedoras de moda emergieron como una fuerza mayor en el negocio del vestido, guiado por el crecimiento de la producción textil y los cambios de actitud hacia el consumo."¹⁴ En este período se comenzaron a trazar bocetos coloreados de la ropa y eran mostrados a los clientes, cosa que resultaba más barata que producir primero las prendas. Si al cliente le gustaba algún diseño, lo mandaba a hacer y finalmente se constituyó la tradición de los artistas de modas de presentar bocetos de sus colecciones de prendas. Varios de estos bocetos se muestran en el siguiente capítulo.

13. Lehnert, Gertrud. *Historia de la moda en el siglo XX*. Editorial Köneman. Alemania, 2000. Pág. 64

14. Gay, Claire. *El siglo XVIII*, Editorial Aguilar. España, 1959. Pág. 14

En esa época de la historia de la moda, la división entre alta costura y *prêt-à-porter* no estaba bien definida, hasta que ambas pasaron de ser categorías en competencia a dos modos de producción coexistiendo en las casas de modas.

La segunda guerra mundial produjo varios cambios en la industria de la moda. Después de la guerra, la reputación de París como la capital mundial de la moda se vino abajo y las prendas del mercado de masas se tornaron altamente populares. En la década de 1950, la preferencia de un estilo joven, la aparición de prendas que exigían mínimos cuidados de lavado y las telas sintéticas le dieron a la moda un nuevo rumbo. Al enfrentarse con estos acontecimientos, la alta costura de París no pudo evitar que la moda se filtrara a las calles y así ha sido hasta hoy. Lo único que los diseñadores del mercado de masas deben precaver es que con tiempos de producción acordes a las grandes cantidades de ropa, tienen de adivinar con un año de anticipación las prendas que la gente querrá llevar puestas.

1.3 HISTORIA DEL DISEÑO DE VESTUARIO

Como herramienta para lograr una adecuada ambientación, el diseño de vestuario se ha desarrollado a la par de las artes escénicas como el teatro, además de la televisión, el cine y el performance. Desde que el hombre prehistórico comenzó a dibujar sobre su piel y cubrir su cuerpo con hojas y ramas de plantas, comenzó la evolución del vestuario como elemento de comunicación. "Primero fue una necesidad básica, luego surgió el sentido estético y finalmente el significado simbólico. En la actualidad podemos ver fusionados todos estos aspectos en una prenda de vestir, pues nos cubrimos para protegernos del clima, pero nos fijamos que ese atuendo sea bonito y muchas veces cultivamos un estilo que nos representa, es decir, tenemos algo simbólico que comunicar a través de nuestra ropa."¹⁵



Mosaico griego representando máscaras de teatro



Grabado con diseños para vestuario del teatro isabelino

15. König, René. *Sociología de la moda*. Editorial Beta. España, 1972. Pág. 145

1. EL DISEÑO de VESTUARIO



Estampa japonesa que representa dos actores del teatro kabuki



Escena de la película *My fair lady*, ganadora del Oscar a mejor diseño de vestuario en 1964

El arte se ha manifestado en el vestuario a través de la historia. Ejemplos de ello son las máscaras de teatro de la antigüedad grecolatina, el teatro kabuki con su maquillaje y atuendo recargado, las caravanas de la *commedia dell'arte* italiana, los espectáculos isabelinos ingleses y el siglo de oro español, donde se aprecia el desarrollo del atuendo concebido como herramienta para definir y caracterizar al personaje, resaltar o esconder atributos del portador y contribuir con la atmósfera de la obra.

1.4 EL DISEÑO DE VESTUARIO EN MÉXICO

Existe una carencia de información en nuestro país, debido a que desde los inicios de la cinematografía, el trabajo del diseñador artístico no llegó a definirse totalmente: se mezclaba con el quehacer del ambientalista o era dejado de lado por completo, "solo durante las últimas tres décadas se le ha empezado a conceder cierto valor a la dirección de arte, más allá del tradicional sentido decorativo que tuvo en el pasado."¹⁶

Para ofrecer un panorama del reconocimiento que le han otorgado a la labor del diseñador de vestuario en el ámbito de la cinematografía nacional, se presenta la siguiente tabla con los ganadores del premio Ariel, otorgado por la Academia Mexicana de Ciencias y Artes Cinematográficas a lo mejor del cine mexicano. Es importante mencionar que "desde la institución del premio en 1944 hasta el año de 1994,"¹⁷ el Ariel al mejor vestuario fue otorgado únicamente en tres ocasiones, y "a partir de 1995 se entregó con regularidad cada año."¹⁸

16. García, Jaime Et. Al. *Cuadernos de estudios Cinematográficos 5: Dirección Artística*. Centro de Estudios Cinematográficos. UNAM, México, 2005. Pág. 15
 17. Campos, Yolanda Et. Al. *Premio Ariel*. Academia Mexicana de Ciencias y Artes Cinematográficas A.C. (y colaboradores) México, 1994. Págs 4-132.
 18. Página oficial de la Academia Mexicana de Ciencias y Artes Cinematográficas, <http://www.academiamexicanadecine.org.mx/>

GANADORES DEL PREMIO ARIEL DE DISEÑO DE VESTUARIO

Entrega	Diseñador	Película
I 1944	Royer	<i>Bugambilia</i>
II 1947	Salvador Bartolozzi	<i>Pepita Jiménez</i>
XXXVI 1994	María Estela Fernández	<i>Novia que te vea</i>
XXXVII 1995	Jaime Ortíz Domínguez	<i>El callejón de los milagros</i>
XXXVIII 1996	Graciela Mazón	<i>La reina de la noche</i>
XXXIX 1997	Mónica Neumaier	<i>Profundo Carmesi</i>
XL 1998	Lourdes Almeida	<i>De noche vienes, Esmeralda</i>
XLI 1999	Mariestela Fernández	<i>Un embrujo</i>
XLII 2000	Mariestela Fernández	<i>La ley de Herodes</i>
XLIII 2001	Alejandra Dorantes	<i>Perfume de violetas (Nadie te oye)</i>
XLIV 2002	Adolfo Cruz Martínez	<i>De la calle</i>
XLV 2003	Mariestela Fernández	<i>El crimen del Padre Amaro</i>
XLVI 2004	Bárbara González Monsreal	<i>Zurdo</i>
XLVII 2005	Junior Paulino y Lourdes del Valle	<i>Adán y Eva (Todavía)</i>
XLVIII 2006	Adriana Olivera Pontelín	<i>Las vueltas del Citrillo</i>
XLIX 2007	Lala Huete	<i>El laberinto del fauno</i>
50 2008	Mariestela Fernández	<i>Km 31</i>
51 2009	Gilda Navarro y Mónica Neumaier	<i>Arráncame la vida</i>



Escena de la cinta *El laberinto del fauno* de Guillermo del Toro



1.5 ELEMENTOS FORMALES DEL DISEÑO DE VESTUARIO

Para obtener la representación visual del vestuario, el diseñador deberá concentrar sus ideas y trasladarlas al papel, y para ello deben de considerarse aquellos elementos que constituyen al diseño como composición gráfica.

1.5.1 Forma

La forma alude a la figura externa de los cuerpos y también es llamada contorno. Para comunicar la forma de manera pictórica, se recurre a la línea, la cual es el "medio indispensable para visualizar lo que no puede verse, lo que no existe salvo en la imaginación."¹⁹ La forma completa del vestuario de un personaje puede ser explotada para lograr la capacidad de resaltar, exagerar o favorecer, entre otras cualidades, la forma del cuerpo del actor. De igual manera, se puede tomar en cuenta que la forma de cada prenda al ser simplificada hasta uno de los tres contornos básicos: cuadrado, triángulo y círculo, es capaz de transmitir las cualidades que encierra cada uno.

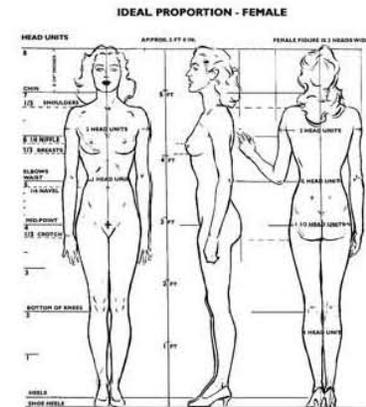
19. Dondis, Donis. *La Sintaxis de la imagen*. Editorial Gustavo Gili. España, 1976. Pág. 57.

"Un boceto de diseño de vestuario está completo si entre otras cosas conjunta línea, forma, proporción, color, historia, guión y análisis del personaje."²⁰

1.5.2 Tamaño y proporción

El tamaño se refiere a las dimensiones que guarda un objeto. La proporción es la correspondencia de las partes con el todo, o de las partes entre sí. Ambos son condiciones que se deben tomar en cuenta al diseñar vestuario: la proporción del cuerpo del personaje, el tamaño de cada pieza de ropa, las relaciones que se den entre las anchuras de las distintas prendas, al igual que cómo funciona la ropa del personaje con respecto a la de los demás y a su entorno o ambiente. Todas son consideraciones que se deben conjuntar para obtener las medidas requeridas de equilibrio y armonía en el diseño.

20. Ingham, Rosemary. Op. Cit. Pág. 88



Esquema de la proporción ideal del cuerpo femenino. Tomado del libro *Fashion Illustration School* de Carol Nunnally. Editorial Thames and Hudson. Reino Unido, 2009. Página 48.

1.5.3 Color

Una explicación detallada de lo que es el color y la manera en cómo es percibido involucra ciencias como física, química y psicología y su estudio completo dista mucho del alcance de este trabajo, el cual se concentrará en establecer el potencial que tiene el color con respecto al diseño. El color como elemento gráfico tiene dos significados: color denotativo y el color connotativo.

El color denotativo

Es el que se emplea en la representación de las figuras o demás elementos y que viene incorporado en las imágenes reales de la fotografía o ilustración. Se pueden distinguir tres categorías de color denotativo: Icónico, saturado y fantasioso.

Color icónico: esta dado de acuerdo a la expresividad cromática como función identificadora: la tierra es café, la manzana es roja y el cielo es azul. "El color es un elemento fundamental de la imagen realista ya que la forma incolora aporta poca información en el desciframiento inmediato de las imágenes. La adición de un color natural acentúa el efecto de la realidad, permitiendo que la identificación del objeto o figura representada sea más rápida."²¹ Por lo tanto, el color ejerce una función de realismo que se superpone a la forma de las cosas: una manzana será más real si se reproduce o plasma en su color natural.



21. Swann Alan. *El color en el diseño gráfico*. Ediciones Gustavo Gili. México 1993. Pág 59.



Color saturado: Es un color alterado o manipulado en su estado natural y real. Más brillante, son colores más densos, puros y luminosos. El color saturado nace de conseguir una exageración de los colores y captar la atención con estos. El entorno resulta más atractivo alterando el color y de esta forma, el cine, la fotografía, la ilustración así como los carteles obedecen a una representación gráfica cromática exagerada que crea euforia colorista.



Color fantasioso: Es el que se manipula para lograr una nueva forma expresiva. Se crea ambigüedad entre la imagen o fotografía representada y el color expresivo que se le aplica, consiguiendo así una fantasía, al respetar las formas y alterar el color natural.

El color connotativo

"La connotación es la acción de factores no descriptivos, sino psicológicos, estéticos o simbólicos que hacen suscitar un cierto ambiente correspondiendo a amplias subjetividades. Es un elemento estético que afecta a las sutilezas perceptivas de la sensibilidad."²² Como una parte natural de nuestro entorno, el color provoca en el espectador más respuestas de tipo psicológico que cualquier otro elemento de diseño. Las personas reaccionan al color de manera distinta dependiendo de la cultura, pero existen varias generalidades: el rojo significa pasión; el negro maldad, muerte o luto. Aunque es un recurso que se puede aprovechar ampliamente, para emplearlo de manera correcta se debe conocer perfectamente al público receptor del mensaje que lo contenga.



22. Ibidem

1.5.4 Textura

Es el tipo de superficie de acuerdo a los materiales utilizados. Atrae tanto al sentido del tacto como a la vista y es el tipo de detalle que enriquece tanto al boceto como al producto de vestuario final. Para el vestuario de teatro, no se necesita profundizar tanto en la elección de texturas para las prendas, dado que la distancia entre el actor y el público no permite apreciar completamente los detalles. Para una producción cinematográfica en cambio, llegará a haber tomas donde se puedan observar las prendas cubriendo toda la pantalla, por lo que cuidar ese detalle resulta imprescindible.

Por último, cabe resaltar que cada parte de un vestuario debe relacionarse con los demás en la escena. La escenografía, iluminación, color de la complexión del actor y el tamaño y la configuración del set hacen requerimientos específicos en el diseño de vestuario.



1.6 FACTORES QUE INTERVIENEN EN EL DISEÑO DE VESTUARIO

1.6.1 Elementos psicológicos de la indumentaria

Durante siglos, los individuos y sociedades han usado ropa y otros adornos corporales como forma de comunicación no verbal para indicar ocupación, rango, género, disponibilidad sexual, localidad, clase, riqueza y afiliación a diversos grupos. "La moda es una forma de discurso libre, no sólo incluye la ropa, sino también accesorios, joyería, estilos de peinado, belleza y arte corporal."²³

Lo que usamos y cómo y cuando lo usamos, provee a los demás de claves para leer la superficie de nuestra situación social. La aceptación del grupo social es el primer interés que persigue quien busca estar a la moda: mientras que el grupo identifique similitudes en nuestra moda personal, podemos pertenecer a él: "es el sentido de pertenencia marcado por cómo nos vestimos el que nos da la conexión a la tribu."²⁴ Es por estas razones que el diseño de vestuario debe incurrir en dotar al personaje de claves en su indumentaria que lo enmarquen en el grupo social al que pertenezca, según el guión con el que se trabaje.

23. Squicciarino, Nicola. *El vestido habla: consideraciones psicosociales sobre la indumentaria*, Editorial Cátedra, España 1990. Pág. 79

24. Weston Thomas, Pauline. *What is fashion?* Inglaterra, 2002-2008
http://www.fashion-era.com/sociology_semiotics.htm



Tutmés
Busto de Nefertiti
1330 a.C.



Jan Van Eyck
El matrimonio Arnolfini
(detalle) 1434



Sandro Botticelli
La Primavera
(detalle) 1482



Alfonso Mucha
Danza
(detalle) 1898



Andy Warhol
Marilyn Monroe
(detalle) 1964

La manera en la que se percibe la belleza o fealdad del cuerpo y las prendas que se usan para cubrirlo, está determinada por la actitud que tiene cada cultura hacia la fisonomía. La mujer *bella* es la que posee la belleza aceptada por la mayoría. En el siguiente capítulo se abordará la manera en que las mujeres en el siglo XVIII modificaban su silueta para adaptarla a la figura de los vestidos y llevar el aspecto *aristocrático* acorde al canon de belleza de la época.

Formas de representar un diseño:
a la izquierda un boceto realista y
estilizado; a la derecha uno con
mayor nivel de abstracción



1.6.2 Representación

Es la manera de ver la realidad y materializarla, por lo que, a partir de la forma de realizar un diseño, este se podrá catalogar como realista, semi abstracto o estilizado. El estilo de diseño que lleve el boceto podrá ser de cualquiera de estas tres maneras considerando el periodo histórico al que se adhiera, además de la técnica de representación elegida y soporte gráfico en que se deba utilizar. En cuanto al boceto de diseño de vestuario, conviene que sea lo más claro posible para especificar las dimensiones, detalles y forma general del vestuario final.

1.6.3 Significado

Desde tiempos antiguos, las vestiduras de los personajes en las obras de arte simbolizan la exteriorización de las cualidades personales. Durante largos periodos de la historia el vestido fue indicador de la disposición interior de quien lo endosaba. "El lujo de un vestido, como los mantos bordados románicos o góticos, no es tal lujo, sino el signo del esplendor celestial. Algunos vestidos incluyen símbolos o emblemas expresos: particularmente las prendas rituales. En iconografía es frecuente la identificación de un personaje gracias a datos presentes en su vestimenta."²⁵ El significado que le da el hombre a los elementos de su atuendo llega a cambiar a lo largo de la historia, como ejemplo se tiene el concepto de *palidez*: mientras que en la Edad Media se consideraba signo delator de los herejes, poco a poco cobró un rango estético como atractivo de las damas nobles, mientras que en nuestros días la piel bronceada tiene más relación con la juventud, salud, riqueza y el éxito.

25. Revilla, Federico. *Diccionario de Iconografía y Simbología*. Segunda Edición. Editorial Cátedra. España, 1995. Pág 176.

1.8 CARACTERÍSTICAS DE UN BUEN DISEÑO DE VESTUARIO

Se debe considerar que a fin de cuentas el vestuario se crea para que un actor lo lleve puesto y con ello fortalezca la historia que se intenta contar. Por ello puede decirse que el vestuario afecta la actuación en varios sentidos, como lo afirma la diseñadora de vestuario y doctora en teatro por la Universidad de Georgia, Tara Maggins, “un acertado diseño de vestuario ayuda al actor a “entrar en personaje” más fácilmente, y otras de sus propiedades son:”²⁷



Michelle Pfeiffer como Gatóbela en *Batman Regresa* de Tim Burton, diseño de vestuario de Bob Ringwood y Mary E. Vogt.

- o Transmite al público los rasgos del personaje de manera efectiva y sin la necesidad de gastar tiempo en explicarlos: período histórico, hora del día, clima, status socioeconómico, etc.
- o Proporciona espectáculo, por ejemplo engalanando los números musicales.
- o Distrae de las secciones malas en el guión, o amplifica aquellos diálogos que necesitan un estímulo visual que corresponda a la altura de la emoción y el lenguaje utilizados.
- o Ofrece la codificación necesaria al tratarse de guiones complicados, pues le permite a la audiencia identificar el grupo al que pertenecen los personajes, como en la obra *Romeo y Julieta*.
- o Contribuye con la iluminación y la escenografía a la unificación visual del concepto designado por el director, y pone en ambiente a la audiencia.
- o Ayuda al actor a empatar su tipo de cuerpo con el del personaje, logrando que la persona se vea atractiva o desagradable, joven o vieja, independientemente de cómo es fuera del escenario.

27. Maggins, Tara. *The Costumes Manifesto*. <http://www.costumes.org/advice/1pages/jobdescription.htm>

En cambio, un mal diseño es el que interfiere con la actuación al:

- o Verse incoherente con el personaje, dificultando el trabajo del actor.
- o Robar la atención del espectador de manera negativa al no ser esa su intención.
- o No ofrecer suficiente espectáculo, cuando eso sea un propósito.
- o Incluir combinaciones de color confusas que dirijan la mirada del público al lugar equivocado del escenario.
- o Forzar el movimiento del actor de manera errónea.
- o No contribuir al movimiento del actor cuando se requiera.
- o No resaltar el cuerpo del actor de la manera deseada.

Por otra parte, la diseñadora de vestuario del cine de Hong Kong, Dora Ng, cuyo trabajo se aprecia en películas como *Comrades*, *Almost a Love Story* y *Gorgeous*, advierte que:

“El mejor diseño de vestuario es aquel que no se nota, aquel que no le roba atención a una historia envolvente. Por supuesto que a las películas de época se les admiran por contener trajes preciosos, pero debe haber siempre un balance entre la historia y los elementos visuales, y eso incluye al vestuario.”²⁸

28. Maggins, Tara. *The Costumes Manifesto*. <http://www.costumes.org/advice/1pages/jobdescription.htm>



Halle Berry en *Gatóbela*, diseño de vestuario de Angus Strathie.



Máscara de bronce de un rey sumerio.



Fotograma de la película *La Biblia* de John Huston.

1.6.4 Función

La vestimenta está destinada principalmente a satisfacer necesidades básicas del hombre, como son la protección del cuerpo contra el medio ambiente y el clima adverso y en ocasiones por pudor, como la ropa interior. El diseñador de vestuario debe conocer que funciones específicas tendrá cada pieza. De igual manera debe saber qué clase de accesorios componen el vestuario del personaje cuando representa a un deportista, un clérigo, o un ama de casa, para que el espectador lo identifique y crea posible su papel. En todos los casos se puede otorgar el nivel adecuado de realismo al proyecto, buscando referentes e imágenes con respecto a la época, clase social, estación del año en que sucede la trama, clima del lugar y demás información correspondiente a la historia que se trabaje.

Con las imágenes de esta página se ilustra el ejemplo del diseño de vestuario y maquillaje del personaje del rey babilonio *Nimrod* en la película *La Biblia*. Su maquillaje está inspirado en las máscaras de los reyes, las cuales representaban los rasgos asociados con la vida en la región de mesopotamia: gruesas líneas negras que delinean los ojos para protegerlos de los rayos del fuerte sol de la región, además de la barba espesa e indumentaria especial que protegen del calor y la arena.

1.7 ETAPAS EN EL DISEÑO DE VESTUARIO PARA UNA PRODUCCIÓN AUDIOVISUAL

Es necesario describir las distintas fases del diseño de vestuario, para conocer qué clase de avances se buscan en cada una y en qué orden se van aplicando los conocimientos adquiridos, tomando siempre en cuenta que "se deben trabajar las partes práctica y creativa al mismo tiempo, siendo las dos muy importantes y complementarias. Para ello debemos considerar seis etapas del trabajo:"²⁶

1) Inicio de proyecto

Se efectúa la lectura del guión, para obtener una lista detallada de personajes y acotaciones de vestuario y accesorios específicos, llamada *breakdown*. El *breakdown* es una relación de quienes están en la escena, en donde se encuentran y qué están haciendo. En esta etapa también se forma una lista de números de cambio de vestuario, con datos como presupuesto aproximado, ruta crítica de tiempo, dinero y materiales requeridos, además del lugar o lugares donde se podrán almacenar las prendas durante la producción.

26. García, Jaime Op. Cit. Pág. 72

EL VESTUARIO ROCOCÓ



Referencias para el diseño de vestuario de un soldado inglés de finales de siglo XIX.

2) Investigación

Se buscan referentes de imágenes con respecto a la época en que se desarrolla la historia, la clase social de los personajes, la estación del año en que sucede la trama, el clima del lugar y en general de todos los datos que nos ofrezca el guión y el director.

3) Diseño

Se toman decisiones para que en conjunto, los diseños de todos los personajes contrasten, vayan en la misma gama o se pierdan. Se proponen colores, texturas y se elige si va a ser un vestuario realista o de fantasía.

4) Preproducción

En esta etapa se elabora el plan de trabajo, con respecto a la fecha en que comenzará el rodaje, para saber qué vestuarios se deben tener listos primero. Se toman las medidas a todos los actores y se decide sobre qué vestuarios se confeccionan, rentan o compran, cuales se texturizan, tiñen o avejentan. Se reúnen los elementos para poder mantener la ropa en buenas condiciones: racks, ganchos, etiquetas, separadores y cajones.

5) Rodaje

Se hace el inventario completo del equipo y vestuario que se tiene. Se debe tener una lista detallada de qué incluye el vestuario de cada personaje y las escenas en las que lo requiere. Se va llevando la continuidad del vestuario con fotografías y grabaciones, además de registrar listas detalladas escena por escena (suéter abierto, mangas arriba y demás detalles precisos.)

6) Entrega

Al finalizar el rodaje, la ropa se asea para su óptima conservación y uso en futuras producciones. Se verifica que sea entregada conforme a las listas del inventario hechas previamente y en su caso, se crea una lista de pérdidas.

I. EL DISEÑO de VESTUARIO



Fotografía de la ópera *La hija del regimiento* (tomada por Silver Jade Deutch)



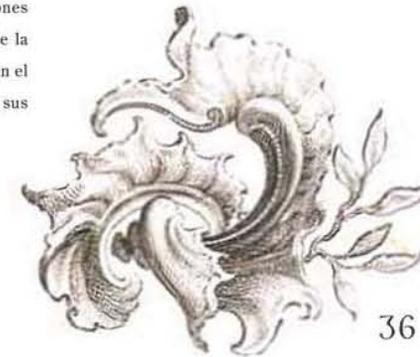
CAPITULO II

EL ESTILO *R*OCOCÓ
y su *C*ONTEXTO

2. EL ROCOCÓ y su CONTEXTO

2.1 DEFINICIÓN DE ROCOCÓ

"La palabra rococó deriva de las voces francesas *rocailles* (rocas) y *coquilles* (conchas), dos de los elementos primordiales de la decoración de este estilo."³⁰ El Rococó fue una corriente artística que surge en Francia en el siglo XVIII, entre los años de 1715 -muerte de Luis XIV- a 1789 -toma de la Bastilla-. Aunque algunos autores lo consideran como modalidad del Barroco, o inclusive su culminación (tardobarroco), es un estilo independiente y personal, si acaso, la transición hacia el Neoclasicismo. En contraposición con el Barroco, el Rococó no tiene consideraciones religiosas, es un arte totalmente mundano, enfocado hacia temas de la vida diaria. "El rococó hizo que el hombre se encontrase a sí mismo en el arte, viese en la pintura su vida, sus placeres, sus penurias diarias, sus alegrías y, escasamente, sus últimos días y el más allá."³¹



30. Lozano Fuentes, José Manuel. *Historia del Arte*. Editorial Ceca. México, 2002. Pág. 397.

31. Sureña, Joan. *Summa Pictorica Historia universal de la Pintura Tomo XVIII El Siglo de la Razón*. Editorial Planeta. España, 2002. Pág. 19.

A sí que, ¿quién miraba estas pinturas? Ciertamente no estaban dirigidas a los pastores que representaban, sino a la urbe sofisticada que añoraba los tiempos menos complicados en que las relaciones humanas no estaban viciadas con la necesidad de competir de la vida en sociedad.²⁹

29. Minor, Vernon. *Baroque & Rococo Art and Culture*. Editorial Harry N. Adams Publishings. Estados Unidos, 1999. Pág. 31.

EL VESTUARIO ROCOCÓ

El Rococó también es llamado estilo Luis XV y se dio durante la etapa de esplendor antes de la caída del Estado de la sociedad Francesa. Hasta este punto, los monarcas habían disfrazado el gran deterioro de la economía mediante la fastuosidad en todos los aspectos cortesanos: la etiqueta, el protocolo y sobre todo en el arte. El exceso dio paso a una nueva visión que se inclinaba igualmente por la profusión de detalles, pero concebidos para el individuo en vez de para el lujo colectivo. "Las preferencias pasaron de los grandes salones de recepción a las salitas confortables y claras, adornadas con espejos, oro y ribeteados estucos".³²

Este factor fue determinante para el arte porque se observa la transición de la época entre lo serio y lo frívolo, lo real y lo imaginario, junto con una amplia liberación de los sentidos y el espíritu. Al tratarse de un estilo que expresa la vida social inmediata del hombre acaudalado, se favorecen los espacios íntimos en vez de los monumentales. Es un arte al servicio de la comodidad, el lujo y la fiesta que intenta reproducir el sentimiento típico de la aristocracia, libre de preocupaciones. Es un arte para una sociedad que ansía la libertad, el buen gusto y el placer, que prefiere lo natural, lo galante y la sensualidad.

32. Gay, Claire. *El siglo XVIII*. Aguilar. España, 1969. Pág. 11.

2. EL ROCOCÓ y su CONTEXTO

De igual manera se percibe un cambio en la figura del artista, que ya no está bajo el mandato del poder como lo estuvo en el Barroco, sino que trabaja con mayor libertad y busca clientes entre los círculos aristocráticos y burgueses, y con ello se inicia el Mercado del arte; el artista comienza a independizarse de los mecenas y comitentes y establece una nueva relación con el marchante que lo pone en contacto con los coleccionistas.

El estilo se difundió por toda Europa, principalmente en Alemania y Austria. En Inglaterra tuvo exponentes como el pintor William Hogarth, quien contribuyó a crear una teoría sobre la belleza del Rococó; sin referirse intencionadamente al nuevo estilo, afirmaba en su obra *Análisis de la belleza* (1753) que la curva en S presente en el Rococó era la base de la belleza y de la gracia que existe en el arte y en la naturaleza: "una línea ondulada siempre será más bella que una recta o angulosa."³³

Cabe mencionar que durante el periodo Rococó hubo un tipo de *chinoiserie*, o gusto por los objetos de arte Chino, donde se reflejaban las nociones poéticas de ese país. Tales objetos incluían textiles, porcelanas y motivos arquitectónicos. El Rococó continuó desarrollándose hasta la llegada del Neoclasicismo, estilo que pretendía una vuelta a la pureza de la antigüedad clásica.

33. Gombrich, E. H. *Historia del Arte*. Ediciones Garriga. España, 1975. Pág. 381.



François Boucher. *El Desayuno*, (detalle) 1739
óleo sobre tela 81.5 x 65.5 cm,
Paris, Museo del Louvre.

2.2 PRINCIPALES INFLUENCIAS EN EL ARTE

2.2.1 Arquitectura

El arte donde se inicia el rococó es la arquitectura, caracterizada por la "pérdida de definición del espacio arquitectónico, el cual adquiere una nueva proyección como lugar de juego y diversión."³⁴ El trazado externo de los edificios mantiene una simplicidad contrastante con el profuso decorado de los interiores, conformado por formas asimétricas, onduladas e irregulares, además de elementos naturales como conchas, rocas marinas, las clásicas nubes de estuco blanco y gran variedad de motivos vegetales. "Estos elementos decorativos adquirieron autonomía y relegaron la estructura arquitectónica a segundo plano; con formas simétricas al principio y asimétricas posteriormente, llegaron a cubrirlo todo. En la década de 1730 la mayoría de los centros de arte europeos adoptaron el estilo."³⁵

Otro elemento típico es la búsqueda por aparentar una mayor amplitud visual en las habitaciones, cosa que se lograba mediante trucos como espejos, sobrepuertas y plafones para disimular la separación entre el techo y las paredes.

34. Morales y Marín, José Luis. *Historia Universal del Arte, Tomo VIII Rococó y Neoclasicismo*, Editorial Espasa-Calpe. España, 2003. Pág. 123.

35. Burngässer, Bárbara. *Barroco y Rococó*. Editorial Feierabend. Alemania, 2003. Pág. 145.

2.2.2 Pintura

Los temas que se representan son las historias pastoriles, las aventuras amorosas y cortesanas, pero sobre todo la *fête-galante* es decir, la fiesta galante o celebración al aire libre con juegos sensuales que tenía como protagonistas a doncellas y caballeros galantes. Las composiciones son sensuales, alegres y frescas, predominan los colores pasteles, suaves y claros. "Hay pocas tensiones visuales en las composiciones, además de abundancia de tonos pastel, desenfoque de los detalles y una atmósfera donde los colores se tornan vaporosos."³⁶

En cuanto a las técnicas, los pintores utilizaron el óleo para sus grandes paisajes, aunque para los retratos algunas veces prefirieron el pastel puesto que "se puso de moda, porque permitía obtener más delicadezas tonales y unos matices de gran sutileza y blandura, como evanescentes, que cuadraban perfectamente con el gusto rococó."³⁷

La mujer tiene un papel importante debido a que es la organizadora de reuniones sociales y se convierte en foco de inspiración, ya que es la figura bella, sensual y culta. También se retoman los temas mitológicos, debido al interés suscitado a partir de las excavaciones por los redescubrimientos de las antiguas ciudades romanas Pompeya y Herculano en los años 1738 y 1748, respectivamente.

36. Minor, Vernon. Op. Cit. Pág. 32.

37. Morales y Marín, José Luis. *Historia Universal del Arte Volumen VIII Barroco y Rococó*. Editorial Planeta. España, 1990. Pág. 341.



François de Cuvillies. Interior del Palacio de Amalienburg en el Parque de Nymphenburg, Munich, 1731-1739.



Thomas Gainsborough
Robert Andrews y su esposa (detalle)
Óleo sobre lienzo 70 x 120 cm.
Londres, Galería Nacional.

Los pintores destacados de este periodo son:³⁸

Rococó en Francia

Jean-Antoine Watteau (Valenciennes, 1684 – Nogent-sur-Marne, 1721)
François Boucher (Paris, 1703 – Paris, 1770)
Jean-Honoré Fragonard (Grasse, 1732 – Paris, 1806)

Rococó en Inglaterra

William Hogarth (Londres, 1697 – Londres, 1764)
Thomas Gainsborough (Suffolk, 1727 – Londres, 1788)

Rococó en Italia

Francisco Solimena (Canale di Serino, 1657 – Nápoles, 1747)
Giambattista Tiepolo (Venecia, 1696 – Madrid, 1770)

38. Morales y Marín, José Luis. *Historia Universal de la Pintura Tomo 5: Del Tardobarroco al Romanticismo*. Editorial Espasa. España, 1996. Pág. 34.

El retrato fue el género pictórico más desarrollado durante todo el siglo XVIII. La monarquía y los miembros de la nobleza y la alta burguesía encargaban a los artistas retratos que expresaran sus ideales de vida. El nuevo sentimiento ante la vida que se adueñó de la sociedad francesa a principios del siglo XVIII tuvo su reflejo más importante en la pintura. La relajación de las costumbres, la sensualidad y la expresión de los sentimientos hicieron surgir obras de carácter intimista, que se distanciaron notoriamente de las imágenes representativas del siglo XVII.

Hasta que llegaron el nuevo régimen y los ideales de la Revolución francesa, los cuadros del rococó gozaban de total popularidad, uno de los más importantes es el que se presenta a la derecha: *El columpio* de Fragonard, el cual representa una escena llena de movimiento y animación, con un ligero toque de improvisación. Su pincelada, ligera y vital, su aplicación de los colores, vaporosa y semipastosa, nunca fueron igualadas. Pese a todo ello, la llegada del neoclasicismo hizo que estas cualidades cayeran en el olvido.



Jean-Honoré Fragonard.
El Columpio, 1765
óleo sobre tela 81 x 65 cm,
Londres, Colección Wallace.

2.2.3 Decoración de Interiores



Thomas Chippendale
Sillón tapizado en brocado, 1759
Paris, Museo del Louvre

Es en la decoración de interiores donde el Rococó tuvo mayor impacto, inclinándose por los motivos ligeros y simétricos frente a la pesadez y robustez barrocas. El gusto chino es una importante influencia para Europa, al considerar sus piezas misteriosas, exóticas y hermosas. Sus ejemplos más notables se encuentran en la cerámica alemana, el encaje francés y el mobiliario inglés, que representaban elementos como pagodas, figuras orientales, vegetación y animales.

En Inglaterra, el rococó influyó en la platería, la porcelana y las sedas, pero en mayor medida en el diseño de mobiliario. Las nuevas creaciones se caracterizaban por ser de líneas más gráciles y redondeadas, liberándose de la rigidez propia del periodo anterior o estilo Regencia.

"En cómodas y armarios, las superficies se curvan y ondulan, estrechándose hacia la base; las patas pronuncian su arco. Las superficies chapeadas se adornan con cintas, flores y cuadros. En el apogeo del estilo, las líneas onduladas y las volutas de rocalla se enriquecen con dorados y aplicaciones de bronce y alternancia de tonos mate y brillante. Un cierto espíritu femenino se hace omnipresente, imponiendo la delicadeza y combinando la elegancia con comodidad."³⁹

Los mayores exponentes del Rococó inglés fueron Thomas Johnson, un escultor y proyectista de muebles ubicado en Londres a mediados del siglo XVIII; y Thomas Chippendale, que produjo un único y decorativo tipo de muebles con el mismo nombre.



Jean François Oeben.
Mesa de despacho de Luis XVI, 1760-1769
Paris, Interior del Palacio de Versalles.

39. Alocía Gil, Santiago. *Historia del arte tomo 7: Artes decorativas* Editorial Carroggio. España. Pág. 287

2.2.4 Música

La música barroca fue perdiendo popularidad bajo el reinado de Luis XV. El refinado gusto de los aristócratas de la época ahora preferían en las melodías una capacidad de expresión emocional moderada, sin excesivo dramatismo. Fue entonces que apareció la música rococó, también llamada *música galante*.

Las características de estas obras fue la gran cantidad de elementos decorativos, ingeniosos, entretenidos y graciosos sobre una estructura sólida y racional. Se rechazaron los extremos y se creó una música sutil para el lujo de los sentidos, agradable, divertida y espontánea. Se atenuó el uso de los elementos musicales complejos: contraste, movilidad e intensificación emocional. Los parámetros como ritmo, armonía y melodía fueron simplificados.



Jean-Antoine Watteau
La Gamme d'amour, 1715-18
Óleo sobre lienzo. 50.8 x 59.7 cm.
Londres, Galería Nacional

“La melodía, en vez de ser reiterativa, se trabaja con melodías cortas, frases breves y simétricas, con estructura clara, muy regulares. Las cadencias mucho más abundantes para determinar el fin de las frases. Así se crean melodías sencillas y racionales. Sobre esas frases se superpone una gran carga ornamental pensada para generar emoción: la esencia del rococó.”⁴⁰

Los instrumentos favoritos de los salones fueron el violín y el clavecín; este último es el instrumento emblemático del rococó francés. Las dos figuras cumbres del clavecinismo francés son Francisco Couperin y Jean Philippe Rameau. Otro compositor importante de la época fue el hijo de Johann Sebastian Bach: Carl Philipp Emanuel Bach.

40. Gay, Claire. Op. Cit. Pág. 71

2.2.4 Textiles

En la época rococó, Italia pierde su prestigio en el arte del tejido en favor de Francia que fabrica sedas recamadas en oro y sedas policromas, cuya decoración, todavía simétrica consiste en follaje o ramos de flores. Pero ya hay tendencia hacia la representación realista de las flores. Bajo el reinado de Luis XV se abandonan las grandes flores estilo Luis XIV, pasándose a representarlas en sus dimensiones reales.

Hasta 1750, aproximadamente, la composición que se plasmaba en las telas estaba basada en líneas verticales rectas, pero en ejemplos de textiles que datan de la segunda mitad del siglo podemos ver que las líneas cambian y se hacen sinuosas. El libro *Historia de las artes decorativas* lo describe: "esas líneas delimitan compartimentos en los que se colocan ramos. También se ven líneas ondulantes afrontadas y el campo lleno de florecillas. Aparecen los tejidos nuevos: el muaré y la felpilla, y se resalta la gran solidez de los colores."⁴¹ Con estos nuevos materiales se logró producir decoraciones novedosas como la chenilla, que era un cordón decorativo de tela o felpilla; los engageantes que eran volantes fruncidos utilizados en las bocamangas, hechos de encaje fino o calado, de dos y tres capas, y el fleco de pasamanería, que era un fleco de seda consistente en penachos o pequeñas borlas, normalmente utilizado para rematar los trajes femeninos.

41. Morant, Henry de. *Historia de las artes decorativas*. Editorial Espasa-Calpe. España, 1980. Pág. 405.

Tejido de seda francesa estilo *chinoiserie*.
Francia, Museo de los tejidos de Lyon

"Hacia 1730 se intentaba representar los objetos que aparecen en los tejidos con tintes matizados sustituyendo a las tintas planas; el primero en lograrlo fue Jean Revel, especialista en modelos de sedas con su técnica de punto menguado, que da las medias tintas para los sombreados."⁴²

En el Museo de los Tejidos en Lyon, Francia, se conservan algunos ejemplos de composiciones de ésta época, como *Viaje a Citerrea*, de Revel: "representa un querubín a caballo de un delfín avanzando hacia un templo antiguo. Otro tejido está trabajado en tela de oro y plata recamada de sedas policromas y fue ejecutado especialmente para Madame de Pompadour. Entre las líneas ondulantes alternan un ramo de flores y una torre que es alusión a las armas de la marquesa, rodeada de una guirnalda de flores. Finalmente puede verse una casulla de brocado con decoración recamada en plata y de sedas policromas, cuyo adorno floral se inspira en China: entre las flores hay una pagoda y un niño Chino."⁴³

42. *Ibidem*. Pág. 407.

43. *Ibidem*. Pág. 405.





William Hogarth
*El matrimonio a la moda. Escena cuarta:
La toilette (detalle)* Hacia 1743
Londres, Galería Nacional.

2.3 CONTEXTO SOCIOLÓGICO DEL AÑO DE 1756 EN FRANCIA

2.3.1 Cultura y modo de vida

Es en el siglo XVIII cuando el absolutismo monárquico alcanza en toda Europa su mayor fuerza y esplendor. En 1715 los franceses daban la bienvenida por primera vez en más de siete décadas a un nuevo rey, Luis XV. Un niño de tan sólo cinco años sucedía a su abuelo Luis XIV, el rey Sol, que había convertido a Francia en la primera potencia en Europa.

2. EL ROCOCÓ y su CONTEXTO

Durante los ocho años siguientes el sobrino del rey, el duque de Orleans, gobernó como regente. "Fueron bien conocidos su gusto por la belleza y vivacidad, dejando de lado la piedad impuesta por Luis XIV en Versalles. Francia se alejó de las aspiraciones imperiales para centrarse en intereses más personales y placenteros. La apertura producida en la vida política y la moral privada se reflejó en un nuevo estilo artístico, íntimo, decorativo y a menudo erótico."⁴⁴

Para el año de 1756, la vida de la corte se centraba en la grandeza. Los cortesanos se rodeaban de vidas lujosas, vestidos con gran magnificencia, siempre asistiendo a cenas, representaciones, celebraciones, etc. "Muchos nobles se vieron obligados a depender totalmente de los subsidios y subvenciones reales para poder mantener el costoso estilo de vida versallesco. La nobleza competía por ser invitados a cenar en la mesa del rey o el privilegio de poder llevar una vela cuando el rey se retiraba a descansar a sus habitaciones."⁴⁵

Aunque Francia ya había sido el líder reconocido de la moda durante el reinado de Luis XIV, el periodo rococó confirmó la reputación del país como líder de la moda femenina de todo el mundo, siendo una actividad económica principal para el país. El fin del reinado de Luis XV estuvo marcado por el descontento de su pueblo, el cual ansiaba una reforma política que llegaría en 1789.

44. Fundación Knight. Guía impresa de la sala 54, *El siglo XVIII francés: Rococo y Watteau*.

Página de la National Gallery of Art <http://www.nga.gov/>

45. Minor, Vernon. Op cit. Pág. 34.



Nicolas de Largillière
Retrato de una familia (detalle), 1718-1720
Paris, Museo del Louvre

2.3.2 Costumbres de la época

Como en toda cultura ajena a la propia, encontramos en la sociedad del siglo XVIII una serie de hábitos que en nuestros días nos pueden parecer más que extraños, como que las personas casi nunca se bañaban. No se contaba con una cultura de la limpieza, sino que "preferían perfumar sus ropas, sus cuerpos y sus pertenencias; además de perfume, usaban pomadas aromatizadas, colonias de baño y llevaban pequeñas botellas de esencias consigo."⁴⁶ Desde 1600, se usaban parches para cubrir cicatrices de varicela y esta moda perduró hasta el siglo XVIII. Estos parches eran pequeños puntos de terciopelo negro que se pegaban a las cicatrices. La forma de los parches evolucionó hasta consistir en una gran variedad de símbolos como lunas y estrellas.

46. Gay, Claire. Op cit. Pág. 39

Tomaba horas arreglar el cabello, por lo que las mujeres esperaban que el peinado durara como mínimo una semana o preferiblemente más tiempo. Pero uno de los productos que se empleaban para sostener los altos peinados era la grasa de ballena, la cual iba pudriéndose al pasar de los días, y dado que la higiene era pobre, las liendres en el cabello y los dolores de cabeza persistentes causados por cargar tanto peso, se convirtieron en un hecho de la vida que debían aceptar. El olor que emanaba del cabello atraía plagas como las ratas, por ésta razón, muchas mujeres tenían gatos como mascotas, para que las resguardaran mientras dormían. Esta actividad la realizaban sentadas, para mantener su peinado en buena forma y se rascaban la cabeza usando largas varas con puntas apropiadas, talladas en marfil o hechas de plata con incrustaciones de madreperla. Ésta costumbre fue parodiada en las caricaturas de la época.



Hyacinthe Rigaud.
Luis XIV de Francia, 1701
óleo sobre tela 81.5 x 65.5 cm, París,
Museo del Louvre.

2.3.3 Personajes destacados

Luis XIV de Borbón

(Saint-Germain en Laye, 5 de septiembre de 1638 - Versalles, 1 de septiembre de 1715)

Conocido como el Rey Sol. Bajo su mandato, el Palacio de Versalles obtuvo su opulencia extravagante y albergó a la monarquía y a toda la corte, además de que fue deslumbrante escenario para los asuntos de estado y para recibir a los mandatarios extranjeros, donde la atención no se dividía entre la capital y la gente, sino que recaía totalmente sobre el rey. "El final de su largo reinado estuvo marcado por los primeros síntomas de decadencia del régimen y de la corte, el declive de la hegemonía francesa en el continente, el fracaso de su política colonial y el inquietante malestar social surgido de las hambrunas que padecía el pueblo llano."⁴⁷

47. *Ibidem*. Pág. 83



Louis-Michel van Loo
Retrato de Luis XV, 1743
óleo sobre tela 198.3 x 142.5 cm, París,
Museo del Louvre.

Luis XV de Borbón

(Saint-Germain-en-Laye, 15 de febrero de 1710 – Versalles, 10 de mayo de 1774)

Conocido como Luis XV El bien Amado, es el rey con la personalidad más ambivalente en la historia de Francia. Aunque era muy inteligente y dedicado a la tarea de gobernar uno de los reinos más extensos de Europa, su indecisión, estimulada por su conocimiento de la complejidad de los problemas pasados, así como su profunda timidez, escondidos tras una máscara de rey imperioso, explican los pobres resultados obtenidos durante su reinado: "el tremendo legado de hambrunas, pestes y muertes que había dejado la guerra contribuyó a la impopularidad del monarca. El lugar de Francia como potencia se vio amenazado, y comenzó entonces un déficit fiscal que no se regularía en casi un siglo."⁴⁸

48. Minor, Vernon. Op. Cit. Pág. 198



Maurice Quentin de la Tour,
La Marquesa de Pompadour, 1755,
Óleo sobre seda.
Paris, Museo del Louvre.

Jeanne-Antoinette Poisson, Madame Pompadour
(Paris, 29 de diciembre de 1721 - Versalles, 15 de abril de 1764)

La cortesana favorita de Luis XV con un marcado gusto por el arte. Gracias a su enorme influencia sobre el rey, manipuló asuntos de política exterior y fue mecenas de gran cantidad de artistas. Su preferido, el estilo Rococó, llegó a ponerse de moda en toda Europa. Propuso la construcción de un nuevo palacete, que luego fue llamado el Petit-Trianon. Debido a su trabajo, se trató a Francia como el centro estético y artístico de Europa. Pero en cuestiones de política, los fracasos fueron inevitables: contribuyó a hundir al país en la severa crisis económica que sería el principal detonante de la Revolución francesa.

2. EL ROCOCÓ y su CONTEXTO

Mariette-Jeanne Rose Bertin
(Picardie, 2 de julio de 1747 - Epinay sur Seine, 22 de septiembre de 1813)

Considerada por algunos autores como el primer diseñador de modas, abrió su tienda en París en 1774. Por recomendación de su cliente la duquesa de Chartres, Rose Bertin se convirtió en la asesora de moda oficial de María Antonieta quien la nombró "Ministro de las Modas."⁴⁹

Bertin era una *Marchande des modes*, mercader de moda femenina, que ofrecía sus servicios de estilismo, enfocándose en lo modificable, a veces cambiando los ornamentos diseñados para alentar y engrandecer los vestidos y faldas ya hechos. "Más allá que las telas, que ellas adornaban, era el toque del arte decorativo de las marchande de modes que establecía la gracia de la mujer para el vestido."⁵⁰ Rose Bertin fue la marchande de modes que lanzó la elegancia incomparable de María Antonieta.

49. Morana, Virginie & Veronique. *The Parisian woman's guide to style*. Editorial Univers. E. U., 1999. Pág. 11.

50. Madame Campan. *Memorias de la Corte de María Antonieta*. Reina de Francia. Libro electrónico <http://www.audiorama.com/memoirs-of-marie-antoinette-1.html>

Luis XVI de Borbón

(Versalles, 23 de agosto de 1754 – París, 21 de enero de 1793)

Gobernó Francia tras la muerte de su abuelo Luis XV. Contrajo matrimonio con María Antonieta y en 1775 ascendieron al trono. Tenían en ese momento veinte años. Tuvo un reinado difícil: "mientras intentaba reducir el poder de la Corte, que se mostraba en contra de las nuevas reformas económicas que favorecían a las clases sociales bajas, el malestar de estas se intensificaba y su esfuerzo no resultó suficiente para enmendar la grave situación por la que su país atravesaba. Con el estallido de la Revolución francesa, se levantó un juicio en su contra y fue sentenciado a la guillotina. Su ejecución marcó el fin de la monarquía absolutista en Francia."⁵¹



María Antonieta y Luis XVI, imagen de la exposición *Rococo, the continuing curve*, en 2008 Nueva York, Museo Metropolitano de Arte

51. Davenport, Millia. *The book of costume Vol.II*. Editorial Crown Publishers. Estados Unidos, 1948. Pág. 658.

María Antonieta de Austria

(Viena, 2 de noviembre de 1755 – París, 16 de octubre de 1793)

María Antonia Josefa Juana de Habsburgo-Lorena, princesa real de Hungría y de Bohemia, archiduquesa de Austria, fue reina consorte de Francia de 1774 a 1793) por su matrimonio con Luis XVI. "Con su exuberante juventud y belleza, continúa siendo recordada como una de las mujeres con más estilo y que más han impuesto moda en la historia de Europa."⁵² Llegó a Francia en una época de absoluta extravagancia en el modo de vestir de la aristocracia. Reintrodujo el uso de crinolina y peluca, que fueron creciendo en tamaño y adorno hasta dimensiones extremas. Posteriormente hizo que la moda retornara a un estilo de vestidos más simples, fluidos y naturales, lo que puede verse como el presagio de una época de grandes cambios.

En el ámbito político, su indiferencia hacia la precaria situación del pueblo y su inexperiencia frente a las conspiraciones de la corte le valieron de gran impopularidad con lo que finalmente la acusaron de traición y finalmente fue condenada a la guillotina.

52. Sitio oficial de la película *Marie Antoinette* www.marieantoinette.com

2.4 ANÁLISIS DEL VESTUARIO ROCOCÓ

2.4.1 La moda como símbolo de jerarquía

Una característica del ser humano es el deseo de diferenciarse o sobresalir. En tiempos de códigos estrictos de vestuario como los del siglo XVIII, el individuo usaba la moda como medio para identificar claramente los distintos roles que la persona podía desempeñar a lo largo del día. La aristocracia contaba con suficientes recursos de tiempo y dinero para usar ropa hecha a la medida y ver con desprecio a los que usaban ropa producida en masa. El pobre simplemente se veía pobre por su ropa. Mientras que los ricos y nuevos ricos demostraban su fortuna a través de los símbolos que proyectaban su imagen a un nivel superior que el de los que eran considerados socialmente inferiores.

En el siglo XVIII el vestuario fue utilizado como herramienta para marcar tajantemente la división de la sociedad en clases. Cada elemento de la indumentaria constituía un símbolo de estatus, que determinaba aspectos como el rango y el título nobiliario de la persona. Su uso era sinónimo de lujo entre las clases altas. En una sociedad que otorgaba gran importancia al deleite de los sentidos, cada elemento era concebido para enviar un mensaje en particular, más adelante se presentan los más sobresalientes.



Joshua Reynolds.
Retrato de los hijos de Edward Holden, 1759,
óleo sobre tela 179 x 168 cm,
Brasil, Museo Arte de São Paulo.

2.4.2 Moda y sociedad

La moda corre pareja con el poder. El papel de la mujer en la corte de Luis XIV fue tan importante que comenzó a dominar el cuadro de la moda. "Bajo la influencia del prestigio que irradiaba el poder, se produjeron entonces las modas excéntricas de toda clase que, debido a su carácter extremado, a menudo solo estuvieron en vogue unos cuantos meses, pero gracias a la encumbrada posición de los que las portaron han llegado hasta nosotros en innumerables representaciones gráficas."⁵³ Un ejemplo muy claro fue la manera en que la vestimenta reina María Antonieta influyó sobre su corte, que decidió seguir la extrema moda que ella decidía. En el siguiente apartado se muestran algunos testimonios gráficos de ello.

La presión a la que se hallaba sometida la aristocracia cortesana y que, en el sentido de su autoafirmación, la obligaba a mantenerse alejada de todo lo "burgués" y "vulgar", había de conducir a una artificialidad cada vez más acentuada, que no se manifestaba solamente en el vestir, sino también en todo el estilo de vida, en la actitud, en el modo de hablar y finalmente incluso en la manera de pensar. Además estaba el hecho de que los soberanos no querían tolerar en manera alguna que desapareciera lo que exteriormente diferenciaba a las distintas clases sociales.

53. König, René. *Sociología de la moda*. Editorial Beta. España, 1972.
Pág. 136.

La sociedad estratificada del siglo XVIII estaba llena de contrastes: mientras el pueblo sufría una cruda escasez de alimentos básicos como el pan, la clase en el poder se entretenía con pasatiempos como las apuestas, la ópera, el teatro y algunos escándalos relacionados con la joyería de la reina.

A parte de su joyería personal traída desde Austria, María Antonieta fue la dueña de joyas que pertenecían por derecho a la Delfina de Francia, valuadas en 2 millones de libras. "También recibió 400,000 libras en joyería nueva como regalo de Luis XV que llegaron en un cofre de terciopelo rojo de dos metros de largo por uno de alto. La reina era atendida por su servidumbre, que consistía de alrededor de 500 personas con salarios que apenas sumaban las 4 millones de libras anuales. Esta suma incluía los pagos a sus más antiguos sirvientes: el Ama de llaves y la Encargada de vestidos, y al resto de su servicio de establo, cocina y recámara. María Antonieta tenía un presupuesto anual de 150, 000 libras, pero con visitas de su modista oficial, la infame Rose Bertin dos veces a la semana, 4 pares de calzado nuevo semanales, tres yardas de listón nuevo al día, doce nuevos vestidos de corte y doce nuevos hábitos más todos los vestidos ligeros de muselina que conformaban la mayor parte de su guardarropa, no es de sorprenderse que a dieciocho meses desde su coronación, había llegado a endeudarse por 500,000 libras."⁵⁴

54. *Ibidem*. Sitio oficial de la película *Marie Antoinette*

El final del siglo XVIII señala un fenómeno de notable importancia cuyas consecuencias podemos percibir en la actualidad: los hombres cedieron a las formas de atavío espectaculares, lujosas y elaboradas, reduciendo su vestuario hacia lo sobrio y austero. Desde los tiempos del imperio Romano hasta el final del siglo XVIII no había gran diferencia entre las formas de vestir del hombre y la mujer, desde el punto de vista ornamental. Pero a causa de la Revolución Francesa y su cambio de pensamiento, el hombre combinó sus valores de dignidad y democratización con un vestuario que le permitiera tomar el poder y no lo ligara más a factores como el lujo y el derroche.



Thomas Gainsborough.
La honorable Frances Ducombe (detalle),
óleo sobre lienzo 280 x 160 cm,
Nueva York, Colección Frick.

2.4.3 Revistas de Moda de la época

La gran revolución de la moda que implicó el Rococó no hubiera llegado a nosotros de igual manera sin los testimonios gráficos que encontramos en las revistas de moda que surgieron en esa época. Estas eran publicaciones que a falta de tecnología fotográfica, incluían grabados e ilustraciones hechas a mano que representaban lo último en vestidos y accesorios de ese tiempo.

“De acuerdo con James Laver, un famoso historiador de vestuario y antiguo Curador de Vestidos en el Museo Victoria and Albert de Londres, las revistas de moda comenzaron poco antes de la Revolución Francesa en 1789, como grabados coloreados a mano.”⁵⁵ En Inglaterra, la primera publicación de modas fue una revista mensual llamada *The Lady's Magazine*, “La revista de las Damas”, que inició en 1770 y se produjo hasta 1837. Los editores no coloreaban los modelos en cada revista, sino que lo hacían los modistos después de adquirirlas. Fue hasta 1790 que se comenzaron a vender ya coloreados.



Grabado de la Reina Maria Antonieta de Francia y Navarra, en la publicación *Gallerie des modes*.

55. Weston Thomas, Pauline. *History of Fashion Magazine* Inglaterra, 2002-2008 http://www.fashion-era.com/magazine_history.htm



Grabado *Coffure à la Independance* de la revista *Gallerie des modes*.

56. Blum, Stella. *Eighteenth century French fashion plates in full color (64 engravings from the "Galerie des modes" 1778-1787)*, Dover Publications, Estados Unidos. 1982. Pág 17

La *Gallerie des Modes*

En 1778 Jacques Esnauts and Michel Rapilly de Paris juntaron fuerzas y comenzaron la publicación de su revista *La Gallerie des Modes* que consistía en ilustraciones a color de la moda de la época. Entre 1778 y 1787 ellos sumaron en total “342 fascículos de modelos de vestidos y alrededor de 72 volúmenes de modelos de sombreros, todos publicados con intervalos regulares.”⁵⁶ Este trabajo es excepcionalmente escaso en sus originales, inclusive entre las colecciones de museos, siendo la principal, aunque incompleta, la que se conserva en la Biblioteca Nacional de París.

Afortunadamente para los amantes del vestuario, 325 modelos fueron reproducidos por Émile Lévy en París entre 1911 y 1914 y también están pintados a mano. Incluso los ejemplares de reimpresión de Lévy se consideran de gran valor.

La Belle Assemblée

Esta importante revista comenzó en 1806 y se editó por 63 años. Contenía no sólo grabados coloreados manualmente, sino también partituras de melodías y artículos de interés general para tener más atractivo que solo la moda. En su libro, *Hand Coloured Fashion Plates 1770-1899*, Vyvyan Holland comenta que en la producción de los grabados de *La Belle Assemblée* se distinguen cinco etapas, comenzando con la crudeza convencional del periodo de 1806-1809, "época en la cual el aspecto de las ilustraciones era malo a causa de la falta de color, debido a que los vestidos blancos estaban de moda."⁵⁷

Otras revistas con modelos y patrones de vestidos se publicaron en Inglaterra, Francia y Alemania, como *Cabinet des Modes* 1785-89; *Journal de la Mode et du Goût* 1790-93; *The Lady's Monthly Museum* que comenzó en 1798; *Le Beau Monde*, que surgió en 1806 como un obvio rival para *La Belle Assemblée*, que había comenzado su publicación 8 meses antes. Finalmente, *The Journal des Dames et des Modes*, con sus hermosos modelos titulados *Costumes Parisiennes*, se editó de 1797 a 1839.

57. Holland, Vivian. *Hand Coloured Fashion Plates 1770-1899*. Editorial Batsford. Londres 1955. Pág. 112.

Todas estas publicaciones de interés femenino se editaban mensual, quincenal o semanalmente y contenían modelos de vestuario maravillosamente coloreados a mano y era típico que cada grabado se protegiera con papel cebolla. A finales del siglo XIX (1880), la impresión a color experimental había comenzado, y la cromo-litografía se convirtió en el método empleado para imprimir casi todas las revistas de esa época.



Grabados de la revista *Galerie des modes*.

2.5 COMPONENTES DE LA VESTIMENTA FEMENINA

2.5.1 Telas y Materiales

Los materiales empleados en la confección de vestidos en ésta época fueron el brocado, que es un tejido de Jacquard y seda muy recargado. "Se compone de un patrón textil con base en hilos de oro o plata. El tipo más conocido es el patrón de granadas, típico del Renacimiento; para otorgar detalles delicados a las prendas se utilizaba el encaje, una superficie textil fina caracterizada por patrones tupidos y artísticos sobre una base transparente, en el siglo XVIII se teja a mano empleando ganchillos."⁵⁸

Como podemos observar en las pinturas y grabados de la época, la lana y la seda fueron los materiales más utilizados en el segundo y tercer cuartos del siglo, en combinación con lino doméstico con motivos de líneas, cuadros o en color sólido.

58. Lehnert, Gertrud. *Historia de la moda en el siglo XX*. Editorial Köneman. Alemania, 2000. Págs. 205.



François Boucher, *Marquesa de Pompadour*, 1756 óleo sobre lienzo 112 x 164 cm. Pinacoteca de Munich.

Los abrigos eran decorados con pieles, encaje, olanes y moños, y el patrón en el que se decoraban cambió de seguir una línea recta a formar curvas y aplicar drapeados. El satín se usaba sencillo o a rayas. Las sedas podían ser simples, a rayas (que cambiaban de delgadas a más anchas y elaboradas y de nuevo a delgadas), pintadas o en patrones de brocado, los cuales se aligeraron y fueron más delicados (con motivos de líneas rectas o serpentinas y listones), muy utilizados en los vestidos a la francesa. El bordado de las enaguas que se usaban bajo la falda se volvió más fino.

Hacia las últimas tres décadas del siglo, hay una fiebre por la muselina y los vestidos de algodón liso o con estampados producidos a máquina o a mano.



Antoine Watteau *La galería del marchante de arte Gersaint (detalle)*, 1720
Berlín, Palacio de Charlottenburgo

2.5.2 La vestimenta femenina

Vestido de inicios del siglo XVIII, o estilo saco.

Muchas de las pinturas de inicios del siglo XVIII ilustran vestidos con caída etérea y espalda tableada. Esta innovación después de 1705 fue llamada *sac*, *saque* o *contouche*, es decir, vestido francés con forma de saco o costal. Los contemporáneos los llamaban erróneamente vestidos Watteau puesto que el pintor los representó en varias de sus obras. Fue la época en que aparecieron las crinolinas, que llegaron en su forma básica a Inglaterra en 1709 y a París en 1718-19. El vestido estilo saco fue la evolución directa del vestido de fines de siglo XVII; estuvo de moda hasta alrededor de 1730.

Vestido à la Française, 1720

Después de 1720 el vestido estilo saco cambió de forma y se le denominó vestido a la francesa, que pronto se convirtió en la prenda oficial de las damas de la corte.

La característica esencial de este vestido fue el tamaño de la falda, que ahora se extendía pródigamente a los lados pero era tan estrecho como fuera posible al frente y en la parte de atrás. A la espalda suelta se le agregaron dobleces sin coser y tableado ligero.

Mientras el siglo progresaba, los dobleces evolucionaron a arreglos de dobles o triples tableados que se cosían al nivel del cuello y colgaban por la línea de los hombros para caer y formar los pliegues de la falda. El frente del vestido formaba una V en el abdomen y se adornaba con moños o joyas en tamaño decreciente, variando la calidad de los materiales.



François Boucher,
Marquesa de Pompadour, 1759
Londres, Colección Wallace.



Vestido a la francesa
Hacia 1760
Kioto, Museo de la Indumentaria

El vestido a la francesa usualmente tenía aplicaciones de encaje en las mangas, ribetes de la falda y un delantal decorativo que se llevaba a veces. Los volantes, el fleco de pasamanería, las flores artificiales, los lazos y la chenilla son ornamentos esenciales para la moda rococó, elementos que aunque resultan excesivos, están perfectamente equilibrados para representar el espíritu más sofisticado y delicado del estilo.

El encaje, creado con las más delicadas técnicas artesanales, era importante para embellecer los trajes de ambos sexos. Los había de distintas variedades como el encaje de punto de aguja, basado en técnicas de bordado y el de bolillos, a base de técnicas de trenzado, y llevaban el nombre de su lugar de producción: Italia, Francia y Bélgica principalmente.

El vestido de esta imagen se elaboró con tafetán de seda de cuadros rosas y blancos; la manga es estilo pagoda con doble volante y lleva peto con decorado de cintas y barbas de encaje de Argentan.

Las extravagantes sedas fabricadas en Lyon fueron inseparables de la moda rococó. En esta localidad, la producción de tejido de seda experimentó avances tecnológicos gracias al interés del gobierno francés. Debido a estos adelantos, los tejidos ofrecían una amplia variedad de motivos con guirnaldas, lazos e imitación de encaje, todos ellos con diversos estilos de líneas curvas y elementos decorativos.

La parte de la falda se soportaba por una crinolina, que fue haciéndose más ancha conforme progresaba la moda. Se hablará más acerca de esta crinolina junto con el corset en el apartado posterior.

El vestido que se muestra en ésta página está hecho de seda chiné de Lyon azul celeste con motivos florales y orlas; lleva un ribete del mismo tejido; puños con doble volante; peto y falda a juego; *engageantes* de encaje de Aleçon; barbas y cofia de encaje de Argentan



Vestido a la francesa.
Hacia 1765 (francés)
Kioto, Museo de la Indumentaria

Vestido *polonaise*, 1772

Un cambio importante en el estilo ocurrió en 1772 cuando los lados de la falda fueron cosidos con cintas colocadas en el interior, que no se notaban y producían el efecto de frunces decorativos en la tela. Fue llamada falda *polonaise* y era sostenida con aros especiales en forma de canasta. "Se dice que esta moda fue comenzada por las domésticas, que recogían los lados de sus faldas y las atoraban dentro de sus bolsillos, para poder trabajar con más facilidad."⁵⁹

El corset que acompañaba a esta falda retomó importancia y se volvió una moda trascendente. El pecho se forzaba hacia adelante para dar un efecto de postura de paloma.



Thomas Gainsborough. *Retrato de la señora Graham*. (detalle) 1775-1777 óleo sobre tela, 237.5 x 154.3 cm. Edimburgo, Galería Nacional de Escocia.

59. Köhler, Carl. *A history of costume*. Editorial Dover Publications. Estados Unidos, 1986. Pág. 332.

Vestido *à La' Anglaise*, 1788

Hacia el año de 1728, la falda del vestido había alcanzado una anchura extrema y la reacción fue el vestido a la inglesa: un reemplazo práctico para el vestido a la francesa, el cual se reservó para ceremonias de la corte. En 1765 el armazón de huesos del talle del vestido a la inglesa se volvió más suave, y las piezas de la espalda fueron cosidas al vestido hasta el nivel de la cintura. Esta apariencia más delicada fue el primer paso hacia un vestido que por fin fuera libre del armazón de huesos.

Un regreso gradual a la naturaleza y simplicidad introdujo una silueta más natural a fines de siglo. Una vez que se había dado la Revolución Francesa en 1789, no había manera de que a la aristocracia se le permitiera seguir ostentando su clase usando materiales recargados. La falda *polonaise* desapareció y fue reemplazada por el vestido tipo bata con cintura alta, conocido como frock. El frock era austero en su corte y materiales, usualmente se confeccionaba con tela blanca, y no requería el uso de corset o accesorio alguno. Este diseño abrió el camino para los nuevos estilos sobrios del siguiente siglo.



Thomas Gainsborough. *El paseo matutino*. (detalle) 1785, óleo sobre lienzo 236.2 x 179.1 cm. Londres, Galería Nacional.

Corset, guardainfante y camisola
Hacia 1760-70, 1775 y 1780
Kioto, Museo de la indumentaria.



Corset
Hacia 1760
Kioto, Museo de la indumentaria.



2.5.3 Corset y crinolina

Para darle la forma deseada a la silueta del vestido, debajo de las prendas se usaba un corset y el *guardainfante*, que era una especie de crinolina. La palabra corset surgió en el siglo XVIII para referirse a la prenda de ropa interior reforzada con varillas de hueso de ballena, llamada *corps* –costilla- o *corps à la baleine* –costilla de ballena.

Pero al mismo tiempo, la manera en como el corset restringía el cuerpo, incapacitaba a la mujer para desarrollar cualquier actividad física útil “otorgándole ventajas en lo referente a su reputación como resultado del aumento de su fragilidad y discreción.”⁶⁰

El corset constaba de 40 piezas de hueso de ballena cosidas a mano y constituía una prenda muy decorativa, además de funcional: el armazón daba soporte y levantaba los pechos, al mismo tiempo que comprimía la cintura para lograr una figura delgada. Se recubría con tela que combinaba con el vestido e incluso lo complementaba con la misma seda o brocado. Algunas veces se le agregaba una faja para ambos lados del abdomen con huesos dispuestos horizontalmente para lograr que el frente y la espalda del vestido se vieran rectos. El busto se trataba como si fuera un solo pecho –tendencia que duró bastante tiempo- hasta que en 1920 se crearon las copas individuales.

60. Squicciarino, Nicola. Op. Cit. Pág 91.

2.5.4 Coffiure: peluca y sombrero

El *coffiure* o vestuario de cabello, es el conjunto de cabello natural, peluca, polvos, sombrero y ornamentos. A principios del siglo XVIII los estilos de peinado de la mujer comenzaron con simplicidad, sólo se añadían algunos rizos falsos si el propio cabello era inadecuado. Pero después de 1760 la demanda de cabello falso alcanzó su climax. El sistema para realizar el peinado era agregar cabello de caballo y sostenes de lana entretejidos al cabello natural. Después, grandes piezas de cabello falso se agregaban hasta conseguir la altura deseada. La medida común era de 70 centímetros de alto, pero algunas veces llegaba hasta los 90 centímetros.

Diariamente, la peluca se ornamentaba con un tema distinto: *Coffiure a la flore*, por ejemplo, incluía una canasta de flores colgada de la masa de cabello, mientras que *coffiure a la victoire* incluía la clásica corona de laurel. Los más extravagantes estilos de la época incluían escenas de campo, granjas o barcos, y eran decorados con flores naturales o costosas joyas. Después de 1780 se puso de moda rematar la decoración de la peluca con sombreros y bonetes.



Luis Paret y Alcázar
Retrato de Micaela Fourdinier, 1872
Madrid, Museo del Prado

El sombrero es el accesorio de vestuario menos natural, pero confiere gran poder: "su semiótica es compleja pero muy clara: son herramientas de transformación y autoridad, por ello los representantes del poder y la ceremonia normalmente siempre llevan sombrero."⁶¹ En base a ésta connotación del sombrero, las damas aristócratas del siglo XVIII lo portaron en gran variedad de estilos, siendo el más popular el llamado *sombrero Gainsborough*⁶² que era de forma plana, hecho de paja y se usaba en ángulo extremo. Estaba elaboradamente decorado con listones y rematado con flores. Existieron otras variedades, todas de gran tamaño como refieren sus nombres: *sombrero Globo*, *sombrero Paracaídas* o *sombrero Lunardi* (llamado en honor de su creador, un globero francés), estaban hechos de paja, castor o fieltro y se adornaban con listones, moños y plumas.

Sumando todos estos elementos, la altura del cabello llegaba a ser equivalente a casi la mitad de la estatura de la mujer promedio de la época. El cabello se usaba tan alto que la barbilla estaba medio camino entre la punta de la peluca y los pies. Las damas constantemente tenían dificultad para pasar por las puertas y subir a los carruajes, además de que "debían tener cuidado en los salones iluminados con candelabros porque las velas podían incendiar su cabello. Más de una peluca se prendió en la Catedral de San Pablo en Londres, hasta que subieron el techo 12 metros para que la gente pudiera entrar sin dañar sus pelucas."⁶³

61. Mc Dowell, Colin. *Hats, Status, Style and Glamour*. Editorial Thames and Hudson. Londres, 1992. Pág. 25.
62. El estilo de sombrero lleva el nombre del pintor, puesto que sucede el mismo fenómeno del "vestido Watteau"
63. Mc Dowell, Colin. Op. Cit. Pág. 104



François Boucher,
El desayuno (detalle), 1739
Paris, Museo del Louvre

2.5.5 Maquillaje

Durante la mayor parte del siglo XVIII se tuvo la tendencia a asociar la palidez del rostro con la aristocracia, para intensificarla, los miembros de la corte recurrían a varios métodos como el dibujo de lunares falsos que frecuentemente tenían la forma de estrellas o lunas para llamar más la atención. Para el mismo propósito se utilizaba polvo de arroz perfumado como polvo facial y para darle color grisáceo al cabello.

Además del peinado, el maquillaje rococó también comenzó siendo sencillo para luego presentar un aumento progresivo hasta lograr su punto culminante justo antes de la revolución francesa, época en que la cara y las manos se maquillaban fuertemente con pintura o pasta blanca y las mejillas se coloreaban con grandes círculos rojos intensos delineados perfectamente.



Escena de la película
Marie Antoinette, de
Sofía Coppola, 2006.

2.5.6 Accesorios

El abanico era un accesorio imprescindible en la época rococó; se decoraba profusamente con ornamentos como listón, encaje, miniaturas al óleo o en el caso de los de las Bodas Reales, con diamantes. Dependiendo de la manera en que se sostuviera, se interpretaba que la portadora estaba aburrida, intrigada, molesta o complacida: "el gesto más típico del siglo XVIII fue el movimiento del brazo flexionado, cuidadosamente llevando a cabo el ejercicio del abanico al momento de que los codos abrazaban el cuerpo y parecían ser sostenidos por los lados de la falda."⁶⁴

64. Davenport, Millia. Op. Cit. Pág. 659

EL VESTUARIO ROCOCÓ

La usanza de la época indicaba que las damas sólo podían utilizar el abanico en el interior de las estancias, para sus paseos en el exterior portaban sombrillas de encaje y sedas finas, con mangos trabajados en oro o marfil. Cabe recalcar que en el siglo XVIII la sombrilla continuó siendo un emblema de la realeza y en términos generales de la soberanía y de la dignidad; puesto que desde tiempos de la Grecia Antigua, ha constituido un "símbolo solar: el sol cobija a su predilecto, el rey o el poderoso, pero lo cobija sin avasallarle, puesto que la sombrilla sirve precisamente contra la efectividad calorífica de sus rayos."⁶⁵



Antonio Rafael Mengs
Maria Luisa de Parma, princesa de Asturias (detalle)
Madrid, Museo del Prado

65. Revilla, Federico. *Diccionario de Iconografía y Simbología*. Segunda Edición. Editorial Cátedra. España, 1995. Pág. 376.

2. EL ROCOCÓ y su CONTEXTO



Joyería
Aderezo del siglo XVIII

La moda de la época era llevar un ajuar (también llamado aderezo) a juego, incluyendo pendientes, gargantilla o collar, prendedores para la ropa, broches para el cabello, y anillos. En la página contraria, el prendedor que se representa lleva un camafeo y junto con la gargantilla retoma el tono del vestido de la princesa, por lo que no sería extraño suponer que todo estaba hecho especialmente para ella.

La joyería de la época es relativamente burda, considerando que no se habían desarrollado técnicas y herramientas para conseguir labrar los metales de manera más fina. En la imagen se observa un juego de collar con dije, pendientes y dos anillos todo de diamantes y esmeraldas, además de un broche colgante de rubíes.

2.5.7 Zapatos

En el siglo XVIII, las damas de la corte francesa usaban zapatos de brocado con tacón alto cuya elevación podía llegar a los ocho centímetros, y en otros países las mujeres adoptaron la moda llegada de París y nombraron a los zapatos tacón francés. Con el tiempo, se impuso una polarización en los tacones, pues mientras los de las mujeres se hacían cada vez más altos y estrechos, los de los hombres se reducían (aunque no en las botas de montar).

Zapato rococó con moño.
Francia, siglo XVIII
Kioto, Museo de la indumentaria



Muchos de los finos textiles empleados en la fabricación de calzado eran retazos sobrantes de la confección de vestidos. El diseño de esta tela con delicadas formas florales en este zapato de damasco de seda verde y marfil con tacones de madera refleja completamente el espíritu de la época rococó.



De derecha a izquierda:
chinelas de tela con bordado
sobre la pala, zapato rococó
plisado en la pala y zapatilla de
tela amarilla con flores
bordadas.
Francia, siglo XVIII
Conservados en el Museo del
calzado *El Borcegui*, México.

En las primeras décadas del siglo, se utilizaban "medias de colores rosa o verde pálido y posteriormente blancas. Los materiales para confeccionar zapatos eran seda coloreada, brocado y terciopelo, y se bordaban con cuentas de metal, o de colores."⁶⁶

Las chinelas son zapatos o zapatillas sin talón; fueron muy populares en la época, puesto que hacían ver los pies más pequeños. Estas delicadas piezas de calzado se reservaban a las mujeres y mientras mayor era el tacón, más problema tenían para caminar y pasear, transformándose así en una forma de control que sustentaba las relaciones de dependencia cultivadas en la civilización occidental.

66. Köhler, Carl. Op. Cit. Pág. 371.

2.6 LA VESTIMENTA MASCULINA

2.6.1 Traje de tres piezas

La tradición del traje masculino se originó en Francia en el siglo XVIII, con la moda consistente en llevar saco, chaleco y pantalón de diferentes telas, dibujos y colores. El corte era sumamente holgado, y este traje se consideraba un atuendo informal para el campo. Fue hasta 1860 cuando se puso de moda confeccionar todos los elementos de un traje a juego.

Así como el vestido femenino se fue haciendo cada vez más ancho a partir de 1710, un efecto similar se manifestó en la ropa masculina del siglo XVIII. Los sacos llegaban hasta las rodillas y se usaban abiertos o ligeramente cerrados a la altura de la cintura. Otra prenda se llevaba dentro del saco: una especie de chaleco casi igual de largo y con mangas. Un profundo cambio en el corte de ambas piezas tuvo lugar en la segunda mitad del siglo, cuando las puntas superiores del frente se doblaron hacia afuera y se abotonaron para crear la solapa. Esta moda inició con el vestuario militar y de cabalgata y fue ampliamente desarrollada en Inglaterra, con mucha creatividad.

En el último tercio del siglo, la parte inferior frontal del saco fue recortada, surgiendo así el frac, o saco estilo inglés. En 1778 fue adoptado por Luis XVI, como vestido oficial de la corte y estuvo de moda hasta bien entrado el siglo XIX. El chaleco fue cortado al frente como el saco y se abandonó el estilo de usar longitudes similares en las dos piezas, puesto que para entonces se llevaba hasta la cintura.



Terno de hombre (casaca, chaleco y calzón)
Francia, mediados del siglo XVIII
Kioto, Museo de la indumentaria

La indumentaria masculina de ésta época también incluía los calzones o *culottes*, que eran pantalones de pernera ajustada que llegaban hasta la rodilla, utilizados por los hombres en gran parte del siglo XVIII, concretamente hasta el periodo de la revolución francesa, cuando se configuró el pantalón como lo conocemos. Para andar por la casa, la gente usaba el traje llamado negligé: "todo traje que no estaba destinado a lucirse en la corte o en el gran mundo, es decir, traje de diario."⁶⁷

En esta imagen se observa un traje de lana color burdeos; casaca y chaleco adornados con trencilla de oro y botones forrados con hilo de oro; chaleco con mangas; chorrera de encaje de Valenciennes; puños de encaje de Binche. Es un traje ostentoso en todos sus aspectos, un trabajo de la última etapa en que estuvo de moda el fastuoso estilo Luis XV.

67. *Ibidem*. Pág. 388.

2.6.2 Coiffure: peluca y sombrero

Como se afirma en el libro *Historia de la moda: "La Encyclopédie peruquière* describía ya en el año 1764 no menos de 115 modelos de pelucas [...] la de los hombres se alzaba muy alta sobre la frente, por lo general con raya en medio y peinada de dos tufos, cayendo luego en largos bucles casi hasta la cintura."⁶⁸

El sombrero tradicional de mediados de siglo tenía las alas levantadas en variadas formas, que le valían nombres distintos, era generalmente de fieltro y estaba adornado con trencillas de oro y ribetes de pluma.



Nicolas de Largillière. *Retrato de una familia*, (detalle) 1718-1720
París, Museo del Louvre



William Hogarth *El matrimonio a la moda. Escena segunda: Poco después de la boda* (detalle) 1744
Londres, Galería Nacional

68. Cosgrave, Bronwyn *Historia de la moda. Desde Egipto hasta nuestros días* Editorial Gustavo Gili España, 2005 Pág. 176.

2. EL ROCOCÓ y su CONTEXTO

Alrededor de 1770 el tricornio estaba fuera de moda, siendo sustituido por el "bicornio *Nivernois* también denominado *Chapeau Bras*. Los hombres se afeitaban la cabeza para usar pelucas, al removerla estando en sus casas usaban los llamados gorros de noche, hechos de algodón, lino, seda o terciopelo. Eran muy parecidos a los turbantes y no se usaban para dormir."⁶⁹

Durante todo el siglo estuvo severamente proscrito el pelo de la cara, y únicamente los actores que tenían que representar papeles de asesinos o bandoleros se ponían bigote.



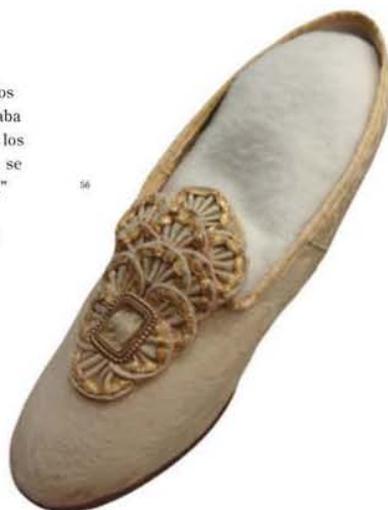
Luis Paret y Alcázar, *Retrato de un oficial de marina*, 1787,
óleo sobre tela 52 x 39 cm, Madrid, Colección particular.

69. Mc Dowell, Colin. Op.Cit. Pág. 109.

2.6.3 Zapatos

Hasta bien entrado el siglo XVIII, los hombres también llevaban zapatos adornados en abundancia, con suelas doradas y tacón. "La corte de Luis XIV mostraba predilección por los tacones rojos, que demostraban de forma evidente que los aristócratas no necesitaban andar por las calles polvorientas porque se trasladaban en carruaje y que tampoco debían realizar ningún trabajo corpora1."

A mediados del siglo XVII, los zapatos de hombre con tacones altos eran de rigor en Francia. La moda la inició y la llevó a gran altura Luis XIV, el Rey Sol. En sus setenta y tres años de reinado, el más prolongado en la historia de Europa, Francia alcanzó el cenit de su poderío militar y la corte francesa llegó a un nivel de cultura y refinamiento sin precedentes. Pero ninguno de los impresionantes logros de Luis podía compensar psicológicamente su baja estatura, y en cierto momento el monarca hizo añadir varios centímetros de altura a los tacones de sus zapatos.



Zapato de gamuza beige con decorado y hebilla sobre la pala. Francia, siglo XVIII
Exposición permanente del Museo del calzado
El Borcegui, México



Zapato de gamuza con herraje de plata. Francia, 1760
Exposición del Museo
El Borcegui México

Nobles y damas de su corte se apresuraron a encargarse a sus zapateros que aumentaran la altura de sus tacones, homenaje que obligó al rey a incrementar la de los suyos. "Pasado un tiempo, los varones descendieron de nuevo a sus alturas anatómicas, las mujeres de la corte no siguieron su ejemplo, y con ello se creó una disparidad histórica en la altura de los tacones de los dos sexos."⁷¹

Los interiores en rojo escarlata del zapato que se muestra en ésta página nos remiten a la aristocracia dado que éste era el color con el que se distinguía a sus miembros en la época. Diferenciar un zapato rococó masculino de uno femenino puede ser muy complicado dado que ambos comparten el tacón alto y los colores claros, pero los detalles como adornos y texturas de las telas son menos delicados en el calzado de hombre.

71. Fusté, Juan. *Los orígenes de la Indumentaria*.
http://www.tinet.org/~vne/indumentaria_01.htm

56. Lehnert, Gertrud Op. Cit. Pág. 54.



Francesco Guardi *El locutorio del convento de San Zacarías* (detalle), 1750 Venecia, Ca' Rezzonico

2.6.4 Complementos

El traje masculino también incluía un par de medias de seda, una chorrera o cinta de encaje para el cuello, una camisa de lino o algodón con puños ornamentados y una corbata. En la imagen se distingue el clásico zapato de tacón rojo que llevaban los miembros más destacados de la aristocracia. También se observa una espada, implemento usado por los civiles hasta el último tercio de siglo, pues la legislación de esa época prohibía llevarla consigo a sirvientes y trabajadores, para prevenir los posibles ataques que inspiraba la Ilustración.

El solitaire, un listón negro que comenzaba bajo el nudo de la peluca, frecuentemente se envolvía alrededor del cuello y sus puntas se cruzaban y anudaban en la parte de enfrente. Los caballeros usaban los pañuelos de las damas en el cuello, lo que originaría a mediados del siglo la invención de la corbata.



Pequeña caja para polvos
Francia siglo XVIII.



Reloj de bolsillo
de cuerda catalina
Francia siglo XVIII.

Los caballeros de la corte llevaban consigo una cajilla que contenía polvos para hacerlos estornudar, para tener el pretexto de sacar su pañuelo, magníficamente bordado, y demostrar su estilo al momento de emplearlo. En la imagen aparece una cajilla de planta de forma hexagonal, realizada en plata y carey. La tapa presenta una escena galante policromada y las caras y base están decoradas por paisajes.

El aderezo masculino en el siglo XVIII constaba de botones, hebillas de zapato, empuñadura del sable e insignia de orden de caballería. También estuvieron de moda accesorios con piedras preciosas como relojes, tabaqueras y sellos. "En total, un traje masculino junto con los complementos a juego llegaba a costar 150,000 francos."⁷²

Es así como concluye el segundo capítulo, en el que se mostraron las características de las prendas femeninas y masculinas de la corte rococó francesa, además de sus accesorios cotidianos y cómo se balanceaba la magnífica profusión de detalles para lograr un equilibrio entre los estilos barroco y neoclásico.

72. Cosgrave, Bronwyn Op. Cit. Pag 181.



CAPITULO III

DISEÑO DE CATÁLOGO
INTERACTIVO

3.1 EL DISEÑO MULTIMEDIA

El diseño multimedia se define como el producto que incorpora texto, sonido, gráficos y/o audio, con el propósito de comunicar información y que en su factura se incorporan elementos de interacción con el usuario. Esta última condición resulta de suma importancia, ya que la interactividad es un "recurso propio de los sistemas informáticos que constituye la ventaja principal de las aplicaciones actuales sobre los productos de video tradicional."⁷³

Una de las ventajas que aportan este tipo de productos de diseño consiste en que grandes cantidades de información de varios medios pueden almacenarse en formas compactas y accesibles, y ser fácilmente incluidos en materiales de aprendizaje.

Multimedia es una combinación de formas de contenido:



73. Bouzá, Guillem. *El guión multimedia*. Anaya Multimedia (y colaboradores) España, 1997. Pág. 33

En los capítulos pasados se definió el tipo de diseño en el que se apoya el catálogo que resulta de esta tesis y se ha completado ya la investigación iconográfica y teórica que contiene. En el presente capítulo abordaré el proceso de diseño que se llevó a cabo para realizar el catálogo interactivo como producto de multimedia, comenzando por explicar esa rama del diseño y la comunicación visual, para enseguida definir los recursos con los que se trabaja en multimedia y los elementos que componen un interactivo. Finalmente, abordaré la metodología del diseño por fases de estudio, proyección y realización del catálogo.

El diseño multimedia se ha convertido en una poderosa herramienta de transmisión del conocimiento, debido a que proporciona a maestros y alumnos nuevas formas de interacción, además de permitirles desarrollar técnicas de estudio y estimular su creatividad, al poseer las siguientes capacidades⁷⁴:

- Clarificar e ilustrar temas complejos,
- Adaptarse a estilos de aprendizaje individuales,
- Incrementar la retención y la capacidad de recordar lo aprendido.

De igual manera debemos mencionar los requerimientos que debe cumplir el usuario para poder acceder al conocimiento que el producto multimedia le ofrece: nociones básicas de alfabetismo (al estar basado mayormente en texto), conocimiento del manejo del teclado y ratón, así como el saber manipular las teclas de funciones. "Aquellas personas con problemas de visión, concentración, coordinación o movilidad, o que se distraigan o confundan con la intensa estimulación de los colores, animación, sonido etc, tendrán una experiencia insatisfactoria al utilizar el producto multimedia."⁷⁵

74. Jerram Meter, Et. Al. *El manual de multimedia*. Escuela de Cine y Video. Antza. España 1995. Pág. 12

75. Bouzá, Guillem. Op. Cit. Pág. 26

Audio, video y texto deben estar presentes siempre que se busque establecer interrelaciones entre el usuario y la entidad productora del diseño multimedia, además de intercambiar información, debido a que las palabras y las imágenes a pesar de ser cualitativamente diferentes, se complementan y promueven el aprendizaje, siempre y cuando los alumnos sean capaces de integrar mentalmente las representaciones visuales y verbales.

El verdadero aprendizaje es más un proceso de construcción del conocimiento que de adquisición de información. El conocimiento profundo se caracteriza por la capacidad de retención y transferencia, sin las cuales se habla de simple adquisición de datos superficiales. Por ello, cuando un programa de computadora, un documento o una presentación combina adecuadamente los medios, se mejora notablemente la atención, la comprensión y el aprendizaje, ya que se acercará algo más a la manera habitual en que los seres humanos nos comunicamos, cuando empleamos varios sentidos para comprender un mismo objeto o concepto.

3.2 DEFINICIÓN DE LOS RECURSOS DE LA MULTIMEDIA

Interactividad

Es el ingrediente imprescindible para poder hablar de un producto multimedia, debido a que es la propiedad que le permite al usuario final, es decir el observador de un proyecto multimedia controlar ciertos elementos: manipularlos, decidir cuándo deben presentarse y en general navegar por el interactivo por medio de botones, ligas, controladores y demás recursos. La interacción tiene la función última de reforzar el mensaje además de que no debe ser gratuita sino que debe haber un motivo para cada interacción.

“La interactividad supone un esfuerzo de diseño para planificar una navegación entre pantallas en las que el usuario sienta que realmente controla y maneja una aplicación.”⁷⁶

76. *Ibidem* pag. 54

Texto

En multimedia, el texto sirve para mostrar títulos, menús, sistemas de navegación, información a nivel de conceptos generales, y ayudas sobre el manejo del material computarizado.

En la elaboración de títulos, menús y botones se debe tratar de utilizar la palabra pertinente, con un significado preciso para expresar lo que se quiera decir. Se puede incluir información textual en la pantalla, tratando de buscar el equilibrio: “muy poco texto requiere de muchos cambios de página para expresar ideas o conceptos mientras que demasiado texto hace que la pantalla se sobrecargue haciendo agotadora su lectura y poco motivadora.”⁷⁷

Las pantallas de las computadoras son un medio incómodo para la lectura y además brindan un espacio de trabajo muy pequeño. Es sabido que leer texto en una pantalla de computadora es más lento y difícil que leer el mismo texto impreso o en forma de libro. De hecho, parece que muchos usuarios prefieren imprimir los informes y mensajes de correo electrónico y leerlos en papel que en las pantallas. El texto puede usarse para enfatizar el mensaje principal, o para mostrar en pantalla hipervínculos que llevarán a una ampliación de conceptos. En este caso, se debe utilizar fuentes grandes y pocas palabras con muchos espacios en blanco.

77. **Lopuck, Lisa.** *Designing Multimedia.* Editorial Peachpit Press. Estados Unidos, 1996. Pág. 6

Video y animación

Es una presentación de movimiento o secuencia de imágenes fijas que puede ser usado para mostrar acción, procesos y para ilustrar eventos que el usuario no puede ver directa o claramente en tiempo real. Cuando es utilizado de manera correcta y artística, puede ser capaz de conmover emocionalmente al espectador y producirle un impacto similar al de la observación directa del evento.

Por su parte, la animación es el conjunto de gráficos o imágenes que, a una determinada velocidad, crean la ilusión de movimiento. Entre los formatos de animación (o que soportan animación) se encuentran el GIF, el SWF (animación flash) y otros. Las animaciones en GIF son guardadas imagen por imagen, pero existen animaciones que no se logran así, sino que son interpretadas y "armadas" en tiempo real al ejecutarse (como las de formato SWF). La animación incrementa el interés y retiene la atención mejor que el texto y el audio, logrando la retención del conocimiento adquirido.

Imagen

Este apartado se refiere al tipo de imágenes digitales fijas que son utilizadas en la GUI: *Graphic User Interface* o Interfaz Gráfica de Usuario. Ésta última es el conjunto de formas y métodos que posibilitan la interacción de un sistema con los usuarios utilizando formas gráficas e imágenes. Con formas gráficas se refiere a "botones, iconos, ventanas y fuentes. Estos elementos representan funciones y acciones además de información."⁷⁸

A continuación se describen los formatos de almacenamiento de las imágenes utilizadas en este catálogo:

JPEG: es uno de los formatos más populares, siendo uno de los más usados también en Internet. Permite almacenar y transmitir las imágenes ocupando muy poco espacio, aunque con pérdidas de calidad. Afortunadamente se puede decidir el nivel de pérdidas (y por tanto de calidad) que se desea tener. Aún con los niveles de calidad más altos en JPEG el ahorro de espacio es considerable frente a, por ejemplo, un fichero TIFF, aunque este último permite guardar la información de transparencia que tenga la imagen.

PNG: otro de los formatos indicados para Internet y dispositivos. Ha sido concebido como el sustituto de GIF, incrementando su profundidad de color (hasta los 48 bits) y usando un mecanismo de compresión sin pérdidas mejorado. Se utilizó debido a que ofrece guardar la transparencia de la imagen aún cuando esta se trabaja dentro del programa Flash.

⁷⁸ Diccionario Informático Alegsa
<http://www.alegsa.com.ar/Dic/interfaz.php>

Hipermedia

Es el resultado de conjuntar elementos multimedia con hipertexto y se define como "el enlace de documentos multimedia, mientras que hipertexto consiste en ligar palabras o frases a otras palabras o frases del mismo documento u otro. Entre otras cosas, permite potencialmente más control del usuario, quien puede decidir si sigue o no los enlaces disponibles."⁷⁹

La música y audio

Para evitar que el público se agote leyendo textos largos en pantalla y en cambio lograr que se concentre en escuchar el mensaje, es más recomendable usar la palabra hablada para desarrollar ideas complejas. También se pueden utilizar sonidos para llamar la atención del usuario hacia un evento, aumentar el feedback o retroalimentación, mientras que la música contribuye al ambiente de la presentación.

Como se mencionó antes, estos elementos conforman la multimedia en general. En las próximas páginas se describe particularmente qué es un catálogo y cual fue la metodología del diseño para este proyecto.

79. Gauthier, Jean-Marc. *Diseño animado interactivo en 3D*. Ediciones Anaya Multimedia. España, 2006. Págs. 105-287. Pág 22.

3.3 ELEMENTOS DE UN INTERACTIVO

Para comenzar, definiremos la clase de interactivo que se pretende realizar: el catálogo.

Es el tipo de aplicación en el que predomina la estructura del texto y la imagen por encima del ritmo de la propia aplicación. Su punto fuerte es la información que se transmite, el modo en el que se organiza y la forma en que se presenta. Un ejemplo claro lo constituyen las enciclopedias o los puntos de información. En estas aplicaciones se valora la cantidad, la relevancia de la información y la comodidad de acceso a la misma. Por ello son importantes los hipertextos, porque para buscar una definición es preferible que la computadora la busque en vez de que lo haga el usuario –más cómodo que tener que pasar las páginas del diccionario– y además sea posible "recortarla" e importarla directamente en un documento –lo cual también es más cómodo que fotocopiar o volver a teclear un texto que sea del interés del usuario–.

Para este tipo de aplicaciones hace falta un buen equipo de documentación (quizá con mayoría de profesionales procedentes del mundo editorial: composición, maquetación, diseño, etc.) además de un equipo técnico en informática encargado exclusivamente de temas como la velocidad de la aplicación, el mantenimiento o actualización y la organización de la base de datos. En este tipo de aplicaciones "el objetivo del diseñador es que el usuario piense que navega libremente, mientras que en realidad está inmerso en un esquema de etapas predeterminado, en cuyo tránsito acumula información y experiencias."⁸⁰

80. *Ibidem*. Pág 37.

3.4 FASE DE ESTUDIO

3.4.1 Definición del público al que se dirige

El profesional de Diseño y Comunicación visual que se enfrente a la realización de Diseño de Vestuario de la época rococó, para tener una fuente de referencias visuales y teóricas que sustenten sus diseños. El catálogo está enfocado a ser un apoyo para el diseño de Dirección de Arte de producciones que abarquen este periodo histórico.

3.4.2 Determinación de componentes estéticos

Para este catálogo se ha propuesto una línea de diseño que tenga reminiscencias del estilo rococó, es decir que retome algunos elementos decorativos, gama de color y tipografías acordes al periodo artístico. Como elementos decorativos se utilizó la rocalla además de la curva y contracurva, por ser de las características representativas del estilo rococó. La paleta de color está constituida por tonos pasteles puesto que son los más empleados en las pinturas de la época. Las tipografías son las decorativas *Orlando* y *One fell swoop* para los títulos, y la romana *Adobe Caslon Pro* para los cuerpos de texto. Se buscó un equilibrio entre la estética llena de elementos decorativos y el estilo organizado para poder transmitir la información de manera que fuera de fácil lectura y acceso para el usuario.

3.4.3 Determinación de componentes físicos

El producto terminado es un catálogo interactivo llamado *Vestuario Rococó Francés en 1756*. En él se muestran los componentes de la indumentaria femenina y masculina del siglo XVIII, además de la descripción de cada prenda destacando su papel en función de la moda y la jerarquía dentro de la sociedad del siglo XVIII. El disco interactivo se integra de galerías de imágenes de distintos tipos: obras pictóricas, fotografías de vestuario conservado en museos y esquemas que representan la moda rococó. Mientras que el usuario navega, se incluyen textos explicativos y música de la época.

Programas utilizados: Photoshop, Flash e Illustrator de la suite de Adobe CS3.

Elementos físicos: Disco compacto, empaque y carátula.

Logotipo del interactivo



3.5 FASE DE PROYECCIÓN

3.5.1 Diagrama de navegación

Al principio de un proyecto de esta índole es buena idea elaborar un mapa de navegación para visualizar el número de interfaces o pantallas que contendrá el interactivo y la manera en que se establecerán las conexiones entre ellas.

Para conseguir una estructura que permitiera contener la totalidad de la investigación, se decidió iniciar separando la temática de la vestimenta en dos: femenina y masculina. Partiendo de esa división, se dirige al usuario a cada uno de los temas que lo integra, para poder consultar los aspectos que se habían recabado y su análisis. Una vez que el usuario termine de consultar el tema que eligió, tiene la posibilidad de regresar a cualquiera de los dos menús principales para elegir otro apartado y poder continuar su estudio.

En la tabla 1 se muestra a través de un código de color, las pantallas y rutas por las que el usuario navegará. Podemos ver que en total son dos interfaces principales y diez interfaces secundarias: seis de vestuario femenino y cuatro de masculino, además de la interfaz de inicio.

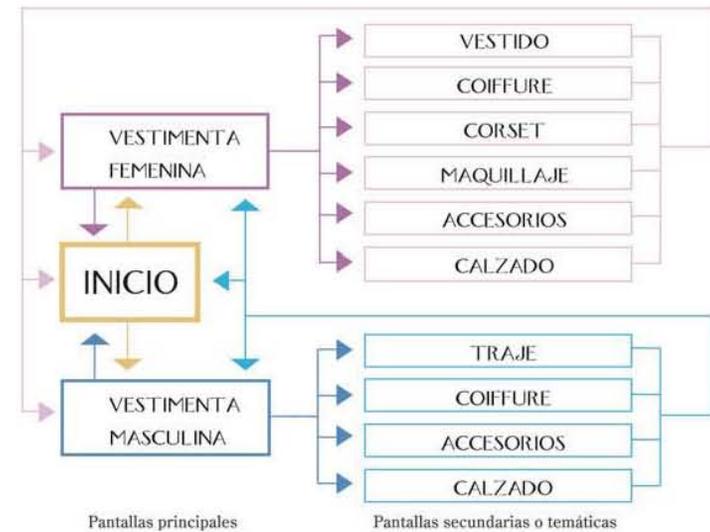


Tabla 1. Diagrama de navegación del catálogo interactivo de vestuario rococó.

3.5.2 Storyboard y bocetaje

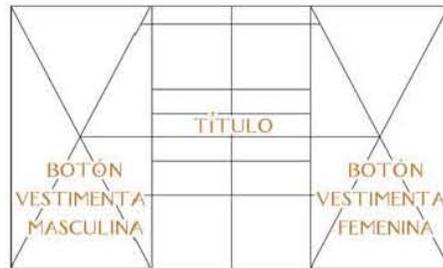


Tabla 2. Diagramación

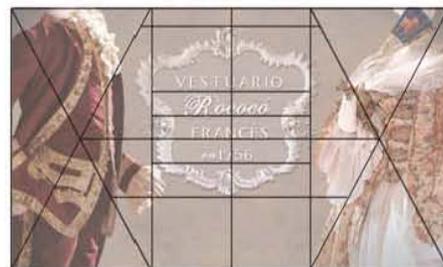


Tabla 3. Distribución de los elementos



Tabla 4. Imagen del menú principal

Menú principal

La interfaz del menú principal es la presentación del interactivo. La parte central se asignó para el título del catálogo y a los extremos cuenta con botones que dan acceso a los dos apartados siguientes: *Vestimenta femenina* y *Vestimenta masculina*. Se propuso usar para el título las tipografías *Orlando* y *One Fell Swoop*, para unir la elegancia de la primera con el estilo decorativo de la segunda, a su vez que concordaba con el elemento que enmarca al título, que recuerda a las decoraciones de estuco encontradas en las paredes y techos de las estancias de estilo rococó.

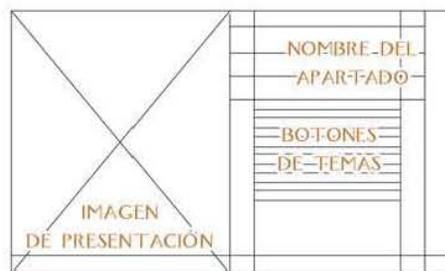


Tabla 5. Diagramación



Tabla 6. Distribución de los elementos



Tabla 5. Imagen del menú de temas

Menú de temas

En este apartado se tienen como elementos principales de la interfaz los botones que llevan a cada uno de los temas integrantes de la investigación; para *Vestimenta femenina* son: vestido, coffiure, corset, maquillaje, accesorios y zapatos; mientras que *Vestimenta masculina* se integra de: traje, coffiure, accesorios y zapatos. En esta pantalla toma gran importancia la composición utilizada como fondo, lleva en primer plano una pintura de la época, detrás de ella una textura de pinceladas en el estilo y los tonos del rococó. Al lado derecho, el elemento característico de esa corriente artística: la rocalla.

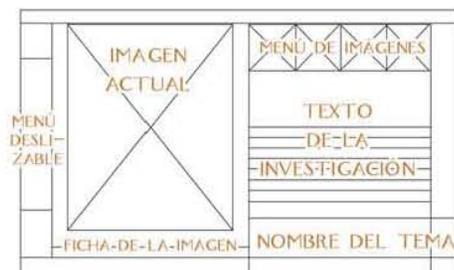


Tabla 8. Diagramación

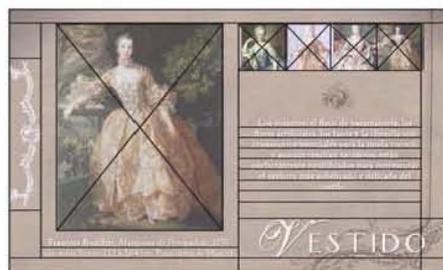


Tabla 9. Distribución de los elementos



Tabla 10. Vista de la interfaz

Pantallas de tema

Esta es la interfaz donde se presenta la información de todas las imágenes recopiladas conforme al área que haya seleccionado el usuario. Se conforma del título del apartado, un *menú de imágenes* deslizable para elegir la imagen que se desee ver, un espacio donde se muestra la imagen principal, su respectiva ficha informativa, un área para el texto que habla del análisis de la vestimenta y un *menú desplegable* para que el usuario se dirija a otras áreas del catálogo. El fondo continúa con el efecto de pinceladas típicas del rococó y los elementos de rocalla para servir de soporte a los elementos de la composición.

3.6 FASE DE REALIZACIÓN

3.6.1 Controles

Botones: Para mantener la uniformidad en el diseño de interfaz se emplearon dos tipos de botones, el pictórico y el tipográfico. El pictórico tiene como punto de partida una imagen que funciona como símbolo. En esta página se muestra el proceso de diseño para el botón cuya función es subir el texto. Para indicar esta función lo más recomendable es utilizar una flecha apuntando hacia arriba, y cómo se necesitaba un tipo especial de flecha que cuadrara con la interfaz rococó, se decidió elaborar el botón tomando como referencia las manecillas de un reloj rococó.



Manecillas de un reloj del siglo XVIII



Para garantizar la notoriedad de todos los botones, se optó por recurrir a roll-overs sencillos pero evidentes, consistiendo en cambios en la tonalidad del botón. Las zonas activas (también llamadas zonas sensibles o *hot spots*) son las áreas que registran los eventos y acciones que se hayan programado para el botón correspondiente.

El botón tipográfico se comprende a simple vista porque consiste en una palabra que denomina al lugar que llevará al usuario al darle click. En las imágenes de esta página se ejemplifican los estados del botón «inicio», uno de los botones tipográficos utilizados en el interactivo.

Menús: Se llevaron a cabo dos tipos de menú para contener los enlaces entre los elementos del catálogo, el menú de imágenes y el menú desplegable.

Menú desplegable: Mientras el usuario navega, este menú está oculto para despejar el área principal. Cuando desee entrar a otra área, se despliega el menú y se accede a cualquiera de sus 3 opciones, que son inicio, vestimenta femenina y vestimenta masculina.

Al salir de la zona sensible de este menú, si el usuario no selecciona ninguna opción, el menú vuelve a su posición original. El diseño del marco del menú retoma de nuevo la rocalla y curvas que asemejan estuco, lo que podría tornar al menú un objeto pesado si no fuera por el equilibrio que se gana al darle a su fondo la cualidad de ser traslúcido.



Menú desplegable oculto



Menú desplegado

Menú de imágenes: Es un menú en forma de barra o tira horizontal que contiene las miniaturas de las imágenes que se mostrarán en la pantalla junto con su texto al darle click a cada una. Esta tira se desliza para mostrar cuatro imágenes mientras que las demás se ocultan por una máscara y así economizar espacio. Para recorrer la tira y ver todas las imágenes se requirió la animación que se describirá en el siguiente apartado.



Tira completa de imágenes



Área de la máscara para visualizar cuatro imágenes

3.6.4 Animaciones

Como se había mencionado previamente, el catálogo se diseñó usando el programa Photoshop CS3, formando un documento que contiene todos los elementos al tamaño final que tendrían en la interfase. Posteriormente se creó un documento con el programa Adobe Flash CS3 para utilizar los recursos del lenguaje de programación ActionScript 3. Con ello se pudieron crear las animaciones y la navegación por escenas para llegar a todas las interfases.

Inicio: Los elementos fueron guardados en formato PNG para obtener figuras recortadas contra el fondo de la interfaz. En Flash se les aplicó una interpolación de movimiento para pasar del lugar A (imagen superior) al lugar B (última imagen) además de que se les modificó el alfa o transparencia (imagen central) para que aparecieran en el escenario con mayor suavidad. Finalmente, las imágenes de vestuario se convirtieron en botones.



Escenario

Menú principal: Para la animación del menú de vestimenta femenina, los elementos se transformaron en símbolos *movie clip* para animarlos como en el menú de inicio. Se insertaron las palabras que corresponderían a los links, se definió su movimiento por el escenario y finalmente se transformaron en botones tipográficos. El menú de vestimenta masculina se creó de la misma forma.

Menú de imágenes: Después de importar a Flash las miniaturas de cada imagen, se acomodaron en la tira y se transformaron en botones, se programó la tira para que se pudiera deslizar como conjunto, restringiendo los límites hasta donde podía llegar sobre el eje X, dependiendo su longitud en cada galería.

Menú desplegable: La animación de este menú se logró con una interpolación de movimiento para marcar su trayectoria y después se le aplicaron las condiciones de «salir» y «regresar» indicadas por el *roll in* (el ratón entra a la zona sensible) y *roll out* (el ratón sale de la zona sensible), respectivamente.

Textos: Estos se guardaron también como PNG para obtener transparencia y otorgarles condición de imagen, luego se convirtieron en *movie clips*, y se programaron para que su recorrido sobre el eje Y fuera controlado por los botones «texto arriba» y «texto abajo», una vez que fueron marcados los límites de desplazamiento.

3.6.3 Galerías de imágenes

Las imágenes utilizadas en el interactivo -y todas las que se presentan en esta tesis- provienen de tres fuentes: fotográfica, bibliográfica y de elaboración de esquemas. Para que las imágenes no fueran tan pesadas en términos de almacenamiento, se optimizaron con la opción *guardar para web y dispositivos* de Photoshop. En caso de que así lo requirieran, algunas imágenes se retocaron y adaptaron para apreciar mejor los detalles que cada una debía mostrar, como fue el caso de las fotografías tomadas en el Museo del Calzado *El Borcegui*, las cuales se recortaron del fondo.

Otro elemento recurrente en los fondos del interactivo (y en las páginas siguientes) es el marco ornamental que fue elaborado tomando de base los "diseños de rocalla de Johann Georg Hertel,"⁶⁷ un grabador del siglo XVIII. El resultado es una composición original que guarda el estilo rococó.

A continuación se presentan las imágenes que fueron seleccionadas para integrar cada galería, junto con su ficha de créditos y su respectivo texto informativo, lo que sirve también como guiones literario y técnico.

67. Johann Georg Hertel *Rococo Designs, 18th Century Engravings*
<http://www.villageantiques.ch/prints/Ornament/hertel1.ht>

VESTIMENTA FEMENINA: VESTIDO

1



François Boucher,
Marquesa de Pompadour,
1756
Óleo sobre lienzo
112 x 164 cm.
Munich, Pinacoteca Nacional

Durante el periodo rococó los trajes femeninos estaban formados por tres piezas: la sobre falda, la falda (interior) y un peto triangular. Este fue fundamentalmente el estilo del atuendo femenino durante todo el siglo XVIII y fue llamado vestido a la francesa y se convirtió en la prenda oficial de las damas de la corte a partir de 1720. En esta imagen se representa un vestido de seda verde botella con decoraciones en peto, cuello, remates de los olanes y puños en color borgoña, usado por la marquesa en ocasiones de gran gala.

2



Maurice Quentin de la Tour,
La Marquesa de Pompadour,
1755,
Óleo sobre tela.
París, Museo del Louvre.

La característica esencial de estos vestidos abiertos frontalmente además del torso ajustado fue el tamaño de la falda, que ahora se extendía pródigamente a los lados pero era tan estrecha como fuera posible al frente y en la parte de atrás. A la espalda suelta se le agregaron pliegues o dobleces sin coser y tableado ligero. En el cuadro aparece la marquesa de Pompadour portando un vestido de tela de seda con motivos fitomorfos, muy sobrio en el hecho de que no recurre a más telas para confeccionar los adornos del mismo.

3



Vestido a la francesa.
Hacia 1760
(tejido, hacia 1755)
Kioto, Museo de la
Indumentaria

Este vestido está elaborado con brocado de seda de Lyon blanco con motivos florales, de cintas y plumas de pavo real en color rojo y verde, adornado con un ribete del mismo tejido, trenquilla y fleco de pasamanería; manga pagoda con doble volante; falda a juego; una prenda llamada fichú o mantilla y delantal de lino calado

(CONTINUACIÓN)
VESTIDO

4



Vestido a la francesa.
Hacia 1760
Kioto, Museo de la
Indumentaria

El encaje, creado con las más delicadas técnicas artesanales, era importante para embellecer los trajes de ambos sexos. Los había de distintas variedades como el encaje de punto de aguja, basado en técnicas de bordado, y el de bolillos, basado en técnicas de trenzado, y llevaban el nombre de su lugar de producción: Italia, Francia y Bélgica principalmente. El vestido a la francesa usualmente tenía aplicaciones de encaje en las mangas, ribetes de la falda y un delantal decorativo que se llevaba a veces.

El vestido de esta imagen se elaboró con tafetán de seda de cuadros rosas y blancos; la manga es estilo pagoda con doble volante y lleva peto con decorado de cintas y barbas de encaje de Argentan.

5



Vestido a la francesa.
Hacia 1760 (inglés)
Kioto, Museo de la
Indumentaria

Este tipo de vestido era llevado por damas de la corte y su confección incluye brocado de seda de Spitalfields de color marfil, con hilos de oro, plata y policromos formando motivos florales, encaje de oro y gasa de seda; manga pagoda con doble volante; falda a juego; peto de encaje de oro y plata con fleco de pasamanería y encaje de Bruselas.

6



Vestido a la francesa.
Hacia 1765 (francés)
Kioto, Museo de la
Indumentaria

Las extravagantes sedas fabricadas en Lyon fueron inseparables de la moda rococó. En esta localidad, la producción de tejido de seda experimentó avances tecnológicos gracias al interés del gobierno francés. Debido a estos adelantos, los tejidos ofrecían una amplia variedad de motivos con guirnaldas, lazos e imitación de encaje, todos ellos con diversos estilos de líneas curvas y elementos decorativos.

El vestido está hecho de seda chiné de Lyon azul celeste con motivos florales y orlas, lleva un ribete del mismo tejido; puños con doble volante; peto y falda a juego; engageantes de encaje de Aleyon; barbas y cofia de encaje de Argentan

(CONTINUACIÓN)
VESTIDO

7



François-Hubert Drouais
Marquesa de Pompadour,
1763 - 1764
Londres, Galería Nacional

Este es uno de los últimos cuadros en los que se muestra a la Marquesa de Pompadour, aquí aparece de nuevo usando un vestido a la française de brocado de seda y cofia a juego. Como mecenas y protectora de las artes, siempre se le representó leyendo, escribiendo y con elementos alusivos rodeándola.

8



Vestido a la francesa.
Década de 1760
(tejido hacia 1755)
Kioto, Museo de la
Indumentaria

Esta pieza se confeccionó con damasco de seda con motivo floral; puños con doble volante; falda a juego; peto con raso de seda abullonado con flores y chenilla.

9



François Boucher,
Marquesa de Pompadour,
1759
Londres, Colección Wallace

El frente del vestido formaba una V en el abdomen y se adornaba con moños o joyas en tamaño decreciente. Todo tipo de mujeres usaban este vestido, pero en diferentes telas, variando la calidad de los materiales.

El vestido que se representa en el cuadro está profusamente decorado con lazos de encaje en las mangas, olanes y remates de la falda. Es probable que fuera hecho de seda al igual que los adornos.

(CONTINUACIÓN)
VESTIDO



Joshua Reynolds
Mrs. Francis Beckford,
1756
Londres, Tate Gallery

Los volantes, el fleco de pasamanería, las flores artificiales, los lazos y la chenilla son ornamentos esenciales para la moda rococó, elementos que aunque resultan excesivos, están perfectamente equilibrados para representar el espíritu más sofisticado y delicado del estilo.
En esta imagen se muestra un vestido de tafetán de seda color añil con finas decoraciones de perlas y encaje en las mangas y gargantilla. La modelo porta también un fichu o mantilla, muy popular en la época.



William Hogarth
La última apuesta de la dama
o la virtud en peligro
(detalle), 1750
Estados Unidos,
Knox Gallery

El vestido que se ilustra en este cuadro es bastante llamativo por el abundante encaje en las mangas y gargantilla, además del gran adorno de flores naturales que lleva al frente, pero sobre todo por el color de la seda con que fue creado. No es el tono más común de la época, más bien fue elegido por el autor para enfatizar la osadía del personaje.

GALERIA DE VESTIMENTA FEMENINA:
COIFFURE



Antonio Rafael Mengs
Maria Luisa de Parma,
princesa de Asturias (detalle),
Madrid, Museo del Prado

El coiffure o vestuario de cabello, es el conjunto de cabello natural, peluca, polvos, sombrero y ornamentos. A principios del siglo XVIII los estilos de peinado de la mujer comenzaron con simplicidad, solo se añadían algunos rizados falsos si el propio cabello era inadecuado.



William Hogarth
El matrimonio a la moda.
Escena cuarta: La toilette
(detalle)
Hacia 1743
Londres, Galería Nacional.

Una vez por semana, el coiffeur (peluquero) visitaba a las damas en su casa para hacerse cargo de sus peinados, esto debido al largo tiempo y esfuerzo que tomaba crear estos peinados. Los productos para darle forma al cabello de las mujeres del rococó consistían en pomadas de grasa de ballena y aceites animales. Las damas dormían con gatos en sus habitaciones para que las cuidaran de las ratas que acudían incitadas por el hedor de sus peinados.



François Boucher,
El desayuno (detalle),
1739
Paris, Museo del Louvre

Vista de la parte posterior del peinado de una dama. Durante todo el siglo XVIII era mal visto llevar el cabello suelto así fuera en la casa o en ocasiones formales.

(CONTINUACIÓN)
COIFFURE



4 Antoine Watteau
La galería del marchante de
arte Gersaint (detalle),
1720
Berlín, Palacio de
Charlottenburgo

Las damas de la época frecuentemente usaban un pañuelo para la cabeza, llamado cofia confeccionado con tela traslúcida y encaje sobre su peinado.



5 François Boucher
Retrato de una dama
1754
Estados Unidos,
Museo de arte Fogg

Alrededor del año de 1756, los peinados resultaban relativamente sencillos, al igual que los accesorios que se colocaban en el cabello: los primeros peinados de la mujer de esta época son recogidos sencillos y empolvados. A partir de 1764 se ven nobles y ricas burguesas con peinados que crecen cada vez más en altura y que alcanzan la máxima en el año de 1778.



6 Luis Paret y Alcázar
Retrato de Micaela Fourdinier
1782
Pintura sobre tela,
Madrid, Museo del Prado

Después de 1760 la altura del coiffure comenzó a aumentar: se utilizaban postizos de cabello de caballo y sostenes de lana entretejidos al cabello natural. La medida común era de 70 a 90 centímetros de alto.

GALERIA DE VESTIMENTA FEMENINA:
CORSET



1 Corset de mediados del siglo
XVIII
Del libro: A history of costume.
Köhler, Carl.
Editorial Dover Publications,
Estados Unidos, 1986.
Pág. 343

Para darle la forma deseada a la silueta del vestido, debajo de las prendas se usaba un corset y el guardainfantes, que era una especie de crinolina. La palabra corset surgió en el siglo XVIII para referirse a la prenda de ropa interior reforzada con varillas de hueso de ballena, llamada *corps* -cotilla- o *corps à la baleine* -cotilla de ballena.



2 Reproducción de un corset de
mediados de siglo XVIII
Frente

La manera en como el corset restringía el cuerpo, incapacitaba a la mujer para desarrollar cualquier actividad física útil "otorgándole ventajas en lo referente a su reputación como resultado del aumento de su fragilidad y discreción."⁸²



3 Reproducción de un corset de
mediados de siglo XVIII
Posterior

El corset constaba de 40 piezas de hueso de ballena cosidas a mano y constituía una prenda muy decorativa, además de funcional: el armazón daba soporte y levantaba los pechos, al mismo tiempo que comprimía la cintura para lograr una figura delgada. Se recubría con tela que combinaba con el vestido e incluso lo complementaba con la misma seda o brocado.

82. Squicciarino, Nicola. Op. Cit. Pág 91.

(CONTINUACIÓN)
CORSET

4



Corset, guardainfante y camisola
Hacia 1760-70, 1775 y 1780
Kioto, Museo de la Indumentaria

La parte de la falda se soportaba por un guardainfante o crinolina, que fue haciéndose más ancha conforme progresaba la moda. Se desarrolló un modelo con aros cosidos colgando uno del otro, para otorgar la posibilidad de alzar y bajar el armazón. Corset de raso de algodón color marrón con 162 ballenas en el interior; guardainfante de chintz de algodón con aros ovales de rota y acolchado; camisola de lino.

5



Corset
Hacia 1760
Kioto, Museo de la Indumentaria

Desde la época medieval, en Francia existía el gremio de los sastres, cuyas actividades eran estrictamente reguladas. Aunque en la segunda mitad del siglo XVIII se había creado una compañía de mujeres modistas para confeccionar prendas femeninas, Les Maitresses Couturières, "sólo los sastres eran aceptados como confeccionadores de corssets y trajes de la corte, tanto femeninos como masculinos. Debido a la rigidez de los materiales, se precisaban unas manos fuertes para coser las ballenas, por esta razón, los corssets eran fabricados principalmente por los sastres."⁸³ Este es un corset de faya de seda naranja con trencilla plateada, anudado por la espalda y los lados, está totalmente encañado.

6



Corset
Hacia 1740
Kioto, Museo de la Indumentaria

La característica primordial de los corssets del rococó son las figuras rectangulares que se le añaden en el borde inferior, estas sirven como base para que parte de la tela de la falda o el guardainfante se sujete entre ellas, logrando mayor volumen. A partir de la década de 1780, cuando entra la moda inglesa de faldas menos amplias, la orilla del corset se simplifica. El material base de este corset es brocado de seda azul pálido con dibujo floral, se anuda con cinta por delante y por la espalda; las mangas son sujetas con lazos y está totalmente encañado.

83. Fukai, Akiko, et.al. *Moda. Una historia desde el siglo XVIII al siglo XX*. Tomo I. Editorial Taschen. China, 2006. Pág 125

GALERIA DE VESTIMENTA FEMENINA:
MAQUILLAJE

1



Nicolas de Largillière
Retrato de una familia
(detalle), 1718-1720
París, Museo del Louvre

En las primeras décadas del siglo, la costumbre era usar maquillaje discreto a excepción de las mejillas, que se coloreaban con tonos de rojo intenso.

2



François Boucher,
Marquesa de Pompadour
(detalle), 1759
Londres, Colección Wallace

Durante la mayor parte del siglo XVIII se tuvo la tendencia a asociar la palidez del rostro con la aristocracia. Para incrementar la, la corte utilizaba polvo de arroz perfumado como polvo facial y para darle un color grisáceo al cabello.

3



François Boucher,
El desayuno (detalle), 1739
París, Museo del Louvre

Para intensificar su palidez, los miembros de la corte recurrían a varios métodos como el dibujo de lunares falsos que frecuentemente tenían la forma de estrellas o lunas para llamar más la atención.

(CONTINUACIÓN)
MAQUILLAJE

4



Giandomenico Tiepolo
El minueto (detalle),
hacia 1754
París, Museo del Louvre

En la segunda mitad del siglo, los lunares se relegaron al mundo del teatro, donde el maquillaje se exageraba para corresponder a la creación de los personajes.

5



Martin Van Meytens
Retrato de María
Antonietta a los doce años,
(detalle)
Viena, Castillo de
Schönbrunn

Además del peinado, el maquillaje rococó también comenzó siendo sencillo para luego presentar un aumento progresivo hasta lograr su punto culminante justo antes de la revolución francesa, época en que la cara y las manos se maquillaban fuertemente con pintura o pasta blanca y las mejillas se coloreaban con grandes círculos de color rojo intenso, delineados de manera perfecta.

GALERIA DE VESTIMENTA FEMENINA:
ACCESORIOS

1



Derecha: Chaqueta
(pet-en-l'air) y falda
Final de la década de 1760
Kioto, Museo de la
Indumentaria

Chaqueta de raso de seda con manga pagoda de doble volante y adorno del mismo tejido; corsé de damasco de seda adornado con tiras de hilo de seda; falda de raso de seda acolchado, mitones de brocado de seda, sombrero a juego.

2



François Boucher,
La sombrerera de señoras,
1746
Estocolmo, Museo Nacional.

Las dos damas representadas en este cuadro están portando chales de seda y encaje llamados también fichú. En la época, las damas adquirían sus accesorios principalmente de los comerciantes que iban de visita hasta sus casas.

3



Antonio Rafael Mengs
María Luisa de Parma,
princesa de Asturias (detalle)
Madrid, Museo del Prado

La moda de la época era llevar un ajuar (también llamado aderezo) a juego, incluyendo pendientes, gargantilla o collar, prendedores para la ropa, broches para el cabello, y anillos. El prendedor que aquí se representa lleva un camafeo y junto con la gargantilla retoma el tono del vestido de la princesa, por lo que no sería extraño suponer que todo estaba hecho especialmente para ella.

(CONTINUACIÓN)
ACCESORIOS

4



Joyería
Aderezo del siglo XVIII

La joyería de la época es relativamente burda, considerando que no se habían desarrollado técnicas y herramientas para conseguir labrar los metales de manera más fina. En la imagen se observa un juego de collar con dije, pendientes y dos anillos todo de diamantes y esmeraldas, además de un broche colgante de rubies.

5



Gargantilla y cofia
Hacia 1765 (francés)
Kioto, Museo de la
Indumentaria

Los accesorios al igual que el vestido, están hechos de seda chiné de Lyon azul celeste con motivos florales y orlas; la gargantilla lleva un ribete de encaje de Aleçon; y la cofia está hecha de encaje de Argentan.

6



Joshua Reynolds
Mrs. Francis Beckford
(detalle), 1756
Londres, Tate Gallery

Era muy importante que los accesorios fueran confeccionados llevando completamente el estilo del vestido con el que se llevarían. Para las grandes galas y eventos de la corte, se usaban vestidos con telas bordadas con hilo de plata y oro, piedras preciosas y perlas.

(CONTINUACIÓN)
ACCESORIOS

7



Abanico pintado a mano
Hacia 1760 (inglés)
Kioto, Museo de la
Indumentaria

El abanico era un accesorio imprescindible para la época. Se decoraba profusamente con ornamentos como listón, encaje, miniaturas al óleo o en el caso de los de la Boda Real, diamantes. Dependiendo de la manera en que se sostuviera, se interpretaba que la portadora estaba aburrida, intrigada, molesta o complacida: "el gesto más típico del siglo XVIII fue el movimiento del brazo flexionado, cuidadosamente llevando a cabo el ejercicio del abanico al momento de que los codos abrazaban el cuerpo y parecían ser sostenidos por los lados de la falda."⁸⁴

8



Accesorios
Hacia 1760
Kioto, Museo de la
Indumentaria

Mantilla de encaje de Lyon y corsage o ramillete de flores artificiales usado como prendedor en el escote. Los accesorios como la cofia y el corsage debían mantener la gama de colores usada en el resto del atuendo. En esta imagen hay otra muestra de joyería típica de la época: la gargantilla y los aretes largos o pendientes.

84. Davenport, Millia. Op. Cit. Pág. 659

GALERIA DE VESTIMENTA FEMENINA:
ZAPATOS

1



Zapatilla de tela amarilla con flores bordadas. Francia, siglo XVIII. Conservados en México, Museo del calzado El Borcegui

En el siglo XVIII, las damas de la corte francesa usaban zapatos de brocado con tacón alto cuya elevación podía llegar a los ocho centímetros, y en otros países las mujeres adoptaron la moda llegada de París y nombraron a los zapatos tacón francés.

2



Zapatilla chanclos de tela bordada en hilo de colores. Francia, 1765. Conservados en México, Museo del calzado El Borcegui

En las primeras décadas del siglo, se utilizaban medias de colores rosa o verde pálido y posteriormente blancas. Los materiales para confeccionar zapatos eran seda coloreada, brocado, y terciopelo, y se bordaban con cuentas de metal, o de colores.⁸⁵

3



Chinelas de tela bordado sobre la pala. Francia, siglo XVIII. Conservados en México, Museo del calzado El Borcegui

Las chinelas son zapatos o zapatillas sin talón; fueron muy populares en la época, puesto que hacían ver los pies más pequeños. Estas delicadas piezas de calzado se reservaban a las mujeres y mientras mayor era el tacón, más problema tenían para caminar y pasear, transformándose así en una forma de control que sustentaba las relaciones de dependencia cultivadas en la civilización occidental.

85. Köhler, Carl. Op. Cit. Pág. 371

(CONTINUACIÓN)
ZAPATOS

4



Zapato rococó con moño. Francia, siglo XVIII. Kioto, Museo de la Indumentaria

Muchos de los finos textiles empleados en la fabricación de calzado eran retazos sobrantes de la confección de vestidos. El diseño de esta tela con delicadas formas florales en este zapato de damasco de seda verde y marfil con tacones de madera refleja completamente el espíritu del rococó.

5



Zapato rococó plisado en la pala. Francia, siglo XVIII. Conservado en México, Museo del calzado El Borcegui

Con el tiempo, se impuso una polarización en los tacones de ambos sexos, pues mientras que los de las mujeres se hacían cada vez más altos y estrechos, los de los hombres se reducían, aunque no en los tacones de botas de montar de los hombres.

GALERIA DE VESTIMENTA MASCULINA:
TRAJE



Joshua Reynolds,
Comodoro Keppel,
1752.
óleo sobre tela 238 x 177 cm,
Greenwich, Museo Nacional
Marítimo.

La tradición del traje masculino se originó en Francia en el siglo XVIII, con la moda consistente en llevar saco, chaleco y pantalón elaborados en telas de diferentes texturas y colores. Aunque los atuendos masculinos extravagantes fueron la norma en el siglo XVII, en el siglo XVIII se volvieron algo más discretos y refinados. La casaca masculina también llamada justaucorps fue sustituida en la segunda mitad del siglo XVIII por el habit (casaca), que se llevaba con chaleco y calzón.



Antoine Watteau
La galería del marchante de
arte Gersaint (detalle),
1720
Berlín, Palacio de
Charlottenburgo

Así como el vestido femenino se fue haciendo cada vez más ancho a partir de 1710, un efecto similar se manifestó en la ropa masculina del siglo XVIII. Los sacos llegaban hasta las rodillas y se usaban abiertos o ligeramente cerrados a la altura de la cintura.



Traje de hombre
(casaca, chaleco y calzón)
Hacia 1740 (inglés)
Kioto, Museo de la
Indumentaria.

En esta imagen se observa un traje de lana color burdeos; casaca y chaleco adornados con trencilla de oro y botones forrados con hilo de oro; chaleco con mangas; chorrera de encaje de Valenciennes; puños de encaje de Binche. Es un traje ostentoso en todos sus aspectos, un trabajo del último periodo en que estuvo de moda el fastuoso estilo Luis XV.

(CONTINUACIÓN)
TRAJE



Traje de hombre
(casaca, chaleco y calzón)
Hacia 1756 (francés)
Museo de la indumentaria
de Kioto

En este traje se puede apreciar que han disminuido los detalles extravagantes con respecto a los de años anteriores; constituye una muestra del rococó en esplendor. Los materiales utilizados fueron terciopelo de color leonado tejido con pequeños motivos florales y geométricos; botones forrados con hilo de plata; las chorreras y puños son de encaje de bolillos.



Traje de hombre
(casaca, chaleco y calzón)
Hacia 1760
Museo de la indumentaria
de Kioto

El atuendo de esta imagen está compuesto de terno de brocado de seda color malva con motivos de doble hoja; puños anchos doblados hacia atrás; chaleco con mangas de distinto tejido; chorrera y volantes de la manga de encaje aplicado de Bruselas con motivo floral. El color utilizado es clásico de este periodo.



William Hogarth
La última apuesta de la dama
o la virtud en peligro
(detalle), 1750
Estados Unidos,
Knox Gallery

En la segunda mitad del siglo, el terno se volvió más funcional: la chaqueta se prefirió más entallada y el chaleco se acortó. Pero los colores vivos, los exquisitos bordados, el intrincado encaje para chorreras y puños, así como los botones decorativos, siguieron siendo elementos importantes del atuendo de un caballero que vistiera al estilo rococó.

(CONTINUACIÓN)
TRAJE



7 Francis Cotes
Paul Sandby,
1759
Londres, Galería Tate

En esa época, los hombres portaban dos tipos de saco, uno ligeramente más corto bajo el otro. En algunas ocasiones los dos sacos eran confeccionados con el mismo tipo de tela, pero regularmente se usaba una contrastante. Pasada la primera mitad del siglo XVIII, al saco interno se le retiraron las mangas, derivando en el actual chaleco.



8 Sir Joshua Reynolds
George Clive y su familia con
una criada india (detalle),
Hacia 1765
Berlín, Galería de Pintura de
Los Museos Estatales

En los trajes de la segunda mitad del siglo, las puntas superiores del frente se doblaron hacia afuera y se abotonaron para crear la solapa. Esta moda cortesana inició inspirándose en el vestuario militar y de cabalgata y fue ampliamente desarrollada en Inglaterra, con mucha creatividad.

GALERIA DE VESTIMENTA MASCULINA:
COIFFURE



1 Sir Joshua Reynolds,
Comodoro Keppel (detalle),
1752,
Greenwich, Museo Nacional
Marítimo.

A mediados del siglo XVIII el peinado de los hombres siguió siendo sencillo y sobrio como desde principios de siglo. Consta de enrollar el cabello de ambos lados de la cabeza y acomodar el cabello restante en una coleta que se anudaba a la altura de la nuca. Durante todo el siglo estuvo severamente proscrito el pelo de la cara, y únicamente los actores que tenían que representar papeles de asesinos o bandoleros se ponían bigote.



2 Francis Cotes
Paul Sandby,
1759
Londres, Galería Tate

Durante todo el siglo XVIII llevaron los hombres el sombrero debajo del brazo; que se llevase peluca o el pelo propio, era enteramente igual: no habrían consentido en modo alguno que los cubriese el sombrero. El sombrero tradicional de mediados de siglo tenía las alas levantadas en variadas formas, que le valían nombres distintos, era generalmente de fieltro y estaba adornado con trencillas de oro y ribetes de pluma.



3 Sir Joshua Reynolds
George Clive y su familia con
una criada india (detalle),
Hacia 1765
Berlín, Galería de Pintura de
Los Museos Estatales

Alrededor de 1770 el tricorno estaba fuera de moda, siendo sustituido por el "bicorno Nivernois también denominado Chapeau Bras. Los hombres se afeitaban la cabeza para usar pelucas, al removerla estando en sus casas usaban los llamados gorros de noche, hechos de algodón, lino, seda o terciopelo. Eran muy parecidos a los turbantes y no eran utilizados para ir a dormir"⁸⁶

86. Mc Dowell, Colin. Op.Cit. Pág 109.

(CONTINUACIÓN)
COIFFURE



4 François Boucher,
El desayuno (detalle),
1739
Paris, Museo del Louvre

En este cuadro de Boucher se puede apreciar el cabello empolvado de un joven del siglo XVIII. Esta peinado con una coleta y suaves bucles enmarcan su rostro a ambos lados. Tener el cabello largo era signo de juventud y riqueza, puesto que requería muchos cuidados.



5 William Hogarth
El matrimonio a la moda.
Escena segunda: Poco
después de la boda (detalle)
1744
óleo sobre lienzo 69 x 89 cm.
Londres, Galería Nacional.

El joven apesadumbrado del cuadro de Hogarth porta un tricorneo de terciopelo azul marino adornado con encaje y galón dorado, para hacer juego con su traje confeccionado con esos mismos materiales. Como se puede ver por el título de la obra, este era un atuendo de boda.

GALERIA DE VESTIMENTA MASCULINA:
ACCESORIOS



1 Traje de hombre, solitaire de terciopelo negro y corbata de encaje.
Hacia 1760
Museo de la indumentaria de Kioto

El solitaire, un listón negro que comenzaba bajo el nudo de la peluca, frecuentemente se envolvía alrededor del cuello y sus puntas se cruzaban y anudaban en la parte de enfrente. Los caballeros usaban los pañuelos de las damas en el cuello, lo que originaría a mediados del siglo la invención de la corbata.



2 Pequeña caja para polvos,
Francia siglo XVIII

Los caballeros de la corte llevaban consigo una cajilla que contenía polvos para hacerlos estornudar, para tener el pretexto de sacar su pañuelo, magníficamente bordado, y demostrar su estilo al momento de emplearlo. En la imagen aparece una cajilla de planta de forma hexagonal, realizada en plata y carey. La tapa presenta una escena galante policromada y las caras y base están decoradas por paisajes.



3 Francesco Guardi
El locutorio del convento de San Zacarías (detalle), 1750
Venecia, Ca' Rezzonico

El traje masculino también incluía un par de medias de seda, una chorrera o cinta de encaje para el cuello, una camisa de lino o algodón con puños ornamentados y una corbata. En la imagen se distingue el clásico zapato de tacón rojo que llevaban los miembros más destacados de la aristocracia. También se observa una espada, implemento usado por los civiles hasta el último tercio de siglo, pues la legislación de esa época prohibía llevarla consigo a sirvientes y trabajadores, para prevenir los posibles ataques que inspiraba la ilustración.

(CONTINUACIÓN)
ACCESORIOS

4



William Hogarth
El matrimonio a la moda.
Escena cuarta: La toilette
(detalle)
Hacia 1743
Londres, Galería Nacional.

En esta pintura se observan algunos de los complementos del traje masculino de la época como lo eran la chorrera de encaje para el cuello, la corbata y las medias de seda. La corbata del hombre de la izquierda y los adornos del cabello de la figura de la derecha están exagerados para continuar el propósito de este cuadro de ridiculizar a los miembros de la nobleza.

5



Reloj de bolsillo de cuerda catalina, Francia siglo XVIII.

El aderezo masculino en el siglo XVIII constaba de botones, hebillas de zapato, empuñadura del sable e insignia de orden de caballería. También estuvieron de moda accesorios con piedras preciosas como relojes, tabaqueras y sellos. En Francia se impuso el uso extravagante de perlas y diamantes de gran valor, pero al dar mayor importancia a la abundancia y ostentación se descuidó la artesanía de las monturas de metal y bajó la calidad de las joyas.

Reloj con caja en oro de 18K, esfera en esmalte blanco sobre cobre. Numeración romana en el centro para indicación de horario y arábica en círculo exterior para los minutos, ambas en esmalte negro.

GALERIA DE VESTIMENTA MASCULINA:
ZAPATOS

1



Zapato de gamuza beige con decorado y hebilla sobre la pala.
Francia, siglo XVIII
Conservado en México, Museo del calzado El Borcegui

Hasta bien entrado el siglo XVIII, los hombres también llevaban zapatos adornados en abundancia, con suelas doradas y tacón. "La corte de Luis XIV mostraba predilección por los tacones rojos, que demostraban de forma evidente que los aristócratas no necesitaban andar por las calles polvorientas porque se trasladaban en carruaje y que tampoco debían realizar ningún trabajo corporal."⁸⁷

2



Zapato de gamuza con herraje de plata.
Francia, 1760

Los interiores en rojo escarlata de este zapato nos remiten a la aristocracia dado que éste era el color con el que se distinguía a sus miembros en la época. Diferenciar un zapato rococó masculino de uno femenino puede ser muy complicado dado que ambos comparten el tacón alto y los colores claros, pero los detalles como adornos y texturas de las telas son menos delicados en el calzado de hombre.

3



Zapato de raso negro con hebilla de plata sobre la pala.
Francia, siglo XVIII

Desde mediados del siglo XVII, los zapatos de hombre con tacones altos eran de rigor en Francia. La moda la inició y la llevó a gran altura Luis XIV, el Rey Sol. Ninguno de los impresionantes logros del rey podía compensar psicológicamente su baja estatura, así que hizo añadir varios centímetros de altura a los tacones de sus zapatos. Nobles y damas de su corte se apresuraron a encargar a sus zapateros que aumentarían la altura de sus tacones, homenaje que obligó al rey a incrementar la de los suyos.⁸⁸

87. Lehnert, Gertrud Op. Cit. Pág. 54.
88. Fusté, Juan.

3.6.5 Música y audio

En principio se optó por elegir temas de los autores mencionados en el capítulo II para servir de fondo musical al interactivo, como *Les fêtes de l'Hymen et de l'Amour ou Les Dieux d'Égypte*, de Jean Philippe Rameau o *Concierto para dos clavicordios en Fa* de Carl Philipp Emanuel Bach. Pero dado que ambas piezas musicales tienen espacios muy contrastados, que captan demasiado la atención del espectador, se decidió recurrir a un tema de realización actual que utiliza el mismo conjunto de instrumentos de la época rococó: *Postcards from far away*, del grupo británico *Coldplay*. Es una sutil canción instrumental que inspira una alegre y elegante tranquilidad, lo que la hace ideal para contribuir al ambiente del interactivo.

La música de fondo comienza automáticamente desde la pantalla de inicio y en cada pantalla de tema se encuentra un botón que permite silenciar la música.

Efectos de sonido: Para evitar las distracciones de un sonido que terminaría siendo repetitivo, como abrir y cerrar todos los controladores, se eligió prescindir de efectos de sonido al seleccionar cualquier clase de botón o menú.

3.6.6 Pruebas de usuario y evaluación del interactivo

Según Consuelo Belloch, de la Unidad de Tecnología Educativa de la Universidad de Valencia: "uno de los instrumentos que se pueden utilizar para realizar la evaluación contextual de los programas informáticos es la valoración del público sobre su percepción de los aprendizajes realizados, utilidad del programa y nivel de satisfacción al trabajar con él."⁸⁹

Tomando lo anterior como referencia, se realizó un análisis que permitiera identificar, cuantificar y valorar los beneficios que el usuario obtuvo al leer el catálogo, para demostrar que es un material capaz de ayudar al diseñador en el proceso de creación de diseño de vestuario de la época. Para lograr este análisis se solicitó al público muestra⁹⁰ que hiciera uso del interactivo y contestara el siguiente cuestionario:

Hoja de Evaluación del catálogo interactivo de vestuario Rococó ⁹¹	
<p><i>Califique la INFORMACIÓN del catálogo en cuanto a:</i></p> <p>Claridad: E B R M</p> <p>Concordancia con el tema: E B R M</p> <p>Utilidad: E B R M</p>	<p><i>Evalúe las IMÁGENES del catálogo en cuanto a:</i></p> <p>Suficiencia: E B R M</p> <p>Claridad: E B R M</p> <p>Relevancia: E B R M</p>
<p>E: excelente B: bueno R: regular M: malo</p>	

89. Evaluación de aplicaciones multimedia: criterios de calidad. <http://www.uv.es/bellohc/pdf/pwtic4.pdf>

90. Conformado por veinte diseñadores compatibles con el criterio determinado al inicio del capítulo.

91. Basada en la Ficha de Evaluación de Consuelo Belloch, Universidad de Valencia

Hoja de Evaluación del catálogo interactivo de vestuario Rocoó (continuación)									
<i>Califique la NAVEGACIÓN del catálogo en cuanto a:</i>					<i>Evalúe la USABILIDAD del catálogo en cuanto a:</i>				
Sencillez:	E	B	R	M	Practicidad:	E	B	R	M
Agilidad:	E	B	R	M	Portabilidad:	E	B	R	M
Atractivo:	E	B	R	M	Eficiencia:	E	B	R	M
E: excelente		B: bueno		R: regular		M: malo			

Al finalizar la encuesta se obtuvieron los siguientes resultados:

Información

Claridad			Concordancia			Utilidad		
Criterio / Frecuencia / %			Criterio / Frecuencia / %			Criterio / Frecuencia / %		
Excelente	13	65	Excelente	18	90	Excelente	17	85
Bueno	5	25	Bueno	2	10	Bueno	3	15
Regular	2	10	Regular	0	0	Regular	0	0
Malo	0	0	Malo	0	0	Malo	0	0
Total	20	100	Total	20	100	Total	20	100

Imágenes

Suficiencia			Claridad			Relevancia		
Criterio / Frecuencia / %			Criterio / Frecuencia / %			Criterio / Frecuencia / %		
Excelente	15	75	Excelente	20	100	Excelente	18	90
Bueno	3	15	Bueno	0	0	Bueno	1	5
Regular	2	10	Regular	0	0	Regular	1	5
Malo	0	0	Malo	0	0	Malo	0	0
Total	20	100	Total	20	100	Total	20	100

Navegación

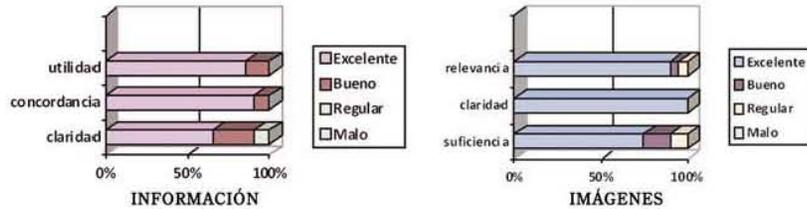
Sencillez			Agilidad			Atractivo		
Criterio / Frecuencia / %			Criterio / Frecuencia / %			Criterio / Frecuencia / %		
Excelente	15	75	Excelente	13	65	Excelente	14	70
Bueno	1	5	Bueno	5	25	Bueno	3	15
Regular	4	20	Regular	2	10	Regular	3	15
Malo	0	0	Malo	0	0	Malo	0	0
Total	20	100	Total	20	100	Total	20	100

Usabilidad

Practicidad			Portabilidad			Eficiencia		
Criterio / Frecuencia / %			Criterio / Frecuencia / %			Criterio / Frecuencia / %		
Excelente	13	65	Excelente	18	90	Excelente	17	85
Bueno	5	25	Bueno	2	10	Bueno	3	15
Regular	2	10	Regular	0	0	Regular	0	0
Malo	0	0	Malo	0	0	Malo	0	0
Total	20	100	Total	20	100	Total	20	100



Los datos de la encuesta se tradujeron a gráficas para visualizar las comparaciones entre ellos:



Conclusiones del análisis.

Los resultados de la evaluación indican que el usuario percibió al interactivo como un material con buena calidad en su contenido. Recordando lo que se mencionó en el primer capítulo acerca de que en los trabajos de diseño de vestuario de periodos como el Rococó, la investigación histórica es fundamental para lograr un nivel adecuado de realismo y fidelidad en el vestuario; podemos afirmar que debido a la calidad constatada del disco interactivo, este puede funcionar como herramienta al ofrecer gran parte de la investigación requerida por el diseñador.

CONCLUSIONES

El objetivo principal de esta tesis fue crear un material de referencia para diseñadores de arte, de vestuario y en general para el público interesado en el vestuario rococó francés. El catálogo resultado de esta tesis es una base para entender la manera en que se vestían los hombres y mujeres de la corte francesa en 1756. Para lograrlo se reunió un amplio conjunto de referencias iconográficas y se analizaron con base a los objetivos planteados. Se investigó la descripción de cada una de las prendas que conforman el vestuario y los accesorios de la indumentaria rococó, además de las circunstancias en las que eran utilizados. Al efectuar dicha investigación, se encontró la manera en que los acontecimientos de la época determinaron la moda y las razones por las que se preferían o rechazaban ciertos atavíos. Algo que no estaba previsto en el curso de la investigación fue que se identificaron estilos subalternos, como el estilo *polonaise* y el *contouche* en la vestimenta rococó, con lo que se pudo entender de una manera más completa la evolución de la moda a través del siglo XVIII.

El fruto de la investigación se trasladó un catálogo interactivo, compuesto de galerías de imágenes separadas por temas y con su respectivo análisis. Se consiguió hacer fácil y atractiva la navegación al ofrecerle al usuario control total para desplazarse por las pantallas y mantenerse en ellas el tiempo que lo requiera mientras termina de observar cada imagen y leer el estudio correspondiente. Se buscó que los controles como menús y botones resultaran interesantes y que su manejo fuera sencillo para hacer directo el acceso a cada elemento. Por último, pero no por ello menos importante la estética que se manejó en el diseño del catálogo, se mantuvo fiel a la esencia del rococó, retomando la rocalla y la paleta de color del estilo, para dar identidad y uniformidad a la experiencia que tendrá quien navegue por sus páginas virtuales.

El *Catálogo interactivo de los elementos formales y simbólicos para el diseño de vestuario rococó francés* es un referente visual y una base teórica que contiene los aspectos primordiales para ayudar a materializar el concepto del vestuario de la época, además de una grata fuente para conocer la historia y costumbres que esa cultura plasmó en su vestimenta.

1. Alopea Gil, Santiago. *Historia del arte tomo 7: Artes decorativas* Editorial Carroggio. España. Págs. 246-251.
2. Baena, Guillermina Et. Al. *Tesis en 30 días*. Editores Mexicanos Unidos. México, 2006. Págs. 9-97.
3. Burngässer, Barbara. *Barroco y Rococó*. Editorial Feierabend. Alemania, 2003. Págs. 144-145.
4. Blum, Stella. *Eighteenth century French fashion plates in full color (64 engravings from the "Galerie des modes" 1778-1787)* Editorial Dover Publications. Estados Unidos, 1982. Págs. 7-31.
5. Bouzá, Guillem. *El guión multimedia*. Editorial Anaya Multimedia (y colaboradores) España, 1997. Págs 25-50; 63-74; 121-340.
6. Campos, Yolanda Et. Al. *Premio Ariel*. Academia Mexicana de Ciencias y Artes Cinematográficas A.C. (y colaboradores) México, 1994. Págs 4-132.
7. Cosgrave, Bronwyn *Historia de la moda. Desde Egipto hasta nuestros días* Editorial Gustavo Gili España, 2005 Págs. 176-256.
8. Davenport, Millia. *The book of costume* Vol.II. Editorial Crown Publishers. Estados Unidos, 1948. Págs. 652-725.
9. Dondis, Donis. *La Sintaxis de la imagen*. Editorial Gustavo Gili. España, 1976. Págs. 83-100, 149-172.
10. Ettedgui, Peter. *Production Design and Art Direction*. Editorial Rotovision. Londres, 1999. Págs. 21-41
11. Fukui, Akiko. Et. Al. *Moda. Una historia desde el siglo XVIII al siglo XX*. Tomo I y II. Editorial Taschen. China, 2006. Págs 14-133.
12. Gauthier, Jean-Marc. *Diseño animado interactivo en 3D*. Ediciones Anaya Multimedia. España, 2006. Págs. 105-287.
13. García, Jaime Et. Al. *Cuadernos de estudios Cinematográficos 5: Dirección Artística*. Centro de Estudios Cinematográficos. UNAM. México, 2005. Págs. 9-86.
14. Gay, Claire. *El siglo XVIII*. Editorial Aguilar. España, 1959. Págs. 11-95.
15. Gombrich, E. H. *Historia del Arte*. Ediciones Garriga. España, 1975. Págs. 375-389.
16. Ingham, Rosemary. *The Costume Designer's Handbook: A Complete Guide for Amateur and Professional Costume Designers*. Editorial Heinemann. Estados Unidos, 1992. Págs 71-89
17. Jerram Meter, Et. Al. *El manual de multimedia*. Escuela de Cine y Video. Antza. España 1995. Pág 12-14.
18. Kandlinski, Wassily. *Punto y línea sobre el plano*. Editorial Labor. Barcelona. 1993 Págs 26- 86.
19. Köhler, Carl. *A history of costume*. Editorial Dover Publications. Estados Unidos, 1986. Págs. 332-373.
20. König, René. *Sociología de la moda*. Editorial Beta. España, 1972. Págs. 136-147.
21. Lehnert, Gertrud. *Historia de la moda en el siglo XX*. Editorial Könenan. Alemania, 2000. Págs. 54-75.
22. Lozano Fuentes, José Manuel. *Historia del Arte*, Editorial Cecsá. México 2002. Págs. 385-410, 455-460.
23. Lopuck, Lisa. *Designing Multimedia*. Editorial Peachpit Press. Estados Unidos, 1996. Págs. 2-116.
24. Mc Dowell, Colin. *Flats: Status, Style and Glamour*. Editorial Thames and Hudson. Londres, 1992. Págs. 13-220.
25. Minor, Vernon. *Baroque & Rococo Art and Culture*. Editorial Harry N. Adams Publishings. Estados Unidos, 1999. Págs. 31-39, 190-198, 344-369.
26. Morales y Marín, José Luis. *Historia Universal del Arte Volumen VIII Barroco y Rococó*. Editorial Planeta. España, 1990. Págs. 332-341.
27. Morales y Marín, José Luis. *Historia Universal del Arte, Tomo VIII Rococó y Neoclasicismo*, Editorial Espasa-Calpe Madrid 2003. Pág. 123.
28. Morales y Marín, José Luis. *Historia Universal de la Pintura Tomo 5: Del Tardobarroco al Romanticismo*. Editorial Espasa. España, 1996. Págs. 34-90.
29. Morana, Virginie & Veronique. *The Parisian woman's guide to style*. Editorial Universe. Estados Unidos, 1999. Pág. 11.
30. Morant, Henry de. *Historia de las artes decorativas* Editorial Espasa-Calpe. Madrid 1980. Págs. 405-407.
31. Müller, Max. *Breve diccionario de filosofía*. Editorial Herder. España, 1981. Págs. 55, 378, 396-399.
32. Ortiz, Georgina. *El significado de los colores*. Priemra edición. Trillas. México 1992. Pág. 79.
33. Revilla, Federico. *Diccionario de Iconografía y Simbología*. Segunda Edición. Editorial Cátedra. España, 1995. Págs. 62, 77, 101, 311, 351-354, 420.
34. Squicciarino, Nicola. *El vestido habla: consideraciones psicosociales sobre la indumentaria*, Editorial Cátedra, España 1990. Págs. 37-94.
35. Sureda, Joan. *Summa Pictorica Historia universal de la Pintura Tomo XVIII El Siglo de la Razón*. Editorial Planeta. España, 2002. Páginas 15-36, 121-268, 305-321.
36. Swann Alan. *El color en el diseño gráfico*. Ediciones Gustavo Gili. México 1993. Pág 52-145.
37. Triadó, Juan Ramón. *Historia del Arte Universal, Ars Magna: el espectáculo de las formas: El arte manierista, barroco y rococó* 1527-1780. Editorial Planeta. España, 2006. Págs. 200-205.
38. VanDyke, Scout. *De la línea al diseño*. Editorial Gustavo Gili. Segunda edición. México 1984. Págs 39-122.
39. Zorrilla, Santiago Et. Al. *Guía para elaborar la tesis*. Editorial McGraw Hill. México, 1992. Págs. 4-90.

BIBLIOGRAFÍA

Fuentes de consulta digitales

1. Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española. Entrada moda.
http://buscon.rae.es/draeI/SrvltConsulta?TIPO_BUS=3&LEMA=moda
2. Diccionario Informático Alegsa
<http://www.alegsa.com.ar/Dic/irterfaz.php>
3. Fusté, Juan. *Los orígenes de la Indumentaria*.
http://www.inet.org/~vne/indumentaria_01.htm
4. Guía de Sala de la Galería Nacional de Arte, Estados Unidos.
<http://www.nga.gov/collection/pdf/jg54sp.pdf>
5. Johann Georg Hertel *Rococo Designs, 18th Century Engravings*
<http://www.villageantiques.ch/prints/Ornament/hertel1.htm>
6. Madame Campan. *Memorias de la Corte de María Antonieta, Reina de Francia. Libro electrónico*
<http://www.authorama.com/memoirs-of-marie-antoinette-1.html>
7. Sitio oficial de la película Marie Antoinette
<http://www.marieantoinette-movie.com>
8. Weston Thomas, Pauline. *Fashion Era: Fashion, Costume and Clothing History*. Inglaterra, 2002-2008.
Artículo *What is fashion?*
http://www.fashion-era.com/sociology_semiotics.htm
Artículo *History of fashion magazine*
http://www.fashion-era.com/magazine_history.htm

Aderezo

Conjunto de piezas de joyería y accesorios coordinados entre sí, que forman el ajuar de una dama o caballero.

Bicornio

Sombrero masculino en forma de media luna utilizado durante el periodo napoleónico. Fue el accesorio sucesor del tricornio.

Calzones o Culottes

Pantalones de pernera ajustada que llegaban hasta la rodilla, utilizados por los hombres en el siglo XVIII

Chinela

Zapato o zapatilla sin talón

Chorrera

Ornamento de tela o encaje que se lleva en el cuello y sobre el pecho. Originalmente una prenda masculina, se hizo popular en el atuendo femenino a partir de mediados del siglo XIX

Chenilla

Cordón decorativo de tela o felpilla.

Corset o cotilla

Corpiño interior muy ajustado que puede ir reforzado con ballenas: varillas de metal, madera o hueso de ballena, y que va anudado.

Encaje de bolillos

Nombre genérico para todo tipo de encaje realizado sobre un cojín, en el cual se marca el dibujo con alfileres y los bolillos o huesos se van entrecruzando por encima de aquellos. Entre las diversas variedades están los de Bruselas, Binche, Chantilly y Malinas

Encaje de punto de aguja

Encaje hecho exclusivamente con una aguja de coser en lugar de bolillos, que se trabaja con punto de ojal y pespunte siguiendo un dibujo sobre papel. Algunas variedades son el punto veneciano, el de Alecon y el de Argentan

Engageantes

Volantes fruncidos utilizados en las bocamangas, hechos de encaje fino o calado, de dos y tres capas, que se utilizaron en los siglos XVII y XVIII

Fichú

Pañoleta para la mujer, generalmente de muselina, que se llevó en los siglos XVIII y XIX

Fleco de pasamanería

Fleco de seda consistente en penachos o pequeñas borlas, normalmente utilizado para rematar los trajes femeninos en el siglo XVIII

Guardainfante

Aro hecho de caña o hueso de ballena destinado a soportar el peso de una falda ancha; a principios del siglo XVIII tenía forma acampanada, pero a partir de mediados de siglo en ocasiones se dividía en dos armazones laterales.

Terno a la francesa

También llamado traje o *habit à la française*. Atuendo de etiqueta masculino del siglo XVIII; consistía en una casaca, chaleco y calzones

Tricornio

Sombrero de tres picos con el borde vuelto hacia arriba en los tres lados.

Vestido a la francesa

También conocido como *robe à la française*. El vestido típico de la mujer en la Francia del siglo XVIII. Se trataba de un vestido abierto por delante y con pliegues en la espalda, una falda y un peto. Fue utilizado como atuendo de etiqueta durante el periodo de la Revolución.