



Escuela Superior  
de Artes Aplicadas  
**Lino Enea Spilimbergo**



FACULTAD DE  
**ARTE Y DISEÑO**  
Ciudad de las Artes



UNIVERSIDAD  
**PROVINCIAL**  
DE CÓRDOBA

TECNICATURA UNIVERSITARIA EN

# Diseño de Indumentaria

**CURSILLO DE INTRODUCCIÓN A LOS ESTUDIOS  
UNIVERSITARIOS 2025**



Escuela Superior  
de Artes Aplicadas  
**Lino Enea Spilimbergo**



FACULTAD DE  
**ARTE Y DISEÑO**  
Ciudad de las Artes

**UPC** UNIVERSIDAD  
**PROVINCIAL**  
DE CÓRDOBA

TECNICATURA UNIVERSITARIA EN

# Diseño de Indumentaria



Escuela Superior  
de Artes Aplicadas  
Lino Enea Spilimbergo



FACULTAD DE  
ARTE Y DISEÑO  
Ciudad de las Artes



UNIVERSIDAD  
PROVINCIAL  
DE CÓRDOBA



## TU – DISEÑO DE INDUMENTARIA / CRONOGRAMA TURNO MAÑANA / CIEU 2025

Módulo	Publicación Clase Teórica en Plataforma Virtual	Fecha Clase Tutoría
MODULO INTRODUCCION A LA VIDA UNIVERSITARIA	12 de Febrero / 12:00 a 14:00hs	-----
MODULO CUES	13 de Febrero / 12:00 a 14:30hs	
MODULO TÉCNICAS DE ESTUDIO	14 de Febrero / 12:00 a 13:00hs	
MODULO INFORMATICA EDUCATIVA	14 de Febrero / 13:00 a 14:00hs	-----
Clase: Historia	17 de FEBRERO	19 FEBRERO Comisión A: 8:00hs. / Comisión B: 10:00hs. Prof. Carola Rossetti / Katerinne Barra / Anna Cubeiro
Clase: Morfología	20 de FEBRERO	21 de FEBRERO Comisión A: 8:00hs. / Comisión B: 10:00hs. Prof. Florencia Facchín / Prof. Soledad Simón / Prof. Mercedes Sogo
Clase: Ejercicio de Diseño	24 de FEBRERO	27 de FEBRERO Comisión A: 8:00hs. / Comisión B: 10:00hs. Prof. Alejandra Prieto / Prof. Marcela Mambrini Prof. González Maricel / Prof. Navarro Marisa / Prof. Mercedes Sogo
Evaluación Teórica Historia Cuestionario Plataforma Virtual	26 de FEBRERO horario de inicio de examen 8:00hs	



Escuela Superior  
de Artes Aplicadas  
**Lino Enea Spilimbergo**



FACULTAD DE  
ARTE Y DISEÑO  
Ciudad de las Artes

**UPC** UNIVERSIDAD  
PROVINCIAL  
DE CÓRDOBA

<b>Evaluación Práctica Presencial</b>	<b>6 de MARZO 10:00 a 14:00 hs.</b>	
<b>PUBLICACION LOM (Lista de ORDEN DE MÉRITO) 17 de MARZO en Sitio web UPC <a href="http://www.upc.edu.ar">www.upc.edu.ar</a></b>		



Escuela Superior  
de Artes Aplicadas  
**Lino Enea Spilimbergo**



FACULTAD DE  
ARTE Y DISEÑO  
Ciudad de las Artes



UNIVERSIDAD  
PROVINCIAL  
DE CÓRDOBA



## TU – DISEÑO DE INDUMENTARIA CRONOGRAMA TURNO TARDE / CIEU 2025

Módulo	Publicación Clase Teórica en Plataforma Virtual	Fecha Clase Tutoría
MODULO INTRODUCCION A LA VIDA UNIVERSITARIA	12 Febrero / 12:00 a 14:00hs	-----
MODULO CIEU	13 de Febrero / 12:00 a 14:30hs	
MODULO TÉCNICAS DE ESTUDIO	14 de Febrero / 12:00 a 13:00hs	
MODULO INFORMATICA EDUCATIVA	14 de Febrero / 13:00 a 14:00hs	
Clase: Historia	17 de FEBRERO	
Clase: Morfología	20 de FEBRERO	21 de FEBRERO - 14:00hs. Prof. Florencia Facchín / Prof. Soledad Simón / Prof. Mercedes Sogo
Clase: Ejercicio de Diseño	24 de FEBRERO	27 de FEBRERO - 14:00hs. Prof. Alejandra Prieto / Prof. Marcela Mambrini Prof. González Maricel / Prof. Navarro Marisa Prof. Mercedes Sogo
Evaluación Teórica Historia Cuestionario Plataforma Virtual	26 de FEBRERO horario de inicio de examen 12:00hs.	



Escuela Superior  
de Artes Aplicadas  
**Lino Enea Spilimbergo**

**FAD**



FACULTAD DE  
ARTE Y DISEÑO  
Ciudad de las Artes

**UPC** UNIVERSIDAD  
**PROVINCIAL**  
DE CÓRDOBA

<b>Evaluación Práctica Presencial</b>	<b>6 de Marzo</b> <b>10:00 a 14:00hs</b>	
<b>PUBLICACION LOM (Lista de ORDEN DE MÉRITO)</b> <b>17 de Marzo en Sitio web UPC</b> <a href="http://www.upc.edu.ar">www.upc.edu.ar</a>		



Escuela Superior  
de Artes Aplicadas  
**Lino Enea Spilimbergo**



FACULTAD DE  
**ARTE Y DISEÑO**  
Ciudad de las Artes

**UPC** UNIVERSIDAD  
**PROVINCIAL**  
DE CÓRDOBA



Escuela Superior  
de Artes Aplicadas  
**Lino Enea Spilimbergo**

## Historia

El 1ro de **Junio de 1956**, sobre la base de los Talleres de Artesanías y por iniciativa del artista plástico **Antonio Pedone**, es creada la Escuela de Artesanías, **hoy Escuela Superior de Artes Aplicadas Lino Enea Spilimbergo**. Desde sus orígenes estuvo orientada al perfeccionamiento artesanal de obreros, empleados y trabajadores que una vez concluido el horario de su labor se interesara por aprender o perfeccionar un oficio.

Inicialmente orientada a talleres de oficios artesanales, es en el siglo XXI cuando la Escuela estructura y ofrece carreras de nivel superior en forma de tecnicaturas lo cual representa desde entonces y hasta hoy la única oferta pública para las mismas en la provincia de Córdoba, con gran demanda de ingresantes y un importante egreso de profesionales técnicos calificados en gráfica, interiorismo, fotografía, indumentaria, arte textil, ebanistería y encuadernación y conservación de libros.

La sede de la escuela fue mudándose con los años y también en virtud de su cantidad creciente de alumnos, cursos y carreras. Desde Av. Colón, a la sede en 9 de Julio hasta su ubicación actual en la Ciudad de las Artes.

Desde el **20 de Abril de 2007** la **Escuela Spilimbergo** es uno de los **institutos fundantes y constituyentes de la Universidad Provincial de Córdoba (UPC)** por ley **9375 de la Legislatura de la Provincia de Córdoba**.



Escuela Superior  
de Artes Aplicadas  
**Lino Enea Spilimbergo**



FACULTAD DE  
**ARTE Y DISEÑO**  
Ciudad de las Artes

**UPC** UNIVERSIDAD  
**PROVINCIAL**  
DE CÓRDOBA

## NUESTRAS AUTORIDADES

### Universidad Provincial de Córdoba

**Rector**

Mgter. Jorge Jaimez

**Secretaría de Coordinación**

Mgter. María Laua Chauvet

### Facultad de Arte y Diseño

**Decana Normalizadora**

Lic. Karina Rodríguez

**Secretaría académica**

Lic. Graciela Liborio

## INFORMACIÓN INSTITUCIONAL

**Ubicación y Sede:**

Campus Sur / Ciudad de las Artes  
Av. Richieri 1955 (Esquina Concepción Arenal)  
Córdoba Capital.

**Teléfono**

(0351) 433 3507 / 443 0320

**Horarios de atención:**

Lunes a Viernes de 8:00 a 22:00hs

## Escuela Superior de Artes Aplicadas Lino E. Spilimbergo

**Directora**

Mgter. Mariana Accornero

**Vicedirectora**

Mgter. Mariana Dallera

**Vicedirectora - Coordinadora de Carrera**

Dra. Alicia M. Madoery



Escuela Superior de Artes Aplicadas  
"Lino Enea Spilimbergo" | F.A.D.  
4.5 ★★★★★ 73 reseñas  
Escuela de arte



Av. Roldán Richieri 1955, Córdoba  
de arte y diseño | Universidad Provincial de  
Córdoba (UPC) | Campus Sur





## GUÍA DE ESTUDIO CIEU 2024

- Libro: *Breve historia del traje y la moda*, de James Laver (COMPLETO)
- Libro: *El traje, imagen del hombre*, de Yvonne Deslandres (COMPLETO)
- Artículo: *Diseño e indumentaria: una mirada histórica sobre la estética de las identidades de género*, de Laura Zambrini (COMPLETO)
- Libro: *El cuerpo diseñado*, de Andrea Saltzman.
  - HISTORIA: Capítulo “El lenguaje de la vestimenta”
  - MORFOLOGÍA: Los elementos compositivos; El textil en el diseño, cartas textiles; La silueta como contorno, morfología y sostén

### GUIA DE LECTURA DEL LIBRO *El cuerpo diseñado*, de Andrea Saltzman

#### PARA HISTORIA

- Capítulo “El lenguaje de la vestimenta” (páginas del libro original 115 a 138, páginas del archivo en pdf 102 a 123).

En este capítulo, Andrea Saltzman nos invita a reflexionar y comprender cómo la vestimenta comunica valores culturales, sociales e individuales.

En base a la lectura del capítulo, como guía para su estudio, te proponemos pensar en las siguientes preguntas:

¿Qué elementos crees que contribuyen a hacer que una prenda de vestimenta sea expresiva y comunique distintos significados? ¿Cómo se articulan el cuerpo, la vestimenta y el contexto para comunicar y transmitir mensajes?

¿Puedes identificar una situación en tu vida cotidiana donde la vestimenta tenga un papel destacado como signo?

¿Cómo se construye el “lenguaje” de la vestimenta en diferentes contextos, tiempos y geografías? ¿Qué rol juegan los códigos y las convenciones sociales en este lenguaje?

¿De qué manera las construcciones tradicionales de género influyen en el uso e interpretación de prendas masculinas y femeninas? ¿Cómo utilizan las subculturas juveniles la vestimenta para construir una identidad colectiva frente a las normas sociales predominantes?

¿Por qué se entiende el fenómeno de la moda como un proceso dinámico? ¿De qué manera se vincula con el mercado y las lógicas de consumo?

¿Qué rol juegan las tradiciones y las subculturas en el lenguaje de la vestimenta y en la definición de las tipologías de indumentaria? ¿Cómo y por qué se modifican las tipologías en relación a los cambios sociales?

## **PARA MORFOLOGÍA**

**Selección de páginas del archivo en pdf:**

- **Los elementos compositivos: p. 8, 9 y 10**
- **El textil en el diseño, cartas textiles: p. 36,37 y 38**
- **La silueta como contorno, morfología y sostén: p.57 a 69**

*Según Andrea Saltzman, la forma que se proyecta en el diseño de indumentaria es la del vestido.*

A partir de esta afirmación, les proponemos la lectura de los siguientes textos, prestando atención a los diferentes modos de resolución y elementos que permiten construir la forma en el Diseño de Indumentaria.

Estas preguntas pueden ser una guía para pensar en sus proyectos.

¿Cuáles son los elementos que permiten rediseñar el cuerpo?

¿Qué posibilidades habilita el vestido como rediseño del cuerpo?

¿Qué aspectos inciden en la definición morfológica de una prenda de vestir?

En relación a tu proyecto:

¿Qué tipo de formas se pueden lograr con el/los textiles que conseguiste?

¿Qué cualidades aportan esos textiles para conformar la morfología de una prenda?

¿Los colores y texturas están acordes a la propuesta?

¿Qué tipo de silueta habilita? ¿Y qué relación va a establecer con el cuerpo?

¿Cuál es el procedimiento constructivo que mejor se adapta a tu proyecto?

¿Es necesario un elemento extra para lograr el sostén y ajuste de la prenda?

¿Cómo se relacionan/estructuran las líneas y planos de tu propuesta?

James Laver

# Breve historia del traje y la moda

CONSULTA EN SALA



TECA

1

9





James Laver

*Breve historia del traje  
y la moda*

*Apéndice de Enriqueta Albizua Huarte*

DÉCIMA EDICIÓN

CATEDRA  
ENSAYOS ARTE

Título original de la obra:  
*Costume and Fashion. A concise history.*

Traducción de Enriqueta Albizua Huarte

Con la colaboración de Belén Fortea

1.ª edición, 1988  
10.ª edición, 2006

Cubierta: Margarita Suárez Carreño

Reservados todos los derechos. El contenido de esta obra está protegido por la Ley, que establece penas de prisión y/o multas, además de las correspondientes indemnizaciones por daños y perjuicios, para quienes reprodujeran, plagiaran, distribuyeren o comunicaren públicamente, en todo o en parte, una obra literaria, artística o científica, o su transformación, interpretación o ejecución artística fijada en cualquier tipo de soporte o comunicada a través de cualquier medio, sin la preceptiva autorización.

© First published by Thames and Hudson, London, as Chapters 1-9

© 1969 and 1982 James Laver Chapter 10

© 1982 Thames and Hudson Ltd., London

© Ediciones Cátedra (Grupo Anaya, S.A.) 1988, 2006  
Juan Ignacio Luca de Tena, 15. 28027 Madrid

Depósito Legal: S. 1.361-2006

ISBN: 84-376-0732-9

Printed in Spain

Impreso en Varoprinter, S.A.

Artesanía, 17 - Polígono Industrial de Coslada (Madrid)



1 Venus de Lespugne. Período aurifiaciense, Francia. Figura femenina distorsionada — Venus de fertilidad — que muestra una pamanilla formada por tiras entrelazadas de lana o lino.

## Cómo empezó todo

El traje, a lo largo de casi toda su historia, ha seguido dos líneas separadas de desarrollo, dando como resultado dos diferentes tipos de indumentaria. Desde un punto de vista actual el criterio de división más evidente parecería el dado por el sexo, el traje masculino y el femenino: pantalones y faldas. Sin embargo, no puede decirse que los hombres hayan llevado siempre prendas bifurcadas y que las mujeres no lo hayan hecho. Los griegos y los romanos llevaban túnicas, o lo que es lo mismo, faldas. Los pueblos de montaña como los escoceses o los griegos de hoy en día llevan también faldas. Las mujeres del Lejano y Próximo Oriente han usado pantalones y muchas siguen utilizándolos. Resulta, por tanto, evidente que la división de la indumentaria basada en el sexo no se confirma.

Sí es posible hacer una distinción entre trajes «ajustados» y trajes «drapeados»; considerando a la mayor parte de la indumentaria actual dentro de la primera categoría y a los trajes de los antiguos griegos, por ejemplo, dentro de la segunda. La historia ha mostrado muchas variaciones a este respecto y es posible encontrar tipos intermedios. Quizá la distinción más útil es la que han establecido los antropólogos entre el traje «tropical» y el «ártico».

Las grandes civilizaciones antiguas surgieron alrededor de los valles fértiles de los ríos Éufrates, Nilo e Indo; todas ellas regiones tropicales, donde la protección contra el frío no pudo haber sido la razón principal para vestirse. Se han aducido muchas causas, desde la idea ingenua, basada en la historia del Génesis de que el hombre empezó a vestirse por razones de pudor, hasta ideas más sofisticadas que basan el uso de la ropa en cuestiones de ostentación o de protección mágica. El tema de la psicología del vestido, sin embargo,



2, 3 Figura femenina sedente y un rey de Mari. Período sumerio, hacia 2900-2685 a. J.C. Los faldones y los chales son de mechones de lana o lino, dispuestos en volantes.

ha sido abordado en otros estudios. Este libro no tiene por objeto dicha cuestión, y pretende, por el contrario, concentrarse en dos puntos: el de la forma y los materiales.

La historia del traje comienza mucho antes de que las primeras civilizaciones de Egipto y Mesopotamia hicieran su aparición. En los últimos años, un gran número de descubrimientos y el estudio de las pinturas rupestres han proporcionado documentación mucho más antigua. Los geólogos han dado a conocer la existencia de una serie de glaciaciones en las que el clima de gran parte de Europa fue extremadamente frío. Incluso al final de las culturas paleolíticas (es decir, culturas en las que los instrumentos y las armas se hacían tallando piedras duras como el pedernal) la vida se desarrolla en el límite de los grandes glaciares, que cubrían gran parte de los conti-

4 El dios Abu (?) y una estatua femenina de Tell Asmar. Período sumerio, principios del tercer milenio a. J.C. La pampanilla se ha convertido en un faldón y los mechones se han reducido a un fleco.



nentes. En tales circunstancias, aunque los detalles del vestido se hayan podido determinar gracias a consideraciones sociales y psicológicas, lo que resulta obvio es que el motivo principal para cubrirse el cuerpo era preservarse del frío, ya que la naturaleza había sido tan tacaña que no había proporcionado al *homo sapiens* un manto de piel.

Los animales habían sido más afortunados, y el hombre primitivo pronto se dio cuenta de que podía cazarlos y matarlos para conseguir no sólo su carne sino también su piel. En otras palabras, empezó a cubrirse con pieles. Esto acarreaba dos problemas. La piel del animal que le cubría los hombros le estorbaba en algunos movimientos y dejaba parte del cuerpo al descubierto. Por tanto, se hacía necesario darle una *forma*, incluso careciendo en un principio de medios para ello.

El segundo problema radica en que las pieles de los animales, al secarse, se endurecen y resultan intratables. Había que encontrar algún método para hacerlas suaves y flexibles. El procedimiento más sencillo era una laboriosa masticación. Las mujeres esquimales, incluso hoy en día, dedican gran parte de su tiempo, en su labor cotidiana, a mascar las pieles que sus maridos traen de la caza. Otro método consistía en humedecer la piel y golpearla con un mazo repetidamente, habiendo eliminado previamente los residuos de tejido que pudieran quedar adheridos a ella. Sin embargo, ninguno de los dos métodos era lo suficientemente satisfactorio, ya que si las pieles se mojaban había que repetir todo el proceso.

Cuando se descubrió que al frotar aceite o grasa de ballena en la piel ésta se mantenía flexible durante más tiempo, hasta que el aceite se secase, se adelantó mucho terreno. El siguiente paso fue el descubrimiento de los tintes; y resulta curioso comprobar que las técnicas básicas de este procedimiento, tan rudimentarias desde sus comienzos, siguen utilizándose hoy en día. La corteza de ciertos árboles, sobre todo del roble y del sauce, contiene ácido tánico que se obtiene por un proceso de maceración de la corteza en agua, sumergiendo la piel en esta solución durante un buen rato. Las pieles, gracias al baño, se hacen definitivamente flexibles e impermeables.

A estas pieles ya preparadas se las podía cortar y dar forma; llegando así a uno de los grandes avances tecnológicos de la historia de la humanidad, comparable en importancia a la invención de la

rueda o al descubrimiento del fuego: la invención de la aguja con ojo. Se han encontrado gran cantidad de estas agujas hechas con marfil de mamut, huesos de reno y colmillos de focas, en las cuevas paleolíticas donde fueron depositadas hace 40.000 años. Algunas son muy pequeñas y de una exquisita artesanía. Este invento permitió coser unas pieles con otras y hacerlas ajustadas al cuerpo. El resultado fue el tipo de traje que siguen llevando actualmente los esquimales.

Mientras tanto, la gente que vivía en climas más templados estaba descubriendo el uso de las fibras animales y vegetales. Es posible que el afieltrado fuera el primer paso. En este procedimiento, desarrollado en Asia Central por los antecesores de los mongoles, se peina la lana o el pelo, luego se humedece y a continuación se coloca en hileras sobre una esterilla, que se enrolla de forma muy tirante; después se golpea con un palo. De este modo, las hebras de pelo de lana se unen y el fieltro resultante es caliente, flexible y duradero; además se puede cortar y coser para hacer trajes, alfombras, mantas y tiendas.

Otro método primitivo, utilizando también fibras vegetales, consistía en aprovechar la corteza de algunos árboles como la morera o la higuera. Se hacían tiras con la corteza y luego se ponían en remojo. Después se colocaban en tres capas sobre una piedra lisa —poniendo la central a contraveta, en ángulo recto con respecto a las otras dos. A continuación se golpeaban con un mazo hasta que se unían. Después este tejido, hecho con corteza, se trataba con aceite o se pintaba para hacerlo así más duradero. Este método —muy similar al utilizado por los antiguos egipcios, para convertir el papiro en material de escritura— puede considerarse como un punto intermedio entre el afieltrado y la tejeduría.

Las fibras de corteza pueden aprovecharse también para hacer con ellas un tejido propiamente dicho, como lo hicieron los indios americanos; pero el resultado no es tan satisfactorio como el obtenido con otras fibras como el lino, cáñamo o el algodón. Sin embargo, estas fibras tenían que cultivarse y, por tanto, apenas las utilizaron los pueblos nómadas en estado de pastoreo. Estas tribus tenían ovejas, y la lana parece haber sido empleada ya en el Neolítico. En el Nuevo Mundo los animales más útiles fueron la llama, la alpaca y la vicuña.



5 Asurbanipal II, de Nimrud. Período babilonio, 883-859 a. J.C. Traje masculino constituido por una túnica larga con mangas ajustadas. Los flecos en disposición diagonal son parte de un chal enrollado, que cubre uno de los hombros.

6 Persa portador de tributos, procedente de Persépolis, siglo V a. J.C. Va calzado con botas; en la cabeza lleva un tocado formado por una banda de tejido.

Tejer a mayor escala productiva requiere un lugar fijo de vivienda, ya que los telares suelen ser grandes y pesados y, por tanto, resulta difícil transportarlos de un sitio a otro. Las condiciones ideales para su desarrollo se dieron en pequeñas comunidades sedentarias, rodeadas de tierras de pastos para las ovejas. La lana se esquilaba de un modo muy parecido a como se realiza hoy en día. El manojito de fibra, una vez hilado, se convertía en tejido a su paso por el telar. Una vez consolidada la confección del tejido, aunque fuera a pequeña escala productiva, estaba abierto el camino para el desarrollo del traje, tal y como lo conocemos actualmente.

La forma más sencilla de cubrirse con una tela era enrollándola alrededor de la cintura. Así nació el *sarong*, la forma más primitiva



7. Arqueros persas de Susa, siglo IV a. J.C. Túnicas hechas con tejidos totalmente decorados, con cinturón y mangas anchas. Se rizaban el cabello y la barba con tenacillas calientes.

de falda. El paso siguiente consistió en poner otro rectángulo de tela sobre los hombros, que se sujetaría con fíbulas. Egipcios, asirios, griegos y romanos usaron prendas de este estilo. De hecho, las prendas «drapeadas» se convirtieron en un signo de civilización. Los trajes ajustados y entallados se consideraban «bárbaros», y los romanos llegaron tan lejos como para decretar, en una ocasión, la pena de muerte para quienes usaran este tipo de prendas.

Una indumentaria basada en el drapeado hacía indispensable un cierto nivel de perfeccionamiento en el arte de la tejeduría para poder producir rectángulos de tela lo suficientemente grandes para tales propósitos. El paso de las pieles de animales al tejido no fue tan sencillo o inmediato como se creyó en un principio. Las esculturas y bajorrelieves de la antigua civilización sumeria de Mesopotamia (tercer milenio a. J.C.) muestran a personajes ataviados con faldones de tejidos de mechones; es decir, telas que imitan el aspecto de los vellones de la lana, dispuestos simétricamente, a veces en una serie de volantes (Figs. 2-4)\*. Cuando estos mechones se relegaron a los bordes de la tela rectangular, se convirtieron en un fleco; y este elemento vestigial puede apreciarse claramente en la mayoría de las prendas usadas por asirios y babilonios de ambos sexos.

Algunos autores han señalado (y ésta es la opinión más convincente) que los chales con flecos —elemento base en la indumentaria de Asurbanipal, por ejemplo, como puede apreciarse en una escultura suya que se conserva en el Museo Británico (Fig. 5)— aparecen mucho más ajustados al cuerpo de las figuras de lo que estarían en la realidad. El escultor habría eliminado todos los pliegues y arrugas para poder mostrar con mayor claridad los motivos decorativos de la tela.

Las mujeres y los altos dignatarios siguieron llevando prendas como éstas, pero en la vestimenta masculina cotidiana este tipo de indumentaria se sustituyó paulatinamente por una túnica con mangas. Se cree que las mangas aparecieron por influencia de los pueblos de alrededor, procedentes de las montañas, al igual que las botas

\* Este tejido recibe el nombre de *kaunakés*, y por extensión también se denomina así a la prenda (F. Boucher: *Historia del traje en Occidente desde la antigüedad hasta nuestros días*, pág. 9. Barcelona. Montaner y Simón, 1967, pág. 36; M. Beaulieu: *El vestido antiguo y medieval*, Barcelona. Oikos-Tau, 1971, pág. 25). [N. del T.]

cerradas. Ninguno de estos elementos parecía necesario en un clima tan cálido como el de los valles del Tigris y del Éufrates.

En los bajorrelieves encontrados en Nínive las mujeres apenas aparecen representadas, mientras que las muestras de indumentaria masculina son abundantes. No obstante hay algunas esculturas de diosas, en las que éstas aparecen ataviadas con vestidos largos con mechones. Es interesante señalar que hacia 1.200 a. J.C. había una ley asiria que obligaba a las mujeres a llevar velo en público; tratándose del testimonio más antiguo que ha prevalecido en esta zona hasta nuestros días. Hombres y mujeres llevaban el pelo largo. Se rizaban el cabello y la barba, adornándolos a veces con hilos de oro entrelazados. Los tocados masculinos, tiaras, tenían forma de maceteros invertidos, aunque los guerreros, claro está, llevaban cascos con una terminación en forma de punta rota. Las prendas militares eran en un principio de cuero que, posteriormente, para la infantería pesada y caballería, se cubrieron con placas de metal.

Los persas invadieron la civilización babilónica en el siglo VI a. J.C. Al proceder de las montañas —del actual Turkestán—, de clima más frío, iban vestidos con prendas más abrigadas; pero pronto las abandonaron por las túnicas con flecos y los chales típicos de la raza a la que habían conquistado. Además de usar la lana y el lino, los persas tenían a su alcance la seda (Fig. 7), procedente de China a través de la larga ruta de las caravanas. Mantuvieron, sin embargo, su tocado característico: un gorro blanco de fieltro al que los griegos denominaron «frigio» (Fig. 6) y que, unos dos mil años después, fue adoptado por los revolucionarios franceses como símbolo, como «el gorro rojo de la libertad». Mantuvieron asimismo su calzado característico: unas botas cerradas de cuero flexible, ligeramente curvadas hacia arriba a la altura de los dedos. El elemento más innovador de su indumentaria consistió en el uso de pantalones, que se convirtieron en el rasgo distintivo del traje persa; y que, a juzgar por los escasos restos arqueológicos disponibles, llevaron también las mujeres.

Los medos —de la misma raza que los persas, con quienes éstos compartieron sus conquistas en el Imperio— tenían una indumentaria similar, pero más suelta y voluminosa. Sus tocados también eran diferentes, pudiendo tratarse bien de gorros redondos rematados con coronas planas o de capucha. Apenas había diferencias entre el tra-



8 Escena de banquete de una tumba de Tebas, Dinastía XVIII, 1555-1330 a. J.C. Las bailarinas llevan cinturones de cuentas, apreciables a través del tejido diáfano de la larga túnica —un temprano ejemplo del «vestido-transparente».

je masculino y el femenino, salvo en el detalle de que los abrigos de las mujeres eran más amplios y largos. Pero no nos llevaría a ninguna parte, dentro de los límites de un breve estudio como éste, intentar establecer diferencias secundarias entre el traje medo y persa, y de otros pueblos todavía hoy seminómadas como los dacios, escitas, y sármatas de las estepas vecinas.

A pesar de que el valle del Nilo no es más caluroso que el del Éufrates, el traje egipcio fue mucho más ligero y de menos prendas que el de los asirios o babilonios. De hecho, la mayor parte de las clases bajas y los esclavos en los palacios iban casi o totalmente desnudos (Fig. 8). El ir vestido era una especie de distintivo, de privilegio de clase.

Afortunadamente disponemos de mucha información sobre el

9 El faraón Tutankamon y su esposa, Dinastía XVIII, 1350-1340 a. J.C. El traje real difería del usado por el pueblo egipcio en sus tejido más finos, con cinturones bordados y sus collares de oro y esmalte.



traje del Antiguo Egipto a través de estatuas y pinturas murales al fresco, de las cuales se han conservado un gran número de ejemplos gracias a su clima extremadamente seco. La documentación disponible es mucho mayor que en el caso de cualquier otra civilización antigua, y su rasgo más llamativo es su inmovilismo, de modo que los cambios apreciables a lo largo de un período de casi 3.000 años son mínimos.

Durante el período denominado Imperio Antiguo (es decir, antes de 1.500 a. J.C.) la prenda característica fue el *schenti*, un trozo de tejido a modo de pampanilla que se sujetaba con un cinturón. El *schenti* de los reyes y altos dignatarios se plisaba y almidonaba y en algunas ocasiones estaba bordado (Fig. 11). Bajo el Imperio Nuevo (1.500 a. J.C.—332 a. J.C.) los faraones llevaban también una túnica larga con flecos en el borde, el *kalasiris*, que al ser muy transparente dejaba ver a su través el *schenti* de debajo. El *kalasiris* se hacía con un rectángulo de tela, a veces tejida en una sola pieza. Las mujeres lo llevaban pegado al cuerpo, acabando debajo de los pechos y sujeto con tirantes (lo exageradamente ajustadas que aparecen las prendas femeninas en esculturas (Fig. 10) y pinturas se debe probablemente a convencionalismos artísticos; las prendas serían, casi con seguridad, más amplias). A veces se cubrían los hombros con una capa corta, o llevaban en el cuello un gran collar adornado con piedras preciosas, y los pechos quedarían al descubierto.

A diferencia de otros pueblos de la Antigüedad, los egipcios apenas utilizaron la lana, ya que consideraban impuras las fibras animales. Después de la conquista de Alejandro Magno, empezó a utilizarse para la fabricación de prendas de uso cotidiano; pero siguió estando prohibida en las prendas de los sacerdotes o para amortajar a los muertos. En estos casos se exigía el empleo del lino.

Los antiguos egipcios alcanzaron un refinadísimo nivel de higiene; y respecto a este punto, una de las ventajas que ofrecían las prendas de lino era la facilidad con que se lavaban. Por razones similares los hombres se afeitaban la cabeza y la cubrían con unas telas cuadradas de rayas, que se ceñían a las sienes en pliegues angulosos sobre las orejas. En ocasiones de ceremonias llevan pelucas —a veces de pelo natural, y otras de lino o de palmera—. Estas pelucas han aparecido en tumbas antiguas, y estuvieron de moda durante más de 1.000 años.



10 Portadora de ofrendas, Dinastía XI-XII, hacia el 2000 a. J.C. Se cree que la decoración del vestido ajustado consistía en una redcilla de cuero.

11 El faraón Akenaton y la reina Nefertiti, Dinastía XVIII, 1555-1330 a. J.C. El faraón lleva el *schenti* o pampanilla de fino tejido plisado; la reina, la túnica larga o *baik*, sujeta en la cintura. Ambos llevan grandes collares de cuentas y joyas.

Las jóvenes princesas que aparecen en las pinturas al fresco también se afeitaban la cabeza, mientras que las mujeres de más edad llevaban su cabello natural, dejándose lo ensortijado u ondulado. Los egipcios no llevaban sombreros. Lo que vemos en las cabezas de los faraones es una tiara, o más bien dos, «las coronas del Alto y del Bajo Egipto», una con forma de anillo, y la otra con forma de casco cónico. Los guerreros llevaban, evidentemente, un casco protector metálico. Tras la conquista griega, el traje egipcio fue cambiando paulatinamente como consecuencia de las influencias extranjeras; si bien



12, 14 A izquierda y derecha:  
Diosas de las Serpientes, del  
Palacio de Knossos, Creta, hacia  
1600 a. J.C.

13 Arriba: «*La Parisienne*». Fresco de  
Knossos, Creta, 1550-1450 a. J.C.

Estas figuras resultan de una curiosa moderni-  
dad. Con sus estrechas cinturas y sus faldas à  
*la Polonoise* sugieren las modas francesas de en  
torno a 1870.

el conservadurismo extremo de este pueblo mantuvo las antiguas tra-  
diciones, al menos en las ceremonias religiosas y de gala.

Antes de entrar en el traje «clásico» hay que hablar de la sor-  
prendente indumentaria que llevaron los cretenses (Figs. 12-14) an-  
tes del colapso de la cultura minoica en torno al año 1400 a. J.C.  
Nada se sabía de la existencia de esta civilización hasta que las ex-  
cavaciones de Sir Arthur Evans a principios de nuestro siglo sacaron  
a la luz la riqueza de sus restos y la complejidad de sus trajes.

La isla de Creta parece haber estado habitada desde antes del  
sexto milenio a. J.C.; sin embargo hasta el tercer milenio, en que  
una oleada de inmigrantes procedentes de las Cícladas introdujo el

conocimiento de la navegación, no se iniciaron sus habitantes en el comercio con Egipto y Asia Menor. Era inevitable que estos dos centros influyeran en los cretenses; pero, por lo menos, a partir del año 2000 a. J.C. desarrollaron su propio estilo, de una increíble originalidad.

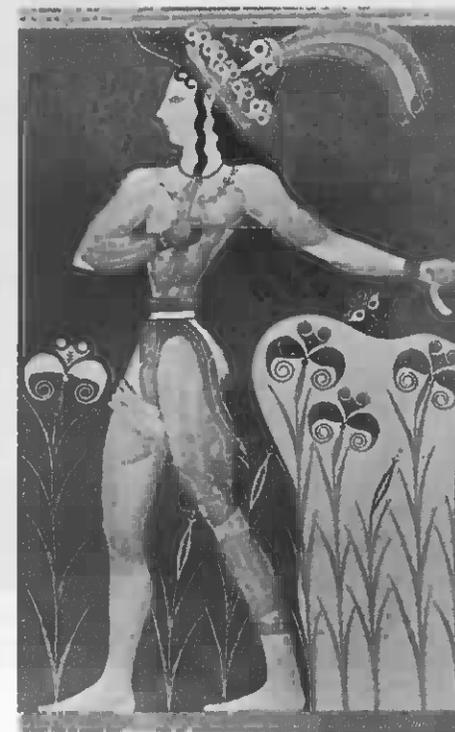
Desde el punto de vista del traje, el período más interesante es el de los tres siglos y medio transcurridos entre 1750 y 1400 a. J.C. Fue en esta época cuando se construyó el Palacio de Knossos; y la mayor parte de la información de la que disponemos procede de los hallazgos de sus excavaciones. Las fuentes de estudio consisten en frescos, cerámica pintada y esculturas; siendo la última categoría la de mayor importancia, ya que los restos de cerámica no son excesivamente numerosos (comparados con la gran cantidad de vasos griegos del período clásico que se han conservado hasta nuestros días), y los frescos, lógicamente, se encuentran en mal estado de conservación y no siempre se han restaurado con un buen criterio. Con las figurillas de cerámica nos encontramos, sin embargo, en terreno firme; y éstas revelan un asombroso grado de lujo y refinamiento.

En cierto modo es, desde luego, una indumentaria primitiva; en la que el traje masculino consiste en una pampanilla, que deja el torso desnudo (Fig. 15). El traje femenino muestra una serie de volantes, con una cintura muy ajustada, y un corpiño que termina bajo el pecho (Figs. 12 y 14). Pero la forma de la pampanilla masculina era mucho más variada que el *schenti* egipcio y además podía variar el material: lino, lana o cuero. En el caso de la mujer, su primitiva pampanilla se habría alargado hasta alcanzar el suelo, y luego por un proceso de superposición de telas se habría llegado a una indumentaria de un efecto visual increíblemente similar a la moda europea de finales del siglo XIX. Esas cinturas tan exageradamente finas acentuaban esta similitud, y el resultado era tan *chic*, desde un punto de vista moderno, que una de las imágenes más atractivas de los frescos acabó con el apodo de *La Parisienne* (Fig. 13).

Hombres y mujeres llevaban cinturones, adornados a veces con placas metálicas, y en otras ocasiones hechos enteramente de metal. La estrechez de sus cinturas hace pensar en la posibilidad de que llevaran estos cinturones desde la infancia. Los metales empleados eran: oro, plata y bronce; que a veces estaban ricamente repujados. Por lo general, los hombres no llevaban nada en la cabeza; tan sólo

a veces algún turbante o bonete. Las mujeres, por el contrario, llevaban, sobre peinados muy variados, tocados muy complicados —considerados como los primeros «sombrosos elegantes» de la historia del traje—. Algunos de ellos constituyen un curioso antecedente de los sombreros que llevan las figuritas de Tanagra (Fig. 16) de la época de Pericles.

Los cretenses mostraron una extraordinaria pasión por los colores vivos: rojo, amarillo, azul y púrpura, como puede apreciarse en los frescos que se han conservado. Eran también muy aficionados a la joyería, habiéndose descubierto gran cantidad de joyas en las tumbas, tanto de hombres como de mujeres: anillos, brazaletes, collares, y alfileres para el cabello. La gente rica llevaba collares de lapislázuli, ágata, amatista y cristal de roca, mezclados con perlas. No es de extrañar la poca difusión de las fíbulas, pues —a diferencia de la indumentaria griega siempre drapeada— la cretense estaba constituida tanto por prendas ajustadas como drapeadas; haciendo menos necesario el uso de alfileres. Ahora vamos a tratar los primeros trajes «clásicos».



15 Rey-sacerdote de Knossos, Creta, 1550-1450 a. J.C. Los hombres cretenses, al igual que las mujeres, muestran unas cinturas exageradamente delgadas, que sólo pudieron conseguirse llevando un cinturón rígido desde la infancia.



16 Dama de Tanagra (a la derecha) y criada procedente de Alejandría, siglo III a. J.C. Encima de la túnica o *chiton*, las mujeres llevaban enrollado un manto de lino o lana parecido al *himation* masculino. El curioso sombrerito que lleva la dama de Tanagra sería probablemente de paja.

## CAPÍTULO II

### Los griegos y los romanos

Los especialistas reconocen que la antigua imagen «clásica» de Grecia había estado excesivamente simplificada. Y de hecho hubiera seguido así de no ser por el descubrimiento de la civilización cretense. Es cierto, sin embargo, que desde la época de las invasiones dóricas, en torno a 1200 a. J.C., se desarrolló una nueva cultura, que tanto en costumbres como en indumentaria se mostraba muy estable. De hecho, no hubo cambios sustanciales en el traje masculino o femenino hasta la época de Alejandro Magno.

El traje griego, en todo este largo período, se caracterizó por carecer de forma propia. Los trajes consistían en rectángulos de tela de tamaño variable que se enrollaban o colgaban del cuerpo sin cortar la tela para ello. Había, por supuesto, una gran variedad en la forma de ponerse las prendas, pero las características básicas permanecieron inalterables.

Desde el siglo XII hasta el siglo I a. J.C. hombres y mujeres llevaron una túnica llamada *chiton*; la de los hombres llegaba hasta las rodillas, y la de las mujeres hasta los tobillos (Fig. 19). Sin embargo, los hombres también utilizaban a veces un *chiton* largo, como puede verse en la famosa escultura de «El auriga de Delfos» (Fig. 18). El *chiton* se sujetaba en los hombros por medio de alfileres o broches y generalmente se ceñía a la cintura con un cinturón o cordón (Fig. 19). Los especialistas distinguen dos tipos de *chiton*: el *chiton* dórico y el jónico, siendo el primero generalmente de lana y el segundo de lino. El lino, dada su mayor flexibilidad, permitía una variedad más rica de plegados; y a veces los rectángulos de tela utilizados tenían una longitud mayor a la distancia que había

de los hombros a los pies, lo que permitía ablusar la tela por encima del cinturón.

Durante algún tiempo se creyó que el traje griego era blanco o del color natural de la lana o el lino; un error que tenía su origen en el hecho de que las esculturas antiguas descubiertas en el Renacimiento habían perdido su color inicial. Investigaciones posteriores han demostrado que la indumentaria griega era de telas de colores con motivos decorativos, excepto posiblemente la de la gente pobre.

A veces las clases bajas teñían sus vestidos de un color marrón rojizo; una práctica que parece ser fue observada con desaprobación por las autoridades, ya que el historiador Heródoto menciona un decreto ateniense por el que se les prohibía la asistencia al teatro y a otros lugares públicos con trajes teñidos. A las clases altas se les



17 La diosa Atenea, hacia el 450 a. J.C. El traje griego era esencialmente drapeado: un gran rectángulo de lana o lino que se ponía de distintas formas. Se sujetaba por medio de uno o dos cinturones, y con fíbulas en los hombros.

18 El Auriga de Delfos, hacia el 475 a. J.C. La túnica larga o *chiton* la utilizaban tanto los hombres como las mujeres. Aunque en el caso masculino constituía una prenda de ceremonias. El *chitón* corto era la vestimenta de uso cotidiano.





19, 20 Dibujos de  
bajorrelieves del siglo V  
a. J.C.

21 A la derecha: Ménade  
danzante. Copia romana de un  
original griego, fines del siglo V  
a. J.C.

Todas estas ilustraciones muestran  
las distintas maneras en que se po-  
día arreglar el rectángulo de tela al-  
rededor del cuerpo.



permitía una mayor libertad; y se cuenta que el pintor Polignoto fue el primero en incorporar colores vivos como el rojo, el amarillo o el morado. Una escultura policromada descubierta recientemente muestra restos de pigmento verde. La decoración de las prendas se restringía por lo general a los bordes y solía ser bordada; casi nunca como parte del tejido. Los motivos más habituales eran diseños estandarizados como la «greca griega», flores y animales.

La prenda básica, el *chiton*, si bien era un simple rectángulo de tela que colgaba sobre el cuerpo, ofrecía múltiples posibilidades a la hora de ponérselo. Los hombres podían sujetárselo en el hombro izquierdo con un broche o un alfiler, dejando el derecho sin cubrir; o bien en ambos hombros. Podía ajustarse a la cintura con uno o dos cinturones o cordones, que se ponían encima de un pectoral. Una versión más o menos tardía del *chiton* se hizo con dos telas y con mangas.

Los jóvenes, y sobre todo los jinetes, llevaban una especie de manto corto sobre el *chiton* que se abrochaba sobre uno de los hombros



24 Muchacha procedente de Verona, Italia. Copia romana de un original griego, 50 a. J.C.-50 d. J.C. El *chlamydon* era una prenda tardía y sofisticada de la indumentaria griega. Se trataba de un rectángulo de tela con una abertura para pasar la cabeza. El suave tejido se sujetaba con una cinta, que pasa por debajo del pecho izquierdo, formando pliegues.



22 En el extremo izquierdo: torso de la diosa Minerva. Mediados del siglo V a. J.C.

23 A la izquierda: muchacho con la *klamides*, el corto manto militar. En este caso, la tela tiene forma circular y se sujeta en el hombro derecho con un broche. Copia romana de un original griego del siglo I a. J.C.

y se conocía con el nombre de *klamides* (Fig. 23). Tampoco era extraño llevar la *klamides* sola, sin *chiton* debajo; y en el *gymnasium* hombres y mujeres hacían ejercicios totalmente desnudos —precisamente ése es el significado del término «*gymnasium*»—. Para los griegos, a diferencia de los pueblos semíticos coetáneos suyos, el desnudo no era algo vergonzoso. Cuando hacía frío llevaban un manto mucho más largo, el *himation*. Podía llegar a medir hasta 8 por 6 pies. La versión femenina de la *klamides* se conocía con el nombre de *peplos*, y como en el caso masculino iba encima del *chiton*, que en la mujer llegaba hasta los pies \*. Conforme aumentó el lujo, esta

\* La mayoría de los historiadores (Boucher, Beaulieu, Black) definen el *peplos* como una túnica



25 Cabeza de una dama desconocida procedente de Sicilia, siglo VI a. J.C., que muestra una variante regional o posiblemente una influencia egipcia.

26 Cabeza de la musa Polyhymnia. Copia romana de un original helenístico.

27 Cabeza de Hera Borghese. Probablemente copia romana de un original griego, siglo III a. J.C.



prenda fue haciéndose de tejidos más refinados, incluso de seda, a pesar de las continuas leyes suntuarias que intentaban frenar el lujo de los trajes femeninos (Fig. 24). Quizás habría que hacer énfasis en el hecho de que el lujo no implicaba «moda». La mujer ateniense respetable apenas salía y se sentía poco tentada a competir con otras mujeres por medio de trajes llamativos.

En los estilos de peinados sí podemos establecer cambios apreciables a lo largo de los siglos. Antes de la victoria griega sobre los persas, hombres y mujeres llevaban el cabello largo. Más adelante, el pelo largo se consideró adecuado sólo para niños y mujeres. Los jóvenes, al llegar a la pubertad, cortaban sus cabellos y se los ofrecían a los dioses.

Las mujeres, antes incluso del siglo V a. J.C., se sujetaban a veces el cabello con una cinta. Más adelante esto se convirtió en una costumbre habitual y el cabello se recogía por detrás en una especie

de moño bajo, a la altura de la nuca (Fig. 27). Más tarde el pelo se recogía por detrás en un peinado con cintas, en forma de cono que se inclinaba hacia atrás. Las mujeres ricas llevaban tiaras de oro y piedras preciosas; y después de la conquista romana los peinados se hicieron mucho más variados y complicados, con rizos, ondas y cabellos postizos. Los sombreros se usaban sólo para ir de viaje, e incluso en esas ocasiones se llevaban con más frecuencia sobre los hombros que sobre la cabeza. Eran de fieltro y tenían un ala muy ancha. Sin embargo, las figurillas de Tanagra muestran cómo muchas mujeres, tras la conquista macedónica, llevaban pequeños sombreritos de forma cónica; algo así como una versión en miniatura de los sombreros chinos, cuyo aspecto sobre la cabeza era de bastante inestabilidad (Fig. 16).

Hasta el siglo V a. J.C. los griegos llevaban generalmente barba e incluso después los filósofos y otros personajes distinguidos mantuvieron esta antigua costumbre. Los hombres más jóvenes se afeitaban toda la cara. Así se representaba a los dioses jóvenes como Apolo y Mercurio; los dioses ancianos como Júpiter y Vulcano aparecen siempre con barba.

Los griegos casi nunca llevaban calzado en el interior de las casas, y los hombres de las clases bajas iban descalzos también por las

frente al manto del que habla Laver — de lana (correspondería con lo que Laver denomina «chiton dórico»). Esta prenda consiste en un gran rectángulo de lana —cuyo borde superior, en muchas ocasiones, se dobla formando un repliegue colgante— que se sujeta en los hombros y puede ceñirse a la cintura con un cinturón (Figs. 17, 19 y 20). La diosa Atenea aparece siempre representada con esta prenda (Figs. 17 y 22). Encima del *peplos* o del *Khiton* las mujeres se ponían un manto, el *himation*, igual al masculino (Figs. 16 y 20). (Boucher, *op. cit.* págs. 109 y 110; Beaulieu, *op. cit.*, pág. 50). [N. del T.]



28, 29 Guerreros procedentes de cerámicas pintadas, siglo V a. J.C.

Ambos personajes llevan corazas sobre la túnica corta. El casco de la segunda figura es el más característico. El escudo, visto por el reverso, revela la manera de sujetarlo.

calles. Las sandalias constituían el calzado habitual. Eran incluso el único calzado de las clases adineradas. Y las de las cortesanas iban a veces adornadas, con las suelas tachonadas con clavos, dispuestos de tal forma que al caminar dejaban huellas con palabras como «sígueme» (es el caso de una sandalia que se ha conservado hasta nuestros días, encontrada en el Bajo Egipto; pero que los especialistas creen que debe ser similar a las que llevaron las cortesanas griegas). Las sandalias se ataban al pie y al tobillo con correas de muy distintas maneras, como lo atestiguan gran cantidad de estatuas.

Los artistas del Neoclasicismo de finales del siglo XVIII y principios del siglo XIX estaban convencidos —sin lugar a duda debido a las numerosas estatuas desnudas de los museos— de que los antiguos griegos iban desnudos al campo de batalla, armados sólo con

su espada, escudo y casco. En realidad, los guerreros griegos se protegían con túnicas de cuero reforzadas con placas metálicas (Fig. 28) y llevaban protecciones también metálicas en las piernas. La infantería pesada —los hoplitas— y la caballería llevaban además el característico casco griego que cubría prácticamente toda la cabeza. A veces tenía carrilleras laterales pero no tenía visera, por lo que cuando no resultaba necesario se echaba sencillamente hacia atrás (Fig. 29). La cimera tenía forma de cola de caballo, y se hacía generalmente con crines de caballo. El efecto era muy llamativo. La infantería ligera llevaba espinilleras de piel y túnicas de una doble tela de fieltro o de cuero con un cinturón de metal. También usaban la *clámide* abrochada en un hombro, o enrollada en el brazo izquierdo, en el campo de batalla, para protegerse contra los golpes.

La arqueología —del mismo modo que ha acabado con la imagen típica de la historia griega— también ha modificado la opinión



general sobre la vida en el primer milenio a. J.C. en la Península Italiana. Se sabía tanto de la civilización romana que apenas se reflexionaba en la gran cantidad de tiempo transcurrido antes de que Roma se convirtiera en algo más que una pequeña ciudad-estado en lucha contra sus vecinos por la supervivencia y finalmente por el dominio. Se sabía que Roma había tenido un rey llamado Tarquinio, pero no se llegaban a deducir las implicaciones que esto comportaba: el hecho de que los romanos en un primer momento de su desarrollo estuvieron regidos por una dinastía extranjera, la de los etruscos.

¿Quiénes fueron los etruscos? Existen diversas opiniones entre los especialistas. Según unos, emigraron de Asia, quizá en sucesivas oleadas, entre los siglos XIII y VIII a. J.C. Otros autores piensan que se trata de un grupo étnico de orígenes incluso anteriores. Establecieron relaciones con los griegos y con Asia Menor; y la indumentaria refleja ambas influencias. Disponemos de mucha documentación sobre el traje etrusco, sobre todo gracias a esculturas y bajorrelieves. Más aún, si bien sabemos poco sobre su literatura y su lengua, los recientes descubrimientos de esculturas y pinturas murales pertenecientes a su cultura nos permiten reconstruir de forma bastante completa su forma de vida.



30 Bailarina etrusca, fines del siglo VI a. J.C. con una prenda cosida.



31 Bailarines procedentes de la Tumba de los Leopardos, Tarquinia. Arte etrusco, primer cuarto del siglo V a. J.C.

La indumentaria de los etruscos mostraba pocas señales de la influencia griega hasta que su expansión hacia el sur de Italia les puso en contacto con las colonias griegas de la Magna Grecia. Más bien mostraba una inicial influencia de la civilización cretense; modificada por elementos orientales: sus trajes eran tanto cosidos como drapeados. Se puede seguir cierta evolución desde lo que los especialistas llaman el «vestido-túnica» (Fig. 30), característico del período comprendido entre el 700 y el 575 a. J.C., hasta una especie de *toga* hecha a partir de un semicírculo de tela (Fig. 31) (al igual que la *toga* romana, que tenía en la etrusca su antecedente). A veces era rectangular y venía a ser una especie de manto. Esta era una prenda masculina; las mujeres llevaban un vestido largo y ajustado, sin cinturón, de manga corta y a veces con una abertura en la espalda, que se cerraba con unas cintas, una vez metido el vestido por la cabeza. Sobre el vestido llevaban el manto largo y rectangular, con el que cubrían la cabeza en las ocasiones que así lo requerían.

La diferencia más llamativa entre la indumentaria griega y la etrusca residía en el calzado. Hasta el siglo V a. J.C.— en que por influencia griega empezaron a utilizar sandalias— los etruscos llevaban un tipo de botas altas con cordones, con las puntas levantadas, cuyo origen evidente era Asia Menor. Pero toda la cuestión de in-

fluencias recíprocas constituye un campo de estudio que ha sido sólo parcialmente estudiado. En el momento en que los romanos establecieron la hegemonía en toda Italia, impusieron su forma de vida y su indumentaria; y el recuerdo de la antigua civilización etrusca se desvaneció.

No obstante, como hemos visto, los romanos tomaron una prenda de los etruscos: la *toga* (Fig. 33), que se convirtió en una de sus prendas más características. Una vez en Roma, la toga adquirió dimensiones mucho mayores; entollarla alrededor del cuerpo requería una considerable destreza, y en la práctica hacía imposible cualquier tipo de actividad física. Por tanto, era la prenda fundamentalmente de las clases altas; sobre todo de los senadores, quienes la llevaban siempre blanca. Los muchachos patricios llevaban una *toga* con el borde púrpura que se conocía con el nombre de *toga praetexta*. Al llegar a la pubertad ésta se sustituía en todo un rito ceremonial por una de color blanco, la *toga virilis*. La toga de luto era de color oscuro; y se llevaba a veces sobre la cabeza, al igual que en ciertas ceremonias religiosas (Fig. 35). A partir del año 100 d. J.C. la toga em-



35. A la izquierda: Vestal. Arte romano, siglo II d. J.C. En las grandes ceremonias o en ocasiones de luto iban con la cabeza cubierta.

33. El emperador Tiberio, siglo I d. J.C. El emperador lleva la toga mínima de la túnica con mangas.



pezó a hacerse más pequeña, encogiéndose hasta convertirse en el *paillium*, y luego en una simple banda de tela, la *estola*. En los primeros tiempos de la República los hombres llevaban una simple pampilla de lino, que en el Imperio se sustituyó por una túnica cosida, el equivalente del *chiton* griego. Consistía en dos telas cosidas, que se ponían por la cabeza y se sujetaban con un cinturón. Llegaba hasta las rodillas, salvo en ocasiones especiales, como en bodas, en las que llegaba hasta los pies. Los patricios la llevaban debajo de la toga, los soldados y los trabajadores como prenda única. Cuando llevaba mangas hasta el codo recibía el nombre de *dalmatica*, que seguía en uso cuando, en una forma ligeramente modificada, se introdujo como una de las vestiduras de la iglesia cristiana.

Cuando tenía bordados se le llamaba *túnica palmata*. En tiempos paganos los romanos elegantes la llevaron por debajo de la rodilla.

En ocasiones llevaban dos túnicas superpuestas: una interior, la *subucula*, y otra exterior, la *tunica exteriodum*. La última se hizo cada vez más larga llegando hasta el tobillo alrededor del año 100 d. J.C. Se le llamó *caracalla*; y hacia el año 200 d. J.C. la usaba prácticamente todo el mundo.

Al principio, los romanos, con sus estrictas tradiciones, desaprobaron el uso de calzones (*trews*, para usar el término escocés); así como los pantalones largos que llevaban las tribus bárbaras. Pero poco a poco fueron incorporándolos en su vestuario; siendo los soldados los primeros en utilizarlos.

En los primeros tiempos los romanos llevaban barba, pero desde el siglo II a. J.C. empezaron a afeitarse; convirtiéndose en un hábito general en todo el Imperio hasta la época del emperador Adriano, quien de nuevo impuso la barba. Llevaban el pelo corto, lo cual no excluía un lujo considerable. Los elegantes se rizaban el cabello



34 «La muchacha del bikini» procedente de Sicilia, finales del siglo III d. J.C. Los romanos, a diferencia de los griegos, no hacían ejercicio en el *gymnasium* desnudos, pero llevaban prendas como éstas, de increíble modernidad.



35 Esculturas del siglo I a. J.C. mostrando las distintas posibilidades del drapeado. En el centro, un sacerdote ofreciendo una libación se cubre la cabeza con la toga.

con tenacillas calientes. Por lo general no se cubrían la cabeza, pero a veces llevaban sombreros de fieltro de distintas formas: un gorro sin ala que se conocía con el nombre de *pileus*, un sombrero con un ala muy desarrollada copiado de los griegos, y el gorro blando frigio. El *cuculus* era un tipo de capucha, que a veces iba unido al manto y en otras ocasiones constituía una prenda independiente.

El traje femenino era al principio muy parecido al masculino, excepto en una prenda, el *strophium*, una especie de corsé blando (Fig. 34). La túnica, sin embargo, era mucho más larga que la masculina y era como un vestido que llegaba hasta los pies. En un principio el tejido era de lana, luego de lino y algodón, y más tarde, para las mujeres ricas, de seda. Los colores preferidos eran el rojo, amarillo y azul, y esta túnica se adornaba a veces con un orillo de oro y con ricos bordados.

La *stola*, que se llevaba encima de la túnica, era una prenda de forma similar pero con mangas. Para salir de casa las romanas usaban, encima de la *stola*, un gran manto enrollado, bastante parecido a la toga pero de forma rectangular, la *pella* (Fig. 35). En públi-



36-39 Cuatro cabezas mostrando la creciente complicación de los peinados en el Período Romano. A la izquierda: cabeza de una matrona o una viuda. A la derecha: el estilo griego.

co solían cubrirse la cabeza con un velo. Los peinados se fueron complicando con el transcurso del tiempo (Figs. 36 a 39). Y desde los tiempos de Messalina en adelante cualquier patricia que fuera a la moda necesitaba los servicios de una *ornatrix* que se pasaba horas haciendo peinados en forma de cono, conocidos con el nombre de *tutulus*, o rodeando la cara con un marco de rizos. El cabello rubio estaba de moda y, como sabemos, gracias a Ovidio, las mujeres morenas se aclaraban el pelo. Era frecuente utilizar postizos, así como pelucas. La gran cantidad de bustos del Bajo Imperio (Figs. 36 a 39) conservados hasta nuestros días muestran estilos de peinados muy variados. Constituyen además un testimonio de cambios de moda tan rápidos, que algunas patricias hacían esculpir sus cabezas en dos piezas; de modo que la parte superior —que correspondía al cabello— podía sustituirse, si así se quería, por otra pieza con un peinado más a la moda.

Todo esto formaba parte de un lujo creciente, que escritores satíricos como Juvenal interpretaban como síntoma de la decadencia del Imperio. Las joyas, de todo tipo, tuvieron un uso cada vez mayor. Las sencillas diádemas dejaron paso a tiaras de plata con incrus-



A la izquierda: una muestra de la influencia egipcia. Período Helenístico. A la derecha: cabeza de una mujer de la Epoca Flavia, siglo II d. J.C.

taciones de piedras preciosas y camafeos. Hombres y mujeres se adornaban además con brazaletes, tobilleras, collares y pendientes. El poeta Ovidio habla de pendientes de tres hileras de perlas. El marfil y los camafeos eran de uso común, así como las técnicas de esmalte y damasquinado. Algunos de estos productos llegaban a Roma a través de sus conquistas. Antioquía y Alejandría eran los centros principales de manufactura, pero en tiempos de Augusto muchos artículos se fabricaban en Roma.

La ornamentación se extendió incluso al calzado, a pesar de que éste, en principio, había sido de extrema sencillez: unas sandalias hechas simplemente con una pieza de piel sin teñir, solapando el borde del pie y sujetas por medio de correas de cuero. Estas sandalias recibían el nombre de *carbatina*, y su versión un poco más sofisticada: *calceus*, utilizados por la mayor parte de los ciudadanos romanos. Los esclavos tenían prohibido su uso. En el interior de las casas las mujeres iban con una especie de zapatillas, *soccus*, que podían ser de distintos colores y a veces se pintaban con motivos variados e incluso iban adornadas con piedras preciosas, siguiendo la línea de los *calceus patricius* del emperador Nerón. Cuando hacía

mal tiempo usaban a veces borceguíes o botas cerradas. Se les conocía con el nombre de *gallicae*, término que hace evidente su procedencia gala.

Con la expansión del Imperio las influencias extranjeras de todo tipo se acentuaron, sobre todo con la expansión hacia el Este. Hasta entonces no hubo lujo que los patricios romanos no pudieran incorporar si así lo deseaban. Y entonces el centro del gobierno, la corte, se trasladó al este, al establecer el emperador Constantino una nueva capital en el Bósforo: Bizancio, abriéndose un nuevo capítulo en la historia del traje romano.

Desde el siglo VII a. J.C. existía una colonia griega en el lado europeo del Bósforo. Pero durante un milenio fue poco más que un poblado de cabañas de paja y de fortificaciones primitivas. Posteriormente, en 330 d. J.C., el emperador Constantino estableció en Bizancio su nueva capital. Sin embargo, no fue durante mucho tiempo la capital de todo el Imperio, ya que Teodosio el Grande lo dividió en 395 d. J.C., en los Imperios de Oriente y Occidente.

Cuando el Imperio de Occidente cayó en 470 d. J.C., Bizancio o Constantinopla, como también se llamó, quedó apartada del Oeste,

40 Sarcófago del siglo IV d. J.C. Las togas que llevan estos romanos cristianos son bastante menos amplias que las de los siglos precedentes.



41 Procesión de santas de San Apolinar el Nuovo, de Rávena, Bizancio, hacia 561.

viéndose cada vez más afectada por las influencias orientales, que se habían hecho notar desde su fundación. Difícilmente podría haber sido de otro modo, ya que su situación geográfica la convertía en el centro natural del comercio con el interior de Asia.

Esto, lógicamente, influyó en la evolución de nuevas y diferentes prendas del traje; un cambio resumido con claridad por Carolyn G. Bradley: «La sencillez del antiguo traje romano se sustituyó por el colorido alegre, de franjas, borlas y joyas del Este. La función del traje en esta época era esconder y oscurecer el cuerpo» (*Western World Costume*, New York, 1954) (Fig. 41). El mismo Constantino vestía de modo muy distinto al de los primeros emperadores romanos. Su túnica de tejidos de oro tenía bordados motivos florales. Llevaba una *clámide* púrpura sujeta al hombro con un broche de joyería, y una especie de chal cruzado sobre el pecho, la *trabea*.

La túnica, que era de mangas estrechas, se sustituía a veces por la dalmática de mangas anchas; ambas con incrustaciones de piedras preciosas, al igual que el *tablion* —un fragmento de tela cosida en la parte delantera del traje—. Alrededor de la cabeza se ponía una cinta de tela anudada en la nuca, que los emperadores posteriores sustituyeron por un tipo de corona, adornada con joyas y

con hileras de piedras preciosas colgantes a ambos lados. Todo esto puede apreciarse de forma muy clara en los espléndidos mosaicos de San Vital en Rávena (Figs. 42 a 44), que muestran, en un elaborado friso, las figuras del emperador Justiniano y de su esposa Teodora; siendo el documento más valioso que poseemos del traje bizantino en el momento culminante de su gloria, en el siglo VI.

En estos mosaicos llama la atención el aspecto *eclesiástico* de la indumentaria imperial. El emperador era, de hecho, un rey-sacerdote, el representante de Cristo en la tierra. No celebraba misa, pero inciensaba el altar en las ceremonias religiosas, y era él quien convocaba los Concilios de la Iglesia, y los presidía en algunas ocasiones. Toda su vida estaba regida por obligaciones religiosas, todas ellas establecidas con cuidado meticuloso en el *Libro de Ceremonias*; y siempre que aparecía en público su indumentaria constituía antes que su traje personal, una «vestidura». De modo semejante, el traje de todos los cortesanos y de los sirvientes de palacio respondía, de acuerdo a rígidos criterios, a su rango y función. En Bizancio, al igual que en China Imperial, todo traje era *jerárquico*. El «principio de seducción» estaba casi totalmente ausente, y en cuanto al «principio de utilidad» era completamente ignorado.

El emperador, además de ser una especie de rey-sacerdote, era también un potentado oriental, un eco tardío de Darío, «rey de reyes»; y un temprano antecedente de los sultanes turcos, quienes habrían de gobernar más tarde en Constantinopla. Su palacio era una curiosa mezcla entre un monasterio y un serrallo, lleno de monjes y eunucos.

El método de selección de la emperatriz daba otro toque oriental a su corte. Se desarrollaba de forma parecida a un concurso de belleza. Se traían jóvenes de todas partes del Imperio, sin importar su rango. Tras una primera criba —cuando quedaban sólo las más hermosas— el Emperador en persona realizaba la elección final, ofreciendo una manzana a la muchacha escogida. Aunque puede parecer un tanto fantástico, fue así como Justiniano eligió a Teodora. Ella era de origen humilde; su padre cuidaba osos, que se utilizaban como cebos. En el caso de Teodora había, además, otra dificultad: era actriz y bailarina, profesiones mal vistas por la Iglesia. Así que hubo de decretarse una ley especial para permitir que ella se casara con Justiniano.

Una vez en el poder, Teodora demostró ser una mujer de gran carácter y voluntad indomable. Fue una consorte admirable. Estuvo rodeada, por supuesto, de toda la pompa eclesiástica que rodeó a su marido; y su imagen, así como la del emperador, se ha conservado para la posteridad gracias a los extraordinarios mosaicos de San Vital. Teodora iba con una larga túnica blanca, adornada con una cenefa vertical bordada. Sobre los hombros, cubriendo el pecho, llevaba la *maniakis* (Fig. 43), adornada con bordados de hilo de oro y piedras preciosas. Encima de la túnica se ponía un vestido de manga corta, con un cinturón, también adornado con joyas, y flecos en el borde; así como un manto púrpura, bordado con imágenes de los Reyes Magos. En la cabeza llevaba una diadema, más espléndida incluso que la del emperador. Era la *stephanos* (Fig. 43), cubierta de piedras preciosas e hileras colgantes de perlas a ambos lados. Sus zapatos eran cerrados, de cuero blando, de color rojo, y adornados con bordados.

Los tejidos eran ricos y de materiales variados, como se puede apreciar en los restos que se han conservado hasta nuestros días, siendo la mayoría de vestiduras eclesiásticas o de envolturas de reliquias. La lana, que había sido la fibra textil más utilizada en los primeros momentos del Imperio, cedió ante el algodón y los linos finos, procedentes de Egipto y la seda de China. Esta última tenía que ser transportada por caravanas, atravesando toda Asia, lo que hacía este negocio largo y costoso. Entonces, según cuenta la leyenda, Teodora (Fig. 44) envió a China a dos monjes misioneros, quienes volvieron trayendo consigo gusanos de seda, escondidos en una caña de bambú. Este es, quizá, el primer ejemplo en la historia de espionaje industrial. Sea como fuere, los gusanos de seda crecieron rápidamente y se reprodujeron; y Bizancio fue capaz de hilar y tejer su propio tejido de seda.

El aspecto más llamativo de la Nueva Roma, en contraposición con la Vieja Roma, era su colorido. El color púrpura era el único reservado a la pareja imperial, pero todos los demás se utilizaban para los trajes de los ricos. Muchas prendas estaban profusamente adornadas con motivos de animales, florales o escenas bíblicas. Se tienen noticias de una toga, perteneciente a un senador bizantino, decorada con una serie completa de dibujos que representaban la vida de Cristo. Esto enfatiza, una vez más, la estrecha relación

## Europa medieval

El Imperio Romano estuvo, a lo largo de su historia, rodeado de pueblos bárbaros que vivían en las fronteras de sus dominios, cuyas incursiones fueron, a veces, realmente peligrosas. Ya en el siglo II a. J.C. el ejército romano fue vencido por un pueblo identificado como el de los teutones.

En este período los teutones eran un pueblo muy primitivo. Parece ser que su indumentaria básica consistía en una túnica corta formada por piezas cosidas. Más adelante la hicieron de lana o lino. Debajo de la túnica llevaban una especie de calzones \* o pantalones holgados, que constituían un auténtico signo de barbarie para los romanos. Sus contactos con los romanos se reflejaron lógicamente en algunas influencias recibidas de éstos; así los teutones acabaron vistiendo de forma parecida a los romanos, aunque con prendas de tejidos más toscos como el cáñamo.

A finales del siglo I d. J.C., otra tribu del norte, los godos (en un principio de origen escandinavo), se habían establecido en lo que hasta 1945 era Prusia del este. Ellos también pusieron en peligro la civilización romana. Los ostrogodos presionaron en dirección hacia el Este, hacia lo que hoy es Rusia; los visigodos se extendieron hacia España y otras zonas, saqueando Roma bajo su gran jefe Alarico en

\* A pesar de que este término aparece a partir de los últimos años del siglo XVI (Boucher, *op. cit.* pág. 427), se ha utilizado en la traducción para distinguir de forma simplificada, a partir de la Edad Media, los pantalones cortos de los largos. Con el término «calzones» se aludirá a toda prenda que cubra los miembros inferiores a partir de la cintura y que no llegue hasta los tobillos —a diferencia de los «pantalones»—, alcanzando por lo general la altura de las rodillas. Los calzones, en sus distintas formas y longitud, se utilizan hasta finales del siglo XVIII, en que se sustituyen progresivamente por los pantalones. [N. del T.]

el siglo V; y los longobardos o lombardos se establecieron firmemente en el norte de Italia. Gracias a referencias de historiadores romanos como Sidonius Apollinaris sabemos que estos pueblos llevaban túnicas de lino con mangas, con borde de piel, y que se romanizaron poco a poco.

Hubo nuevas oleadas de invasiones del Este que amenazaron a las tribus teutónicas. Los hunos, procedentes de Mongolia, llegaron a Europa a mediados del siglo I d. J.C.; y en el siglo IV, bajo las órdenes de Atila, llegaron a la misma Roma.

En Francia, los galos habían tomado de los romanos, además de su traje y sus costumbres, su lengua, el latín. Al igual que los britones se habían romanizado por completo (al menos las clases altas) pero los francos (es decir, los teutones), procedentes del otro lado del Rin, invadieron Galia con éxito, y hacia el siglo V la dinastía franca de los merovingios se había establecido definitivamente en gran parte del país.

Sabríamos mucho menos acerca del traje de los merovingios en Francia (481-752 d. J.C.) si no fuera porque los francos invasores, que ahora controlaban el país, tenían la costumbre de enterrar a los muertos, en vez de quemar sus cuerpos como habían hecho romanos y galos. Los reyes, así como las personas distinguidas, se enterraban con los trajes, armas y adornos que habían usado en vida. En las excavaciones realizadas en Lorena y Le Mans se han encontrado prendas de fino lino que, a pesar de ser piezas sueltas, demuestran que era común llevar una túnica hasta las rodillas llamada *gonelle* con bordados en los orillos, que se ponía con cinturón. La túnica de guerra era de un tejido más resistente o de cuero, y se cubría con placas metálicas. Los hombres en este período llevaban *braies* \* o calzones, que a veces llegaban hasta las rodillas, dejando las piernas desnudas, otras veces eran largos e iban sujetos con unas cintas a modo de ligas, una especie de *jarreteras*.

Sabemos poco sobre el traje femenino en este período, ya que no han conservado pocas tumbas de mujeres. Se puede decir, no obstante, gracias a otras fuentes, que generalmente llevaban una única prenda larga, la *stola*, decorada con cenefas bordadas, que no cubría

\* Término que desde la época de los merovingios se utilizó para referirse a los pantalones largos que tenían su origen en los *braccae* que los romanos tomaron de los pueblos bárbaros. [N. del T.]

los brazos. Los trajes se sujetaban en los hombros por medio de broches, y se ceñían a la cintura con un cinturón de cuero. Se cubrían los hombros con una especie de manto, *la palla*.

Un descubrimiento bastante reciente en la Iglesia de Saint-Denis, cerca de París, ha aportado, afortunadamente, información más exacta. Unos fragmentos de tejido de la tumba de la reina merovingia Arnegonde (550-570 d. J.C.) demuestran que ella fue enterrada con una camisa de lino fino y un vestido de seda violeta encima. Sobre ambas prendas llevaba una túnica de seda roja, abierta por delante, con mangas largas y anchas. La túnica quedaba sujeta por medio de un cinturón ancho, cruzado en la espalda y atado en la parte baja del delantero. Llevaba un velo que llegaba hasta el cinturón, sujeto a la túnica con una rica fíbula de oro esmaltado. Iba calzada, con zapatos cerrados de cuero negro, atados con unos cordones largos y cruzados por delante hasta la altura de la especie de *jarreteras*.

Los sombreros no eran habituales en el atuendo masculino ni en el femenino. Tanto unos como otros llevaban el pelo largo; y las mujeres casadas, recogido en un moño. Estas, además, se cubrían la cabeza con un velo, bien en forma de turbante, o lo suficientemente largo como para cubrir el cuerpo.

Cuando los carolingios (752-987 d. J.C.) sucedieron a los merovingios, el ambiente en Francia y en Europa occidental era en general más tranquilo, y el lujo aumentó. Carlomagno se convirtió en el gobernante de los francos, dominando a partir de 771 d. J.C. «grosso modo» Francia y Alemania y en el año 800 d. J.C. fue coronado Emperador en Roma. Tenemos una detallada descripción de su traje gracias a Eghinardo —historiador de la corte de Carlomagno—. Debemos distinguir con claridad entre su traje de uso cotidiano y el que llevó como emperador romano. Este último era extremadamente lujoso y estaba inspirado en el traje de Corte de Bizancio, no sólo en hechura, sino también en tejidos que, con seguridad, se importaban del Próximo Oriente. Hoy todavía se conservan algunas de las prendas con las que fue enterrado en Aquisgrán, y tenemos descripciones de toda su indumentaria, que datan del siglo XII, en que se abrió su tumba.

Carlomagno llevaba una túnica con mangas, ribeteada con una cenefa de oro; encima una dalmática, así como una serie de prendas, entre las que se encontraba una con brocados hecha en Cons-



45 Las cuatro partes del Imperio (Esclavonia, Germania, Galia y Roma), rindiendo homenaje a Otón III. A la derecha, el emperador Otón entronizado, 997-1000. La miniatura refleja los colores vivos utilizados en este período.

tantinopla, con una decoración de elefantes inscritos en círculos floreados en azul, verde y oro; y otra prenda de brocado de oro con bordados en forma de cuadrados con un rubí en el centro de cada uno. Sus zapatos eran de cuero color escarlata, con bordados muy ricos y esmeraldas. En la cabeza llevaba una espléndida corona de oro, adornada con piedras preciosas y esmaltes.

Eghinardo cuenta que su traje habitual era mucho más sencillo. Este consistía en una túnica interior de lino blanca y otra exterior, decorada con una cenefa de seda coloreada. Encima llevaba un manto semicircular corto, con un forro de piel en invierno, que se sujetaba al hombro con un broche. En las piernas bien se ponía *braies*, bien calzones ajustados con dos ligas cruzadas que llegaban hasta debajo de las rodillas. Se cubría la cabeza con un gorro redondo de tela con una cenefa bordada.

En Inglaterra, Offa —rey de Mercia, coetáneo de Carlomagno— y sus sucesores debieron llevar prendas muy sencillas. Gracias a un libro miniado conservado en la Biblioteca del Corpus Christi College, en Cambridge, sabemos que el rey Athelstan llevaba una túnica corta amarilla con una estrecha cenefa dorada al borde, un manto azul y medias rojas; y a través de otro libro miniado de cesión de tierras a la abadía de Winchester (996 d. J.C.), que el rey Edgar ves-

tía de forma similar, aunque con algunas diferencias: su túnica era más corta y llevaba una especie de polainas en las piernas.

Tenemos bastante información acerca del traje de las mujeres anglosajonas, también procedente de libros miniados. Las prendas principales eran una camisa interior, *smock*,\* encima una túnica, *kirtle*, que se ponía por la cabeza, y otra túnica, exterior, *roc*, que también se metía por la cabeza, y que a veces se ablusaba con un cinturón dejando ver la prenda inferior (tenía cenefas bordadas en el cuello, mangas y bajo); y un manto, a veces tan largo como la túnica, y abrochado en el cuello. El cabello quedaba oculto por un velo suficientemente largo como para cruzarlo a la altura del pecho y llegar hasta la rodilla. La llegada de los daneses trajo consigo pocos cambios a la indumentaria inglesa, que se resumían en que los daneses llevaban el pelo más largo y eran más aficionados a ponerse brazaletes, considerados como símbolos de destreza militar. La conquista normanda fue, sin embargo, un asunto bastante diferente, ya que los descendientes de los vikingos —que se habían establecido en Normandía— eran ya por aquellos tiempos, completamente franceses, habiendo abandonado incluso la lengua de sus antecesores. Eduardo el Confesor, que subió al trono en 1042, era medio normando, e incluso su sucesor Harold había pasado largos períodos de tiempo en Francia. Esto se refleja en las Crónicas de la época, en las que los monjes se quejaban de que los ingleses habían olvidado su habitual sencillez y se habían cortado el pelo y acortado sus túnicas, adoptando, en general, el estilo francés.

No obstante había bastantes diferencias a los ojos de los espías ingleses que, enviados antes de la batalla de Hastings, escribieron en sus crónicas que el ejército invasor estaba compuesto únicamente por curas, es decir, por hombres con el pelo corto y la nuca afeitada. La reina Matilde y sus damas bordaron un gran tejido de lino para conmemorar la batalla de Hastings —erróneamente llamado tapiz—, que se conserva todavía en Bayeux, y que sirve como ilustración admirable del traje de la época. En él se puede ver al rey Eduardo (Fig. 46) con su larga túnica, recibiendo a unos mensajeros vestidos con túnicas cortas —por encima de la

\* Dada la complejidad de la terminología de indumentaria, sobre todo en el mundo medieval, se ha optado a lo largo del libro por dejar sin traducir aquellos términos que no tengan una correspondencia exacta en castellano. [N. del T.]



46 El rey Eduardo el Confesor en el tapiz de Bayeux, fines del siglo XI.

47 Escena de una obra de Terencio, procedente de un manuscrito carolingio; una buena muestra del considerable estatismo en las formas del traje a lo largo de varios siglos.



rodilla— y sobre ella una túnica exterior, una prenda suelta, de forma circular, que se ponía por la cabeza. Las medias tenían los extremos superiores adornados, que se veían por debajo de la túnica y podían formar pliegues que adquirirían un aspecto parecido al de las cintas de las piernas descritas anteriormente. Estas también se llevaban y podían disponerse bien en espiral o haciendo un dibujo cruzado sobre las medias.

Los especialistas siempre han sido conscientes de la influencia que las Cruzadas ejercieron sobre el traje en Europa occidental. Es cierto que ya antes del siglo XI hubo contactos con el mundo islámico a través de Sicilia y España, y que los ricos tejidos de Oriente habían llegado hasta Occidente; pero sólo en muy pequeñas cantidades y fuera del alcance de las gentes en general, salvo de los ricos reyes. Cuando los normandos conquistaron Sicilia en 1060 se encontraron con una civilización muy superior a la suya en conocimientos y artesanía, de un lujo desconocido hasta entonces para ellos. Muchos de los artesanos pasaron a las órdenes de sus nuevos reyes, quienes los emplearon con entusiasmo para la fabricación de tejidos así como para el trabajo de orfebrería. Este patrocinio continuó cuando Federico de Hohenstaufen, coronado Emperador del Sacro Imperio Romano Germánico en 1220, estableció su corte en Palermo. Bajo su tolerante mandato florecieron todas las artes y su gusto e indumentaria estaban más próximos a los de un sultán oriental que a los de un rey cristiano.

En España la progresiva reconquista de las tierras ocupadas por los árabes trajo consigo la captura de un rico botín: joyas y tejidos refinados, mucho más lujosos que los productos contemporáneos de la Europa cristiana. Luego llegaron las Cruzadas y con ellas la reapertura del comercio con el Oriente Próximo. Pero los cruzados que volvieron trajeron consigo, además de las telas orientales, prendas de allí, así como el aprendizaje de su hechura. Las damas occidentales adoptaron el velo mahometano, o por lo menos una toca o *grinón* que ocultaba la parte inferior de la cara. Por otro lado empezaron a ajustar sus túnicas a la figura por medio de botones que bajaban por los lados, dejando así la parte superior del traje apretada encima del busto. Las mangas se hicieron inmensamente largas y muy



amplias a la altura de la muñeca, como se puede ver en uno de los documentos más valiosos de este período, el *Hortus Deliciarum* de la abadesa de Langsberg, en Alsacia, realizado aproximadamente en 1175. Otra valiosa fuente de información es la procedente de las esculturas de las catedrales, que se empezaron a construir en Francia y Alemania en el siglo XII (Figs. 49 a 51).

Parte de la confusión existente en las descripciones del traje medieval se debe a la incapacidad de distinguir entre las *calzas*, u *hoses* (medias), y los calzones. Incluso reconocidos historiadores del traje, de la talla de Hottenroth, Viollet Le Duc o Racinet se han equivocado en el tema; y hasta hace pocos años no se estableció esta diferencia, que dejaron clara escritores como Dorothy Hartley y C. Willett Cunnington.

En el siglo XI los calzones o *braies* eran pantalones que llegaban hasta los tobillos y se sujetaban por medio de una cuerda cosida en el borde superior, bien por encima o por debajo de las caderas. Los nobles los llevaban ajustados a las piernas; las clases bajas, sueltos y bastante holgados. A veces se llevaban con unas cintas encima, enrolladas en espiral o cruzadas. Las *calzas* —*hoses* o *chausses*— se cortaban con la forma de la pierna, y se hacían con tejidos de lana o lino; siendo el punto algo prácticamente desconocido en Inglaterra hasta el reinado de Isabel I. En el siglo XI las medias llegaban justo hasta debajo de las rodillas, con el borde final adornado,



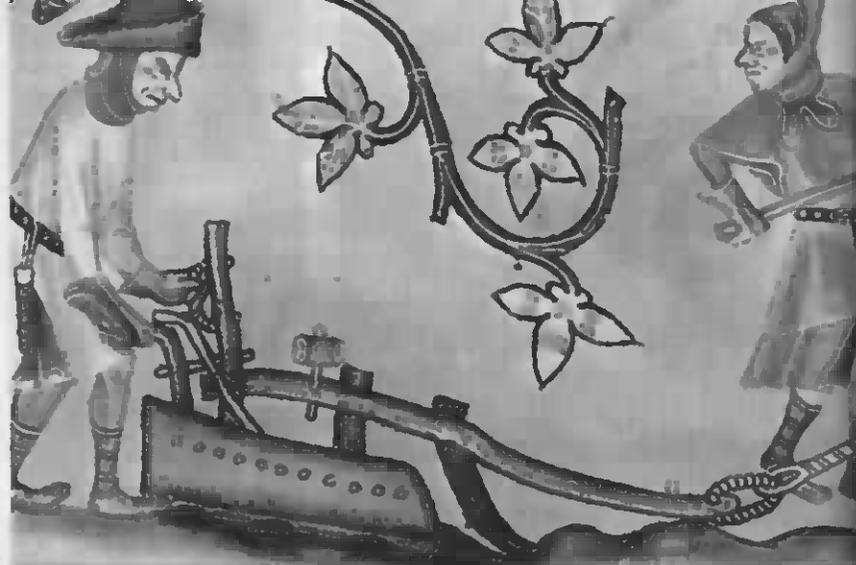
49 Pastores, de la catedral de Chartres, hacia 1150. Llevan túnicas cortas, típicas del pueblo y se cubren las piernas con bandas estrechas de tela.



50 Estatuas-columnas de la catedral de Chartres, hacia 1150. Son de destacar las mangas de acentuada longitud y anchura.



51 La condesa Uta, de la serie de «Fundadores» de la catedral de Naumburgo, hacia 1240.

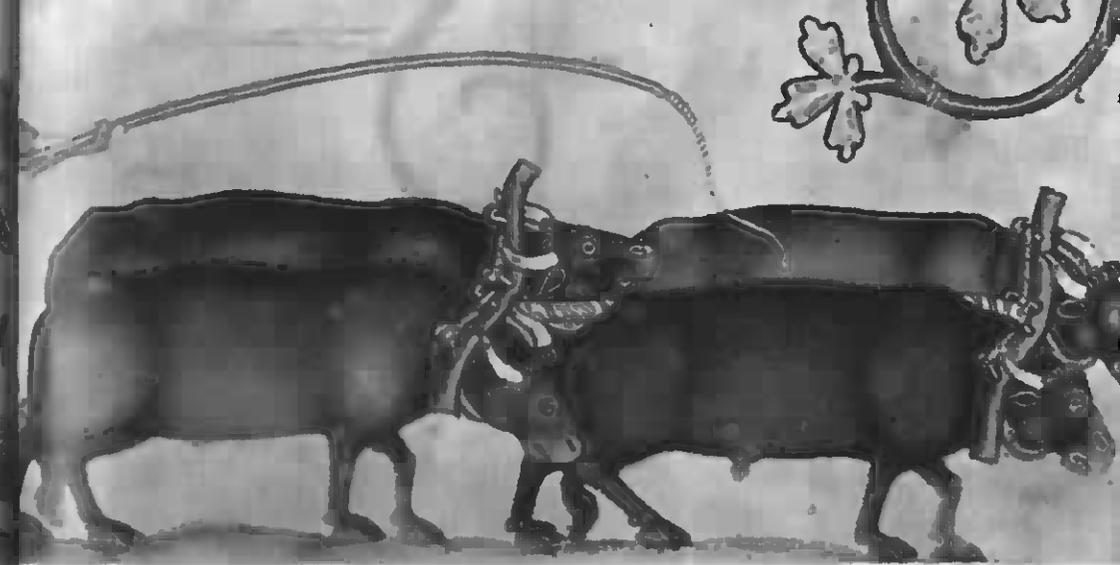


52 Escena de campesinos con su indumentaria característica hacia 1335-1340.

muy parecido al de las medias de golf actuales. Pero en el siglo XII subieron hasta la mitad del muslo, haciéndose lo suficientemente anchas como para ponerlas encima de los *braies*. Algunas llegaban hasta el tobillo, otras tenían una cinta, como un estribo que iba por debajo del empeine, y otras estaban provistas de una suela de cuero, que hacía las veces de calzado en el interior de las casas. En algunas ocasiones eran de tejidos de rayas y de colores vistosos. Mientras, los calzones se fueron acortando hasta hacerse pequeños e invisibles. En el caso concreto del pueblo, en el trabajo, se convirtieron en unos simples culeros.

En el siglo XII se produjeron pocos cambios de importancia, salvo que la túnica se hizo más ajustada y las mangas se ensancharon bruscamente a la altura de la muñeca. La capucha, que en un principio era parte del manto, se convirtió en una prenda independiente en la segunda mitad del siglo, llevando —unida a ella— una pequeña esclavina que llegaba a la altura de los hombros (Fig. 49). Había sombreros de distintas formas: desde el *gotto* «frigio» puntiagudo (Fig. 52), a algo parecido a una gorra, o a sombreros de ala ancha, que se llevaban encima de la capucha en los viajes. En el interior de las casas los hombres a veces llevaban una cofia de lino corriente, que les cubría las orejas, atada debajo de la barbilla.

En el traje femenino apareció un estilo nuevo en torno a 1130,



53 La sofisticada indumentaria de un caballero y su dama, hacia 1335-1340.





54, 55, 56 Planchas sepulcrales de latón, de 1375, 1391 y 1430, respectivamente.

por lo menos en las clases altas, en que el cuerpo de la túnica se ajustó hasta las caderas, y la falda —en un corte diferente— caía en pliegues hasta los pies. A veces era tan larga que formaba una cola (Fig. 53). La túnica exterior también se hizo más ajustada y de mangas más anchas (Fig. 50). El velo se sujetaba a veces con una diadema circular o semicircular de oro que se ponía en la frente (Fig. 53). Además, a partir de finales del siglo XII hasta el siglo XIV se llevó el *barboquejo* o *barbette*. Este tocado consistía en una banda de lino que pasaba por debajo de la barbilla y que subía luego hasta las sienes (Fig. 51). Durante el mismo período se usaba el *grinón*; era de lino fino o seda de color blanco, cubría el cuello y parte del escote y a veces se sujetaba al extremo superior de la túnica; los bordes se subían y se sujetaban en la cabeza debajo del velo, enmarcando así la cara.

En la segunda mitad del siglo XIV los trajes, tanto el del hom-



57, 58, 59 Planchas sepulcrales de latón, hacia 1437, 1480 y 1501, respectivamente. El tocado de la dama refleja una complicación cada vez mayor a finales del siglo XIV y en el siglo XV.

bre como el de la mujer, adquirieron nuevas formas, surgiendo lo que podemos calificar ya como «moda». El antiguo *gipon*, que empezaba a llamarse *jubón* o *doublet*, estaba almohadillado por delante para ensanchar el tórax y se llevaba mucho más corto; tan corto que los moralistas de la época lo denunciaron como algo indecente. Se llevaba muy justo, con botones que bajaban por todo el delantero, y con un cinturón a la altura de las caderas.

Las clases altas llevaban encima del *gipon* una prenda conocida con el nombre de *cote-hardie* o *cotardía*. Esta prenda venía a ser la túnica exterior del período anterior, pero ahora era de cuello bajo, ajustada y abotonada en todo el delantero, hasta abajo. El *cote-hardie* de las clases bajas era más suelto y al carecer de botones se ponía por la cabeza. El largo del *cote-hardie* a la moda fue acortándose paulatinamente y el borde del bajo se recortaba, formando a menu-

do dibujos curiosos. Las mangas eran ajustadas, al llegar al codo se acampanaban, y se hacían tan anchas que llegaban hasta la rodilla e incluso más abajo. Hacia 1375 el *cote-hardie* empezó a tener cuello.

Una prenda característica desde 1380 a 1450 fue la *houppelande* u *hopalanda*, conocida más adelante como *gown*. Se ajustaba a la forma de los hombros y luego caía suelta, ciñéndose con un cinturón a la altura de la cintura. Su longitud era variable, siendo más larga en ocasiones de ceremonia. Las mangas eran de una anchura extremada, tanto, que a veces llegaban hasta el suelo. Tenía un cuello alto y subido, que alcanzaba, en algunas ocasiones, las orejas; y el borde estaba cortado en formas caprichosas. Chaucer en «*El cuento del párroco*» reprueba estas exageraciones: «*So much pouncing of chisel to make holes, so much dagging of shears, with the superfluity in length of the aforesaid gowns, trailing in the dung and in the mire, on horse and eke on foot, as well of man as of woman*» («Tanto trabajo de cincel para abrir oquedades, tantos cortes con tijeras en esas túnicas de longitud exagerada, que arrastran en el estiércol y en el fango, vayan a caballo o a pie, tanto los hombres como las mujeres»).

Las mujeres, en general, iban vestidas de manera menos extravagante que los hombres, en lo que a la forma de las prendas se refiere. La prenda más importante de su vestuario era la túnica (*kiritle* o *gown*), que iba ajustada hasta la cintura y luego se acampanaba, y caía formando pliegues. Las mangas eran tan ajustadas que tenían que abotonarse en la parte inferior; y tan largas que tapaban media mano. Encima de la túnica llevaban la *cotardía*, parecida a la de los hombres. Las mangas tenían largas hendiduras que a veces llegaban hasta el suelo. Desde mediados del siglo XIV estaba de moda llevar el *surcote* abierto (Figs. 53 y 54), una curiosa prenda con grandes aberturas a los lados. La parte de delante formaba una especie de pechera almidonada conocida con el nombre de «*plackard*».

El efecto era de un fuerte encorsetado —una de las armas más potentes de la moda a lo largo de los siglos— que ahora, por primera vez, empezaba a ser explotada. Otra innovación, de un atractivo erótico incluso mayor fue el *décolletage*, el escote: el suprimir la parte superior de los trajes para mostrar parte del pecho. Y otra más fue el abandono del velo, que, a partir de este momento, sólo utilizaron monjas y viudas. En su lugar aparecieron una serie de to-



El matrimonio de Giovanni (?) Arnolfin y Giovanna Cenami (?), de Jan van Eyck. 1434.

cados, que se hicieron cada vez más complicados y fantásticos hasta finales del siglo XV.

Esta evolución puede observarse en esculturas funerarias y sobre todo, en las placas conmemorativas conocidas con el nombre de *brass* (planchas sepulcrales de latón) (Figs. 54-59). Un *brass* era una plancha de latón cortada con la forma de una figura humana, grabada con los detalles del traje del difunto, y colocada en el suelo de una iglesia. Curiosamente estas placas conmemorativas se encuentran sólo en Inglaterra y en algunos lugares de Flandes. Constituyen una fuente de información de lo más valioso, ya que resulta fácil sacar modelos a partir de ellas, y pueden considerarse casi como las primeras láminas de moda, de finales de la Edad Media. Además, tienen la gran ventaja de estar fechadas.

Hacia finales del siglo XIII hizo su aparición la *crespina*, que se llevaba con el *barboquejo* o *barbette* y con el *fillet*. La *crespina* era un tocado que tenía estructura de retícula de alambre y constituía cierta novedad, ya que en los años anteriores se había considerado inmoral que las mujeres llevaran el cabello al descubierto. El siguiente paso fue llevar la *crespina* sola, teniendo como alternativa las trenzas largas a ambos lados de la cara. En el mismo período reapareció el velo, pero de forma distinta. Era el *velo encrespado* o *peinado nebula*, que consistía en un semicírculo de lino que enmarcaba la cabeza. A veces estaba compuesto por varias vueltas y se parecía a la gorguera de la segunda mitad del siglo XVI, salvo que, desde luego, se llevaba, no alrededor del cuello, sino de la cara. El *fillet* también adquirió un aspecto diferente, formado por dos soportes huecos ornamentales dentro de los cuales se colocaría el cabello. El efecto, en contraste con el redondeado del *tocado nebula*, era muy cuadrado, y dejaba la cara encerrada en un marco.

Hacia finales del siglo XIV apareció también el *tocado cojín*, que era una especie de rodete almohadillado sobre una redecilla. El cabello se enrollaba en espiral alrededor de ambas orejas en pequeños abultamientos llamados *templers* (Figs. 56 y 68). Durante el primer tercio del siglo XV el efecto era de anchura. A veces éste se exageró, llegando a casos extremos en que la anchura de los dos *templers* era dos veces la de la cara.

El *tocado de cuernos* (Fig. 60) que apareció en torno a 1410 tenía una estructura de alambre, como los cuernos de una vaca, sobre



61, 62 Grabados realizados por Israel van Meckenem con la moda italiana hacia 1470 (a la izquierda) y del norte de Europa, hacia 1485 (a la derecha). Resultan particularmente evidentes las diferencias en el tocado femenino y en el calzado masculino.

los cuales se cosía un velo. A éste le siguió el *tocado de corazón*, siendo el nombre por sí solo lo suficientemente descriptivo. Ambos estilos constituían intentos de utilización del velo como ornamento atractivo, justo lo contrario de su propósito inicial. A este respecto las denuncias de los moralistas de la época pueden parecer justificadas.

En la segunda mitad del siglo se observó una mayor variedad en los tocados; éstos, en vez de aplastados, tendieron a hacerse altos, a veces en exceso. El *tocado salchicha* —un rollo en forma de salchicha con tejido acolchado que se disponía en forma de U estrecha sobre la frente— que en la generación anterior había conocido una forma más sencilla, ahora se alargó mucho, inclinándose hacia atrás. Lo mismo les ocurrió al *tocado turbante* y al *tocado tubo de chimenea* (estos términos no corresponden a la época, sino que se trata de etiquetas descriptivas puestas por los investigadores.) El último tenía un velo cosido en la parte alta.

El *hennin* o *tocado aguja* fue muy habitual en Francia. En In-



glaterra tomó la forma de un cono truncado, y, por tanto, no se diferenció mucho del *tocado tubo de chimenea*. Quizá un nombre mejor sería el de «macetero». El tocado más espectacular de todos fue el *tocado mariposa*. Se trataba de una estructura de alambre unida a un pequeño gorro dentro del cual se recogía el pelo. Se levantaba en lo alto, por encima de la cabeza sujetando un velo transparente que tenía la forma de alas de mariposa. Estuvo de moda hasta 1485 aproximadamente.

El traje masculino mostró una serie de cambios en la segunda mitad del siglo XV. La prenda principal seguía siendo el jubón, aunque ahora solía llevarse extremadamente corto —tanto que a veces

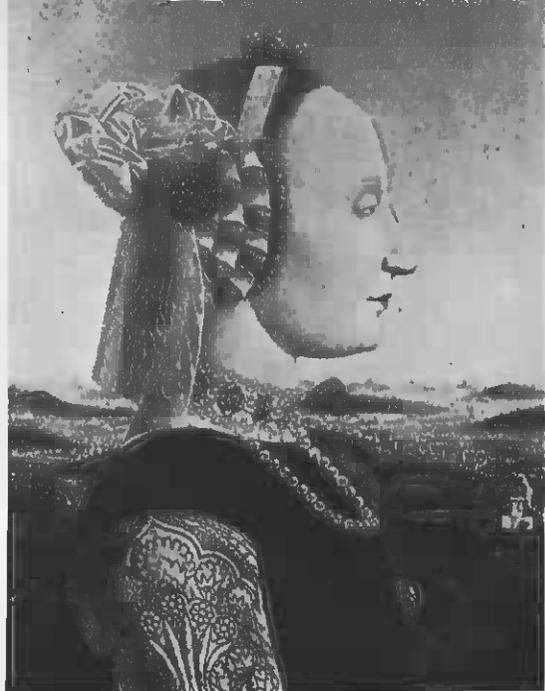


63 *La bola de Boccaccio Adimari*. Escuela Florentina, hacia 1470; probablemente procedente de un *cassone* o arcón nupcial. El *Capirote* de larga cola\* (arriba a la izquierda) se ha transformado en un sombrero, que ahora forma parte del traje de gala.

hizo imprescindible el uso de braguetas (Fig. 61)— e incorporó un cuello alto. La *cotardía* se sustituyó por la *jacket*, o el *jerkin*, que se hizo cada vez más ajustada, y llevaba hombreras para aumentar la apariencia de la anchura del tórax (Figs. 63 y 67). Las mangas eran generalmente anchas y a veces desmontables.

La *hopalanda* se llamaba ahora *gown* y la llevaban los ancianos,

\* Es el *capirote de rollo* formado por una rosca engarzada en la cabeza, *rollo*, una pieza tubular, ancha y corta que cae hacia un lado (la parte que antes cubría los hombros y garganta) y otra también tubular estrecha y larga (la *beca* o *chúa*). [N. del T.]



doctores, magistrados y gente parecida. Caía en pliegues verticales hasta los tobillos y se abrochaba por delante hasta abajo, con corchetes. Se podían llevar con o sin cinturón y las mangas eran generalmente muy anchas. Cuando éstas llegaban muy abajo recibían el nombre de «mangas caídas». Era habitual forrar esta prenda, a veces con pieles (Figs. 67 y 69).

Los tocados masculinos eran muy variados. Hasta 1380 aproximadamente el *capirote*, con una larga punta, se llevaba prácticamente a todas partes. Después alguien tuvo la brillante idea de darle la vuelta, poniendo la abertura sobre la cabeza —en vez de enmarcando la cara— y enrollar la cola o punta con su borde recortado alrededor de la cabeza —en forma de turbante— sujetándola con la punta o *chía*. Felipe el Bueno, duque de Borgoña, aparece llevando un tocado de este tipo (Figs. 63 y 67) \*.

Una evolución de este tocado fue el *chaperón*, que consistía en un rollo circular acolchado al que se unían una gorguera formada por pliegues de tela cortados en formas decorativas y caprichosas.

\* El capirote de rollo, ahora con la *beca* o *chía*, enrollada en la cabeza. [N. del T.]

64 *La duquesa de Urbino*, de Piero della Francesca (posterior a 1473).

65 *Retrato de una dama vestida de rojo*, Escuela Florentina, hacia 1470.

66 *Margarita de Dinamarca, reina de Escocia*, atribuido a Hugo van der Goes, 1476.

Se cree que las mujeres en este período se afeitaban las cejas y la frente, imitando a las esculturas clásicas.



El efecto era bastante parecido al del turbante, descrito anteriormente, pero estaba —por decirlo de alguna manera— «listo para ponerse», sin que hiciera falta montarlo en cada ocasión; así se podía poner y quitar sin dificultad. A veces se llevaba sobre los hombros en lugar de sobre la cabeza; en esta posición fue encogiéndose y se convirtió en un símbolo de gremios. En su proceso final se convirtió en la escarapela del sombrero de los cocheros del siglo XIX.

A lo largo del siglo XV se usaron cada vez más los sombreros, y adoptaron distintas formas. Algunos eran de copa baja y ala estrecha, otros eran altos y no tenían ala. Las coronas sobresalieron bien en altura, bien en anchura. Algo parecido al fez turco (y generalmente rojo) puede apreciarse en las pinturas de la época. Algunos sombreros no eran muy distintos a los «sombreros de hongo» o «bombines», otros se adornaban con plumas. Hacia finales de siglo era común una gorra plana con un ala levantada adornada con una sola joya. Hasta la década de los ochenta los zapatos de los hombres tenían la punta muy alargada, a veces de forma exagerada. Esta tendencia podía apreciarse ya tan pronto como en 1360, y fue contemplada con desagrado por las autoridades eclesiásticas y civiles. El rey

Eduardo III llegó incluso a decretar una ley suntuaria por la cual establecía que «ningún caballero bajo el estado de un señor —ni ninguna otra persona— llevará zapatos o botas con puntas cuya longitud exceda las dos pulgadas bajo multa de cuarenta peniques». Esta, al igual que todas las leyes suntuarias, fue completamente ineficaz, ya que en el siguiente reinado las puntas alcanzaron a veces la longitud de dieciocho pulgadas o más. Se conocían con el nombre de zapatos «a la cracoviana» o «a la polonesa» (Fig. 69); términos derivados de Cracovia y Polonia, respectivamente. Polonia era entonces parte del reino de Bohemia y los nombres se explican por el hecho de que, al casarse Ricardo II con Ana de Bohemia, los caballeros de su séquito, que fueron a la corte de Inglaterra, llevaban zapatos con las puntas exageradamente largas. Esta moda extrema duró hasta 1410 aproximadamente, y algunos zapatos apuntados hasta la llegada de los Tudor. La revolución que esto implicó en la moda es abordado en el siguiente capítulo.

67 Felipe el Bueno, duque de Borgoña, recibiendo una copia de las *Chroniques de Hainaut*. Escuela Flamenca, 1448.



68 Cristina de Pisa ofreciendo su libro de poemas a Isabel de Bavaria, reina de Francia. Arte francés, principios del siglo XV. El tocado femenino presenta aquí dos variedades: *à cornes*, y con el velo alzado por encima de la cabeza por medio de horquillas.



69 Los zapatos «a la polonesa» o «a la cracoviana» con sus puntas exageradas, procedente de la *Chronique d'Angleterre*. Arte flamenco, siglo XV.

#### CAPÍTULO IV

### El Renacimiento y el siglo XVI

Las modas, y las formas artísticas del Gótico del Norte, por lo general, nunca habían sido totalmente aceptadas en Italia; y hacia mediados del siglo XV las modas italianas ya mostraban considerables diferencias en relación con las del resto de Europa medieval. Así, por ejemplo, los tocados de las delicadas damas que Van Der Weyden retrataba en los Países Bajos (Fig. 70) eran muy diferentes a los que llevaban las italianas pintadas por Ghirlandaio (Fig. 71). En el Norte se llevaban complicados *bourelets* (peinados formados por tiras rellenas de tela y acolchados) cubiertos con velos, mientras que en Italia los peinados eran mucho más naturales y menos historiados; y era todavía común la costumbre de afeitarse el principio de la frente para hacerla más amplia. La hechura de las mangas también era distinta: ceñidas en el Norte, desbocadas en Italia, con aberturas a través de las cuales se podía ver la camisa blanca de debajo. A menudo las mangas eran desmontables y se decoraban profusamente —reflejo del enorme aumento de lujo, derivado de la prosperidad mercantil de las ciudades italianas.

La invasión de Italia realizada por el monarca galo Carlos VIII introdujo, indudablemente, las modas francesas en este país; pero en general la influencia fue a la inversa. El Renacimiento se difundió al otro lado de los Alpes; de modo que si Carlos VIII era todavía un rey medieval, Francisco I fue ya un monarca renacentista (Fig. 80).

También lo era Enrique VIII de Inglaterra (Fig. 83). Ciertamente es que en el reinado de su padre, Enrique VII, el traje medieval había sufrido ya muchas modificaciones. La línea dominante ahora, en vez



70 *Retrato de una dama*, de Rogier van der Weyden, hacia 1455.



71 *Giovanna Tornabuoni*, de Domenico Ghirlandaio, 1488.

72 *Amo de casa de Nuremberg y dama veneciana*. Dibujo de Dürero, 1495.

Estas láminas muestran las diferencias en el peinado y en el traje entre el norte de Europa e Italia. La influencia italiana se hace evidente en el retrato de la Dama del Norte de Van der Weyden, en la finura de su velo y en su collar negro.





73 Jacob Fugger «El Rico», el banquero del Emperador, con Marthäus Schwarz, su contable mayor, 1519.

75 Los Guardias Suizos. Detalle de la *Misa de Bolsena* de Rafael, 1511-1514.



74 *Lansquenete* alemán, hacia 1530. Un ejemplo de las «cuchilladas», en su forma más exagerada, que llevaban los mercenarios germanos, y que influyeron en la vestimenta masculina de toda Europa.

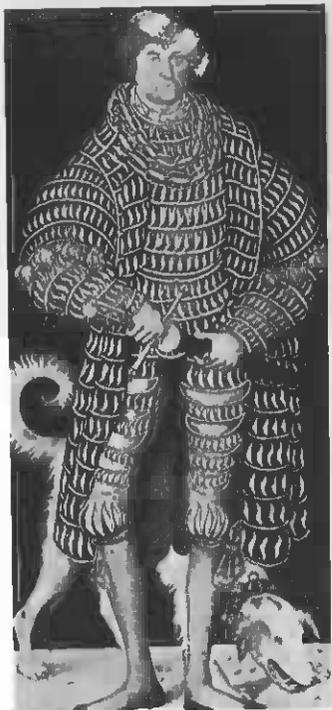
de vertical, era horizontal. Los zapatos dejaron de ser tan puntiagudos para hacerse achatados, como si constituyeran un eco del nuevo estilo de arquitectura, con sus arcos aplanados. Los tocados de las damas ya no eran réplicas de los pináculos góticos y empezaban a parecerse a las ventanas de estilo Tudor. Y con el advenimiento del nuevo siglo un curioso germanismo comenzó a influir en los trajes

de quienes seguían las corrientes de moda tanto en Francia como en Inglaterra.

Se ha escrito mucho acerca de este extraño fenómeno, pero los cronistas contemporáneos son casi unánimes al adscribirlo a la victoria suiza sobre Carlos el Calvo, duque de Borgoña, en la batalla de Grandson (1476). Los vencedores hicieron un saqueo de seda y otros tejidos caros en grandes cantidades; y utilizaron este botín — rasgando las telas— para remendar sus propios trajes desgastados, sus andrajos. Los mercenarios germanos copiaron a las tropas suizas; y de allí se extendió esta moda a la corte francesa, donde probablemente fue introducida por la familia Guise, que era medio alemana. El matrimonio de la hermana de Enrique VII, María, con Luis XII de Francia, hizo que los ingleses adoptaran también esta moda de los *Lansquenets* \* (Fig. 74).

Las «cuchilladas» —es decir, las rasgaduras en la tela de las prendas, a través de las cuales se sacaba el forro— se convirtieron en una práctica habitual a principios del siglo XVI (Fig. 76). En Alemania alcanzó auténticos grados de extravagancia. Además de los *jubones*,

\* Soldados de infantería alemanes que pelearon también en el ejército español en tiempos de la Casa de Austria e introdujeron la moda de las «cuchilladas». [N. del T.]



76, 77 Enrique de Sajonia y su esposa, de Lucas Cranach, 1514. Las «cuchilladas» del traje masculino iban a juego con la rica ornamentación del traje femenino.



78, 79 Dos momentos en el desarrollo de la gorguera. A la izquierda *Catalina Knoblauchin*, de Conrad Faber, 1532. A la derecha: *Retrato de un hombre desconocido*, de Bartolommeo Veneto, anterior a 1540.

acuchillaban los calzones, hasta tales extremos de exageración que parecían literalmente «hechos trizas». Las prendas inferiores consistían en anchas bandas de tela que caían hasta las rodillas y, a veces, hasta los tobillos; y se preocupaban de que las tiras de cada pierna tuvieran motivos decorativos diferentes, que podían ser incluso de colores distintos. En las crónicas de la época se mencionan «medias (*hose*) realizadas al estilo alemán, con una pierna amarilla y la otra negra, acuchilladas con 16 *ells* \* de tafetán».

Las «cuchilladas» se extendieron también al traje femenino; aunque nunca adquirieron tanto desarrollo como en el masculino. Esta moda extravagante era más apropiada para los calzones que para las faldas, que tenían una gran cantidad de tejido. Y realmente la indumentaria de las mujeres de esta época fue mucho más sencilla que la de los hombres. De todas formas, las faldas eran más amplias y tenían bordados más lujosos que en reinados anteriores (Fig. 77). Sobre la *kirtle*, que era una falda cosida a un *cuerpo*, llevaban el

\* Medida antigua que equivale aproximadamente a un metro. [N. del T.]



80 *Francisco I de Francia*. Atribuido a Clouet. Principios del siglo XVI.



81, 82 *Elena de Baviera*, de Hans Schöpfer, hacia 1563-66; y *Jane Seymour*, hacia 1536-37, de Holbein. En estas dos ilustraciones se aprecia el escote cuadrado, así como el contraste entre los tocados alemanes e ingleses.

vestido que, ceñido a la altura de la cintura, caía en amplios pliegues hasta el suelo. Las mangas ya no eran ajustadas, y se hicieron realmente anchísimas, con una gran vuelta de piel, como puede apreciarse en los retratos de Holbein (Fig. 85). Las pieles eran de uso corriente en la indumentaria masculina y femenina. Las favoritas eran el lince, el lobo y la marta cebellina. La parte superior de la camisa se mostraba a través del escote, cuadrado y bajo, del vestido (Figs. 81 y 82). A principios de siglo los hombres también llevaban escote, dejando a la vista el borde de la camisa (Figs. 79 y 80) que se fruncía por medio de una cinta ensartada en su interior (Fig. 80). Este fruncido suponía el comienzo de lo que sería la «gorguera» de la segunda mitad del siglo (Fig. 88).

La prenda masculina más importante era el *jubón*, a veces tan largo que llegaba hasta las rodillas. Tenía una abertura en la parte central a través de la cual se podía ver la bragueta (Fig. 83). Las mangas se hicieron cada vez más anchas, y a menudo estaban acuchilladas o eran «mangas de bandas». Podían verse también mangas dobles; en tal caso las exteriores eran sueltas y de diferente color. Los tejidos favoritos eran el terciopelo, el raso, y las telas de oro. Gracias



83 *Enrique VIII.*  
Escuela de Holbein.  
El paradigma de la  
masculinidad en el  
traje, con los  
hombros anchos y la  
bragueta.

al Inventario del Guardarropa de Enrique VIII sabemos que este monarca poseía un jubón de raso de color púrpura, bordado con hilos de oro y plata y adornado con perlas cosidas alrededor. Sobre el jubón llevaba una *jacket* \*, o un *jerkin*, que podía ser de doble tela; también podía ir cerrada por delante con cintas o botones. Encima se ponía el *gown* que se sujetaba holgadamente sobre los hombros, que caía en amplios pliegues hasta los pies, iba generalmente ribeteado en piel.

Las prendas que cubrían los miembros inferiores eran las *calzas*

\* La *jacket* a la que Laver se refiere venía a corresponder en el siglo XV a la *jaqueta* española y en el siglo XVI al *sayo*. [N. del T.]

y las medias, que iban cosidas juntas. Las calzas se sujetaban al jubón por medio de «puntos» o «agujetas», es decir, unos cordones o cintas que se pasaban por unos «ojetes», existentes en ambas prendas, y se ataban con pequeños lazos. Estas «agujetas» o «puntos» eran de hilo de lino o de seda, con un «herrete» en cada punta. Los zapatos en un primer momento eran anchísimos y se conocían con el nombre de «zapatos de pico de pato». Con frecuencia estaban acuchillados y adornados con joyas (Fig. 83); los tacones eran bajos, las suelas de cuero o corcho y el empeine de cuero, terciopelo o seda. Los zapatos con frecuencia estaban acuchillados y adornados con joyas (Fig. 83).

Llevaban sombreros tanto en el interior como en el exterior de las casas, que por lo general eran a modo de bonetes blandos y bajos. A veces tenían ala, y ésta podía subirse por delante, sujetándose con una joya; o bien se cortaba por delante, doblando las alas laterales sobre las orejas. También se solía recortar el borde del ala haciendo formas o dibujos diferentes. Los viajeros y la gente del campo usaban sombreros de ala ancha. La cofia de lino, abrochada debajo de la barbilla, constituía un curioso vestigio del período medieval. En el siglo XVI su uso estaba restringido a los viejos, hom-

84 Lámina de  
indumentaria  
realizada por Jost  
Amman, con el traje  
burgués alemán, hacia  
1560.



bres de leyes y otros profesionales. Los hombres llevaban el cabello largo; y bajo el reinado de Enrique VII y los primeros años de Enrique VIII se afeitaban la barba y el bigote. Pero en 1535, según los anales de Stow: «El rey ordenó a todos los súbditos de su corte que se cortaran los cabellos, y, para darles ejemplo, fue el primero en hacerlo, y desde entonces su barba (...) no volvió a afeitarse.» Se cree que, en eso, estaba siguiendo la moda iniciada por el rey francés Francisco I.

En el siglo XVI fueron realizados algunos de los mejores retratos de todos los tiempos. Basta mencionar los nombres de Holbein, Bronzino o Tiziano. En general, estos artistas retrataban a persona-



85 A la izquierda:  
*Los embajadores*, de  
Holbein, 1533.



86 *Thomas Cranmer*, de  
Gerhardt Flicke, 1546.

jes importantes en sus mejores galas; por lo que para hacernos una idea del aspecto externo de los menos pudientes debemos volver la vista hacia los *kleinmeister* —pequeños maestros— alemanes, como Aldegrever, los hermanos Beham, Jost Amman (Fig. 84) y Virgil Solis. Los Behams nos muestran a los campesinos, los Aldegrever a los patricios, mientras que Jost Amman nos sumerge directamente en la vida cotidiana de las clases medias.

Naturalmente las prendas de estos campesinos y de la clase media no exhibían ninguna de las extravagancias utilizadas en los círculos de corte. Pero todo ciudadano próspero poseía lo que los alemanes denominaban *schaube* (Fig. 85), un sobretodo que iba generalmente sin mangas. Cuando llevaba mangas, se trataba de «mangas colgantes» que dejaban ver las mangas de la prenda de abajo. El *schaube*, forrado generalmente de piel, se convirtió en la prenda típica de los humanistas; Lutero la utilizaba, definiendo así el traje de los clérigos luteranos hasta nuestros días. En Inglaterra, Thomas Cranmer (Fig. 86) usaba una prenda similar que —unida a una cadena que rodeaba el cuello— daría lugar al traje de los alcaldes (to-

avía hoy puede apreciarse una variedad de esta prenda en las vestimentas académicas).

Durante la primera mitad del siglo XVI los trajes de las clases altas eran de un colorido muy vivo. A través de los Inventarios del Guardarropa de Enrique VIII sabemos que poseía, entre otras prendas, jubones de terciopelo azul y rojo, forrados con tela de oro. En 1535 Thomas Cromwell le regaló a su Real Majestad un jubón de terciopelo púrpura bordado en oro; y algunas de las prendas del rey estaban tan ricamente adornadas — con incrustaciones de diamantes, rubíes y perlas — que cubrían por completo el tejido que servía de soporte, resultando éste invisible.

El rojo era el color favorito. Un conocido retrato del duque de Surrey, atribuido antiguamente a Holbein, muestra al joven noble vestido por completo en distintos tonos del color escarlata. En casi todos los retratos que Cranach realiza a los príncipes germanos, éstos aparecen ataviados con prendas de color rojo; y, a pesar de las leyes suntuarias, las clases medias los imitaron tan lejos como llegaba su osadía. Resulta curioso constatar, como reflejo de las aspira-



87 *El emperador Carlos V con su perro*, de Tiziano, 1532.

88 *Ana de Austria, reina de España*, de Sánchez Coello, 1571. Un momento más avanzado en la evolución de la porguera.





89 *El sastre*, de Giovanni Battista Moroni, hacia 1571. Un ejemplo del traje de la clase media.



90 *Retrato de un hombre joven*, de Angelo Bronzino, hacia 1540. El traje de las clases altas muestra una fuerte influencia española.

ciones humanas, que durante la revuelta de campesinos en Alemania una de las exigencias de los insurrectos fuera precisamente que se les permitiera llevar ropas rojas como las de los nobles.

El panorama cambió a mediados del siglo. Las modas españolas de prendas ceñidas y colores oscuros, preferiblemente el negro, desplazaron a las de dominio alemán, que se había caracterizado por sus colores vivos y sus formas fantasiosas. Esto se debió en parte al gusto personal del emperador Carlos V (Fig. 87), conocido por la sobriedad de su indumentaria; y, por otro lado, al creciente poder de la monarquía española. Cuando, en 1556, Felipe II sucedió a Carlos V como rey de España, la corte española se convirtió en el modelo admirado por toda Europa. Incluso el rey francés Enrique II siguió la moda española, vistiendo casi siempre de negro.

En Inglaterra la tendencia a usar colores oscuros puede apreciarse ya en los últimos años del reinado de Enrique VIII. En cuanto al rey niño, Eduardo VI, que le sucedió, es poco probable que pudiera tener influencia alguna sobre la moda; y cuando él murió y María Tudor (Fig. 92) subió al trono, esta tendencia se acentuó. Su boda, en 1554, con el rey español completó la revolución; ya que



91 *Pierre Quete*, de François Clouet, 1562.

aunque al principio la indumentaria de los cortesanos españoles que llegaron de Inglaterra con el séquito del rey resultara extraña a los ojos de los ingleses, éstos pronto adoptaron prendas similares. La influencia persistió, incluso cuando Isabel (Fig. 93) sucedió a María, o cuando Inglaterra y España entraron en guerra; y se puede notar esta influencia, con pocas modificaciones, hasta finales de siglo.

No era en el color o en su ausencia en lo que las modas diferían de las de la generación precedente. Había una auténtica diferencia en el corte, en la hechura. Cunnington resume en los siguientes puntos los rasgos esenciales de la nueva moda: «ampulosidad, cinturas pequeñas, e introducción del punto». (*Handbook of English Costume in the Sixteenth Century.*) Ampuloso era el relleno utilizado en los jubones y medias (*hose*) para hacerlos más prominentes, eliminando además todos los pliegues y arrugas. El relleno consistía en trapos, borra de lana, crin de caballo, algodón e incluso salvado; aunque el uso de este último resultaba desastroso ya que el salvado se salía si las prendas se desgarraban. La ampulosidad del jubón sobre el pecho y el relleno de los calzones hacía que la cintura pareciera, lógicamente, más fina; efecto que se acentuaba con el uso de fuertes emballenados. Los ampulosos calzones cortos, en forma de medias truncadas, dejaban a la vista una parte considerable de la pierna, y la introducción del punto hizo posible que estas prendas de abrigo de las piernas se ajustaran a los miembros inferiores con más elegancia que nunca.

El efecto de todo esto fue una nueva rigidez y *haute*, reflejo de la ceremoniosa y arrogante etiqueta de la corte española. Ya se habían perdido las líneas sencillas y sueltas del traje de principios de siglo, en que la ropa parecía expresar la propia personalidad del hombre, incluso su propia fantasía. En cambio, ahora, los hombres parecían indicar su pertenencia a una casta aristocrática. Se mantenían erguidos dentro de sus acolchadas y rígidas prendas que constituían una verdadera *cuirasse*. Los historiadores del Arte han observado que en los retratos de Corte de toda Europa se representa al personaje de pie, con una pierna adelantada en actitud de arrogante abandono, hierática y rígida; efecto que quedaba intensificado con el aumento de la gorguera.

Ya hemos mencionado el cordón entrelazado en el borde superior de la camisa, del que deriva la gorguera. Sólo hacía falta tirar



92 *María I, reina de Inglaterra*, de Antonio Moro, 1554.



93 *La reina Isabel I, «Rainbow Portraits»*, hacia 1600.

bien del cordón alrededor del cuello para tener una incipiente gorguera. Cuando ésta apareció sobre el cuello levantado del jubón, en torno a la década de los setenta, mantenía la cabeza erguida en actitud de desdén (Figs. 94-95). Huelga decir que la gorguera era un signo de privilegio aristocrático. Constituye un ejemplo extremo de la tendencia humana a demostrar —con ciertos trajes— que quienes los usan no necesitan trabajar, o que por supuesto no se dedican a ninguna ocupación agotadora; y, a medida que el siglo avanzó, las gorgueras se hicieron cada vez mayores, hasta tal punto que resulta difícil imaginar cómo quienes las usaban lograban llevarse comida a la boca.

La gorguera constituye un ejemplo del componente «jerárquico» en el vestido. Las mujeres también la usaban, aunque en la indumentaria femenina existe otro componente a considerar: el «principio de seducción», como se le ha llamado. Este consiste en un intento de explotar los encantos femeninos a través de la ropa, como por ejemplo por medio del escote. Las mujeres deseaban ponerse gorguera para poder revelar su estatus social, pero también querían

94 *Magdalena, duquesa de Neuburg*. Retrato inicialmente atribuido a Peter Candid (de Witte), hacia 1613. La gorguera triple de principios del siglo XVII: complicada y primorosa.



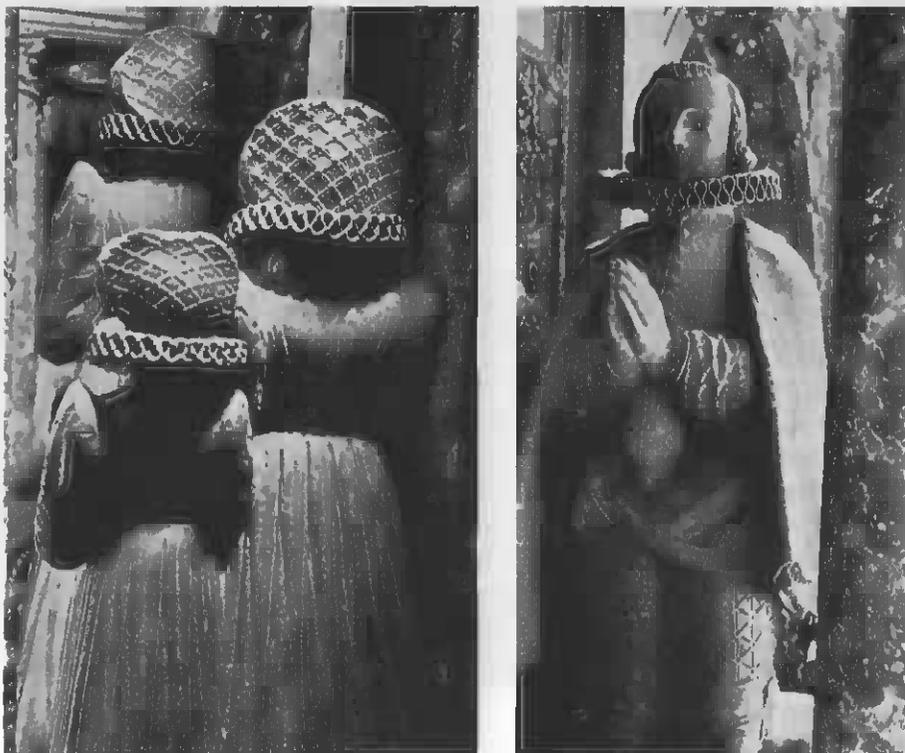
95 *La reina Isabel en Blackfriars*, de Marcus Gheeraerts, hacia 1600.

resultar atractivas como mujeres; y consiguieron ambos propósitos con el «Compromiso Isabelino», que consistió en abrir la gorguera por la parte de delante para mostrar el escote, elevándola por detrás de la cabeza, en unas alas de gasa, como puede apreciarse con claridad en los retratos contemporáneos de la reina Isabel (Figs. 93 y 95).

El efecto de la línea vertical, ahora dominante en el traje, se acentuó con el abandono de las gorras planas (aunque los aprendices todavía se veían obligados a usarlas por ley, por un Acta de Parlamento de 1571); y se pusieron de moda diversos tipos de som-

breros. Algunas de las variedades, por ejemplo, eran bonetes de copa alta, endurecidos con bucarán. Había también auténticos sombreros realizados con materiales duros o endurecidos. Uno de ellos era el famoso *capotain* con copa alta de forma cónica. Otra variedad se parecía al bombín moderno (Fig. 98). Podían ser de distintos materiales: castor, fieltro, o piel; y si se quería se podían adornar con una pluma o una joya prendida a la banda del sombrero. También había sombreros de ala ancha y copa baja, que usaban los magistrados y otros profesionales; estos últimos los llevaban rectos sobre la cabeza, y el isabelino gallardo casi siempre se ponía el sombrero ladeado o caído hacia la nuca.

Las mujeres también empezaron a usar gorros en vez de cofias con las que se habían contentado durante tanto tiempo. Al principio se los ponían generalmente para montar a caballo o viajar. Eran similares a los sombreros de los hombres pero más pequeños y a menudo los llevaban sobre una cofia de lino. Pero, a medida que el peinado se fue complicando, esta cofia fue desapareciendo poco a



poco. El tocado generalmente ocultaba la parte de atrás del cabello, que iba trenzado en la parte posterior de la cabeza, pero la parte de delante quedaba a la vista; y se pueden apreciar una gran variedad de estilos de estos peinados en los retratos de la época. Hasta la década de los setenta el pelo se cardaba a la altura de las sienes y llevaba una raya en medio. Más adelante se llevó hacia atrás sobre un relleno y finalmente se alzó sobre un soporte de alambre conocido con el nombre de *palisadoe* \*. La reina Isabel puso de moda el tinte de pelo de color rojo —y muchas mujeres, al igual que ella, utilizaron cabellos postizos— y al llegar a la vejez, la reina tuvo que recurrir a la peluca.

La rigidez, que caracterizó a las ropas de los hombres en la segunda mitad del siglo XVI, fue incluso más pronunciada en las de

\* En España recibe el nombre de *rebato*. [N. del T.]



96, 97 A la izquierda: Las tres nietas y el hijo de Mildred, Lady Burghley, procedentes de su tumba en la abadía de Westminster, 1589. Las niñas llevan el cabello metido en una especie de moño o *chignon*. Las esculturas tienen la ventaja de permitirnos ver la gorguera por la espalda.

98 Traje de la clase media y de la servidumbre procedente de *Description of England*, finales del siglo XVI.



99 *Rubens y su mujer Isabella Brant*, de Rubens, 1610. El pintor lleva un «cuello caído»; su mujer, una gorguera. El corpiño se ajusta con un rígido armazón de ballenas.



100 *Sigmund Feierabendt, el bibliófilo*, de J. Sadeler. 1587. El traje de un hombre de letras de clase media.

las mujeres. La *pieza del estómago*, que constituía el delantero del *cuerpo*, iba endurecida con buracán o cartón, y se mantenía en su sitio con armazones, con frecuencia de madera y, por tanto, rígidos. La falda se abultaba mediante el verdugado o *farthingale*. Su origen estaba universalmente reconocido. Era el «verdugado español» (Fig.88) o *vertingale*; y en su forma inicial consistía en unas enaguas armadas con aros de alambre, madera o «ballenas», que se acampanaba hacia el borde inferior de la falda. Por tanto, se parecía bastante, en su construcción, a la crinolina del siglo XIX. En Inglaterra apareció por primera vez en el año 1545 y pronto la llevaron todas las mujeres, excepto las de las clases trabajadoras.

El «verdugado francés», que se puso de moda hacia 1580, era más una prenda de Corte. Era conocido como «verdugado de rueda», nombre que resultaba ya lo suficientemente descriptivo en cuanto a su aspecto. Era como si la mujer que lo utilizaba estuviera dentro de una rueda, con la falda sujeta al borde exterior de la misma, y cayendo verticalmente hacia el suelo. En el famoso cuadro de *La reina Isabel en Blackfriars* (Fig. 95) se ve a la reina y a todas sus damas llevando este artefacto tan poco favorecedor, que hacía que las mujeres pareciesen caballitos de feria. El «verdugado italiano» era bastante



101 Baile en la Corte del rey Enrique III de Francia, finales del siglo XVI.

similar, de alambre o ballenas y un poco levantado por detrás mediante un cojín, como el primitivo polisón. Podía tener una anchura de hasta 48 pulgadas.

Una moda más difundida, fuera de los círculos de la Corte, fue la del *roll farthingale*, «verdugado rollo», vulgarmente conocido como *bum roll*. Era una pieza de tela almohadillada con forma de salchicha cocida, y tenía los extremos unidos en la parte delantera del cuerpo con cintas. A finales de siglo, ya estaba pasado de moda, como nos indica un personaje en «*El Copleo*» de Ben Jonson, quien comenta, refiriéndose a una dama, que ella se ha «degradado» al cambiar el verdugado por esos *bum rolls*.

Además del cuerpo emballenado y de la «falda verdugado», la principal prenda femenina en esta época era el vestido, que caía en pliegues a partir de los hombros, y dejaba una abertura en el delantero de forma que se podía ver el traje de debajo. Las mangas eran ablusadas y acababan encima del codo para enseñar la manga de debajo. A veces se usaban unas mangas largas colgantes y vesti-



102 *Sir Christopher Hatton*, anónimo, I.



103 *Sir Walter Raleigh*, anónimo, hacia 1588.

giales prendidas de la parte superior de las mangas. Otras prendas mencionadas en los inventarios de la época son: el *coat*, una especie de abrigo amplio, el *frock*, que parece haber sido un amplio vestido, y la *cassock*, de forma similar pero con mangas amplias y abiertas. Para viajar se utilizaban capas y también una prenda conocida como *safeguard*, que debió consistir en una sobrefalda de tejido sencillo, usada tanto como prenda de abrigo como para proteger el rico tejido del *gown*.

Los hombres también empezaron a usar una mayor variedad de prendas (Figs. 102 y 103). El jubón seguía siendo la más importante del guardarropa masculino; pero sobre él se podía llevar la *jacket* o el *jerkin*, por lo general sin mangas. La capa empezaba a ser indispensable, pero no se trataba ya de la capa larga de la generación anterior, sino de una capa corta (Figs. 95 y 101), que colgada a veces de un hombro. Aunque había sido una capa de montar, durante la segunda mitad del siglo XVI se utilizó tanto dentro como fuera de las casas. Era de telas caras; y un hombre verdadera-

mente elegante necesitaba tres capas: una para la mañana, otra para la tarde y otra para la noche. Tenían a veces el cuello levantado y otras una esclavina, generalmente de terciopelo.

Los hombres también usaban una prenda conocida como *cassock*, que era una amplia *jacket* que llegaba hasta las caderas. También podían ponerse *gabardine*, que era una prenda de abrigo larga y suelta con mangas anchas. Pero la prenda más curiosa del guardarropa del caballero isabelino era el *mandilion* o *mandeville*. Nada mejor para su comprensión que citar la descripción de Cunnington: «Habiendo sido en sus orígenes un hábito militar, se trataba de una capa amplia y larga que llegaba hasta las caderas, con el cuello levantado y mangas «saco» (más tarde falsas) y alas. Las costuras laterales iban abiertas, dando lugar a dos paños: uno delantero y otro en la espalda. Iba abotonado sólo desde el cuello hasta el pecho, y se metía por la cabeza (...); la prenda se ponía ladeada (Fig. 103), con las caras delantera y trasera colgando sobre los hombros, mientras que una manga colgaba por delante y otra por detrás.» (*Handbook of English Costume in the Sixteenth Century*.)

En la segunda mitad del siglo XVI se apreciaron algunos cambios extraños en las prendas inferiores masculinas. Las calzas cortas corrientes se podían llevar ahora con *canions* (Fig. 95), calzones que se ponían debajo de las calzas cortas (y generalmente de diferente tejido) que llegaban hasta la rodilla. Las medias podían ir por encima; así que podría decirse que las calzas (*hose*) de la época medieval estaban ahora divididas en tres prendas separadas.

Los verdaderos calzones, si les podemos llamar así, prescindían por completo de las calzas cortas truncadas. Tenían formas variadas. Los «venecianos» eran calzones holgados, abrochados debajo de la rodilla con botones o «puntos». Aparecieron hacia 1570 pero se hicieron más populares en los últimos veinte años del siglo. Cuando eran muy holgados recibían el nombre de *galligaskins*, *gascoynes* o *slops*.

Con estas prendas las medias adquirieron una nueva importancia. Hasta 1590 se cortaban al biés, después fueron progresivamente reemplazadas por medias de punto, a veces de seda. Podían ser

104 *Richard Suckville, conde de Dorset*, de Isaac Oliver, 1616. Lleva un cuello cuya forma es de transición entre la gorguera y el «cuello caído».



de colores vivos; el amarillo era uno de los favoritos, y con frecuencia se adornaban con esferas de seda de colores o incluso con hilo de oro (Fig. 104). Se sujetaban de varias maneras: con una sencilla cinta (que, sin embargo, podía ir adornada con hilo de oro incluso con joyas) sujeta debajo de la rodilla, con el lazo a un lado (Fig. 95); o con una liga entrecruzada haciendo zig-zag, que no se parece en lo más mínimo a lo que muchos directores de obras de Shakespeare imaginan, es decir, una especie de enrejado cubriendo la pierna por completo. El zig-zag se puso de moda desde 1560 en adelante; consistía en un trozo de cinta que rodeaba la pierna por debajo de la rodilla, se cruzaba en la parte de atrás, se llevaba hacia delante por encima de la rodilla, y se ataba en un lazo.

Como calzado usaban zapatos o botas. Los zapatos eran ligeramente redondeados (Fig. 104), y a medida que terminaba el siglo empezaban a tener tacones. Eran de piel, seda, terciopelo o de tejido sencillo y las suelas podían ser de piel o corcho. En el interior de las casas llevaban zapatillas. Las botas, que hasta el último cuarto del siglo se habían usado para montar, se incorporaron a la indumentaria cotidiana, incluso en los interiores. El modelo de moda era una bota pegada que llegaba al muslo, dando a veces la vuelta a la parte superior, de diferentes maneras. Otros tipos de botas sólo fueron posibles gracias a los adelantos en el tratamiento de la piel conseguidos en Córdoba. De hecho, la palabra inglesa *Cordwainer* alude a un hombre que ha aprendido su oficio en esta ciudad española.

España fue también responsable de los refinados guantes de piel tan apreciados por los isabelinos, y que empezaron a fabricarse en Inglaterra hacia 1580. La forma más utilizada tenía «guanteletes», a menudo adornados con hilo de oro y ribeteados. También podían estar perfumados y por lo general se llevaban en la mano o doblados sobre el cinturón. A los caballeros elegantes se les exigía también llevar un pañuelo de lino fino bordado o ribeteado con encaje. A finales del siglo XVI la ropa y los accesorios de las clases altas en Europa habían adquirido realmente un grado de refinamiento y elegancia sorprendentes.

## CAPÍTULO V

### El siglo XVII

Hemos visto que durante la segunda mitad del siglo XVI España marcó la pauta dominante de la moda. Esta influencia persistió hasta entrado el siglo XVII, aunque con ciertas modificaciones, que consistieron sobre todo en el abandono de ciertos elementos del jubón como: el relleno, el armazón de ballenas, la bragueta, y las mangas ensanchadas. Además, las «gorgueras» se hicieron cada vez más pequeñas en Francia e Inglaterra, mientras que en los Países Bajos continuaron aumentando de tamaño.

En los primeros años del siglo el jubón tenía un pequeño faldón corto que consistía en una serie de lengüetas superpuestas; pero a partir de 1610 estas lengüetas se hicieron más largas, se curvaron hacia abajo en la parte de delante, y terminaban en forma puntiaguda. El jubón tenía un cuello alto levantado y abotonado por delante pero, por lo general, estaba tapado por la «gorguera», que había aparecido en el siglo anterior y presentaba ahora ciertas variaciones. Una de ellas era una gorguera formada por dos o tres capas de pliegues tubulares almidonados, cuya forma y estructura se conseguían en el proceso por medio de palos que servían de armazón hasta que la tela almidonada se secaba y adquiría consistencia; entonces los palos se quitaban. Las gorgueras eran generalmente blancas, pero también las había amarillas. El invento del almidonado, denunciado por los moralistas puritanos como un nuevo signo de vanidad, permitió al menos a la gorguera prescindir del armazón del alambre o «apuntalador» que había necesitado hasta entonces.

En Francia, Enrique IV, a diferencia de Enrique III, era un hombre de gustos sencillos. Nada remilgado, era conocido como *Le vert*



105-8 *Nobles franceses*, de Abraham Bosse, hacia 1629-36. Todos los hombres llevan las características «botas embudo» de la época. Las Figuras 106 y 107 muestran la evolución del «cuello caído».

*galant* por sus amoríos; pero no era aficionado a la extravagancia en el vestir y dictó varias leyes suntuarias con las que pretendía, sobre todo, impedir la importación de tejidos caros de producción extranjera. Esto tuvo su máxima repercusión en la vestimenta de la burguesía, cuyos miembros empezaron a usar prendas de lana. Los cortesanos siguieron utilizando la seda, pero con menos adornos de hilo de oro y plata.

La indumentaria femenina, aunque seguía siendo complicada, era más natural. El *cuerpo* no estaba tan deformado como lo estuvo con el corsé y con el verdugado aprisionador del siglo anterior. Las mujeres también se beneficiaron con el cambio de la gorguera por el «cuello caído» (Fig. 108). Y esta tendencia se hizo incluso más manifiesta después del asesinato de Enrique IV y la subida al trono de Luis XII.

Afortunadamente tenemos un valioso documento de esta época en los grabados de Abraham Bosse (Figs. 104-109). Los especialistas

109 *Galería del Palais Royal*, llena de puestos donde venden todo tipo de adornos. Grabado de Abraham Bosse, hacia 1640.



coinciden en que estos grabados, a pesar de su poca creatividad, dan una imagen fiel y exacta de las costumbres de la época. A través de ellos y de los aguafuertes de Jaques Callot podemos hacernos una idea muy clara del traje, que en Francia se asocia a *Los Tres Mosqueteros* (Figs. 105-107) y que en Inglaterra fue la indumentaria de los *Cavaliers* (Fig. 109). En torno a este tipo de indumentaria existía un componente de pavoneo militar, con los calzones, el jubón, la capa corta colgando de un hombro, el sombrero de ala ancha adornado con una pluma y, sobre todo, las botas. Estas podían ser de varias formas pero el estilo más característico era el de las llamadas «botas embudo», con anchas vueltas y a veces adornadas con encaje (Figs. 105-107). En realidad eran botas de montar, pero a partir de 1610 se usaron a menudo en la ciudad y el interior de las casas.

Cuando se ponían zapatos los adornaban con enormes rosetones —hechos a base de lazos, encaje y lentejuelas—; y solían ser muy caros. Los zapatos de las mujeres eran más sencillos, y quedaban totalmente ocultos bajo las faldas largas. Cuando el tiempo era hú-



110 *Henry Rich, primer conde de Holanda*, del taller de Daniel Mytens, 1640. La nueva pasión por el encaje, que el retratado lleva en el cuello, y de forma más original en el borde de las botas.



111 *Celebración de una boda*, de Wolfgang Heimbren, 1637.

medo llevaban *chapines*, unos zuecos de madera cubiertos de piel que se calzaban sobre los zapatos. A veces tenían unas suelas tan altas que se les denominaba zancos. Se conocían desde principios de siglo (y en Venecia desde fechas muy anteriores), como podemos deducir por el comentario de Hamlet: «*Your ladyship is nearer heaven than when I saw you last, by the altitude of a chopine*» («Vuestra merced está más cerca del cielo —que la última vez que la vi— desde la altitud de un chapín».)

El traje femenino estaba formado por el «cuerpo», las enaguas y el vestido. El «cuerpo» a veces tenía un escote extravagante, y una decoración de encaje y cintas de seda por delante. El encaje estaba con frecuencia cubierto con una «pieza» o «pechera». Las mangas eran amplias y podían ir «acuchilladas» o «con bandas», y se hinchaban con relleno; y en cuanto a las faldas lo característico de esta época era llevar dos, con la sobrefalda recogida hacia arriba, mostrando la de debajo. El «cuello caído», con un suntuoso borde de encaje, se complicó aún más (Fig. 111).

El pelo se llevaba, por lo general, bastante liso en la parte alta de la cabeza, pero ensortijado en los lados con gruesos rizos. Las mujeres habitualmente no llevaban sombreros y cuando salían a la calle se ponían pequeñas capuchas de tafetán negro o llevaban una sencilla pañoleta de encaje en la cabeza.

Hasta ahora, en realidad, hemos estado describiendo las modas francesas; que se imitaron en Inglaterra como hemos observado, con los *Cavaliers*. Por otro lado, los puritanos tendían a seguir sus propias modas (si una palabra tan frívola puede permitirse en este contexto) de Holanda.

El sistema de gobierno de los Países Bajos protestantes era diferente del que existía en cualquier otro lugar de Europa. Holanda estaba gobernada por una burguesía próspera, un cuerpo de comerciantes y magistrados influyentes y devotos, conocidos como «regentes». Llevaban un traje distintivo de corte conservador y color negro. Se da una curiosa paradoja en esto porque los holandeses, que



112 A la izquierda: *Otoño*, basado en W. Hollar, hacia 1650.

113 La persistencia de la gorgueta: *Retrato de una mujer de mediana edad con las manos cruzadas*, de Frans Hals, 1633.

habían luchado amargamente para obtener su independencia de España, continuaban, sin embargo, mostrando una influencia española en la ceremonia y sobriedad de sus trajes. Claro está que les parecía una vestimenta totalmente apropiada a su propio sello de austero protestantismo. Pero lo más chocante de los trajes holandeses de la primera mitad del siglo XVII es la persistencia de la gorguera, que fue aumentando más y más, hasta que se convirtió literalmente en una «rueda de carro» de complicados pliegues rizados de lino, como se puede apreciar en los retratos de Frans Hals (Fig. 113). Los puritanos ingleses, sin embargo, nunca copiaron esta moda. Muchos holandeses llevaban el pelo corto, y esto sí se convirtió en algo característico de los hombres del Parlamento en Inglaterra: de aquí el apodo de *Roundheads* («cabezas redondas»).

Los grabados de Wenzel Hollar nos proporcionan una visión encantadora de las modas inglesas de mediados de siglo. Las mujeres llevaban el pelo liso en la parte superior de la cabeza, con bucles o rizos a los lados. El *cuerpo* tenía el escote bajo, pero llevaba una pañoleta o cuello encima que a veces era transparente. Las mangas, con un largo de tres cuartos, tenían vueltas de encaje y el «cuerpo» terminaba en un pico pronunciado y se ataba en el delantero con cintas visibles. La falda caía en pliegues al suelo. El efecto general puede definirse como de un pudor elegante.

Pero la moda extraña y —según los moralistas— impúdica había aparecido con el uso de los lunares en la cara. El escritor satírico John Bulwer en su obra *Artificial Changeling*, publicada en 1653, ridiculiza: «la vanidosa costumbre de las damas de adornar sus caras con la afectación de un lunar, para resaltar su belleza como Venus lo hiciera; y por si no bastara un lunar para que sus caras llamen la atención, al final se cubren totalmente el semblante con ellos que adoptan todo tipo de formas.» Estos lunares podían tener forma de estrellas, medias lunas, o incluso carrozas y caballos; y estaban hechos de «tafetán inglés» negro. Esta extraña moda duró más de cincuenta años.

La Restauración de Carlos II en 1660 trajo consigo el triunfo de las modas francesas, aunque continuaron existiendo diferencias significativas entre las prendas usadas en Francia e Inglaterra. Las modas que el rey Carlos (Fig. 117) introdujo y que se adoptaron en su Corte eran de las prendas masculinas más extrañas que jamás se ha-

yan usado. Los historiadores posteriores las han observado con reticencia: «el gusto y la elegancia —dice F. W. Fairholt— se habían abandonado en favor de la extravagancia y la locura; y el traje masculino, que en tiempos de Carlos I había alcanzado el punto culminante de esplendor pintoresco, degeneró y decayó a partir de este momento». (*Costume in England, 1885*).

Randle Holme describió la indumentaria masculina, en unos escritos de 1684, donde decía que ésta consistía en «jubones» de talle corto y unos «calzones enaguas», *petticoat breeches*, bajo los cuales están los calzones, atados por encima de la rodilla, adornados con cintas hasta las aberturas del bolsillo, es decir, hasta la mitad de largura de los calzones, con cintas por todo alrededor de la cinturilla, y de la camisa, colgando por fuera» (Fig. 114) (*Accidents of Armoury*). Los *petticoat breeches* eran una moda francesa, o más bien se habían convertido en francesa, y había sido introducida por un tal Compte de Salm, conocido como «the Rhinegrave». Por tanto, a estos calzones se les llamó *rhinegraves*; y el primero en llevarlos en Inglaterra fue William Ravenscroft, dos años antes de la Restauración. Por entonces, se veían como una rareza; pero a partir de 1660 su uso se generalizó, durante algún tiempo, entre los hombres con



114 Traje con *rhinegraves*, hacia 1665.

116 Traje de boda de Sir Thomas Isham, hacia 1681.

Los dos trajes muestran el cambio del jubón con *rhinegraves* por la casaca, «a la moda persa», que aparece por primera vez en la Corte en 1666.



115 Dos damas de la familia Lake, de Peter Lely, hacia 1660.



alguna pretensión de ir a la moda. Eran tan anchos que Samuel Pepys comenta, en una anotación de su *Diario*, en 1661, que era posible meter las dos piernas en una de las perneras.

El jubón, antes cortísimo —tanto que dejaba a la vista parte de la camisa entre su borde inferior y la parte superior de los calzones—, iba ahora abotonado hasta abajo por delante, y parecía un chaleco con mangas. Había una auténtica pasión por los bucles de cintas, que adornaban, además de los calzones, los hombros y cualquier otro sitio (Fig. 114). Tenemos noticias de un traje y una capa de raso, adornados con 36 yardas de cinta de plata, y para cuyos *rhinegraves* se usaron nada menos que 250 yardas de cinta en bucles. La imagen general de la indumentaria masculina en esta época era de una increíble negligencia, muy acorde al ambiente moral de la Corte de Restauración.

La indumentaria femenina era igualmente suelta y de apariencia descuidada, de modo que la mayoría de las bellezas de la Corte retratadas por Lely parecen haber sido sorprendidas en *négligé* (Fig. 115), aunque esto en parte deba achacarse a la libertad de la imaginación poética del pintor. Este estilo tenía su propio atractivo, e incluso el juicioso Planché se entusiasmó escribiendo lo siguiente: «Una estudiada negligencia, un elegante *desabillé*, es la característica imperante del traje en la que están casi todas representadas; sus elegantes rizos —escapando de una simple diadema de perlas, o adornadas con una sola rosa— caen con airosa abundancia sobre los cuellos desnudos, ni siguiera cubiertos con un chal de lino transparente o con un *partlet*; y sus hermosos brazos redondeados, desnudos hasta el codo, se apoyan sobre las voluptuosas enaguas de raso, mientras que el vestido, de los mismos ricos tejidos, se amontona sobre la voluminosa cola en el suelo» (*A Cyclopaedia of Costume*, Vol. II, 1879, pág. 242).

No hubo muchos cambios en el vestido femenino durante la mayor parte del reinado de Carlos II. Continuaron de moda las largas cinturas en punta —que se hicieron cada vez más estrechas. Las faldas recogidas hacia arriba, conocidas confusamente como *manteaux*, fueron adquiriendo un aire aparentemente de mayor etiqueta—, y la silueta de la figura se hizo cada vez más rígida y estrecha. Los grandes cuellos de encaje se pasaron de moda a principios de la década de los setenta, aunque las mujeres —para salir a la calle— se



117 *Carlos II a caballo*, de Pieter Stevensz, hacia 1670. El rey va vestido a la nueva moda con la *rabat* de encaje, la peluca *in folia* y el sombrero adornado con plumas, antecesor del *tricornio*.

cubrían los hombros desnudos con una pañoleta llamada *palatine*. Pero mientras que los trajes de las mujeres permanecerán relativamente sin cambios, los de los hombres sufrieron una verdadera revolución, cuyas últimas consecuencias se pueden ver en el traje moderno.

Es extraño que, de entre tantos hombres, fuera precisamente el de Carlos II (Fig. 117) el que se asociara con una «reforma» del traje. Quizá fuera una persona juiciosa durante algún tiempo, a causa de la plaga y el incendio que acababan de devastar su capital; pero, en todo caso, al cabo de poco más de un mes de la extinción del fuego tomó una medida que provocó demasiados comentarios y críticas en los diarios y memorias contemporáneos. «En este mes —dice Rugge, en el *Diurnal* del 11 de octubre de 1666— Su Majestad y la Corte entera han cambiado la moda de sus ropas, en otras palabras, llevan un traje ceñido, *coat*, de tejido picado con un tafetán blanco debajo.

Esta vestimenta llega hasta las pantorrillas y encima llevaba un «sobretodo», con un corte en el pecho, que cae suelto y es seis pulgadas más corto que el *vest* \*. Los calzones, de corte español, y los emballenados, algunos de tela, otros de piel, pero del mismo color que el *vest* o el traje.»

Pepys también describe la nueva indumentaria y es incluso más preciso en sus fechas. El 8 de octubre de 1666 anota en su *Diario*: «El rey, ayer, en Consejo, declaró su resolución al establecer una moda de ropa, que nunca alterará.» El 15 de octubre escribe: «En el día de hoy el Rey ha empezado a llevar su *vest*, y también he visto a varias personas de la Casa de los Lores y Comunes, grandes coetáneos, que lo llevaban; con una larga casaca, *cassocke*, pegada al cuerpo, de tejido negro y picado con seda blanca debajo de él; y un abrigo, *coat*, encima y las piernas fruncidas con cintas negras como la pata de una paloma; y sobre todo, deseo que el Rey la mantenga porque es una indumentaria muy elegante y hermosa.»

El *Diario* de Evelyn es igualmente explícito. con fecha del 18 de octubre comenta: «En la Corte es la primera vez que su Majestad se viste solemnemente el *vest* a la moda oriental, cambiando el jubón, el cuello rígido, bandas y capas, por un gentil atavío al estilo persa, con cinturones, correas, cordones de zapatos y ligas con hebillas; algunos de los cuales estaban adornados con piedras preciosas; y ha decidido no cambiarla nunca, y abandonar la moda francesa que hasta ahora había obtenido nuestros gastos y reproches, acerca de lo cual varios cortesanos y caballeros dieron a su Majestad oro como apuesta de que no iba a persistir en esta resolución.»

El Rey Carlos, sin embargo, persistió, pero hizo ciertas modificaciones. Pepys cuenta (17 de octubre de 1666) que «La Corte está llena de *vests*, sólo el de mylord Albans no es picado sino sencillamente negro; y se comenta que el Rey dice que el picado sobre blanco les hace parecerse mucho a las urracas y, por tanto, había encargado uno de terciopelo sencillo.» Evelyn describía la nueva prenda como «un traje que sigue la moda persa», y como «la moda oriental del *vest*». Otras referencias contemporáneas denominan «turca» a esta moda; y debe admitirse que tiene cierta similitud con el

\* El *vest* es una prenda de debajo —característica de los siglos XVII y XVIII— larga, que al acortarse dará lugar al chaleco, que llega hasta la cintura, *waistcoat*. [N. del T.]



118 Sir Robert Shirley, de Anthony van Dyck, 1622. Anticipación del traje a la moda de medio siglo después.

abrigo persa, excepto en el hecho de que el último tenía manga larga, mientras que las mangas del *vest* de Carlos eran extremadamente cortas, con la manga blanca de debajo abultada.

Es bastante curioso que el abrigo persa no fuera completamente desconocido en la Corte inglesa; Sir Robert Shirley ya lo había usado con frecuencia desde la época de Carlos I (Fig. 118). Shirley, que había viajado mucho a Persia en los primeros años del siglo XVII, ocupaba una extraña posición, para un inglés, de Embajador Persa en la Corte de St. James. Las relaciones con Persia fueron, de hecho, muy estrechas a lo largo de este siglo; y la entrega de la isla de Bombay a Carlos II como parte de la dote de Catalina de Bra-

ganza se convirtió en un nuevo estímulo para el interés inglés hacia el Este.

La postura del rey inglés fue interpretada como un intento de libertad, de romper con las modas francesas; un paso que difícilmente gustaría a Luis XIV, quien entonces se esforzaba, con bastante éxito, por convertir a Francia en el árbitro de Europa, no solamente en el plano político sino en cuestiones de gusto. Pepys escribe (22 de noviembre de 1666): «El Rey francés, como desafío al Rey de Inglaterra, ha hecho que todos sus lacayos se pusieran los chalecos, *vests*, y que los Nobles de Francia hicieran lo mismo; que, de ser cierto, es la mayor indignidad hecha por un príncipe a otro». Los especialistas franceses han señalado, sin embargo, que en Francia se introdujo una prenda muy semejante en una fecha tan temprana como 1662. Al principio sólo la llevaban algunos cortesanos privilegiados, pero hacia 1670 era de uso general.

¿De qué forma se convirtieron estas modas persas en el antecedente del traje moderno? Richard Heath apunta que «encima del chaleco, *vest*, llevaban una prenda de abrigo —*overcoat*— suelta; pero si mientras Evelyn omite cualquier referencia a él, Pepys comenta que ve la Corte llena de *vests*, es evidente que la primera era una prenda de salir («*Studies in English Costume I Magazine of Art*, Vol. XI, 1887-88). Se puede ver utilizado como abrigo, *overcoat*, en un grabado contemporáneo del funeral del general Monck en 1670. Al final, el *overcoat* se convirtió en el *coat*, y el *vest* se convirtió en lo que sería más tarde, cuando se hizo tan corto que se llamó *waist-coat*, chaleco. Es interesante señalar que los sastres a la medida se siguen refiriendo al chaleco como *vest*.

El chaleco al principio era muy largo. Llegaba casi hasta las rodillas, iba abotonado hasta abajo y ocultaba casi por completo los calzones de debajo (Figs. 119 y 120). La casaca era bastante sencilla, reservándose los bordados para la prenda de debajo. El ancho «cuello caído» desapareció, ya que la casaca lo hacía poco adecuado, y en su lugar se usó una corbata, *cravat*, de encaje o muselina.

La cuestión de los orígenes de este complemento ha provocado una considerable controversia. El nombre, *cravat*, parece implicar su derivación del cuello que llevaban los croatas al servicio del Ejército francés y fue copiado primero por los oficiales franceses y, posteriormente, por los cortesanos de Luis XIV. En Francia, Colbert, mi-



119 *Duque de Borgoña*, de R. Bonnart, hacia 1695.

120 Músico de violón, de J. D. de Saint-Jean, 1695. La peluca *in-folio* era en esta época de uso generalizado en la buena sociedad.

nistro ilustrado, había fundado una industria de encaje fino; y el Rey, ansioso por animar su consumo, vestía productos procedentes de sus fábricas y decretó, además, que en la Corte sólo podría usarse *point de France*. La famosa experta en encaje antiguo, Mrs. Nevill Jackson, señala al escribir en *The Connoisseur* que «el cuello de caballero inmediatamente anterior a la corbata, *cravat*, fue la *rabat* o cuello caído, que al dar la vuelta, se había deshecho de la gorguera; de modo que no es extraño encontrar que las primeras *cravats* colgaran de modo parecido a las dos partes del cuello caído, y carentes de un lazo o nudo».

El *point de France* y el *point-de Venise*, más complicado inclu-



121 Dama de la alta sociedad, de J. D. de Saint-Jean, 1693.



122 Dama de la alta sociedad, *en deshabillé*, de J. D. de Saint-Jean, 1687.

so, eran muy caros. Sabemos, gracias a las cuentas del Guardarropa Real que Carlos II pagó £ 20 y 12 chelines por una *cravat* nueva y que Jaime II pagó £ 30 y 10 chelines por otra que llevó en su Coronación; tratándose de sumas considerables para aquellos tiempos.

Hacia finales del siglo XVII la corbata se había hecho más estrecha y larga. Ya no era de encaje, sino de batista o muselina, y solía ir anudada. A veces, debajo de la corbata se ponían un lazo (Figs. 119 y 128). Durante la batalla de Steinkirk, en 1692, los oficiales franceses —sorprendidos por un ataque repentino del enemigo— no tuvieron tiempo de anudarse bien la corbata. Por consiguiente, se la pusieron apresuradamente, pasándola por un ojal para que no molestara. Este fue el origen de la corbata *à la Steinkirk* (Fig. 120) que se convirtió en una moda imperante, no sólo en Francia sino en toda Europa, durante una docena de años.

Hemos señalado ya que el antiguo estilo de «cuello caído» cons-



123 *Moda burguesa*, de N. Guérard, hacia 1690. Destaca la profusión de encaje utilizado para adornar el vestido. El alto peinado *fontange* lleva también encaje. La falda se levanta para mostrar las medias de seda.

tituía un estorbo para el nuevo tipo de chaleco; así que encogió hasta convertirse en una *rabat*. Pero su reducción de tamaño también se debió a que la mayor parte del «cuello caído» quedaba oculto, de todas maneras, bajo la peluca. En el reinado anterior la moda preponderante del pelo largo suelto hizo, sin lugar a dudas, que muchos caballeros utilizaran postizos, *postiches*, aunque el efecto deseado era el de un cabello aparentemente natural. Hacia 1660, sin embargo, la peluca ya tenía un aspecto realmente artificial; y se incorporó con tal entusiasmo que en la Corte francesa se empleó a nada menos que a cien *perruquiers*.

La Corte inglesa tardó algún tiempo en adoptar esta moda, pero por noviembre de 1663 Pepys podía anotar en su *Diario*: «He oído decir al Duque (de York) que iba a ponerse peluca y se dice que el Rey también lo hará. Nunca había observado hasta hoy que el Rey tuviera tantos cabellos blancos.» Y en su anotación del 15 de febrero de 1664 señala: «En White Hall, ante el Duque, donde Él hoy se ha puesto, por primera vez, peluca; pero me parecía que se había cortado sus cabellos para que parecieran hermosos incluso an-

tes de ponerse la peluca.» Por supuesto, era necesario cortarse el pelo muy corto, hasta la nuca o incluso afeitárselo para poder ponerse la peluca.

En abril de 1664 Pepys tras ir a Hyde Park comenta: «vi al Rey con una peluca». Pepys había decidido ya aceptar la nueva moda, y el lector no puede evitar tener la sensación de que estaba un poco decepcionado ante la escasa expectación que causara la primera visita del Rey con la peluca a la iglesia. Este cronista, cuyos testimonios nos resultan tan valiosos, nos cuenta que en 1667 pagó £ 4 y 10 chelines por dos pelucas, y que un año más tarde acordó con su barbero que éste se ocupara de su peluca por 20 chelines al año. Pero, desde luego, las pelucas que llevaban los cortesanos eran mucho más caras.

La peluca *in-folio* (Figs. 119 y 120) que llevaban los hombres a la moda era muy grande y pesada, y las personas de vida activa, como los soldados, pronto la consideraron un estorbo. Sabemos que había una peluca «de campaña» y una peluca «de viaje». Lo curioso es que se considerara imprescindible llevar algún tipo de peluca, y

124, 125 El traje de clase media y trabajadora, de S. le Clerc, finales del siglo XVII.



126, 127 Trajes de aristócratas, de S. le Clerc, finales del siglo XVII.



que las modas hayan durado, en las clases altas del norte de Europa, casi un siglo.

Más curioso aún que llevar montañas de pelo artificial fue empolverar las pelucas. Esta costumbre no tuvo sus orígenes en tiempos de Luis XIV, quien la desaprobaba. Se adoptó a finales de su reinado, y se convirtió en una moda universal a partir de entonces. La peluca de Carlos II era negra y así siguió siendo; y a juzgar por los retratos de Guillermo III o de la reina Ana, parece poco probable que ninguno de los dos usara polvos. En realidad, los polvos no se hacen de uso generalizado hasta 1690. Pepys, cuyo *Diario* acaba demasiado pronto, no hace ninguna referencia a ellos. Evelyn, por el contrario, habla de los polvos en su *Mundus Muliebris* editado en 1694, en el que satirizó, desde luego, las modas femeninas. La evidencia más definitiva de que los ingleses usaban polvos para el pelo se encuentra en los dramaturgos de la época. Colley Cibber, en su famosa novela *Love's last shift* (1695), habla de «una nube de polvo procedente de la peluca de una belleza».

Las mujeres no llevaban peluca pero aspiraban a alcanzar alturas semejantes a las de los hombres en sus tocados con la invención del peinado a la *Fontange* (Figs. 121, 123 y 128), tan característico de la década de los noventa. El nombre procede de una de las favoritas de Luis XIV, quien, según cuenta la historia, habiéndose despeinado el cabello en una cacería, se lo cogió con una liga. El rey expresó su admiración y la moda quedó establecida. Al día siguiente todas las damas de la Corte aparecieron con sus cabellos cogidos con una cinta, atada con un lazo por delante. Esta moda cruzó pronto El Canal y constituyó uno de los ejemplos de incorporación más temprana de modas francesas en Inglaterra.

Enseguida el sencillo lazo de cintas resultó insuficiente. Entonces se añadió el encaje, y más tarde, un gorro o cofia (Figs. 121 y 128), con un armazón de alambre para sostener la altura creciente de la estructura. Entonces se denominó, irónicamente, «cómodo» y en Inglaterra se le conoció también con el nombre de «Torre». En el *Ladies Dictionary* de 1694 es descrito como «un armazón de alambre de dos o tres capas de altura, ajustado a la cabeza, cubierto con gasa de muselina y otras sedas finas, completándose luego con todo el tocado». Los moralistas, como siempre, observaron esta nueva moda con grave recelo, como una incitación al orgullo; y Samuel Wesley,



128 James Stuart y su hermana Louisa Maria Theresa, de Largillière, 1695.

el Viejo —padre del más famoso John Wesley predicó en un sermón en contra de este peinado, diciendo: «*Let him that is upon the house-top not come down*», prestando especial atención a las palabras «*top-knot, come down*»\*. Se conocen varias historias sobre la evolución de esta moda y las razones de su desaparición. Luis XIV se había cansado de ella en 1699 y expresó su desaprobación. Pero fue la aparición en la Corte de una inglesa, Lady Sandwich, «con un pequeño peinado bajo», lo que causó el cambio de moda. Debió ser una excentricidad personal por parte de Lady Sandwich, porque en general las modas francesas se difundían en Inglaterra cuando habían caído en desuso en Francia. En el *Mercure Galant* de noviembre de 1699 se encuentran comentarios de que ese antiguo estilo de peinados empezaba a resultar ridículo. Unos años más tarde Addison hablaba de su desaparición en Inglaterra.

El sombrero masculino en los últimos años del siglo XVII había adoptado la forma que se mantendría en el siglo XVIII. El sombrero de la época de la República que usaban tanto los «cabezas redondas» como los *cavaliers* (los últimos lo llevaban con una pluma) se distinguió por su copa alta y su ala ancha. Carlos II introdujo el llamado «sombrero francés» con ala ancha y copa más corta, adornado incluso con más plumaje que antes. En el funeral del general Monck en 1670, mencionado antes, los sombreros tenían también un ala muy pequeña. Al final la copa disminuyó hasta una altura moderada, y el ala, que se había ensanchado otra vez, se volvió hacia arriba, por delante, detrás o en un lado, recibiendo esta moda el nombre de «sombrero de picos».

Al principio debió ser una cuestión de gusto: conocemos, por ejemplo, «la vuelta Monmouth». En el reinado de Guillermo y María, el sombrero había empezado a volverse en tres puntos, así se formó el «sombrero de tres picos», que duró todo un siglo en el mundo civilizado. «El sombrero de “picos” —dice Planche (*Cyclopaedia*, Vol. I, 1976, pág. 260)— era considerado como un signo de no-

\* En este sermón, Samuel Wesley —rector de la Iglesia Anglicana en Epsworth, y padre del fundador del Metodismo en Inglaterra, John Wesley— hace un juego de palabras, de modo que lo que dice en un principio: «*let him that is upon the house-top not come down*» («deja a aquel que está arriba que no se caiga») puede entenderse como todo lo contrario, ya que la última parte «*top not come down*» suena igual que «*top-knot come down*», que significa «encaje alto caete». [N. del T.]

bleza, de rango personal y distinción con respecto a las clases bajas, que lo llevaba sin volver el ala.» Había distintos tipos según la anchura del ala; el de mayor anchura era conocido con el nombre de «Kevenhuller».

Los sombreros, curiosamente, se llevaron en el interior de las casas, e incluso en la mesa; y los caballeros tan sólo se descubrían la cabeza en presencia de la Realeza. Sombrero y peluca constituían símbolos de la etiqueta extrema de costumbres que caracterizó a los años finales del siglo XVII.

129 Cortejo de boda, procedente de *Relazione del regno di Svezia*, de Lorenzo Magalotti, 1674. Los sombreros empiezan a tener el ala vuelta, pero no han llegado todavía al *tricornio*.





130 *Madame de Pompadour*, de François Boucher, 1759.

## CAPÍTULO VI

### El siglo XVIII

Las líneas esenciales de la indumentaria del siglo XVIII estaban, como ya hemos indicado en el capítulo anterior, subyacentes en los últimos veinte años del siglo XVII. El enorme prestigio de la Corte de Versalles produjo en toda Europa una predisposición a aceptar el dominio de Francia tanto en materia de moda como de otra índole. De ahí que los trajes de moda se considerasen, al menos entre las clases altas, como trajes franceses. Versalles, sin embargo, había dejado de ser la Corte de un joven monarca ávido de placer para convertirse en una vieja monarquía, cuyos pensamientos se iban volviendo cada vez más piadosos. Madame de la Vallière y Madame de Montespan habían sido reemplazadas por la *dévote* Madame de Maintenon, y este cambio se había reflejado incluso en la indumentaria de la Corte. En cuanto a los tejidos usados, éstos seguían siendo bastante ricos; pero las líneas sueltas y sencillas de los primeros trajes habían dado paso a un nuevo ideal de decoro y *tendue*. El efecto general era de rigidez, dignidad y seriedad. Los nuevos peinados de las damas —la *fontange* (Fig. 123) con el cabello sobresaliendo en altura y coronado por una alta cofia— aumentaron en altura, acentuando el efecto de verticalidad.

A partir de 1680 el tocado masculino consiguió la misma apariencia de dignidad con la *peluca à crinière* o la *peluca in-folio*. Ya hemos hablado de la primera aparición de la peluca en la Corte de Luis XIV y en la de Carlos II, usada no para ocultar la falta de cabello natural, sino como parte esencial en el traje de los caballeros de la clase alta. La peluca empezará a tener cada vez más importancia en los primeros años del siglo XVIII y esta extraña moda pervivirá hasta la Revolución Francesa.

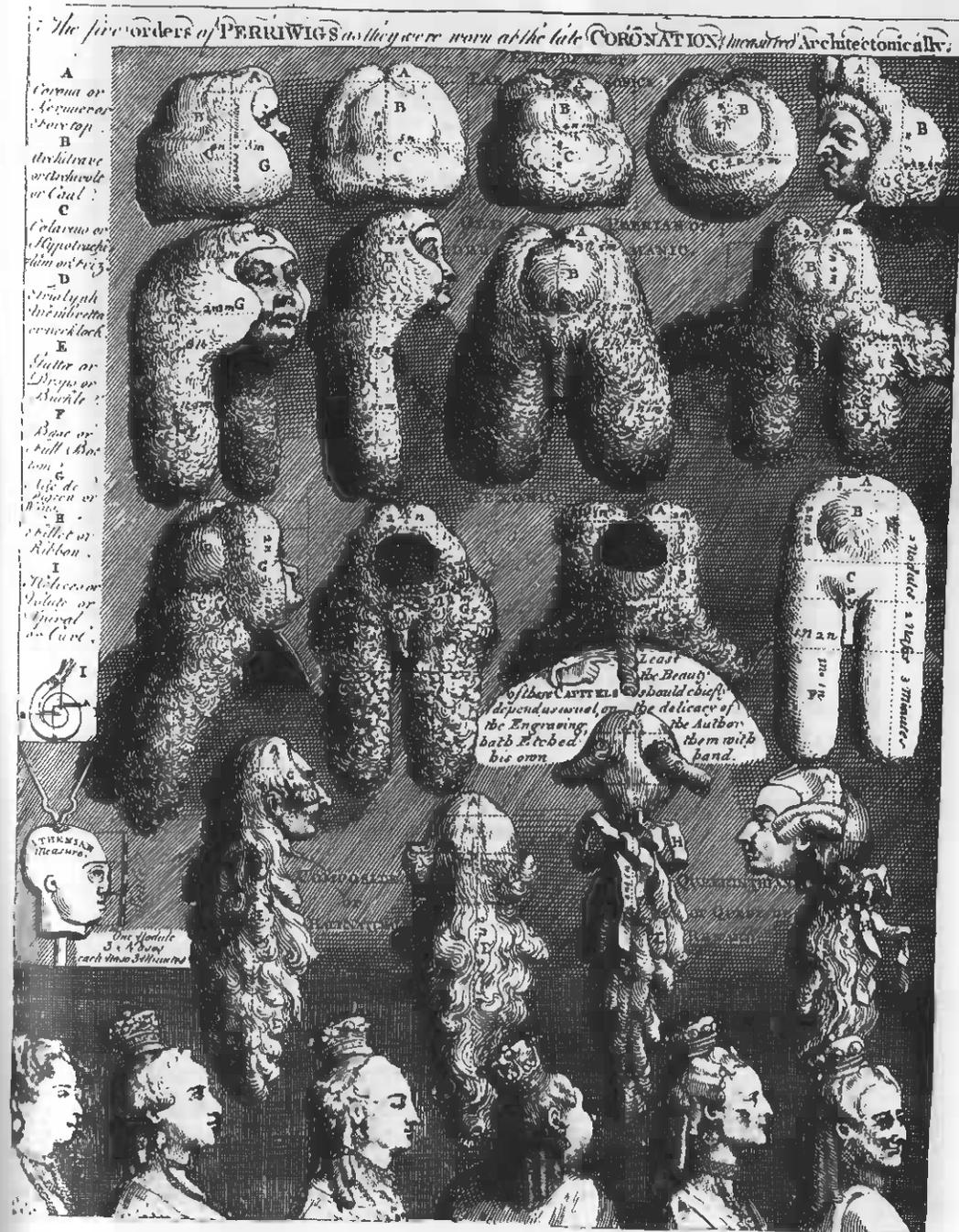


131, 132 La peluca *in-folio* de Lord Mohun, hacia 1710 (a la derecha), se convirtió en el transcurso de una generación en la peluca de Martin Folkes, hacia 1740 (a la izquierda), de mayor etiqueta.

La peluca *in-folio* (Figs. 131 y 132) era muy ostentosa y cara. Consistía en una masa de rizos que enmarcaban la cara y caían por debajo de los hombros. Los petimetres la llevaban incluso más larga y hasta 1710 aproximadamente tenía un gran desarrollo en altura (Fig. 132). En casa se reemplazaba a menudo por un gorro bordado y los literatos y filósofos aparecen con frecuencia en los retratos de la época con la cabeza sin tapar y el pelo corto.

La peluca era bastante incómoda para cualquier tipo de actividad y los soldados pronto la cambiaron por una que fue conocida como la peluca de «campana». Esta consistía también en una masa de rizos, pero dividida en tres mechones, uno a cada lado de la cara y otro detrás, cuyos extremos se doblaban hacia arriba y se ataban con un lazo. La «peluca Ramillies» (llamada así después de la victoria de Marlborough sobre los franceses en 1706) supuso una mayor simplificación. El pelo se echaba hacia atrás y se ataba en una cole-

133 Las cinco clases de peluca, de William Hogarth, 1761.



ta larga, generalmente con dos lazos negros, uno en la parte superior y otro, más pequeño en el extremo inferior.

Cuando la ocasión requería etiqueta los hombres llevaban una peluca corta acabada en un bucle que cubría la parte posterior del cuello. Los clérigos y los estudiantes ostentaban una peluca corta de rizo más pequeño. También llevaban la peluca *tye*, con el pelo hacia atrás, formando una coleta que se ataba con una cinta negra. En la peluca *haf* esta coleta se recogía con una talega cuadrada o saquillo de seda. Las pelucas solían ser negras, pero en general se cubrían con polvos grises o blancos. Podían ser de cabello humano (éstas eran, por supuesto, las más caras), de pelo de cabra, de crin de caballo, o de fibras vegetales. Las mujeres, en general, no llevaban peluca pero se empolvaban el cabello al que añadían, a veces, rizos postizos que se llevaban en la parte posterior de la cabeza.

Los últimos años del reinado de Luis XIV estuvieron marcados por un aumento, si es que esto era posible, de la rigidez y ceremonia anteriores; pero su muerte, acaecida en 1715, abrió una nueva era. Como si se tratase de una reacción contra todo lo que el *Roi Soleil* había representado, los trajes de las damas se hicieron más sueltos y de líneas más vaporosas. Un contemporáneo escribe en la revista *La Bagatelle* en 1718 que «la comodidad parece ser la única cosa que les importa a las damas de París en el vestir». Esta nueva forma de vestido se llamó «saco» (*sack* o *sacque*): una vestimenta cómoda y sin forma definida, con pequeños grupos de pliegues detrás en la espalda (Figs. 134-136) \*. Cuando estos pliegues eran dobles o triples y caían desde el cuello, uniéndose por debajo de los hombros con los pliegues del vestido, se llamaban *sackback*, o más comúnmente «pliegue Watteau» (Figs. 136 y 137B). Los especialistas dicen que este término es incorrecto, pero lo cierto es que casi todas las damas que aparecen en los cuadros de Watteau lo llevan.

Un rasgo curioso de la indumentaria en este período es la vuelta del *mirñaque* \*\*. En vez de la altura, las mujeres parecen preferir la anchura y la falda se extiende hacia los lados, a veces hasta

\* Una variante importante de esta prenda era el «vestido volante» (Boucher, *op. cit.* pág. 294; T. Wilcox: *La moda en el vestir*, Buenos Aires, Centurión, 1942, pag. 251); también conocido como «vestido flotante». (M. Beaulieu, *El vestido moderno y contemporáneo*, Barcelona, Oikos-Tau, 1987.) [N. del T.]

\*\* En España se llamaba *tontillo*. [N. del T.]



134, 135 El vestido «saco» o *sack*. A la izquierda: *Lady Howard*, basado en Godfrey Kneller, hacia 1710. A la derecha: *Mrs. Anastasia Robinson*, basado en Vanderbank, hacia 1723.

15 pies mediante el uso de «ballenas» o de varillas de mimbre. De ahí la palabra *panier*, que en francés significa «cesta», la cual, en cierto modo, se asemeja a la estructura interior de la falda. La extraordinaria anchura de las faldas femeninas en este período provocó algunos inconvenientes: resultaba imposible que dos damas pasaran a la vez por una puerta o que se sentasen juntas en el mismo carruaje (Fig. 140). Esta moda influyó incluso en la arquitectura, como por ejemplo en los balaustres curvos de las escaleras del siglo XVIII.

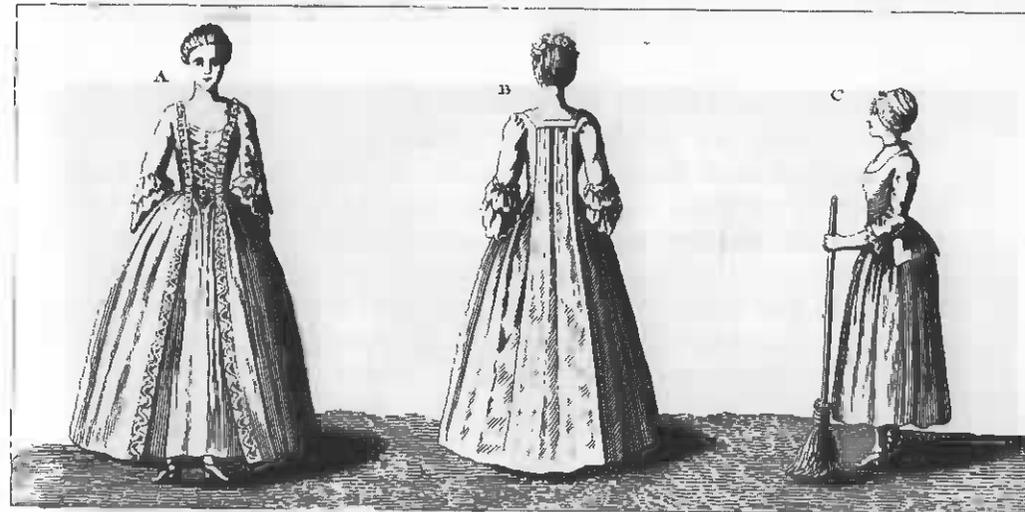
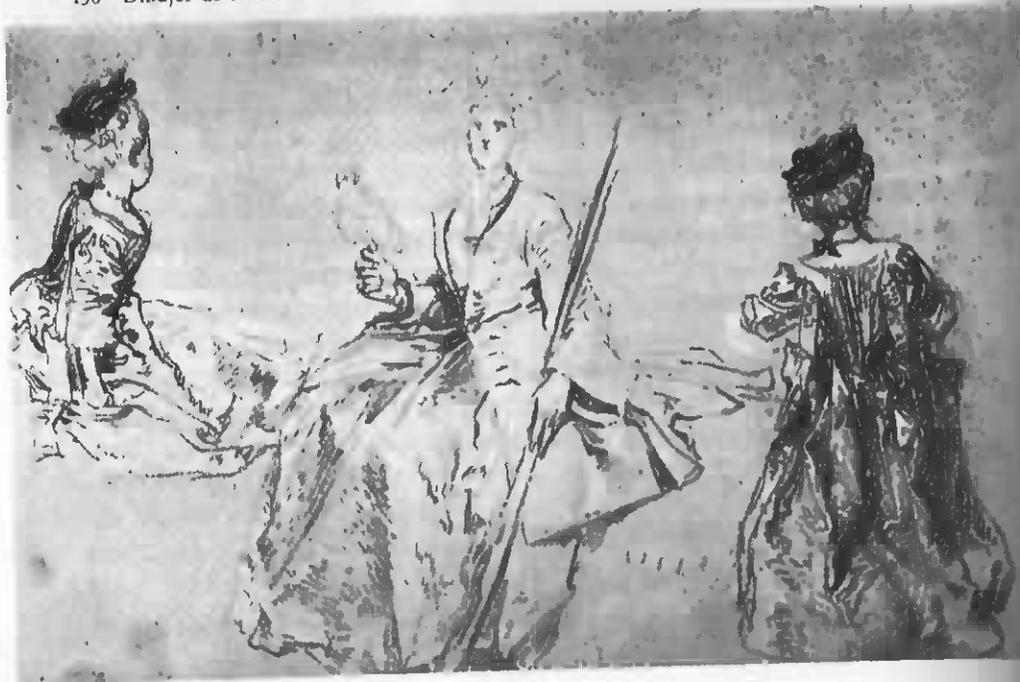
La clasificación de los vestidos femeninos durante este período presenta cierta dificultad. Los especialistas modernos sugieren hacer una división general entre «vestidos abiertos» y «vestidos cerrados»; aunque esos términos nunca se usasen en esa época. El traje «cerrado» consistía en un «cuerpo» y unas enaguas (a veces formando un traje completo) sin ninguna abertura en el delantero de la falda. En cuanto al «vestido abierto», el más característico tenía una abertura en la parte delantera de la falda en forma de V invertida; lo que

permitía que se pudiesen ver las enaguas de debajo (Fig. 130). Estas a veces eran acolchadas y en otras ocasiones iban más lujosamente bordadas que la falda.

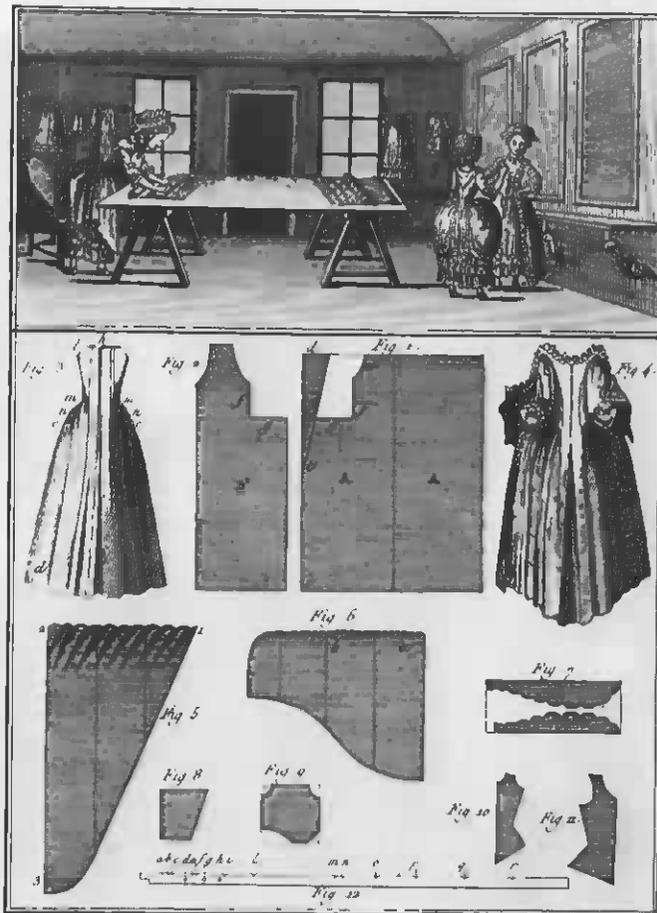
El *cuerpo* tenía, de forma similar, una abertura delante que se rellenaba mediante una «pieza de estómago» moldeada como un escudo y endurecida con cartón o ballenas. A menudo se adornaba profusamente con una serie de lazos que iban disminuyendo de tamaño a medida que se iba descendiendo hasta la base (Fig. 130). El «cuerpo» se ataba generalmente por detrás y se armaba con ballenas.

Las mangas características del siglo XVIII acababan encima o justo por debajo del codo, y eran lo suficientemente anchas como para permitir que la manga de la camisa saliese por debajo con sus volantes de encaje. Algunas veces los volantes eran dobles o triples, los superiores ligeramente más cortos para que se pudiera ver mejor el encaje de los inferiores. Estaba de moda llevar a juego el encaje de las mangas, el de la cofia y el del *tucker*. El *tucker* era el bordado blan-

136 Dibujos de Antoine Watteau.



137 Trajes para una dama y su doncella, de *la Couturière*, mediados del siglo XVIII.



138 Taller de trabajo de una modista y patrones en los que se muestra cómo se cortaba el traje, de la *Encyclopédie Méthodique*, 1748.

co que remataba el cuerpo, originalmente parte de la ropa interior, aunque se cosía por separado muy a menudo.

La *modesta* tenía una función similar concerniente a la parte baja del escote. El pañuelo, a veces llamado también *neckerchief*, era un gran cuadrado de lino, muselina o seda, doblado y enrollado alrededor del cuello (de hecho, ambos términos son etimológicamente absurdos ya que *kerchief*, *couvre-chef*, en su origen, significaba algo para cubrir la cabeza). Había también una versión conocida como *half-handkerchief* para las ocasiones informales.

Hasta muy avanzada la segunda mitad del siglo XVIII no hubo

139 *Los hermanos Graham*, de William Hogarth, 1742. No hay apenas diferencias entre la ropa de los niños y la de los adultos.



140 *Mr. y Mrs. Andrews*, de Thomas Gainsborough, hacia 1748. El caballero va vestido con el atuendo informal de campo, mientras la dama lleva los *paniers* exageradamente anchos, que estaban de moda entonces.

ningún cambio esencial en la moda masculina en relación con lo ya establecido a mediados del reinado de Luis XIV. El traje seguía estando compuesto por casaca, chaleco y calzones. La casaca —ajustada en la cintura, desde la que bajaban unos faldones de longitud variable— tenía tres aberturas: una en la espalda y dos en los laterales; éstas últimas formaban pliegues. Esta casaca cuando tenía cuello consistía en una estrecha tira, llevaba una fila de botones que iban de arriba a abajo en la parte delantera, la mayoría de los cuales se dejaban sin abrochar. Las mangas tenían mucha importancia y a menudo es posible fechar los trajes por la gradual disminución del tamaño de los puños a medida que el siglo avanzaba. Al principio eran enormemente anchos (Fig. 131) y se doblaban y abotonaban también justo por encima o por debajo del codo. Debajo, a continuación del puño, aparecían los volantes de encaje de la camisa que hacían juego con el encaje de la pechera.

Debajo de la casaca llevaban el chaleco, que era de distinto tejido e iba a veces profusamente bordado. A partir de mediados de siglo el bordado se extendió también a la casaca. Ya desde princi-

pios de siglo el chaleco era casi tan largo como la casaca y, al igual que ésta, iba adornado con una hilera de botones; los de la parte inferior nunca se abrochaban (Fig. 142). El chaleco se ajustaba a la cintura y luego se abría en faldones con aberturas plegadas, a menudo endurecidas con bucarán; la espalda se hacía con un tejido más barato.

Los calzones hasta la rodilla fueron los más comunes durante todo el siglo. Iban un poco sueltos y se ajustaban encima de las caderas sin necesidad de un cinturón o tirantes; se cerraban por encima de la rodilla con tres o cuatro botones, y al principio el borde de las medias se colocaba encima de ellos. Sin embargo, desde 1735 aproximadamente los calzones se cerraban con una hebilla decorada y se llevaban por encima de las medias.

Los cuellos no fueron objeto de mucha variación, siguiendo la tradición de finales del siglo XVII, con la corbata o la «steinkirk» ya descrita en el capítulo anterior; pero alrededor de 1740 los hombres más jóve-

141 *Dos damas cosiendo, hacia 1750.*



142 *Joseph Suss, 1738.*



143 *Dama con sombrero de paja, de C. W. E. Dietrich, hacia 1750.*

nes empezaron a ponerse un *stock*, que consistía en una pieza de lino o batista a veces endurecida con un cartón y abrochada por detrás. A menudo se llevaba con una corbata negra conocida con el nombre de «solitario» (Fig. 139). Esta se usaba generalmente con una peluca *bag*.

El sombrero de tres picos fue de uso común a lo largo de todo el siglo (Fig. 142), aunque la gente del campo y los estudiantes llevasen a veces sombreros sin picos. Lo más habitual era doblar el ala del sombrero hacia arriba y sujetarlo a la parte más baja de la copa, formando un triángulo. El ala acababa normalmente en una trenzilla y se solía poner a veces un botón o una joya en el pico izquierdo. El aspecto del sombrero estaba normalmente condicionado por la anchura del ala. El «sombrero Kevenhuller» tenía un ala ancha y estuvo de moda en la década de los 40. Lo mismo se puede decir del «sombrero Dettinger» (llamado así tras la batalla de Dettinger en 1743), que proporcionaba un efecto de pavoneo militar. El color más corriente para los sombreros era el negro, aunque Beau Nash,



144 *Tè a la inglesa en casa de la princesa de Conti*, de Michel Barthélemy Ollivier, 1766.



145 *Muchacha con el chocolate*, de Jean Liotard, mediados del siglo XVIII. La indumentaria de la muchacha muestra el desfase característico en este período entre las ropas de los criados y las de sus señores.

«el rey del baño», se hizo deliberadamente famoso por llevar un sombrero blanco. El material utilizado solía ser la piel del castor, aunque había una variedad más barata hecha de piel de conejo.

Hacia 1760 y en años sucesivos se empezaron a notar las primeras tentativas de un nuevo estilo. Básicamente el cambio consistió en una decadencia progresiva del estilo de Corte, francés, y en una creciente influencia —y consiguiente adopción— de los «trajes de campo» ingleses (Fig. 140). Era, en suma, una tendencia hacia lo práctico, hacia la simplicidad. Las casacas \* eran sencillas, tenían puños más estrechos y los faldones, a veces, desaparecían en la parte delantera para permitir una mayor comodidad al montar a caballo. Incluso el sombrero de tres picos, de uso generalizado, empezó a ser reemplazado, al menos para actividades como la caza, por un sombrero de ala estrecha y copa alta que se usaba a modo de casco rudimentario y en el que ya se puede ver la línea que caracterizará al sombrero de copa del siglo XIX.

Los «Macaronis» de la década de los 70 constituyeron, sin embargo, una reacción contra esta evolución. Llevaban zapatos muy fi-

\* Al simplificarse, empiezan a recibir el nombre de chaquetas. [N. del T.]



nos con unos enormes bucles de oro, plata, similor o acero, adornados con piedras preciosas auténticas o falsas y ostentaban grandes botones en los abrigos. Sus sombreros eran pequeños hasta la exageración, pero sus pelucas, prodigiosamente rizadas, sobresalían muy por encima de la cabeza; algo en consonancia con el desarrollo de los peinados femeninos en este período (Figs. 148-151).

El cabello, peinado pegado a la cara desde la época de la *fontange*, empezó a elevarse en los 60 y se podían oír cosas como: «El vestido de Lady Strathmore es el asombro de la ciudad; su cabeza tiene una yarda de altura y se llena, o más bien se cubre, con plumas de enorme tamaño» (*Cartas de la honorable Sra. Osborn, 1767*). Esto, que fue probablemente una exageración en los 60, empezó a ser verdad en los 70. George Colman, el Joven, describe un tocado contemporáneo: «... un tupé —en forma de torre puesto todo hacia arriba desde las raíces, estirado sobre un cojín y colocado en la parte superior de la cabeza— forma la parte central del artificio; se colocan a los lados hileras de rizos, un rodete colgante defiende por detrás, como un contrafuerte, su occipucio y toda la construcción se man-

146 En el extremo izquierdo, cofia, 1780.

147, 148 Peinados masculino y femenino, hacia 1778.

149-152 Tres tocados femeninos y uno masculino de sombrero flexible, hacia 1778.

En este período los tocados de las damas alcanzaron su altura más exagerada. Los hombres, por el contrario, fueron adoptando un estilo más simple renegando incluso del *tricorno*.



tenía tiesa y a salvo del agua mediante una gran cantidad de largas horquillas negras, simples y dobles» (*Random Records, 1770*).

Las «horquillas dobles» son las que hoy llamaríamos horquillas de pelo y empezaron a usarse justo en esta época. El «cojín» era una almohadilla rellena de estopa, lana o crin de caballo y, como causaba muchos dolores de cabeza, fue más tarde reemplazada por un marco de alambre que se cubría con pelo natural al que se añadía después pelo falso. Todo esto se unía con *pomatium* —una pomada— y se cubría con polvos blancos. Semejante estructura, que podía permanecer meses sin tocar, se convirtió pronto en un nido de parásitos; y los pequeños puños de marfil con un largo bastón que los anticuarios todavía denominan «rascadores de espalda», fueron hechos, en realidad, para ser introducidos dentro del tocado en un intento de aliviar el insoportable picor.

El tocado se coronaba a veces con los objetos más fantásticos imaginables: un barco con las velas desplegadas, un molino de viento con animales de granja alrededor, un jardín con flores naturales o artificiales. Se podía cubrir también con un sombrero. Estos eran pe-



155 «No tenga miedo, mi buena amiga», basado en Moreau el Joven, hacia 1776. Visita a la futura suegra. El caballero es un abad. Las damas que están haciendo la visita llevan los primorosos trajes de día y los altos tocados de la época.

156 *Los adioses*, basado en Moreau el Joven, hacia 1777. La dama está entrando en un palco de la Opera con traje de noche, con unos enormes *paniers* y un generoso escote cuadrado.

da. Ahora se hace posible una considerable variación en el atuendo femenino, como vemos en la revista *Galerie de Modes* (Figs. 160 y 161), pionera en el campo de las ilustraciones de moda, publicada por entregas y a intervalos irregulares entre 1778 y 1782.

De hecho, las láminas de moda nacieron en este período y tuvieron como consecuencia la rápida difusión de la moda. Como Vuyvan Holland ha señalado en *Hand-Coloured Fashion Plates*, 1770-1899, es importante distinguir entre "láminas de moda" y "láminas de trajes" ya que las últimas tratan de mostrar la indumentaria "a posteriori", en retrospectiva, tal como fueron, como hizo por ejemplo Wenceslao Hollar en su *Ornatus Muliebris Anglicanus* publicado en 1640, o como Jean Dieu de Saint-Jean hizo en Francia en sus admirables grabados sobre el traje femenino y masculino en la corte de Luis XIV. Incluso *Le Monument du Costume* de Freudenberg y Moreau, el Joven, publicados en París entre 1775 y 1783, son "láminas de trajes".



157 *La cita en Marly*, basado en Moreau el Joven, hacia 1776. Vestidos de paseo, de gran complicación.



Resulta bastante curioso que las primeras auténticas "láminas de moda" no fueran francesas sino inglesas. Los ingleses publicaron la revista *The Lady's Magazine* a partir de 1770. Y de repente se empezaron a publicar láminas parecidas en toda Europa. Acostumbrados como estamos hoy en día a las ilustraciones de moda, nos es difícil darnos cuenta de que, antes de la invención de este tipo de láminas, la información concerniente a las últimas tendencias era tan difícil de obtener, que al modisto de María Antonieta le merecía la pena viajar cada año a través del continente en una enorme *berline* llena de muñecas vestidas con las últimas *modes de Paris*.



158 A la izquierda: *Paseo por la Casa Carlisle*, de J. R. Smith, 1781. En este lugar de reunión los caballeros aparecen con sus *tricornios*, menos uno, a la izquierda, que además viste al estilo del «traje de campo inglés».

159 «*Coiffure sans redoute*», hacia 1785. El tocado, a lo ancho en vez de a lo alto, es muy característico de la década de los 80. Encima del tocado se coloca uno de los primeros tipos de sombreros de copa. El uso de sombreros por parte de las mujeres fue observado como un signo de emancipación.

Sería muy instructivo para los estudiosos del traje comparar dos series de láminas de este tipo como son *Galerie de Modes* y *Gallery of Fashion* de Heideloff (se puede hacer esto en una gran Biblioteca Pública como la del «Victoria and Albert Museum») (Figs. 160-163). Aunque las separa un lapso de sólo diez años, los trajes que se muestran en ambas son completamente diferentes; y es que un gran acontecimiento las separa: La Revolución Francesa.

Como todos los grandes trastornos sociales, la Revolución tuvo una gran repercusión en la indumentaria tanto masculina como femenina. El vestido del Antiguo Régimen fue totalmente abolido.

De repente ya no hubo más abrigos bordados ni vestidos brocados, ni más pelucas ni pelos empolvados, ni tocados elaborados, ni más *talons rouges*. «El Retorno a la Naturaleza» fue la consigna, pero en materia de indumentaria esto rara vez es posible, a no ser que la gente esté dispuesta a aceptar la desnudez de un salvaje. ¿Qué fue, entonces, lo que realmente ocurrió?

En el traje masculino la búsqueda de simplicidad supuso el abandono de los trajes de «Corte» franceses en favor de los «trajes ingleses de campo». Por una serie de razones históricas, a las clases altas inglesas nunca les gustó revolotear en torno a la Corte como hacían los franceses; preferían pasar el tiempo en sus propiedades en el campo, y pronto se dieron cuenta de que para actividades como la caza del zorro estaban obligados a adoptar una forma de vestir más sencilla que la que se consideraba a la moda en las capitales de Europa. Eliminaron todo tipo de bordado de sus casacas y las hicieron de tela corriente, prescindieron de los volantes de encaje

de los puños y del cuello, dejaron a un lado las medias blancas de seda y se pusieron en las piernas unas botas fuertes, y como ya hemos señalado, sustituyeron el sombrero de tres picos por una forma rudimentaria de «chistera».

Aunque debe decirse que también antes de la Revolución Francesa había existido un gran entusiasmo por todo lo inglés incluso en Francia; e Inglaterra era contemplada como la tierra de las libertades (lo que, por comparación, era realmente así). El resultado fue una oleada de anglomanía que encontró su mejor momento de expresión cuando fueron abolidos todos los privilegios de la aristocracia francesa. Durante el Terror, por supuesto, era peligroso llevar cualquier tipo de vestimenta a la moda; pero después de la ejecución de Robespierre aquellos que habían sobrevivido a la guillotina empezaron, una vez más, a vestirse según sus gustos. Y lo que les gustaba llevar era una exagerada versión de los «trajes de campo ingleses» (Fig. 165). La chaqueta de caza de los ingleses, *hunting-coat*,

160, 161 Las recién inventadas láminas de moda: *Galerie des Modes*, hacia 1778. A la izquierda: vestido «a la polonesa»; a la derecha: modista yendo a visitar a una cliente con un par de *paniers* debajo del brazo.



162, 163 Vestidos de pascó y de verano, de *Gallery of Fashion* de Heideloff. Heideloff, que era suizo, fue expulsado de Francia durante la Revolución y publicó toda su gran obra en Inglaterra.





164 Vestidos de día, 1796. Lámina de moda, de *Gallery of Fashion*, de Heidehoff, 1785. Las plumas adornaban el cabello incluso cuando se salía de paseo al campo.



165 *Punto de encuentro*, de Louis-Léopold Boilly, hacia 1801. Incluso los franceses habían adoptado ya los «trajes de campo ingleses».

tenía ahora unas colas extravagantemente largas, los zapatos se reemplazaron por unas botas de enorme tamaño, los chalecos se hicieron cortísimos, los cuellos adquirieron una gran altura por detrás de la cabeza y los pañuelos se volvieron tan voluminosos que, a veces, subían por encima de la barbilla e incluso tapaban la boca. Las pelucas cayeron en desuso, y el cabello, ya sin polvos, se llevaba como una mata de pelo desordenada, a veces peinado por encima de la frente. Pocas siluetas han resultado tan raras como aquellas de los *Incroyables* franceses de la década de los 90\*.

Los vestidos de las mujeres en este período fueron menos extravagantes, pero mostraron un corte incluso más drástico con el pasa-

\* Los *Incroyables* fueron una especie de «dandies» de finales del siglo XVIII, que vestían de forma extravagante (Fig. 168), como queda descrito en el mismo párrafo. [N. del T.]



166, 167 «Vestidos de día» de 1799 y «vestido de baile» de 1800.

do. Se prescindió de *miriñaques*, *corsés*, así como de los ricos tejidos con los que se hacían estos vestidos. En vez de esto, las mujeres llevaban un «vestido-camisa», *robe en chemise*, (Figs. 165 y 168) que de hecho parecía ropa interior porque se trataba de una prenda de cintura muy alta, de muselina, batista o calicó que caía hasta los pies y a veces tan transparente que era necesario llevar forros blancos o rosas debajo. Algunas veces el tejido estaba humedecido de manera que se adhería al cuerpo, imitando los pliegues de las estatuas clásicas. Unas sandalias sin tacones contribuían a dar este efecto (Fig. 165). Los peinados se simplificaron con la misma intención pero el efecto se estropeaba, en cierto modo, con los adornos de plumas de avestruz que solían colocarse en el pelo (Fig. 164). Estos tocados se llevaban incluso durante el día, aunque hay que señalar que en este período había muy poca diferencia entre un «vestido de tarde» (Fig. 167) y un «vestido de mañana» (Fig. 166), excepto en la calidad de los materiales. Una consecuencia curiosa de la extrema fragilidad de los vestidos de mujer en esta época es que los bolsillos de los trajes acabaron siendo inservibles. De ahí la aparición de un

pequeño bolso de mano conocido como *reticule* o «ridículo» que las damas empezaron a llevar consigo dondequiera que fueran.

En Francia la subida al poder de Napoleón puso fin a la extravagancia de la moda masculina bajo el Directorio. Los ingleses nunca adoptaron estas extrañas modas y hacia 1800 habían establecido una versión más elegante y ajustada de los «trajes de campo»: un sombrero alto, un pañuelo no demasiado exagerado, una chaqueta con solapas y un cuello de mediana altura, de tela corriente y separado en el centro, un chaleco no tan corto como había sido en los 90, calzones con faldilla cuadrada y bolsillos diagonales a los lados y calzones metidos dentro de unas botas.

Por la tarde llevaban zapatillas, calzones hasta la rodilla y medias de seda y un *bicorne* debajo del brazo. Los ingleses fueron más reacios a abandonar los polvos para el pelo, pero cuando el Gobierno los grabó con un impuesto en 1795 dejaron de usarlos todos menos los más ancianos. La coleta cayó en desuso y sólo se utilizaba en el ejército, donde se mantuvo unos diez años más.

De hecho, a finales del siglo XVIII las líneas generales de la indumentaria estaban ya establecidas: para las mujeres, una versión de lo que fue más conocido como el traje «Imperio»; para los hombres, una indumentaria en la que se reconoce ya a «John Bull». Esos dos modelos, femenino y masculino, mostraron muy poca variación en toda Europa. De nuevo es sorprendente el hecho de que desde el siglo XVII la cultura occidental haya sido básicamente la misma; y por ello hay muy poca diferencia entre las indumentarias de las distintas naciones, al menos en cuanto a la clase alta se refiere.

CAPÍTULO VII

De 1800 a 1850

Quizá en ningún otro período de la historia desde los tiempos primitivos hasta 1920 las mujeres hayan llevado tan poca ropa como a principios del siglo XIX. El atuendo femenino parecía diseñado para climas tropicales, aunque en realidad el clima europeo no parece haber sido tan diferente en 1800 de lo que fuera en 1850; año, este último, en que las mujeres llevaban diez veces más ropa. En Francia e Inglaterra, líderes de la moda, el vestido aceptado era una especie de ligero camisón que, aunque es verdad que llegaba hasta los tobillos, llevaba un escote muy exagerado incluso en los vestidos de mañana (Fig. 168). Las gorgueras volvieron a estar de moda y les apasionaban los echarpes (Fig. 172); éstos al principio procedían de Cachemira, pero la guerra contra Inglaterra dificultó a los franceses su importación, por lo que empezaron a fabricar ellos mismos chales pare-

168 A la izquierda: *Madame Récamier*, de François Gérard, 1802.

169 «No me he aprendido la lección, mamá», de Adam Buck, hacia 1800.



cidos. La misma Gran Bretaña empezó a imitar los chales de Cachemira en Paisley y entre las damas se consideraba un signo de elegancia —de ir a la moda— el saber llevar un chal con gracia; éste constituía además un elemento esencial del guardarropa femenino.

La expedición de Napoleón a Egipto introdujo entre sus compatriotas una nueva ola de Orientalismo que hizo que los turbantes se pusieran de moda, incluso en Inglaterra. Por lo demás, la línea general pretendía dar un efecto «clásico» enfatizando la verticalidad; pero las influencias orientales contribuyeron a modificar este ideal y el estilo clásico sólo duró de 1800 a 1803 aproximadamente. En los tres años siguientes se pudo notar una influencia egipcia. Luego, debido a la Guerra de la Independencia Española y a un interés hacia todo lo de España, se dio paso a un estilo español; y una ornamentación ‘a la española’ se superpuso al vestido que todavía se consideraba clásico.

En 1802 hubo un cese de hostilidades entre Inglaterra y Francia, pero la paz de Amiens duró poco y ambos países permanecieron aislados el uno del otro durante los siguientes doce años. Cuando



170 *La bella Zélie*, de J. A. D. Ingres, 1806.

171 Vestido inglés de paseo, hacia 1807-10.



172 Vestido masculino y femenino de paseo, 1810.



173 Vestidos de verano de paseo, 1817.

Poco después de Waterloo, los vestidos franceses dejaron de ser rigurosamente «clásicos» y, con sus gruesos volantes, anunciaron el estilo que vendría después.

trás la primera abdicación de Napoleón en 1814 las damas inglesas acudieron en tropel a París, se encontraron, para su asombro, con que la moda francesa y la inglesa se habían apartado mucho entre sí. Las damas francesas seguían vistiendo de blanco pero la falda, en vez de caer recta hasta el tobillo, se curvaba ligeramente en el borde. Los trajes ingleses, por su parte, empezaban a tener un aire «romántico» con reminiscencias isabelinas, como las mangas acuchilladas. El resultado de esta confrontación fue que las damas inglesas abandonaron inmediatamente su moda insular y adoptaron la francesa.

En el caso de los hombres ocurrió todo lo contrario. Como ya hemos visto, la influencia inglesa en el traje masculino se hizo notar ya a finales del siglo XVIII, pero ahora los franceses aceptaron



174 *Thomas Bewick*, basado en James Ramsay, hacia 1810. El lleva un *frac* y el sombrero de copa del «traje de campo inglés», pero todavía lleva calzones hasta la rodilla.

175 *El capitán Barclay*, «el famoso viandante», hacia 1820. Los pantalones han reemplazado a los calzones hasta la rodilla.

176 Vestido femenino y masculino de paseo. Lámina de moda, 1818.

sencillamente el traje inglés como norma. Esto se debió en gran parte a la mayor habilidad de los sastres ingleses, acostumbrados a trabajar el velarte de lana. Esta tela, al contrario que la seda fina y otros tejidos ligeros, podía estirarse y modelarse en torno al cuerpo. La ropa de la aristocracia en el siglo XVIII estaba, por lo general, muy mal hecha y no se ajustaba nada al cuerpo. La esencia del Dandismo estuvo precisamente en ese efecto ajustado y George Brummel se enorgullecía de que su ropa no mostrase ni una sola arruga y de que sus pantalones se ciñesen de forma impecable a las piernas, como si se tratasen de la propia piel. El dandismo no implicaba vistosidad en el atuendo masculino, sino más bien todo lo contrario. La chaqueta no llevaba ningún bordado y estaba hecha de tela corriente;

177 Vestidos de Kensington Garden para junio, de *Le Beau Monde*, 1808. Uno de los primeros ejemplos de pantalones.



KENSINGTON GARDEN DRESSES for June

*Engraved by G. S. Beaumont & Co. from the Library of Fashionable Magazines*

su hechura —con los extremos delanteros de los faldones cortos y estrechos— derivaba originalmente de la chaqueta de caza, *hunting-coat*, y en cuanto a la tonalidad, había una clara preferencia por los colores primarios. La chaqueta de Brummel era siempre azul oscura, aunque era también corriente llevar el chaleco y los pantalones de distinto color; como, por ejemplo, vestir un chaleco carmesí y unos pantalones amarillos con una chaqueta azul o un chaleco blanco y unos pantalones verde salvia, con una chaqueta negra. El cuello, que subía bastante por detrás de la cabeza, era a veces de terciopelo. Los chalecos eran generalmente cortos, de forma cuadrada, y asomaban a veces un par de pulgadas por debajo de la parte delantera de la chaqueta. Los botones superiores se dejaban sin abrochar con el propósito de exhibir el adorno de la camisa. En el traje de Corte, el chaleco era de satén blanco e iba bordado con hilo de oro.

Durante el día era corriente llevar calzones ajustados metidos por dentro de unas botas, pero por las tardes los hombres llevaban medias de seda con zapatillas. Algunos caballeros vestían un tipo de pantalones, *pantaloons*, o medias con botas altas. También se llevaban pantalones normales, que aunque eran ajustados, no mostraban la forma de la pierna y acababan por encima de los tobillos. También podían ponerse pantalones muy anchos, *à la turque*, anticipo de los anchos pantalones, más tarde llamados «cosacos».

A un dandy se le reconocía no sólo por el corte de su ropa o lo ajustado de sus calzones, sino también por el arreglo de su corbata. El cuello de la camisa se llevaba recto y las dos puntas que iban hacia las mejillas se mantenían en su sitio por medio de un pañuelo, bien en forma de corbata o de *stock*. Se dice que algunos dandies podían pasarse una mañana entera entretenidos en el arreglo de su corbata. Primero doblaban un gran cuadrado de linón, muselina o seda, formando una banda, luego se lo ponían alrededor del cuello y lo ataban haciendo un nudo o lazo delante. Hay una historia muy conocida sobre un cliente que visitó a Brummel a media mañana y se encontró a su ayuda de cámara componiendo su corbata. En el suelo había un gran montón de corbatas deshechas y cuando el visitante preguntó qué era aquello, el ayuda de cámara respondió: «Señor, esos son nuestros fallos.» El *stock* era un cuello ya confeccionado y tieso que se ataba por detrás, y dado que el llevar



178 *Monstruosidades de 1822*, de George Cruikshank. Ejemplo de las exageradas modas de los «dandies» que se podían ver en Hyde Park cerca de la estatua de Aquiles.

corbata o *stock* hacía difícil, cuando no imposible, girar o bajar la cabeza, su uso contribuyó, en bastante grado, a la imperturbabilidad y arrogancia del dandy.

Estos elegantes usaban sombreros de copa de distintas formas a cualquier hora del día, pero el sombrero más adecuado para la tarde era el *bicorne* con forma de media luna y con las dos alas plegadas una contra la otra, por lo que se podía llevar debajo del brazo. El pelo era corto y estaba de moda llevarlo un poco despeinado, *à la Titus*. La mayoría de los ciudadanos se afeitaban la cara pero los militares llevaban a veces patillas y bigote. También estaba de moda llevar bastón, y ningún hombre bien vestido salía a la calle sin él; mientras las espadas habían caído en desuso.

El traje de Brummel había sido siempre de una sobriedad extrema pero, tras su marcha en 1819 (huyó al Continente para escapar de sus acreedores), los trajes de los dandies, o de aquellos que se consideraban como tales, empezaron a mostrar toda clase de extravagancias. El sombrero de copa se abultó hasta que la parte su-



179 Vestido de paseo, 1819.



180 Vestido para ir en carruaje. 1824.

perior fue más ancha que las alas, los bordes del cuello de la camisa llegaron casi hasta los ojos, el *stock* o corbata se elevó y endureció, los hombros se almohadillaron y la cintura se estrechó con la ayuda de un corsé. Los pantalones, cada vez más comunes, acababan bien justo encima de las botas, a media pierna, o con una tirilla bajo el empeine. Los caricaturistas se burlaron de esta nueva moda, como por ejemplo en *Las Monstruosidades* de Cruikshank, de 1822 (Fig. 178).

En este mismo año se produjo un cambio importante en el vestido femenino. La cintura, que había estado marcada muy alta durante un cuarto de siglo, volvió a su posición normal, y cuando esto sucedió se hizo, inevitablemente, más y más estrecha. Como consecuencia de todo esto el corsé volvió a ser, una vez más, un elemento esencial del vestido femenino incluso para las niñas. Un anuncio de la época aconsejaba a una madre que tumbase a su hija de cara al suelo para que pudiese poner un pie en la parte más estrecha de



181 Vestidos: francés y alemán, 1826.



182 Vestido de mañana y vestido de noche, 1831.

la espalda y consiguiera tirar de los cordones hasta que estuvieran lo suficientemente prietos.

El efecto de estrechez se podía aumentar ensanchando la falda e inflando las mangas. Ambas cosas ocurrían en la década de los 20. Al principio las faldas eran todavía bastante estrechas pero iban recargadas por abajo con volantes u otros adornos e, incluso, a veces llevaban una tira de piel. Las mangas también se modificaron, ahuecando un poco los hombros con la intención de evocar la época del Renacimiento (Fig. 181). El Romanticismo estaba ahora en pleno auge y las novelas de Walter Scott tenían innumerables lectores, por lo que todas las jovencitas querían parecerse a Amy Robsart o a cualquier otra de sus heroínas. Incluso estaba en boga hacerse vestidos con tela escocesa. Hacia 1825 las mangas, ligeramente abombadas, se cubrían con otras por encima, generalmente de gasa transparente. Cuando eran opacas solían adquirir la forma de «pierna de cordero» (Fig. 185), tan característica de este período. Después de 1830



183 Hombre y mujer con traje de montar, 1831. La *equestrienne* ha masculinizado la mitad superior del traje, pero lleva una falda muy larga que arrastra por el suelo.



184 Vestidos. Lámina de moda, 1829.



185 *White robe* brocado en seda, 1831-3. Las mangas poco abultadas de finales de los 20 se han convertido en mangas «pierna de cordero» de comienzos de la década de los 30.



186 Top de caballero de mañana, 1834.

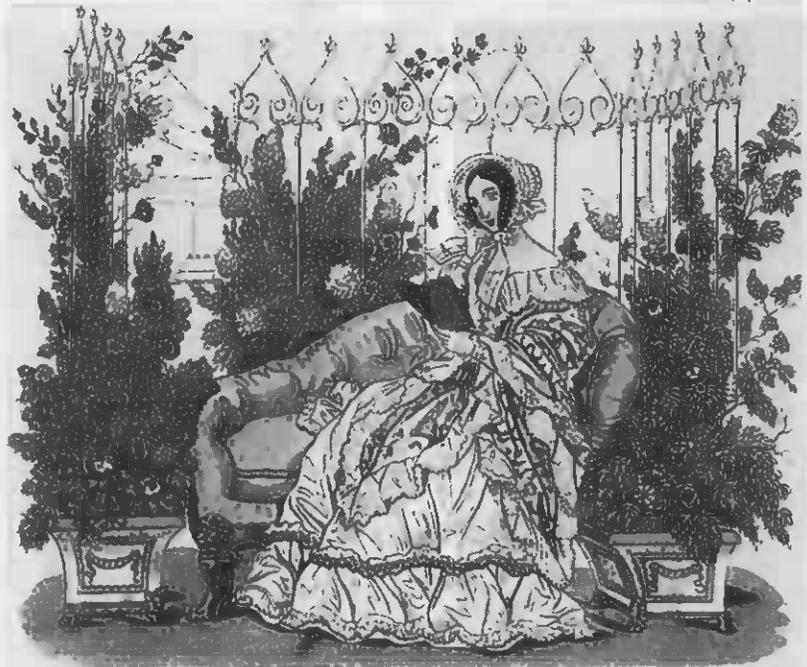
la falda se acortó, pero era incluso más ancha que antes y las mangas se hicieron enormes.

Lo mismo ocurrió con los sombreros. La cofia de diario que se llevaba en casa se ensanchó muchísimo y dejó de atarse debajo de la barbilla. Los turbantes se hicieron tan anchos que se convirtieron en auténticos sombreros. Los sombreros propiamente dichos tenían las alas anchísimas, eran generalmente de paja, aunque también podían ser de seda o satén y se adornaban con una gran cantidad de flores, cintas o plumas de vivos colores. A partir de 1827 y en los años siguientes las mujeres se ponían esos sombreros incluso para ir al teatro, con lo cual la persona que estuviese sentada detrás de ella apenas podría ver el escenario. El cronista Croker se quejaba de que, sentado a la mesa, en una comida, el tamaño de los sombreros de las damas sentadas a su lado le impedían ver su propio plato. A los caricaturistas de la época les encantaba dibujar sombreros tan

grandes que servían de sombrillas no sólo a la dama que lo llevaba, sino también a los dos que caminaban a su lado.

Los peinados eran más complicados, con rizos que caían sobre la frente y un moño en la parte de detrás. Por las tardes a veces añadían pelo artificial, conocido como el «nudo Apolo», que se sujetaba encima de la cabeza y se adornaba con flores, plumas o peinetas, algunas de las cuales podían ser de carey con joyas incrustadas. Otro adorno posible era la «aguja suiza», una larga aguja de sombrero con una cabeza metálica desmontable, y que al parecer derivaba de los trajes campesinos suizos.

Después de 1828 las faldas se hicieron ligeramente más cortas, pero las mangas continuaron agrandándose. El *cuero* daba una impresión de amplitud. Por las tardes se escotaba, a veces de forma horizontal, con el borde superior recto que iba de un lado a otro del *cuero*. Durante el día estaba de moda llevar una gorguera, tra-



187 *En el jardín*. Lámina de moda, 1840. La modesta «capota» ha reemplazado a los complicados sombreros de la década anterior.

tándose, una vez más, de una imitación de lo que se pensaba que había sido la moda isabelina. Un cuello ancho y plano llamado *pelierine* cubría los hombros y cuando las dos puntas de éste colgaban se le conocía como *Fichu*. De día las damas se ponían para salir a la calle una prenda de abrigo, *pelisse*, de mangas enormes (Fig. 185), también llevaban capotas de formas variadas. Por la noche los vestidos se cubrían con capas, de las que había distintos modelos. Los chales todavía se usaban, pero no eran tan habituales como en la década anterior. A pesar del creciente abultamiento de las faldas, se seguían usando los limosneros, conocidos como «retículo» o «ridículo». Los manguitos estuvieron de moda durante todo el siglo (Fig. 180), aunque se fueron haciendo más pequeños a medida que éste iba tocando a su fin. El abanico era un accesorio fundamental en la *toilette* de noche, y a menudo se llevaba también un ramo de flores. El quitasol era otro elemento esencial del atuendo femenino a la moda; pero rara vez se abría, ya que habría tenido que ser de un tamaño enorme para proteger el sombrero, por lo que se solía



188 *Florence Nightingale y su hermana Parthenope*, de W. White, hacia 1836. Las mangas-globo, ahora caídas de hombros, están a punto de desaparecer del todo.

llevar en la mano. Las mujeres llevaban muchas joyas como: guardapelos, cruces, brazaletes de oro, broches de mosaico, camafeos y cadenas de oro de las que colgaban pequeños frascos de perfume.

En 1837 se empezaron a modificar las románticas y llamativas modas de la primera mitad del siglo. Las mangas no eran tan anchas y los abultamientos empezaron a caer por debajo de los hombros. Las faldas se alargaron de nuevo y no permitían ver los tobillos de las mujeres cuando andaban. El corsé se ajustaba mucho al cuerpo y se adornaba por delante con un material tallado en forma de abanico. El cambio más llamativo se dio en el sombrero: atado firmemente por debajo de la barbilla, dejó de ser un sombrero y se convirtió en una cofia. Se pegaba a la cabeza y tenía la forma de un «cubo de carbón de chimenea inglesa», *coal-scuttle*, dando una impresión de un gran recato. Comparada con la moda de los 30, la de los 40 era realmente «ratonil». Los colores brillantes se relegaron en favor de los verdes oscuros y marrones, los chales volvieron a estar de moda, y los peinados dejaron de ser complicados, salvo por los tirabuzones que enmarcaban la cara.

El traje masculino se hizo también más sombrío y sobrio en este período. Las cinturas apretadas, los hombros almohadillados se quedaron desfasados, así como los chalecos llamativos o las largas colas. El *frac* se llevaba tanto por la tarde como por la mañana, pero por las tardes era generalmente negro. Muchos hombres jóvenes empezaron a preferir el *redingote* \* durante el día, y en el verano, la *americana*, que tenía faldas más cortas \*\*. Las camisas con volantes desaparecieron de los trajes de día aunque se mantuvieron de moda por algún tiempo en los de noche. La corbata era pequeña, el cuello de la camisa seguía llevándose subido hasta la mejilla, y

a veces cubría por completo el de la chaqueta. Los deportistas llevaban pañuelos moteados sujetos con un alfiler. El sombrero de copa era de uso corriente en todas las clases sociales. La copa era muy alta al principio de esta época pero se fue haciendo más pequeña a finales de la misma. En el campo se llevaba a veces un sombrero informal de copa no muy alta que se llamaba «despierto» o «espabilado». La parte inferior de la indumentaria masculina consistía en un pantalón que era más ceñido incluso y llevaba también una tiriella bajo el empeine. Los calzones se usaban en el campo y eran de cuero o de lana. También se llevaban en la Corte, en este caso era de cashemire blanco. Por lo general, los pantalones eran del mismo tejido que las chaquetas. Las telas escocesas eran populares para invierno y los pantalones de dril blanco para verano.

Los abrigos presentan en este época una asombrosa variedad: el abrigo alto, *top-coat*, el *chesterfield* —ligeramente entallado—, y el *paletó*, que era un abrigo corto que reemplazaba a veces al abrigo. El *curricule* se usaba para conducir y tenía uno o varios pliegues sobre los hombros. Se llevaban capas sobre los trajes de noche, y los abrigos, usados en Francia y Alemania, eran fundamentalmente de origen inglés \*.

El autor anónimo de un libro sobre la etiqueta, titulado *Las costumbres de la buena sociedad*, publicado en los años 40, nos cuenta que un hombre bien vestido necesitaba cuatro clases de abrigo: una chaqueta de mañana, un *redingote*, una chaqueta de vestir y un abrigo. Necesitaba cuatro chaquetas del primer tipo y una de cada uno de los restantes y el precio de siete chaquetas era de más de £ 18 (un poco más de £ 2 cada una). Además necesitaba seis pares de pantalones de diario y otro de noche que costaban unas £ 9 y cuatro chalecos también de diario y otro de noche que costaban £ 4. A esto había que añadir otras £ 10 para guantes, ropa blanca, sombreros, bufandas y corbatas y £ 5 más para botas. Un hombre bien vestido de recursos moderados podía, no obstante, vestirse por menos de £ 50 al año, lo cual en nuestros días resulta extremadamente barato. Por supuesto que los dandies, que todavía existían en 1840, se gastaban mucho más; por entonces se les miraba como reliquias

\* Término que procede de la palabra inglesa compuesta *riding-coat*, que curiosamente nunca fue empleada en Inglaterra; donde, por el contrario, era común una chaqueta de caza, *hunting-coat*; prenda de la que derivaba el *redingote*, que aparece hacia 1725, según Boucher (Boucher, *op. cit.*, pág. 441). Su característica principal consistía en que los extremos de delante de los faldones estaban formados por una sola pieza en vez de cortados como en las demás chaquetas. [N. del T.]

\*\* La terminología de chaquetas masculinas durante el siglo XIX y principios del siglo XX es bastante compleja, y no siempre coinciden los términos de distintos países. (Hay autores que conservan los términos originales de cada país; otros, sin embargo, optan por nombres generales.) Para simplificar la lectura se ha traducido *cut away coat* como *frac*, y *frock-coat* como *redingote* y *jacket* como *americana*. El *frac* fue modificando su corte a lo largo del siglo, estrechando y acortando los faldones. Por otro lado, a mediados de siglo este término pasó a designar al traje de ceremonia con faldones por detrás y cortado por delante a la altura de la cintura (véase pág. 204). [N. del T.]

\* El más conocido era el *carrick*. [N. del T.]



189 Trajes de hombre.  
Lámina de moda, 1849.

de una época anterior y remota. La figura dominante en la vida pública inglesa era ahora el respetable burgués, que no deseaba llamar la atención y que únicamente pretendía tener una apariencia elegante tanto en su despacho como en su casa. El autor anteriormente citado aconseja llevar azul oscuro o negro en la ropa de ciudad, aunque en el campo se pudiera llevar un traje de *tweed*. A lo que estamos asistiendo, de hecho, en este período es a la desaparición de la extravagancia y del color en la ropa masculina, que no se recobrarán hasta los tiempos modernos. Se consideraba poco elegante llevar algo de aspecto llamativo.

Lo mismo pasaba con las mujeres. Las cualidades más admiradas en ellas fueron el reposo y la delicadeza. De hecho, estaba de moda el ser o parecer un poco *souffrante* (Fig. 190); «la buena salud» era definitivamente vulgar. El colorete cayó totalmente en desuso; se admiraba la «interesante palidez» y algunas mujeres imprudentes llegaron incluso a beber vinagre para estar a tono con la moda imperante. El próspero hombre de negocios, que ahora había empezado a dejar las ciudades para establecerse con su familia en los barrios de moda a las afueras, pedía a su mujer dos cosas: primero,



190 *Convalecencia*, basado en Eugène Lami, hacia 1845.



191 Vestidos de día de *Le Follet*, hacia 1848. Ejemplo de lo extremadamente sencillo que era el estilo de los 40. La pasión de la reina por Balmoral fomentó el uso de telas escocesas.

que fuese un modelo de las virtudes domésticas, y segundo, que no hiciese nada en absoluto. La completa ociosidad era el símbolo externo de su estatus social. El trabajo, cualquiera que fuera, estaba mal considerado; y el vestido, que reflejaba esta actitud, fue extremadamente restrictivo. De hecho, la gran cantidad de enaguas que llevaban las damas en este período les impedía llevar a cabo cualquier tipo de actividad sin sentir fatiga.

Esto produce extrañeza si tenemos en cuenta que en el mundo exterior la década de los 40 fue un período en el que se produjeron sacudidas e innovaciones extraordinarias. Una década que asistió a la aparición del ferrocarril y fue testigo de una serie de trastornos sociales que culminaron en 1848, el Año de las Revoluciones. Las mujeres no pudieron participar en todo esto y la gran mayoría de ellas parecieron aceptar esta situación con mansedumbre y resignación. El remilgamiento alcanzó cotas supremas: las faldas descendieron hasta tocar el suelo, y los pies, calzados con zapatillas de tacón plano, apenas se podían vislumbrar bajo las enaguas. Un escritor tan sensato como Thackeray pensaba que era necesario pedir disculpas cuando se mencionaban los tobillos. No hubo período en que las mujeres —a excepción de los trajes de noche, de escote cuadrado— fuesen más cubiertas. Las «capotas» impedían incluso que se pudiesen ver las caras, salvo de frente.

Una situación así, naturalmente, no contentaba a todas las mujeres; y en Francia, al menos, hubo una oleada de rebelión simbolizada en la figura de *La lionnè*. Un escritor contemporáneo la define como una «rica mujer casada, hermosa y coqueta, que puede manejar el látigo y la pistola tan bien como el marido, cabalgar como un lancero, fumar como un dragón y beber una cantidad ilimitada de champán helado». «Cabalgar como un lancero» es la frase en boga. En la década de los 40 hay, entre las mujeres, una auténtica pasión por la equitación; y en todas las revistas de modas de la época aparecen trajes de montar. La nota más curiosa en todo ello es que la masculinización llegó sólo hasta la cintura. Lo práctico hubiera sido, por supuesto, masculinizar los miembros inferiores, pero en este período era impensable que las mujeres pudiesen llevar prendas que se bifurcasen y siempre montaba de lado sobre el sillín. Empezando de la cabeza a los pies, el traje de montar femenino consistía en un sombrero de copa masculino con un velo atado bastante holga-



192 Vestido de invierno,  
1847.

do, un cuello y corbata masculinos, una chaqueta y chaleco, también de hombre; y una falda enormemente voluminosa (Fig. 183), tanto que tocaba casi el suelo cuando las mujeres iban sentadas en el sillín (como podemos ver más claramente en las estatuas ecuestres de este período de la reina Victoria); y era casi imposible apearse del caballo sin la ayuda de un mozo de cuadra. La motivación inconsciente de ello era bastante clara: uno de los propósitos del vestido es (o quizá deberíamos decir era) mostrar el estatus de alta clase social de su propietario, que podía permitirse emplear a todo un séquito de sirvientes.

Las líneas esenciales del vestido durante la década de los 40 se pueden resumir brevemente. La cintura era baja y las líneas que decoraban el «cuerpo» acentuaban esta nota, las mangas iban ceñidas o abombadas sobre el antebrazo, las faldas eran largas y abultadas. El «cuerpo» y la falda estaban generalmente unidos y se abrochaban por detrás con corchetes y ojales; pero a partir de la mitad de la década se podía llevar el «cuerpo» separado de la falda. La chaqueta

iba ajustada al cuerpo y se abotonaba de arriba a abajo. Había también otra prenda conocida con el nombre de *gilet-cuirasse*, que parecía un chaleco masculino y podía ir separada o unida a la chaqueta. Las faldas se llevaban de tal modo que el forro sobresaliera por debajo y a veces se añadía una entretela de lana a la parte trasera superior de la falda. Se llevaban muchas enaguas y lo que podría llamarse el «efecto cubretetera» se enfatizó más tarde con el uso de un pequeño «polisón» hecho de crin de caballo. Esto, para confusión de los estudiosos, se llamó «crinoline». Era bastante distinto de la futura crinolina, pero etimológicamente el término era más correcto que cuando se aplicaba a los aros metálicos de los 50 y los 60, ya que *crin* es la palabra francesa para «cabello de caballo», que era de lo que fundamentalmente estaban hechas las primeras «crinolinas». Las faldas se adornaban casi siempre con volantes que podían ser dobles o múltiples, o con plisados u otra decoración.

Los especialistas distinguen cuatro tipos de vestidos de mañana: el *pelisse-robe* (Fig. 185), el *redingote* \*, el vestido redondo y el peinador; pero hubo una gran confusión y mezcla que hizo que al final de la década los dos primeros términos se usasen indiscriminadamente. En general, se puede decir que el *pelisse-robe* se usaba para estar en casa por las mañanas, el *redingote* para ir de paseo, y el vestido redondo, bastante más adornado, para por las tardes. El peinador o *peignoir* era el vestido informal que sólo se llevaba por las mañanas, pero no era un salto de cama en el sentido moderno de la palabra.

Los vestidos de noche eran escotados, y el escote se llevaba por debajo de los hombros, recto o bien con un ligero entrante en el centro que se denominaba *en coeur*. Los pliegues horizontales que atravesaban la parte superior del corsé eran muy característicos de este período, así como la escotada «berta», que iba desde la parte superior del corsé hasta la mitad de las mangas y estaba hecha de encaje y se adornaba con cintas. El cuerpo del corpiño se hizo apuntado hacia abajo e iba fuertemente emballenado. Los tejidos preferidos en los vestidos de día eran el velarte, el merino, el fular, el

\* El *redingote* femenino estaba basado en un principio en el modelo masculino, del que había adoptado su corte ajustado y, a veces, el tipo de cuello. En la época Romántica se trataba simplemente de un vestido abierto abotonado de arriba a abajo. [N. del T.]

organdí, la guinga y la tarlatana. Los vestidos de noche eran generalmente de seda tornasolada o terciopelo.

Las prendas que se llevaban al aire libre eran de distintos tipos. El chal volvía a estar de moda y era a veces muy grande, con una orla en el borde. Los chales de Paisley dejaron de considerarse como meros sustitutos de los de Cachemira, ya que la reina, al tener una residencia en Balmoral, puso de moda todo el escocés (Fig. 191). Se inventaron nuevos tipos de capas y se les llamaba de distinta manera, según llevasen cofias, mangas o aberturas para los brazos o las tres cosas juntas. Las diferencias entre una casaca, *casawecks*, una polca o un sobretodo, *pardessus*, eran insignificantes; y sus nombres son reminiscencia de la influencia en este época de algunos trajes de la Europa del Este, particularmente de los de Hungría.

En este período se hacía todo lo posible para que las mujeres pareciesen más pequeñas, debido quizás a una deferencia hacia la reina Victoria, que era de muy baja estatura. Por ello los zapatos, excepto en raras ocasiones, no llevaban tacones. Lo más corriente eran las zapatillas, atadas a veces sobre los tobillos como las bailarinas, pero sin acabar en punta como éstas. Eran de seda o de crêpe, de colores a juego con el vestido. Los pies muy pequeños eran considerados como un símbolo de elegancia. En la calle se solían llevar botas de paño con los lados elásticos, pero las damas elegantes no salían mucho. Hacia 1850 la moda victoriana parecía estar metida en un molde, y quienes la llevaban no parecían encontrar ninguna razón para cambiarla.



193 Vestidos de día, 1853. La falda con muchos volantes es característica de principios de los 50. Sólo por medio de un gran número de enaguas la falda conseguía esta forma, ya que todavía no había aparecido la crinolina.

## CAPÍTULO VIII

### De 1850 a 1900

A los hambrientos años 40 les sucedieron los activos y prósperos 50. El Año de las Revoluciones, 1848, acabó con la derrota de la izquierda en toda Europa, y en algunos países esto supuso el reestablecimiento de una tiranía centralizada, pero en Inglaterra y Francia fue realmente el triunfo de la burguesía. Es cierto que el Golpe de Estado de Luis Napoleón en 1851 produjo cierta intranquilidad, pero a pesar de sus aventuras militares de fines de siglo, quienes verdaderamente apoyaron a Napoleón III fueron los banqueros, los industriales y los capitalistas. En Inglaterra la Gran Exposición de 1851, además de mostrar nuevas clases de tecnología, era un signo de esperanza (una falsa esperanza, como se vio luego) de que una era de paz universal y fraternidad estaba a punto de empezar. Los negocios y el comercio sí que florecieron; basta observar la gran cantidad de casas en Londres con fachadas estucadas y pórticos de dos columnas —casi todas construidas en la década de los 50— para darnos cuenta de que los londinenses y los comerciantes tenían dinero suficiente como para dejar de vivir «encima de la tienda» en la *city* y retirarse a la elegancia de South Kensington y Belgravia.

La creciente prosperidad implicó una mayor complicación en el vestido y así nos encontramos con que R. S. Surtees, en una de sus novelas (*Ask Mamma*, 1853) se quejaba de que «la criada viste mejor —más delicadamente en todos los sentidos— que su señora hace diez años, y es casi imposible reconocer a la clase trabajadora cuando va vestida de domingo». Las faldas continuaron agrandándose y durante la primera mitad de la década se obtuvo el efecto deseado llevando debajo de ellas gran cantidad de enaguas. Era tal su peso



194 Una esquina con viento, 1864. Ahora, todas las mujeres llevaban crinolina, incluso la niña que empuja el rudimentario cochecito de bebé.

que llegó a hacerse insostenible; y en 1856 se reemplazaron por una «jaula crinolina», *hooped petticoat*, es decir, una enagua con aros.

Por supuesto no era la primera vez que las faldas se sostenían con aros. Ya hemos visto las toscas ruedas de carro de los «verdugados» del período isabelino y los «tontillos» y «miriñaques» del siglo XVIII. Pero la nueva crinolina era un aparato mucho más científico porque la tecnología estaba ahora lo suficientemente avanzada como para que los fabricantes pudieran suministrar aros de acero flexible (Fig. 196) que podían ir cosidos a la enagua, o bien ser una prenda separada que colgaba de la cintura mediante cintas.

Para las mujeres el invento de la crinolina debió convertirse en un instrumento de liberación. Ahora podían mover las piernas con libertad dentro de su jaula de acero, sin el estorbo de las múltiples capas de enaguas. Por supuesto tenían su riesgo, y a los caricaturistas de la época les encantaba mostrar lo que podía ocurrirle a una dama con crinolina cuando soplaban un «fuerte viento» (Fig. 194). Como todavía era impensable mostrar las piernas, para un caso de mala suerte se solían llevar unos pantalones largos de lino que acababan en un encaje y a veces llegaban al tobillo. Las niñas pequeñas también llevaban estos pantalones, *pantaloons* (Fig. 195), a pesar de que sus faldas eran relativamente cortas. De hecho, mostrar el encaje de los pantalones se convirtió en un signo de elegancia. Las



195 Niñas con vestidos con crinolina y pantalones, 1853.



196 Crinolina, hacia 1860. La crinolina tenía forma circular y constaba de seis aros flexibles de acero.

madres que no podían costear el atuendo completo a sus hijas tenían que contentarse con los llamados «pantalettes», que consistían en unos sencillos tubos de lino blanco que acababan justo por encima de la rodilla. Estas extrañas prendas de compromiso se vendían en grandes cantidades.

Uno de los principios de la moda parece consistir en que una vez que se ha optado por la exageración, ésta se vuelve más exagerada incluso. Por ello al final de la década las faldas con «crinolina» se hicieron enormes, hasta el punto de que por ejemplo a dos mujeres les era imposible entrar juntas en una habitación o sentarse en el mismo sofá porque los volantes de una ocupaban todo el espacio. La mujer era ahora un barco majestuoso, navegando orgullosamente, mientras que una pequeña embarcación —su acompañante masculino— navegaba detrás.

Todo esto sucedió no sin protestas. Antes incluso de que apare-

ciera la crinolina hubo rumores desde América de un nuevo movimiento que reclamaba un vestido más racional para las mujeres. La formidable Mrs. Bloomer llegó a Europa en 1851 para difundir su «evangelio» e intentar inducir a las mujeres a adoptar su traje sensato y, desde luego, no por ello menos femenino. Se trataba de una versión simplificada del corpiño de moda y una falda bastante ancha que llegaba por debajo de la rodilla, aunque, debajo de ésta, se podían ver unos pantalones holgados que llegaban hasta el tobillo, generalmente con un adorno de encaje al final (Fig. 199). Este tímido intento de reformar el traje femenino provocó un increíble alboroto, burla y vituperio. Entró en juego lo que podríamos denominar el «complejo del pantalón». Parecía como si las mujeres fuesen tentadas a «llevar pantalones», y el caballero victoriano vino a contemplarlos como un escandaloso ataque a su privilegiada posición. La revista *Punch*, el fiel reflejo de la opinión de la

197 Modas de París para septiembre de 1859.



198 En un palco de la Opera, de Le Follet, 1857. La mujer que lleva un vestido sin escote es probablemente una doncella o una acomodadora del teatro.



199 Mrs. Amelia Bloomer, hacia 1850. Los tímidos intentos de Mrs. Bloomer de reformar el vestido femenino provocaron una oleada de hostilidad y burla.

200 A la derecha, «Un mirriñaque que hará que se vuelvan todas las miradas», de Charles Vermier. La silueta masculina y el vestido femenino nunca se diferenciaron de manera tan drástica como en 1860.

clase media en el siglo XIX, publicó docenas de viñetas en las que hacía hincapié en las consecuencias de una posible revolución sexual, con un mundo en el que los hombres apocados estarían sometidos por sus lozanas esposas «bloomerizadas».

*As the husband, shall the wife be; he will have to wear a gown if he does not quickly make her put her bloomer short-coat down.*

(La mujer será como el marido, él tendrá que llevar el vestido. Si no la obliga a quitarse rápidamente los bloomers.)

Sin embargo el «movimiento Bloomer», como intento de influir

en la moda contemporánea, constituyó un auténtico fracaso. Unas cuantas damas «avanzadas» la adoptaron, pero las clases altas no quisieron saber nada del asunto y Mrs. Bloomer tuvo que esperar casi unos cincuenta años para poder vengarse, cuando los «bloomers» se adoptaron para montar en bicicleta.

Su intento resultó excesivamente prematuro porque la mitad del siglo XIX representó un momento cumbre de dominación masculina; y en períodos tan patriarcales se intenta diferenciar más la indumentaria de ambos sexos. Un visitante de Marte que contemplase a un hombre con *redingote* y sombrero de copa y a una mujer con una crinolina habría pensado que se trataba de distintas especies; y la



crinolina guardaba realmente una relación simbólica con la época en la que se desarrolló. Por una parte simbolizaba la fertilidad femenina, como siempre parecen hacerlo todos los aumentos del tamaño real de las caderas. Fue una época de grandes familias, y como la tasa de mortalidad infantil no era alta, como había sido en épocas anteriores, la población de Inglaterra aumentó rápidamente.

Por otro lado, la crinolina era un símbolo de la supuesta inaccesibilidad de las mujeres. La falda ensanchada parecía querer decir: «no se puede usted acercar ni para besar mi mano». Pero, por supuesto, la falda enormemente amplia representaba una farsa, ya que era en sí misma un instrumento de seducción. Como ya he escrito en otra parte, «cuando vemos en los grabados damas con las faldas como cubreteteras pasadas de moda, creemos que es una estructura sólida e inalterable; pero, por supuesto, nada más lejos de la verdad. La crinolina iba siempre de un lado a otro en un estado de agitación constante (Fig. 200). Era como un inquieto globo cautivo y no se parecía en absoluto al iglú de los esquimales, excepto en la forma. Se balanceaba de un lado a otro, se ladeaba un poco y se columpiaba hacia delante y hacia atrás. Cualquier presión que se hiciera en un lado del aro metálico se transmitía, por su elasticidad, al otro lado dando como resultado un cierto tiro ascendente de la falda. Fue probablemente esto lo que hizo que el caballero victoriano tuviera obsesión por los tobillos, lo que dio lugar a una nueva moda en las botas» (*Taste and Fashion*). A lo largo de los años 40 el calzado femenino se redujo a unas zapatillas sin tacones que apenas podían verse debido a la voluminosidad del vestido; pero aparecieron unas botas nuevas con tacones más altos y encaje hasta media pantorrilla. La crinolina no era, verdaderamente, una prenda virtuosa, y el período en el que alcanzó su máximo apogeo, el Segundo Imperio, tampoco lo fue. La historia social del Segundo Imperio es la historia de la *grande cocotte*.

Y en realidad parece como si hubiera una simbólica amistad entre la crinolina y el Segundo Imperio, con su prosperidad, su extravagancia, su tendencia expansionista y su hipocresía. Y la ruina de la crinolina fue la propia emperatriz Eugenia (Fig. 201). Ella fue quizá el último personaje real que influyó de manera directa e inmediata en la moda, y la crinolina le iba a su estilo a la perfección; nunca fue más arrogante y eficazmente exhibida como durante su



201 *La emperatriz Eugenia y sus damas de honor*, de F. X. Winterhalter, hacia 1860.

reinado. Ahora empezaba a aparecer una nueva raza de diseñadores de la moda, llamados a transformar el mundo de la *haute couture*.

En épocas anteriores los diseñadores de moda habían sido personas relativamente humildes que visitaban a las damas en sus hogares. Y la inmensa mayoría de ellos habían sido mujeres. Ahora, *M. Worth* —que a pesar de ser inglés fue durante diez años quien dictó la moda en París— exigía a las damas (con la excepción de Eugenia y su Corte) que fuesen a él. El historiador francés Hipólito Taine describió la escena de cómo las damas, ansiosas por ser vestidas por Worth, le esperaban en su salón.

«Esta seca, tenebrosa y nerviosa criatura las recibe, vestido con una chaqueta de terciopelo, tendido descuidadamente sobre un diván y con un puro entre los labios. Les dice: “¡andad!, ¡volveos!, ¡bien!, volved dentro de una semana y os compondré una *toilette* que os vaya”. No son ellas quienes eligen, sino él. Y están contentas por ello, pero incluso para algo así necesitan a alguien que las



202 Vestido con crinolina, de Worth, hacia 1860. Como Worth no sabía dibujar, tenía litografías de cabezas y brazos, sobre las que diseñaba el traje.

presente. Mme. B., un personaje del *Beau Monde* y elegante por añaduría, fue a él el mes pasado para encargarle un vestido. "Madam" dijo él "¿De parte de quién venis?"... "No entiendo" "Me temo que necesitais una recomendación para poder ser vestida por mí".

Ella se marchó sofocada de rabia, pero otras se quedaron diciendo: "No me importa lo grosero que sea con tal de que me vista".» Worth pronto tuvo innumerables seguidores pero muy pocos o ninguno igualaron su *panache* o su éxito.

La crinolina duró unos quince años y, durante ese tiempo, sufrió varias modificaciones. Alcanzó sus máximas dimensiones hacia el año 1860. En esa época sobresalía tanto por delante como por detrás. La falda parecía una colmena tanto de frente como de perfil. Las cinturas eran estrechas y el corpiño se ceñía a la figura; pero al aire libre se solía llevar un chal o *manteleta*. Todos estos elementos proporcionaban a la mujer una apariencia general de un triángulo de base ancha, efecto que se realizaba por la pequeñez de la capota,



203 Las modas de Londres y París para junio de 1864. La crinolina ha empezado a correrse hacia atrás y ya no forma un círculo perfecto.

que ahora había empezado a resbalar hacia atrás, dejando al descubierto el pelo por delante. Luego, a mediados de los 60, la crinolina empezó a desplazarse hacia la parte trasera de la falda dejando el frente más o menos recto (Fig. 203). En 1868 hubo un cambio más al pasar a la parte trasera todo el refuerzo de la falda, convirtiéndose, de hecho, en media crinolina (Fig. 205). En la espalda quedaba una gran cantidad de tejido que formaba una cola y que cuando la crinolina desapareció al final de los 60, se curvó en una especie de polisón, que sería característico de la década siguiente. La crinolina, que había sido un auténtico símbolo del Segundo Imperio, se desinfló como un globo pinchado. En la calle, entre las mujeres más jóvenes, estaban de moda las faldas más cortas, que incluso podían volverse hacia arriba por medio de cintas y dejaban ver la falda de debajo. Pero no pasó de ser una moda temporal, ya que las faldas de los 70 fueron tan largas que arrastraban por el suelo.

La derrota de Francia en 1870 y los problemas de los años siguientes dejaron a París fuera de escena por una temporada. Tuvo que pasar algún tiempo para que volviese a recuperar su importancia. Los escritores contemporáneos destacan el retorno hacia una mayor sencillez, aunque vistos por nosotros los trajes de principios de los 70 resultan bastante voluminosos y lujosos. Incluso parecían un poco chillones; efecto al que contribuyeron dos invenciones recientes: una, la máquina de coser, y otra los tintes de anilina. Al desaparecer los suaves y tenues colores de la década anterior, ocuparon su lugar toda clase de colores brillantes. Estaba de moda llevar el corpiño de diferente color que la falda y hacer el vestido con dos tejidos distintos, uno con dibujo y otro liso, guarneciendo la parte lisa del vestido con la dibujada y la dibujada con la parte lisa. El efecto era a veces parecido al de una colcha de «patchwork», y un escritor en la revista *The Young Englishwoman* (1876) se quejaba: «ahora es imposible describir los vestidos con exactitud: las faldas están drapeadas tan misteriosamente, la disposición de los adornos se hace generalmente en uno de los lados y los corchetes son tan artificiales que si me pongo a detallar una determinada "toilette", incluso durante un cuarto de hora, resultaría imposible la tarea de describirla entera».

Las capotas habían dejado paso a los sombreros, que eran muy pequeños (Fig. 206) y se colocaban en la frente, sobre una masa de



204 *Mujeres en el jardín*, de Claude Monet, 1866-7. La crinolina se seguía considerando esencial, incluso en los vestidos ligeros de verano.

pelo que formaba un moño enorme con rizos y trenzas. Se necesitaba tal cantidad de pelo para esta nueva moda que muchas mujeres no tenían suficiente con el suyo, por lo que se importaron enormes cantidades de pelo, peinados en forma de *scalpettes* y *frizzettes*. Visto de perfil, el peinado repetía, como un eco, la silueta de la parte posterior de la falda.

Había dos clases de vestidos: los vestidos hechos de una sola pieza (los llamados estilo «princesa») y los que tenían el cuerpo separado de la falda. La chaqueta, *jacket*, se llevaba encima desde la década anterior (Fig. 207) y tenía faldones que podían ser cortos o largos y formaban una especie de sobrefalda. A veces con esta prenda se llevaba una falda suelta, cuyo tejido o color contrastaba con ella. Se obtenía un efecto similar con el *cuerpo* armado que apareció hacia 1874,



205 A la izquierda: las modas de Londres y París para marzo de 1869. La silueta es ahora recta por delante, y la crinolina está a punto de dar paso al polisón.

206 Peinados, 1870.

LE JOURNAL DES MODES.

y a menudo tenía delante una «pechera» de distinto tejido. El *cuerpo* armado era muy ceñido y se amoldaba a las caderas. Para ello era necesario el uso de un largo y apretado corsé; y las damas que no querían embutirse en él en casa llevaban una blusa. Las mangas eran generalmente ajustadas. También se solía llevar a veces una sobrefalda que se recogía a los lados de distintas maneras y que, como ya hemos visto, a principios de los 70 se concentraba y sobresalía por detrás formando un polisón.

El estilo «princesa» se prestaba a una gran variación. Una de las

más populares era la «polonesa», que a veces iba abotonada a lo largo de la parte central del delantero. La popularidad de la novela de Dickens *Barnaby Rudge* hizo que apareciera el vestido «Dolly Varden». Era generalmente de cretona o chinz estampado con colores brillantes; y las mujeres que lo llevaban se creían ingenuamente que se trataba de algún tipo de vestido del siglo XVIII. Se acompañaba con un pintoresco sombrero que se inclinaba sobre la frente. Al final de la década apareció un vestido de punto: el «vestido-jersey». Lo puso de moda Mrs. Langtry, por lo que fue conocido como el «Jersey Lily». Otra variedad era el «vestido de té», que se llevaba lo suficientemente suelto como para permitir que se viera el corsé de debajo. Había sido ideado originalmente como *robe de chambre* —el nombre indica su origen francés— y a finales de los 70 se volvió muy complicado, con muchos volantes y adornos y mucho encaje.



207 Lámina de modas de *Tailor and Cutter*, hacia 1870. En esta época eran habituales las láminas de moda con cabezas de gente conocida, como podemos apreciar en este curioso ejemplo.



208 Vestidos de señora y de niña, septiembre de 1873, procedente del *Journal des Demoiselles*.

(Fig. 208). Era esencialmente un vestido de ama de llaves, y se llevaba siempre con una cofia de encaje.

Hacia mediados de la década el prominente e inflado polisón había desaparecido. Las faldas se abultaban todavía por detrás, pero el abultamiento era menor e incluso los vestidos de mañana llevaban una cola sorprendentemente larga (Figs. 212-213) para disgusto de Ruskin y de algunos otros que criticaban lo antihigiénico de esa moda. Estas faldas eran muy incómodas, y hacia 1876 aparecían en *Punch* una serie de viñetas representando a damas, cuyos vestidos eran tan ajustados que no podían sentarse ni subir las escaleras. La cintura, que se apretaba ferozmente, parecía incluso más pequeña al llevar un corsé que iba, como si dijéramos, por fuera formando parte del corpiño y hundiéndose profundamente por delante. Esta fue la moda imperante a principios de los 80, con la falda saliendo por debajo del corpiño y drapeada en pliegues horizontales que hacían que la cintura pareciera aún más pequeña. A mediados de los 80 resucitó



209 *Madame Moitessier* de J.-A.-D. Ingres, 1844/5-56.



210 *Día de Derby*, de William Powell Frith, 1846-8.



211 *La vida en el ómnibus de Londres*, de William Egley, 1859. A mediados de siglo la crinolina estaba todavía en pleno auge a pesar de lo incómodo que resultaba ir apretada con ella dentro del estrecho espacio del ómnibus.



212 Vestidos de  
niña y de señora,  
marzo 1877.

el polisón, pero de un tipo distinto (Figs. 214-215). Sobresalía horizontalmente por detrás pero la estructura que lo sostenía ya no estaba hecha de crin de caballo como a principios de los 70. En los anuncios se podían leer cosas como «el higiénico polisón de hilos de alambre garantiza ser menos doloroso para la columna que los otros». También estaba el polisón «Langtry» (Fig. 218), un aparato hecho a base de bandas metálicas que se disponían en torno a un punto central. ¡Y se podía levantar al sentarse y volver a ponerlo en su lugar cuando la dama se levantaba! Fue uno de los mayores inventos en toda la historia de la moda.

Al estudiar los años 80 no se pueden pasar por alto el «Vestido



213 Trajes de noche, hacia 1877.

Estético» ni el «Movimiento para un Traje Racional» (Fig. 217). Algunos intelectuales, como protesta contra la fealdad de la moda contemporánea, empezaron a vestir con prendas de influencia prerrafaelista. Seguían básicamente las líneas de la moda, pero los trajes eran más sueltos, con mangas abultadas, no llevaban corsé, los zapatos tenían menos tacón y eran más suaves; los peinados, por su parte, iban menos artificiosamente arreglados. *Punch* satirizó esta indumentaria, especialmente la del «Traje Estético» masculino: unos pantalones por la rodilla, una chaqueta de terciopelo, una corbata suelta y un sombrero «despierto». Este era el traje que llevaba Oscar Wilde —que estuvo asociado a los estetas y al «Movimiento del Traje Racional» en su gira como conferenciante por América—, y también el de un personaje de Gilbert and Sullivan en su obra *Paciencia*, Bunthorne, a quien convirtieron en blanco de sus burlas contra



214 A la izquierda: *Demasiado pronto*, de James Tissot, 1873. El caballero en la puerta ha entrado en el salón con su «gibus» (un sombrero aplastado), tal como era la costumbre.

215 Arriba: *La Grande Jatte*, de Georges Seurat, 1884-6. El polisón de mediados de los 80 es muy diferente del de los 70.



216 Vestido de noche y vestido de visita, 1884. La exagerada forma del segundo polisón se construye sobre un marco de alambre.

el «Movimiento Estético». Los miembros del Movimiento del «Traje Racional», que se creó en 1881, estaban preocupados por lo malsano de la moda en esos momentos; especialmente en lo referente al ajustado y deformante corsé y a las innecesarias capas de prendas rellenas y armadas. Aunque motivo de escarnio en su época, el movimiento, con el tiempo, consiguió su propósito, ya que al iniciar las mujeres una vida más activa, los rígidos corsés pasaron de moda.

La moda corriente masculina muestra en este período pocos cambios con respecto a la década anterior. El *frac* se llevaba sólo por las tardes e iba adornado con puños y cuello de seda negra. Durante el día el *redingote* era la prenda aceptada para la ciudad. Otra posibilidad era la chaqueta de mañana, cortada de forma curva sobre las caderas y abotonada hasta bastante por encima del pecho. Entre los jóvenes la chaqueta corta, la *americana*, se iba haciendo cada vez más popular, especialmente en Oxford y Cambridge. También utilizaban chaquetones de solapa cruzada especialmente en las regatas. La influencia del deporte en la indumentaria se hace notar mucho en este período. Empezaban a hacerse comunes una gran cantidad de nuevos deportes y era imposible practicarlos cómodamente con el traje de día de etiqueta. Para ir de caza, un hombre podía llevar la «chaqueta Norfolk» —con su cinturón y sus pliegues vertica-



218 Anuncios de polisones. Los polisones de crin de caballo de los 70 y los «científicos» de los 80. El «polisón higiénico» se recomienda por dar «menos calor en la columna vertebral que los otros». El polisón «Langry» se plegaba cuando la usuaria se sentaba y volvía a extenderse cuando ella se levantaba.



219 *La recepción*, de James Tissot, 1886. No hay un pintor en el siglo XIX que sirva mejor a los historiadores del traje que Tissot. El dedicó a las *toilettes* de la época una gran atención pintándolas con meticulosa precisión.



217 *Nicompoopiana - La mutua admiración en sociedad*, de George du Maurier, 1880. Sátira de las costumbres y actitudes de los estetas.





220 *El picnic*, de James Tissot, 1875, donde los retratados visten trajes informales; realizado en el propio jardín de la casa de Tissot en el bosque de St. John.

les característicos— y calzones bastante flojos con polainas. Con este atuendo se llevaba un sombrero de fieltro suave, a veces llevaba una botonadura en la copa como el futuro sombrero de hongo. El traje de cricket era igual que el de hoy, salvo en que estaba todavía permitido llevar una camisa de colores. Las *blazers* de colores brillantes empezaban a ponerse de moda entonces.

El nuevo deporte del ciclismo, que estaba todavía en la fase de las bicicletas llamadas «penny-farthing» \* contaba ya con un atuendo específico de pantalones ajustados hasta la rodilla, una chaqueta de

\* Modelo de bicicleta de finales del siglo pasado de rueda delantera mayor que la trasera en la misma relación proporcional de dos monedas inglesas: el penique (*penny*) y el cuarto de penique (*farthing*); de ahí su nombre. [N. del T.]



221 *Los paraguas*, de Renoir, hacia 1884. Los retratos de Renoir resultan muy útiles para el estudio de los vestidos corrientes de la clase trabajadora y de la clase media de la época.

aspecto militar muy ajustada y una pequeña gorrilla (Fig. 222). El ciclista verdaderamente distinguido llevaba una corneta para advertir a los peatones de su llegada. Este peculiar atavío al parecer no fue adoptado en Francia y Alemania, donde el ciclismo era igualmente popular.

El abrigo de mayor éxito fue el «chesterfield» (Fig. 224), que al principio llegaba hasta las rodillas y poco a poco se hizo más largo. Estaba hecho de tejidos como *miltons*, estambres y cheviots en color negro, marrón, azul o gris. Tenía generalmente puños y cuello de seda e iba rematado con un galón. El *top-frock* era casi una ré-



222 A la izquierda: Traje masculino y femenino para montar en bicicleta, 1878-80.



223 A la derecha: Traje de playa masculino y femenino, 1886.



THE MILITARY.

THE PRINCESS.

CHESTERFIELD.

THE LOUNGE.

224 Trajes ingleses de primavera y verano, 1884.

plica del *redingote* (*frock-coat*) de debajo, excepto en que, por supuesto, era más suelto y estaba hecho generalmente con un tejido más grueso. El *inverness* y el *ulster* eran capas o más bien medias capas, que se sujetaban al abrigo; y el «gladstone» era un abrigo corto cruzado, con una capa sobre los hombros y a veces ribeteada de piel. Otra variedad era la capa de medio círculo llamada «Albert». Por las noches el *frac*, *tail coat*, seguía siendo la prenda esencial para las ocasiones de etiqueta, pero el *dinner jacket* estaba empezando a llevarse en casa o cuando se iba a comer a club. Cuando las damas se retiraban, estaba permitido ponerse un *smoking jacket* \*\*, que era de forma parecida al *dinner jacket*, pero siempre forrado,

\*\* El *dinner jacket* y el *smoking jacket* corresponden a lo que en España llamamos «esmoquín». [N. del T.]

seguramente para que abrigase más, ya que los salones de fumar y las salas de billar de las casas de campo carecían, a menudo, de calefacción.

Hay poca diferencia entre la moda masculina de los 80 y la de los 90, salvo en el uso cada vez mayor de un atuendo informal (Fig. 225). Se consideraba bastante «desvergonzado» llevar algo que no fuese un *redingote* o un abrigo de mañana en la ciudad, cuando se iba de visita o los domingos en la procesión religiosa en Hyde Park. Los trajes de calle podían ser de estameña azul o de dibujo de *tweed*. Con ellos se podía llevar un lujoso chaleco, algunas veces muy adornado; aunque la revista *Tailor and Cutter* advertía en 1890 que «los caballeros con convexidad abdominal deben ser discretos en el uso de los colores y dibujos estampados que suelen llamar la atención sobre parte tan poco romántica». Los pantalones a principios de los 90 eran de pinza y los jóvenes atrevidos empezaban a llevarlos con una vuelta, aunque seguían causando desaprobación y en 1893 el vizconde Lewisham provocaría un gran escándalo cuando apareció en la Cámara de los Comunes con este atuendo.

Las corbatas y lazos se ataban de distintas formas, a veces se vendían ya hechos. El cuello fue haciéndose más alto, sin interrupción a lo largo de esta década hasta convertirse en un verdadero «cuello alto» o *chocker*.

El «polisón» desapareció finalmente del vestido femenino —así como las faldas formando pliegues que se cogían horizontalmente, tan características de los 80—. Los vestidos se ajustaban a las caderas con facilidad, al haber sido cortados al biés. Las faldas eran largas y acampanadas y normalmente tenían una cola, incluso cuando se llevaban para ir a la calle. Los vestidos de mañana tenían cuellos altos y acababan en plisados o en un gran lazo de tul. Se utilizaba mucho el encaje; incluso en las blusas de diario y algunos trajes de tarde eran totalmente de encaje; también se usaba para las enaguas, que ahora adquirieron una nueva importancia. Desde el momento en que era imposible cruzar la calle sin sujetarse la falda con la mano; este gesto permitía ver el adorno de encaje de la enagua lo que parece haber tenido en esta época un extraordinario atractivo erótico. Las mangas —que al principio de la época se ensanchaban encima de los hombros pero que, por lo demás, eran bastante estrechas— empezaron a adquirir enormes proporciones en 1894 (Fig. 229). Al-



225 *El conde Robert de Montesquiou*, de Giovanni Boldini, 1897.

gunas llegaron a ser tan grandes que se necesitaban cojines para ahuecarlas. Se las consideró incluso esenciales para el teatro y los disfraces; requerimiento que hacía que cualquier posible intento de rigor histórico en las obras representadas en la época fuese imposible.

Por entonces, la bicicleta era ya muy popular, y con ella resultó inevitable usar algún tipo de prendas bifurcadas, al ser imposible montar con una falda con cola (Fig. 226). Las faldas-pantalón fueron una solución, así como los holgados pantalones, más cortos, conocidos como *bloomers*, que causaron casi el mismo escándalo que en la primera ocasión, en los años 50. Se ridicularon en la prensa y fueron denunciados desde los púlpitos, pero todo fue inútil; las jóvenes seguían llevándolos. De hecho, el creciente entusiasmo por todos los deportes al aire libre hizo necesario el uso de unas prendas más racionales y hubo una moda en general, hacia el «traje sastre», que consistía en una chaqueta, una falda y una blusa. Lo que sí resulta extraño es que las mujeres, en actividades al aire libre, se empeñaran en llevar sombreros de hombre y cuellos duros masculinos. La indumentaria deportiva femenina (Fig. 228) era por lo general pesada, de tejidos hechos en casa o *tweeds*, y de colores habitualmente oscuros.



226 Trajes para montar en bicicleta, marzo 1894.



227, 228 A la izquierda, en el jardín, 1891. A la derecha, trajes de montar, febrero 1894.

Los sombreros durante toda la década fueron bastante pequeños y se colocaban ladeados encima de la cabeza. Al aire libre se llevaban prendas como mantos, chales y capas, siendo las dos primeras prendas más o menos similares. La capa, por el contrario, era, generalmente corta, se ajustaba sobre los hombros y llegaba a la cintura. Los mantos, en un principio, solían llevar cuellos Medici hasta las orejas, que se sostenían con alambres. Muchas mujeres llevaban el masculino «chesterfield» y los abrigos de «tres cuartos». Los zapatos tenían, en comparación, tacones altos y la punta redondeada, y se ataban por delante. Las botas podían ir atadas o abotonadas y eran de cuero o paño; en cuanto a las medias, eran casi siempre negras, de hilo de Escocia durante el día, y de seda por las noches. Por la tarde estaba de moda usar guantes muy largos de piel, a veces hasta con veinte botones, así como llevar un abanico muy grande de plumas, curvadas o rectas, de avestruz y joyas (Fig. 232). Los colores generalmente eran bastante fuertes y discordantes, y el amarillo el favorito entre todos ellos. No es fortuito que la más apasionante publicación de la época se llamase «*El Libro Amarillo*».



229 Vestido de paseo para otoño, 1895.

Ejemplos de vestidos con la forma exagerada de globo en las mangas, de mediados de los 90.



230 En las carreras, 1894.



231 Vestido de viaje, 1898.



232 Vestido de paseo, febrero de 1899.

Los acontecimientos políticos también influyeron en la moda. El dominio de París seguía siendo incuestionable y el gobierno francés se inclinaba a la alianza con Rusia. La armada rusa visitó Toulon en 1893 y tres años más tarde el zar en persona fue de visita a París entre escenas de gran entusiasmo. Su estancia puso de moda las pieles tanto en la indumentaria masculina como en la femenina; en épocas anteriores las pieles habían sido casi enteramente una prerrogativa del hombre. Ahora la situación era, de algún modo, opuesta, ya que las mujeres llevaban pieles no sólo como adorno, sino en abrigos enteros; mientras que los hombres las llevaban por dentro y sólo se podían ver en el cuello y en los puños.

La década de los 90 fue un período de cambio de valores. Aquella sociedad vieja y de moldes rígidos estaba empezando a resquebrajarse, con los millonarios sudafricanos y otros *nouveaux riches* asaltando las ciudadelas de la aristocracia. Entre los jóvenes se respiraba

un nuevo aire de libertad, simbolizado en la indumentaria de deporte y en la extravagancia de sus trajes cotidianos. Resultaba obvio que la era victoriana estaba tocando a su fin.



243. *Las hermanas ilustres*, de John Singer Sargent, hacia 1905.

## CAPÍTULO IX

### De 1900 a 1939

El período comprendido entre principios de siglo y el estallido de la I Guerra Mundial se suele conocer en Inglaterra como el período Eduardiano, aunque en realidad el rey se muriera en 1910. En Francia se le denominó *la belle époque*, dando un ligero salto hacia atrás al incluir también la segunda mitad de la década de los 90. En ambos países había un ambiente muy similar, era una época de gran ostentación y extravagancia. En Inglaterra, la sociedad y la Corte, que habían estado siempre una junto a otra pero sin mezclarse apenas, empezaban ahora a coincidir y el mismo rey daba prueba de ello. Como observa Virginia Cowles: «El hecho de que al rey le gustara la gente de la *city*, los millonarios, los chistes judíos, las herederas americanas y las mujeres hermosas (sin tener en cuenta su origen) significaba que las puertas estaban abiertas a cualquiera que tuviera éxito en excitar la fantasía del monarca ...; la sociedad eduardiana se modeló a sí misma para satisfacer las demandas personales del rey. Todo era de mayor tamaño que el real. Hubo una avalancha de bailes, cenas y fiestas en las casas de campo. Se gastaba más dinero en ropa, se consumía más comida, se montaba más a caballo, se cometían más infidelidades, se mataban más pájaros, se encargaban más yates y se trasnochaba más de lo que nunca se había hecho antes.» (*Eduard VIII and his circle*, London, 1956).

La moda, como siempre, reflejaba la época, y, ahora, mostraba, al igual que el rey, su preferencia por las mujeres maduras, imperturbables y dominantes, con busto bastante prominente, efecto que se enfatizó más adelante con los llamados corsés «salud». Estos, en un loable esfuerzo por evitar una presión hacia abajo, sobre el abdo-



234 Traje de noche: *El ha sido premiado*. Lámina de moda de *La Gazette du Bon Ton*, 1914.

235 A la derecha: *Madame Jasmy Alvin*, de Kees van Dongen, 1928.





men, hacían que el cuerpo se mantuviese rígidamente derecho por delante, empujando el busto hacia delante y las caderas hacia atrás, creando la peculiar silueta en forma de «ese» de este período. La falda iba ajustada a las caderas y se ensanchaba en forma de campana conforme bajaba al suelo. El *cuerpo* se llenaba de cascadas de encaje; y había una auténtica pasión por cubrir el traje de encaje por todas partes. Las mujeres que no podían permitirse el costoso encaje auténtico, muy costoso, optaron por el *crochê* (labor de ganchillo) irlandés, que estaba muy en boga.

Los peinados se llevaban muy altos, por encima de la cabeza y con sombreros aplastados en forma de torta, que salían hacia afuera como para equilibrar la cola del traje. Los vestidos de noche tenían escotes exagerados pero los de día cubrían el cuerpo por completo, de la cabeza a los pies. En el atuendo femenino no podían faltar el pequeño cuello de encaje, que se sujetaba con ballenas, ni tampoco unos guantes largos. Las plumas hacían furor y los sombreros se adorna-

236, 237 A la izquierda, vestidos de primavera adornados con galones de seda y encaje, mayo 1900.

238 Corsé, febrero 1902.

239 Vestido de chiffón, 1901.

240 Vestido de noche, septiembre 1901.





241 Vestido de verano, hacia 1903.



242 Vestido de noche de seda, 1911.

243 Vestido de noche de encaje, 1907-8.

Las fotografías de estos vestidos muestran la textura de los tejidos.



244 Arriba: Los vestidos llamados *merveilleuse*, que causaron sensación en las carreras de Longchamps en mayo de 1908. Era una extraña ilusión el que estos vestidos quisieran evocar de alguna manera los diáfanos vestidos «Imperio» de 1790.

245 Vestido de 1908. Es el período de la «chica Gibson» con el busto prominente y la falda arremolinada creado por el artista Charles Dana Gibson. Estaba inspirada en las hermosas hermanas Langhorne, una de las cuales estaba casada con Gibson.

ban, al menos, con una de ellas. Se llevaban boas de plumas alrededor del cuello, aunque había modelos más ricos, de plumas de avestruz que a veces llegaban a costar 10 guineas.

Cabe preguntarse si el clima de Europa fue mucho más suave en los primeros años del siglo de lo que había sido hasta entonces, ya que una gran mayoría de los trajes de este período parecen haber sido diseñados para una fiesta al aire libre o para lucirlos en un Casino de la Riviera. En invierno la mayor parte de la sociedad elegante parecía ir en tropel a Montecarlo o a sitios de reunión semejantes en el Mediterráneo. Cualesquiera que fuesen las altas y bajas en la *Entente* en los círculos políticos, estaba claro que la clase alta inglesa —siguiendo una vez más el ejemplo del rey— contemplaba a Francia e Inglaterra como partes de una misma civilización, coto cerrado de la misma ronda de placer. Este período fue definido como «los últimos buenos tiempos de las clases altas» e incluso los colores de la indumentaria reflejaban este luminoso optimismo de aquellos que tenían dinero para gastar. Todo eran suaves tonos pastel en rosa, azul pálido o malva; o negro con pequeñas lentejuelas cosidas por todas partes. Los tejidos favoritos eran el crêpe de china, el chiffon, la *mousseline de soie* y el tul. Muchos vestidos de satén se bordaban con dibujos de flores en pequeños grupos de cintas o iban incluso pintados a mano. El trabajo que llevaba hacer uno de estos vestidos a la moda era verdaderamente ingente y sólo en los brocados de principios del siglo XVIII encontramos algo comparable.

Las blusas empezaron a tener ahora una hechura muy complicada y se adornaban con pliegues y añadidos. «Algunas blusas —dice un escritor de una revista de moda de la época— tienen adornos circulares de muselina vaporosa, que proporciona una bella y elegante curva y el adorno tiene un aspecto muy cargado.» El boletero era muy popular, así como el llamado corpiño Eton, una prenda que era como las chaquetas de los muchachos de Eton. Las «mangas-globo» de los 90 estaban ya desfasadas; ahora se ajustaban en general en la muñeca y eran bastante largas, tapando media mano. El vestido de té —antes un mero «meterse en algo suelto»— constituía ahora una creación artística con entidad propia.

Otra característica de este período viene definida por la importancia que adquieren los «trajes-sastre». Muchas mujeres de clase me-



246 Traje femenino de golf, 1907.



247 Vestido de día, 1907.

dia se estaban empezando a ganar la vida como institutrices, secretarias y dependientas y hubiera sido imposible para ellas llevar a cabo sus actividades vestidas con los complicados trajes de fiesta al aire libre que hemos descrito antes. Incluso las mujeres ricas llevaban trajes-sastre en el campo o cuando viajaban (Figs. 246 y 247), y los sastres ingleses, considerados con justicia como los mejores del mundo, recogieron una buena cosecha.

Los hombres, en ocasiones que requerían etiqueta, iban con sombrero de copa y *redingote*; pero el traje de calle estaba formado por el *lounge suit*, con un sombrero de hongo u «Homburg» (nombre derivado de un balneario alemán que solía visitar mucho el Príncipe de Gales) que empezaba a verse cada vez más incluso en el West End de Londres.

Los sombreros de paja gozaban de una enorme popularidad y se llevaban a veces con pantalones de montar. Los pantalones solían

ser bastante cortos y muy estrechos y los jóvenes empezaron a llevarlos con vuelta abajo y la raya marcada —algo posible, desde mediados de los 90, gracias a la invención de la prensa para pantalones—. Los cuellos de lino blanco almidonado eran muy altos, a veces llegaban hasta debajo de la barbilla, y no eran sino un eco de los cuellos emballados del vestido femenino.

La silueta femenina empezó a modificarse ligeramente en 1908. El busto ya no se echaba tanto hacia delante ni las caderas tanto hacia atrás. Las blusas flojas que caían por encima de la cintura tampoco se llevaban. El vestido a la moda «Imperio» (Fig. 244), que tenía muy poco que ver con los de la época de Napoleón I, hacía que las caderas pareciesen más estrechas —como puede apreciarse fácilmente en los anuncios de corsés de este período. Las alas de los sombreros, al ensancharse, contribuyeron a que las caderas pareciesen más estrechas todavía.



248 En el extremo izquierdo: traje masculino de verano, julio de 1907.

249 A la izquierda, traje de paseo, 1910.

250 A la derecha, traje de dama para ir en coche, abril de 1905. En los coches descapotables de ese período era necesario protegerse del frío y sobre todo del polvo.

251 Traje de franela para ir en barca, julio 1902.

252 Hombre con traje de automovilista, hacia 1904.



En 1910 se produjo un cambio fundamental en el atuendo femenino. Se ha discutido mucho sobre quién lo provocó; pero lo que está claro es que tanto el Ballet Ruso como Paul Poiret jugaron un papel muy importante en este cambio (Figs. 257-259) y no vamos a entrar en discusiones sobre quién fue el primero. Lo que sí resulta evidente es que hubo una ola de orientalismo, seguida de un extraordinario entusiasmo por la representación de *Schéhêrazade*, cuyos trajes fueron diseñados por Leon Bakst. Los colores eran llamativos, incluso chillones, y la sociedad los adoptó con entusiasmo, abandonando los antiguos rosas pálidos y los «desvanecidos malvas». Los rígidos corpiños y las faldas acampanadas fueron reemplazados por una ropa más suave. Las faldas se hicieron más estrechas en el dobladillo, y en 1910 llegaron a ser tan estrechas que dieron lugar a la «falda trabada» que hacía difícil dar pasos de más de dos o tres pulgadas (Fig. 253). Para evitar que las mujeres diesen pasos más largos y rasgasen la falda se llevaba a veces una especie de «grilletes de trencilla» (Fig. 254). Parece como si todas las mujeres —y esto ocurría en el mismo año de las manifestaciones sufragistas— estuviesen decididas a parecer esclavas en un harén oriental. Algunas mujeres llegaron incluso a llevar pequeños pantalones «harén» que aso-



253, 254 Mujeres emancipadas: Vestidos con «faldas trabadas» y ligas para llevar debajo de esas faldas, 1910.



255, 256 La nueva silueta, todavía abultada por arriba pero con forma cónica hacia los pies, vista en las carreras en 1914.

maban por debajo del dobladillo de la falda, pero provocaban tal escándalo cuando los llevaban por la calle que sólo las más osadas persistieron en su empeño. Con esas faldas enormemente estrechas llevaban sombreros muy grandes. La silueta, en contraste con la de la mujer de los 60, era de un triángulo invertido. El adorno favorito de los vestidos eran ahora los botones, que se cosían por todas partes, incluso en los lugares más extraños, desplazando así al encaje. Los diseñadores prosperaban; Lucille (Lady Duff-Gordon) —que había destacado por el diseño del traje de Lily Elsie para *La Viuda Alegre* en 1907— estaba, como Poiret, trabajando en el tema romántico oriental. Tanto ella como Charles Creed y Redfern, famosos por sus hechuras inspiradas en los trajes de hombres, se establecieron en París en este período.

En 1913 se produjo otro cambio sorprendente: los cuellos de los vestidos, que llegaban hasta los oídos, se sustituyeron por lo que se

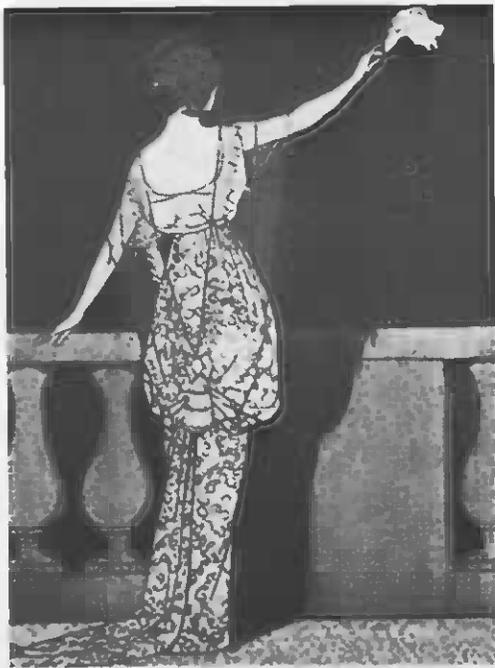


258-260 Tres vestidos de Poiret que muestran la influencia oriental. A la izquierda, «Vestido Sorbets», 1911; en el centro y a la derecha: vestidos de 1913.

conoció como el «cuello en V», con el consiguiente alboroto. Desde los púlpitos fue denunciado como una exhibición indecente; y los médicos vieron en él un peligro para la salud. Apareció una blusa con un púdico triángulo abierto en el pecho que se apodaba la «blusa pulmonía», pero a pesar de todas estas protestas el cuello en V fue pronto generalmente aceptado y cuando se ponía cuello, éste adquiría la forma de un pequeño cuello «Medici» en la parte de detrás.

Justo antes del estallido de la Guerra hubo otra modificación en la línea general del vestido femenino: sobre la falda, que era muy estrecha y larga hasta el tobillo, se puso otra falda, una especie de

257 En casa 1913. La elegante moda del período anterior a la I Guerra Mundial.



264, 265 «Ropa utilitaria», de la I Guerra Mundial.

Modas de preguerra:

261 Traje de día, 1912.

262 Traje de noche de Paquín, 1913.

263 Traje de día, 1914.



túnica que llegaba justo por debajo de la rodilla. También cambiaron los sombreros; ya no eran tan anchos, sino más bien pequeños y bastante pegados a la cabeza. Las plumas seguían de moda, sin embargo dejaron de curvarse a lo largo del ala, ahora se mantenían erguidas en el aire y lo más habitual era llevar dos plumas formando un ángulo. Estos sombreros seguían de moda durante la guerra; pero respecto a la falda, muchas mujeres vieron en la falda doble un estorbo para las tareas de guerra a las que muchas de ellas se estaban dedicando, por lo que prescindieron de la falda de debajo para llevar solamente la túnica o sobrefalda (Fig. 265). Los sencillos «trajes-sastre» eran también muy populares, ya que las mujeres pensaban, y con mucha razón, que los vestidos extravagantes estaban fuera de lugar en tiempo de guerra. La guerra, de hecho, como todas las guerras, tuvo un efecto amortiguador en la moda; y hay poco que merezca la pena contar hasta que el conflicto cesó. A aquellos que vivieron las restricciones de ropa y el racionamiento de la II Guerra Mundial les resultará interesante saber que en 1918 hubo

un intento de introducir un vestido nacional *standard*; una «prenda utilitaria» con hebillas de metal en vez de corchetes y diseñada, citando a un contemporáneo, como «una prenda para dentro y fuera de casa, para descansar, para tomar el té, para cenar, como vestido de noche y como camisón». El camisón era seguramente, el único artículo sorprendente de esta lista.

En 1919, cuando volvió otra vez la moda, la falda acampanada que se había mantenido durante toda la guerra, fue reemplaza por la llamada línea «barril», cuyo efecto era el de una forma tubo. Las faldas eran todavía largas pero se intentaba hacer del cuerpo un cilindro. El busto era totalmente como el de un muchacho y las mujeres empezaron a llevar «corsés alisadores» (Fig. 273) para ir acordes a la moda imperante. La cintura desapareció por completo y aparecieron muchos trajes con el corte de la cintura a la altura de las caderas, que era el rasgo característico de la moda de la mitad de la década.

Y entonces, en 1925, para escándalo de muchos, acaeció la verdadera revolución: la falda corta. Fue denunciada desde los púlpitos de Europa y de América, y el arzobispo de Nápoles llegó inclu-

266 Vestidos de día, junio 1919.



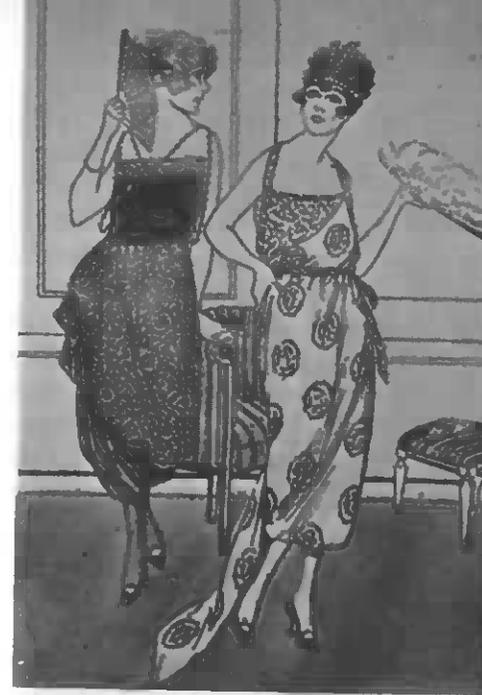
267 A la derecha, vestidos de noche, 1919.



268 A la izquierda, vestidos de día y vestidos de terciopelo, 1921.

269 Arriba, vestido de seda de verano, 1920.

Al principio de los 20 la línea es tubular pero la falda se lleva todavía larga.



so a decir que el reciente terremoto de Amalfi se debía a la ira de Dios contra una falda que no llegaba más allá de la rodilla. El público secular se sintió igualmente conmovido, sobre todo en América; y sin perder el ánimo, a pesar del escaso éxito que las leyes suntuarias habían tenido a lo largo de la historia, los legisladores de varios estados americanos intentaron, una vez más, aplicar su propio criterio de moralidad. En Utah se publicó un decreto por el que se multaría y apresaría a aquellas mujeres que llevaran por las calles «faldas a más de tres pulgadas por encima de los tobillos»; y otro decreto se introdujo en la legislación de Ohio por el cual se pretendió prohibir a cualquier «mujer de más de catorce años llevar una falda que no tocara la parte del pie conocida como empeine». Sin embargo, todo fue inútil.

Había aparecido un nuevo tipo de mujer. El nuevo ideal erótico fue el andrógino, y las chicas se esforzaban por parecerse a los chicos lo más posible. Las curvas —el atributo femenino tan admirado— se ocultaron totalmente. Y como para dar el golpe final en su inten-



270 Vestidos de verano, 1926. Es ahora cuando se establece la falda corta y la silueta andrógina.



271 Damas en el Ritz, abril 1926.

to de masculinización todas las mujeres jóvenes se cortaron el pelo. A la melena corta de principios de los 20 le sucedió el pelo corto, a *la garçonne*, que seguía más fielmente las líneas de la cabeza. Incluso las mujeres mayores se tuvieron que conformar porque el sombrero *cloché*, que era el más común, no podía llevarse con el pelo largo. A comienzos de 1927 ni siquiera fue suficiente y al pelo a *la garçonne* le sucedió el «corte Eton». No se podía distinguir en nada a una jovencita de un adolescente excepto por sus labios pintados y sus cejas perfiladas.

Lo más curioso de estas nuevas modas es que hicieron disminuir o, al menos, amenazaron el dominio de las grandes casas de moda de París. Naturalmente la mujer francesa no se parecía a un chico, no encajaba en la nueva moda tan fácilmente como sus contempo-

ráneas de Inglaterra o Estados Unidos. Como un comentarista de la época observó, «la angular mujer inglesa, de la cual se han mofado durante dos generaciones en periódicos como *La Vie Parisienne* por su falta de *embonpoint* se ha convertido ahora en el tipo aceptado de belleza». Varias firmas famosas de París, como Doucet, Dovillet y Drescoll —que habían creado las glorias de *la belle époque*— cerraron sus puertas; e incluso Poiret, que había hecho tanto por la revolución de la moda de 1910, se encontró totalmente fuera de tono con los tiempos que corrían. Aparecían nuevos nombres, muchos de ellos femeninos. Madame Paquin —aunque estaba a la cabeza de una firma de larga tradición— se las arregló para adaptarse a las nuevas tendencias y Madeleine Vionnet las aceptó con entusiasmo. Pero el más sobresaliente talento revolucionario de los años 20 fue indudablemente «Coco» Chanel (Fig. 274), que encontraría tan sólo una rival unos cuantos años más tarde en la sorprendente figura de Elsa Schiaparelli. Estas dos mujeres no fueron unas meras diseñadoras de trajes, sino que formaron parte —importante— de todo el movimiento artístico de la época. Madame Chanel era íntima ami-



ga de Cocteau, Picasso y Stravinsky. Madame Schiaparelli tenía un éxito enorme y se estima que en 1930 el volumen de ventas de su establecimiento en la calle Cambon era algo así como de unos veinte millones de francos al año. Sus veintiséis talleres emplearon a más de dos mil personas.

Lo que la gente de la moda encontró tan escandaloso en ella fue el hecho de que introdujera «buena ropa de la clase obrera» en la alta sociedad. Se le acusó de introducir el *apache* en el Ritz; pero por muy sencillos que fueran sus trajes, tenían siempre una elegancia que hacía que todo el mundo los admirase y los copiase.

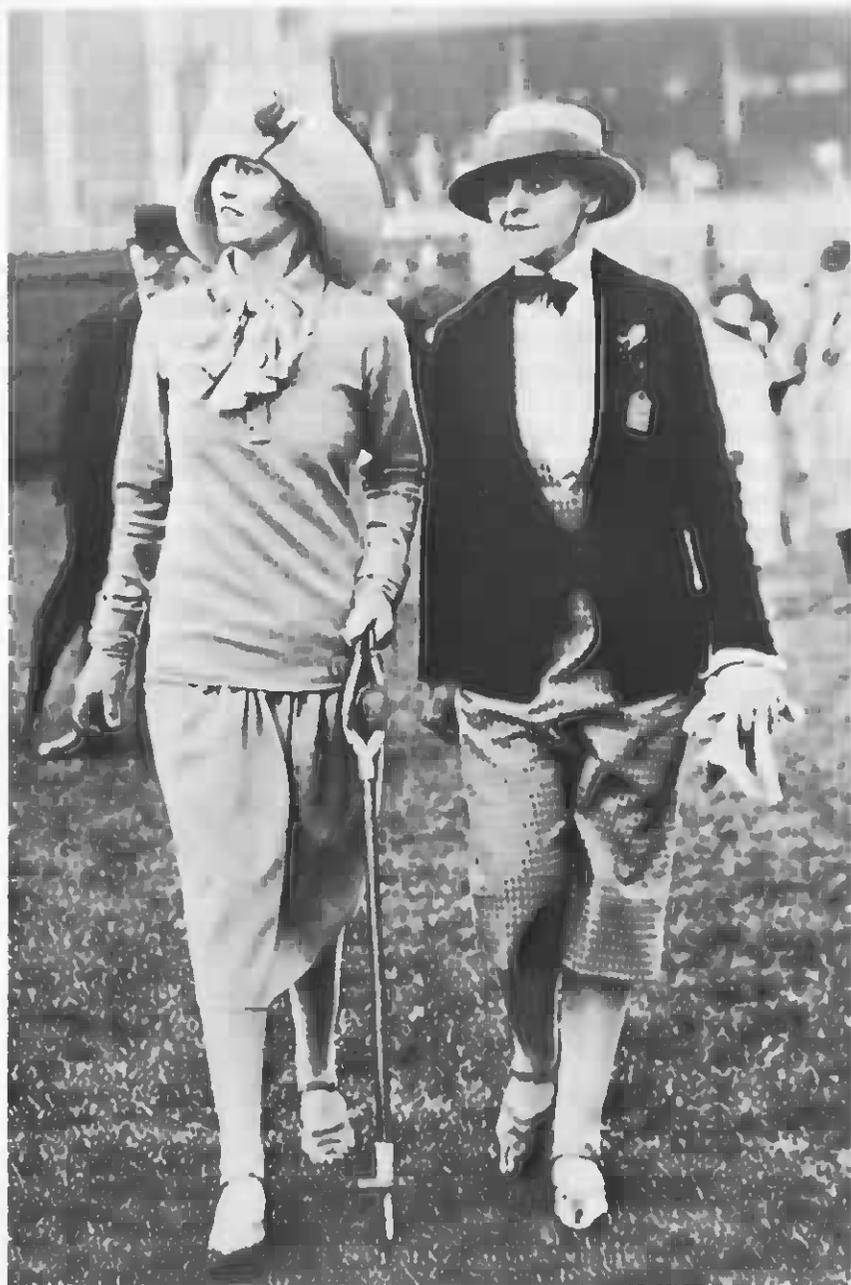
La función de la moda es el cambio; y hacia finales de los años veinte era evidente que un nuevo estilo estaba a punto de aparecer. Las faldas alcanzaron su mínima longitud (antes de los tiempos actuales, lógicamente) en 1927. Pero no a todo el mundo le interesaba que las faldas fuesen así. Es cierto que los fabricantes de medias de seda estaban disfrutando del *boom*, pero los vestidos cortos de este



272 A la izquierda, dama con un traje de *tweed*, 1929.

273 El «corsé alisador», que intentaba suprimir el busto, 1924.

274 Trajes de Chanel, abril 1926.



275 En las carreras de Chester, 1926. Elementos masculinos en el vestido femenino.



276 Abrigo de tarde, 1928.



277 En las carreras, Longchamps, 1930. Las faldas están a punto de alargarse y la cintura, de volver a su lugar.

período no beneficiaban a los fabricantes de telas ni a los diseñadores de accesorios. Hubo tentativas para alargar las faldas y, como sucede a menudo, los primeros intentos se hicieron en los trajes de noche. Las faldas seguían siendo cortas pero llevaban a veces una sobrefalda de gasa que era un poco más larga, o se añadían largos paños de tela a los lados (Fig. 279). Otro recurso, de extrema fealdad, consistió en hacer la falda más larga por detrás que por delante. Hubo incluso algunos ejemplos en los que la falda caía hasta las rodillas por delante y arrastraba por el suelo por detrás; y esta moda absurda y fea duró casi un año.

Entonces, a medida que la década iba llegando a su fin, las faldas de repente empezaron a alargarse de nuevo y la cintura volvió a su lugar normal. Era una moda que parecía querer decir: «se acabó la fiesta; los brillos y alegrías efímeras han muerto». Como en 1820, la vuelta de la cintura a su posición normal fue el símbolo externo que anunciaba la vuelta hacia un nuevo paternalismo que se tradujo, en términos económicos, en la gran depresión americana; y en



278 Peinado «Pierretes» de Lanvin, 1928.



279 Traje de noche, mayo 1929. Al final de la década de los 20, los sastres hicieron todo lo posible para alargar las faldas de nuevo mediante distintas estrategias como dobladillos transparentes, telas largas laterales o colas.

términos políticos, en la subida de Hitler al poder. El sombrero *cloché*, que tiranizó la moda durante casi diez años, se suprimió y las mujeres fueron libres para dejarse crecer el pelo otra vez. Aparecieron de nuevo las mangas largas; pero no hay un paralelo exacto entre la moda de principios de los 30 y la del siglo anterior, porque la cintura no era demasiado ajustada y las líneas de la falda permanecieron más o menos perpendiculares. Los hombros anchos y las caderas estrechas parecían ser el ideal de toda mujer, personificado en la figura de Greta Garbo. En los 30, sobre todo, las actrices eran casi árbitros de la moda, con trajes creados por diseñadores como Gilbert Adrian.

Si se aceptan las teorías de los psicólogos respecto a la existencia de una zona erógena cambiante, una vez que un foco de interés pierde su atractivo hay que encontrar otro. A principios de los 30 el fo-



280, 281 Vestido de día y vestido de noche de Lanvin, 1931.

co de atención pasó de las piernas a la espalda. Las espaldas llevaban un escote que llegaba hasta la cintura, y realmente muchos de los vestidos de este período parecían estar hechos para verse por detrás. Incluso los vestidos de día tenían una hendidura en la parte superior de la espalda, y la falda iba muy ajustada sobre las caderas como para revelar, quizá por primera vez en la historia, la forma de las nalgas.

Parece probable que la desaparición de la espalda tuviese algo que ver con la evolución de los trajes de baño. Estos habían sido, a principios de los 20, sorprendentemente pudorosos. Las fotos de moda de este período muestran a las maniqués con bañadores de faldas bastante amplias y unos pequeñísimos escotes. A principios de los 30 cambiaron, pero la causa no fueron los baños de mar sino los *baños de sol*, que estaban ahora muy en boga. Si, como algunos fanáticos defendían, el exponer la piel al sol era una fuente de sa-



282 Traje de noche de Worth, 1930. Ejemplo del nuevo foco erótico de interés: un vestido diseñado para ser visto de espaldas.

lud para todo el mundo, cuanto más grande fuese la parte expuesta, mejor. Por ello, la falda de los bañadores se redujo hasta quedarse casi en nada, la línea de la axila se agrandó y el escote se hizo mucho más pronunciado. Finalmente apareció el primer traje de baño sin espalda, aunque realmente no fuera más escotado que los trajes de noche del mismo período.

Además del baño, otros deportes empezaron a dejar notar su influencia sobre la ropa de diario, aunque por otra parte se inició una tendencia opuesta en que la ropa deportiva desarrolló su propio vestuario; algo particularmente cierto en el caso del tenis. La mayoría de los tenistas llevaban simplemente la ropa de verano de ese momento, incluso si se trataba de faldas largas que dificultaban el movimiento. En la década de los 20, cuando las faldas de los vestidos normales eran cortas, el traje de tenis siguió esta moda; pero cuando las faldas empezaron a alargarse otra vez, al final de la década, el traje de tenis continuó, por así decirlo, por su cuenta; ya que era completamente absurdo volver a introducir las faldas largas en lo que estaba convirtiéndose en un juego agotador. En abril de 1931 la señorita de Álvarez jugó con una falda pantalón que le llegaba ligeramente por debajo de la rodilla, y dos años más tarde Alice Marble, de San Francisco, apareció con pantalones cortos por encima de la rodilla. Fue Mrs. Fearnley-Whittingstall quien se encargó de aparecer en Wimbledon sin medias, algo que causó un auténtico escándalo; pero esta moda era tan sensata que pronto fue adoptada por todas las tenistas.

La misma evolución puede apreciarse en el traje de patinar, que a principios de los 30 había cristalizado en una especie de uniforme con una falda de mucho vuelo; y si al principio llegaba a la altura de la rodilla, más tarde se acortó. El ciclismo, aunque había dejado de resultar atractivo a la clase alta, seguía gozando de una enorme popularidad y la mayoría de las jóvenes lo practicaban con pantalones cortos; tan cortos a veces, que provocaron una considerable oposición cada vez que los clubes de ciclismo ingleses viajaban al extranjero.

Las características principales en la vestimenta femenina a principios de los 30 pueden resumirse brevemente. Los vestidos eran de líneas esbeltas y rectas, a veces más anchos en los hombros que en las caderas. Había admiración por las chicas altas; y los sastres em-

283. Vestido de noche, 1932. Figurín diseñado por Jean Maillart. La mayor atención a la espalda y una enorme decoración sobre los hombros anuncian los hombros cuadrados de la década.



plearon todos los trucos disponibles para dar una impresión de mayor altura en sus modelos (Fig. 283). Este efecto se podía incrementar haciendo que la cabeza pareciese más pequeña, por lo que el pelo se llevaba bastante corto, con un pequeño bucle a la altura del cuello. Y era habitual complementarlo con un vistoso sombrerito ladeado sobre un ojo (Fig. 285). Los vestidos de día se acortaron unas diez pulgadas por encima del suelo, mientras que los de noche llegaban hasta la punta de los pies. Tanto uno como otro se acompañaban a veces con pequeñas capas. El bolero estaba muy de moda. Quizás en un gesto de economía, los vestidos de noche se hacían a veces de lana o de algodón e incluso de velarte, tejido que antes sólo se empleaba en trajes de día.

La crisis del 29 ayudó, desde luego, a limar diferencias sociales en el traje, al menos en su línea general; y empezó un nue-



284 En las carreras, 1930.



285 Traje, 1935. Un ejemplo extremo de los hombros exagerados.



286, 287 El pecho todavía no se había realzado tras las líneas planas de los años 20. A la izquierda, en las carreras, mayo 1935. A la derecha, vestido de verano, 1934.



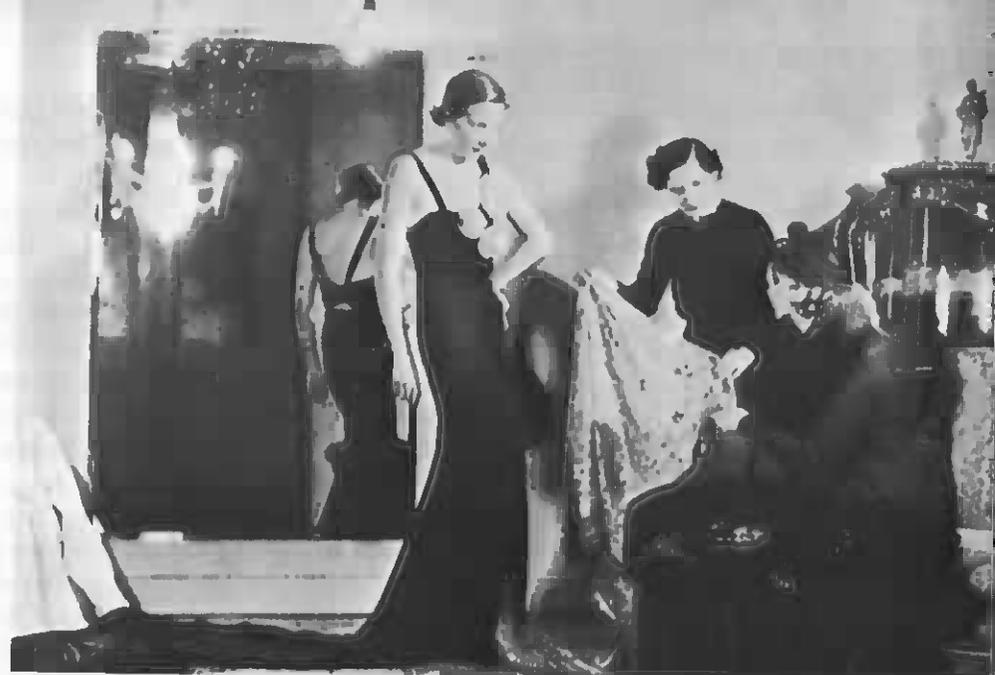
vo proceso que hizo que las creaciones de las grandes casas de moda de París pudiesen llegar a casi todas las mujeres. Antes de 1930 existía la costumbre entre los compradores (especialmente los americanos) de adquirir una docena de ejemplares de cada modelo exclusivo de París y vendérselos a una rica clientela. Pero después del *crack*, las autoridades americanas pusieron unos aranceles de más del 90 por 100 sobre el coste del modelo original. Sin embargo, las *toiles* (es decir, los diseños de tela de lino) no pagaban impuestos, por lo que por todas partes se abastecieron de *toiles* para luego coserlas; y aunque el vestido original pudiese costar cien mil francos, ahora se podía vender una versión simplificada por unos cincuenta dólares. Otro factor que contribuyó al abaratamiento de la ropa fue el uso, cada vez mayor, de tejidos sintéticos. Incluso una chica que tra-



288, 289 Vestidos con mangas de «mariposa», 1934.

bajase en una fábrica podía comprarse ahora medias de seda artificial.

A medida que las nubes de la II Guerra Mundial empezaron a acechar resultaba obvio que la silueta de moda iba a modificarse; los mismos diseñadores de moda estaban tan confundidos como el público en general en cuanto a cuál sería la siguiente tendencia dominante. Hubo una nueva ola de romanticismo estimulada por la visita de los reyes a París a principios del verano de 1938. «Nunca —dice C. Willet Cunnington— fue la moda tan irónica como en aquel intento de revivir, en los vestidos de noche, las modas que se llevaban en vísperas de la guerra franco-prusiana.» (*English women clothing in the present century*.) Hubo incluso un intento de resucitar la crinolina. Sin embargo, los vestidos de día mostraron una tendencia opuesta. La falda era más corta y estaba recogida a la manera campesina. Es curioso que hubiera un estilo campesino *austriaco*, como si se tratase de un reconocimiento tácito del creciente poder de Hitler. Pero en vísperas del conflicto los diseñadores de moda,



290 Desfiles de modas en un salón, 1935.



consciente o inconscientemente, apostaban por que no habría guerra. Hubo incluso un intento de volver a imponer de nuevo los ajustados corsés.

En el verano de 1939 un reportero de *Vogue* señalaba la extraordinaria variedad de modelos que ofrecían las principales casas de modas, y añadía: «Nada cambia tanto como la silueta. Cualquier mujer puede diferenciarse de su vecina en la forma de vestir tanto como el sol de la luna; y las dos van bien. La única cosa que se debe tener en común es una cintura diminuta, que se logra, si es necesario, usando unos corsés superligeros de ballenas y cordones. No hay una sola silueta femenina en París que no se estreche la cintura.»

La cintura marcada fue una especie de bendición para los comerciantes, que en sus anuncios exhortaban a las mujeres: «¡controladla con corsés (...) cuando se quiere se puede!». A las mujeres se les prometió «un anticuado corsé de ballenas y cordones, hecho de una mágica nueva manera, ligero y persuasivo como un susurro». Quizá si la paz hubiese durado, las mujeres de los 40 habrían tenido que ceñir sus cinturas de nuevo en una rígida jaula. La historia, sin embargo, decretó otra cosa.

Pero de momento parecía que nada había cambiado. La mayoría de las grandes casas de París lanzaban sus habituales colecciones en la primavera de 1940. Era el período de la «extraña guerra», y ni Inglaterra, ni Francia, y tampoco América, se daban cuenta de que el segundo gran conflicto del siglo XX se cernía realmente sobre ellos.

La indumentaria masculina seguía su evolución hacia el traje informal, que se había notado ya desde finales de la I Guerra Mundial. Después del armisticio, el *redingote* se había convertido casi en una rareza y su rival, el chaqué, *morning coat*, sólo se veía en bodas, funerales o en ocasiones en las que la realeza se hallaba presente. El traje de calle, *lounge suit*, se convirtió ahora en la ropa corriente de la ciudad, pero después de 1922 se hizo más corto y no tenía abertura en la parte de detrás. Al caer en desuso los chalecos aumentó la popularidad de las chaquetas cruzadas; sin embargo, la chaqueta sin cruzar se mantuvo, y a finales de los años 20 estaba de moda combinarlas con los chalecos cruzados.

El principal cambio a mediados de los 20 se centró en la anchura de los pantalones, los llamados *Oxford bags*. Se piensa que tuvie-



292 Modas de París, junio de 1939.



291 En las carreras, 1938. Los sombreros en los 30 eran un poco disparatados como reacción contra el *cloché* de la década anterior.



293 La moda masculina para primavera y verano, 1920.

ron su origen en los pantalones de felpa, anchísimos, que llevaban los remeros *sobre* sus pantalones cortos. Era una costumbre, entre los entrenadores, montar a caballo por los caminos de sirga llevando estos pantalones; y como eran unos personajes de considerable prestigio los estudiantes, en general, los incorporaron a su atuendo. Empezaron a verse realmente por todas partes, y a veces eran tan anchos que sólo era visible la punta del pie mientras los pantalones colgaban alrededor de la pierna de la forma más caprichosa. Una moda tan extraña no estaba llamada a durar mucho tiempo y al final de los 20 los *Oxford bags*, tan exageradamente anchos, habían desaparecido, pero los pantalones siguieron siendo bastante amplios hasta finales de los 30.

Mientras tanto, los pantalones hasta debajo de la rodilla, los *knickerbockers* (Fig. 294), gozaban de un nuevo auge. Por alguna oscura razón los calzones que llevaban los oficiales de la guardia durante la I Guerra Mundial diferían de los que llevaban los oficiales que no eran de cuerpos especiales; los de los primeros eran muy holgados y tan sueltos que colgaban por encima del borde de las polai-

nas. Esto tuvo un extraño efecto sobre los *knickerbockers* normales, que empezaron a acortarse nada más acabar la guerra de la misma forma que los anteriores, aunque eran más amplios. Estos nuevos *knickerbockers* cortos tan holgados se conocieron con el nombre de *plusfours*\* y se consideraban especialmente adecuados para jugar al golf. Desplazaron completamente a los *knickerbockers*, que en lo sucesivo sólo los llevarían los intelectuales anticuados. Esta prenda fue, en muchos sentidos, la invención más característica, en cuanto al vestido se refiere, del período de entre guerras.

\* Llamados así porque el borde inferior de estos pantalones estaba 4 pulgadas por encima de la rodilla. [N. del T.]

294 Ejemplos del nuevo estilo informal. A la izquierda, M. Herriot vestido al estilo francés; a la derecha, Mr. Ramsay MacDonald vestido al estilo inglés, 1924.



## CAPÍTULO X

### La era del individualismo

París cayó en 1940, pero la moda sobrevivió, desafiando la falta de tejidos, procesos de manufactura, mano de obra e incluso las restricciones relativas al traje. La indumentaria en tiempos de guerra suele demostrar la fuerza con que las modas reflejan el estado de ánimo, así como la situación política y económica del momento. En Estados Unidos, donde había más reservas, la moda evolucionó partiendo de los modelos de preguerra: las faldas se ensancharon a partir de unas cinturas recogidas y diminutas y de unos ajustados corsés, que se llevaban con medias de nylon. Los zapatos eran de cuero brillante con tacones altos, las mujeres llevaban también sombreros y a menudo guantes. Este tipo de ropa fue la envidia de Europa. En Gran Bretaña el desarrollo de la moda fue restringido. La escasez se hizo más aguda; lo que provocó que en 1941 se dictara una disposición sobre la «utilidad» y se racionase la ropa. La primera medida —con prototipos elegidos por modistos, como Hardy Amiens y Molyneux— pretendía asegurar que los pocos recursos disponibles se utilizasen con ponderación para producir buenos trajes. Estas medidas de control limitaron la cantidad de tejido para las distintas categorías de prendas, la calidad del mismo, la longitud y la anchura de las faldas. Las pocas prendas «no-utilitarias» que se producían estaban todavía sujetas a restricciones en los tejidos y en el adorno, así como a racionamientos.

Pero el diseño de ropa no fue estéril, incluso bajo circunstancias tan adversas; y aunque las variaciones no fueron radicales, los estilos fueron cambiando regularmente: se prestó una gran atención al detalle, al color de los ribetes, a los bolsillos falsos, a dónde colocar

el relleno permitido en las faldas. La línea era de hombros cuadrados, con forma de caja y de corte masculino, recordando, en general, la hechura de los uniformes. Las faldas eran cortas como antes de la guerra, de pliegues estrechos y recogidas dentro de un corsé ajustado. Los pantalones holgados, como los de hombre, eran populares y prácticos. Los «trajes simulados», es decir, trajes que en apariencia eran trajes de chaqueta abotonados hasta arriba, empezaron a tener éxito a medida que la escasez iba aumentando, ya que requerían pocos cupones. Las mujeres les añadían toques alegres, usando pañuelos en la cabeza —una moda que empezó en tiempo de guerra y ha continuado hasta hoy—, joyas sencillas y todo el maquillaje que podían conseguir. Algunas fábricas vieron su actividad reducida a rellenar los estuches de las barras de labios debido a la escasez de material. Algunos sombreros eran frívolos y se adornaban con gran cantidad de flores y velos; otros eran diminutos som-



295 Conjunto *standard* de tiempos de guerra con un sombrero pequeño, hombros cuadrados, falda corta y discretos zapatos que a menudo llevaban tacones en forma de cuña.

breritos de fieltro, austeros, dentro de un gusto militar. Los peinados, a pesar de la escasez de peluqueros en tiempo de guerra, constituían un aspecto importante de la moda. Muchas mujeres llevaban el pelo hasta los hombros formando rizos que sujetaban de diferentes maneras con horquillas, ya que el ondulado permanente era difícil de conseguir. Los zapatos tendían a ser pesados y las medias muy escasas, por lo que a menudo se reemplazaron por calcetines; también se disimuló su ausencia bronceando las piernas con procedimientos artificiales o incluso pintando en las pantorrillas unas líneas que fingieran la existencia de costuras.

La guerra iba a cambiar irrevocablemente toda la estructura de la industria de la moda. Durante la guerra, Gran Bretaña y Estados Unidos no podían acudir a París para inspirarse. Algunos modistos de París optaron por permanecer allí durante la ocupación, creando pequeñas colecciones para la clientela alemana. Pero habían perdi-



296. 297 Vestidos de Lavin, 1947. Precursores del *New Look*.



298 El *New Look* de Dior: traje de Christian Dior, 1948.

do gran parte de su libertad y expresión. Resultaba imposible conseguir ciertos tejidos, como por ejemplo la seda y el encaje —cuyo almacenamiento había sido siempre pequeño— y la mayor parte de la mano de obra, tan valiosa para muchos efectos especiales y para el cosido a mano, había sido llamada a filas o había abandonado la ciudad. En 1945 una exposición llamada «El teatro de la moda» en el Museo de Artes Decorativas —financiada por todos los principales modistos de París, incluyendo a Balenciaga, Balmain, Dior, Givenchy y Jacques Fath— demostró lo ansiosos que estaban, tanto ellos como el gobierno, por restablecer la industria de la moda. París, una vez más, volvió a ser el centro de la moda, pero Gran Bretaña y aún más Estados Unidos habían empezado a establecer industrias de moda cada vez más independientes.

Unas restricciones de menor grado en los Estados Unidos permitieron que la moda se desarrollara libremente durante la guerra,

con diseños hechos en casa y para un mercado exclusivamente nacional. Al final de la guerra se habían sentado los cimientos para una moda independiente, así como una industria para un mercado de moda masivo abasteciendo una actitud hacia la moda que se había quedado desfasada con respecto a Europa. La moda americana influiría sobre la europea en el futuro, aunque hasta el final de los 70 no empezaron a estar de moda en Europa los trajes de los diseñadores americanos. En Gran Bretaña los altos standards en la manufactura requeridos para la «ropa utilitaria», y la pericia obtenida con la producción en masa de uniformes se combinaron para preparar el terreno a la rápida y abundante producción exigida a finales de los 50 y principios de los 60. El momentáneo aflojamiento de lazos con París dio a los modistos británicos la oportunidad de ensanchar su mercado. El Royal College of Art Fashion School proporcionó en 1948 la base a la futura industria de la moda británica.

Después de una crisis, la moda a menudo tiende hacia el lujo y la nostalgia de épocas más «seguras». Antes de la guerra las faldas ya habían empezado a ensancharse, frente a los sinuosos y sesgados pliegues de principios de los 30, una tendencia que llegó más



lejos en época de guerra en América. Las mujeres europeas también anhelaban reemplazar los rígidos cortes masculinos por curvas femeninas y alegres faldas. El *New Look* de Dior en 1947 (Fig. 298), sin seguir estas tendencias, las acentuó; basándose en el estilo de los años 60 del siglo anterior, con las cinturas encorsetadas, las enormes faldas forradas, los talles modelados (llegó incluso a ahuecar el busto y las caderas para que resaltasen más las curvas), los bellos y poco prácticos zapatos de aguja y los anchos sombreros. El Ministerio Británico de Comercio estaba furioso: había todavía escasez en Gran Bretaña —el racionamiento en la ropa continuaría hasta marzo de 1949— y consideraba frívola esa moda, dadas las circunstancias. Sin embargo, las mujeres estaban dispuestas incluso a meterse dentro de los corsés —«de avispa»— para lograr esa imagen e hicieron caso omiso a la desaprobación del gobierno.

El atuendo masculino también se vio influido por la nostalgia. Los modistos crearon una imagen «eduardiana»: chaquetas ajustadas más largas y abrochadas hasta el cuello, pantalones ceñidos y sombreros de hongo con las alas curvas. A diferencia de la moda femenina, que recordaba una época anterior sólo de una forma afectuosa, este estilo era una imitación directa de la ropa de principios de

299, 300 Ropa de estilo militar y el suéter a juego: abrigo de Pierre Balmain, 1949. falda y suéter de Falaise, 1954.

301, 302 El *New Look* en los vestidos de noche y de día: vestido de noche de Matti, hacia 1948; vestido de día de Victor Stiebel, 1953.





303 Traje de Dior, 1957.

los años 20. Sin embargo, muchos hombres que acababan de ser desmovilizados, una vez libres del uniforme, no querían ahogarse en trajes rígidos; y a partir de entonces los trajes oscuros dejaron de ser tan formales y se empezó a aceptar, en determinadas esferas, que los hombres fueran vestidos al trabajo con pantalones deportivos. A pesar de la existencia de un espíritu reacio a uniformarse, algunos elementos del uniforme reaparecieron más tarde en el atuendo civil. La adaptación de las blusas del traje de campaña sigue influyendo en la moda de hoy en día; y al final de los 70 los uniformes británicos y americanos se pusieron muy de moda entre las mujeres.

Al *New Look* le sucedieron diez años de intensa actividad y entusiasmo en la moda. Dior —el «rey» de París hasta su súbita muerte en 1957— inició el camino en la vertiginosa producción de líneas nuevas que aparecerían casi cada temporada. Las libertades que

305 Vestido trapezoidal de Dior, 1958.  
Transición del *New Look* a la  
«Línea-A» con un nuevo énfasis en lo  
juvenil.



304 Casi de vuelta a los 20: vestido de  
día de Jacques Griffe, 1958.

se tomaron Dior, Balenciaga, Balmain y otros con la cintura y los bajos de los vestidos, con la anchura y la largura (Figs. 304 y 305) fueron signos de amplitud económica; pero mirando hacia atrás también parecen intentos desesperados de mantener el despótico dominio de París —por medio de la alta costura— para evitar que se prestase demasiada atención a las nuevas influencias que aparecían en la moda. La colección de otoño de Yves Sain-Laurent de 1959 para Dior, que no tuvo éxito (ajustó la falda a la rodilla) marcó el final del apogeo de la moda de París.

En los años cincuenta había en París cierta predisposición hacia la sofisticación: las mujeres tenían que dar la impresión de que habían empleado una gran cantidad de tiempo en parecer perfectamente elegantes. La «belleza» empezó a ser objeto de mucha importancia ahora que las restricciones de cosméticos del tiempo de guerra habían tocado a su fin. Las cejas se arqueaban y oscurecían, los labios se marcaban con una línea firme, las sombras de ojos variaban desde los seductores marrones al verde jade y el maquillaje resultaba esencial. Los peinados *soignée*, aunque sencillos, eran la norma, y desplazaron a los moños que se llevaban con sombreros durante el día y por la noche; también lo eran las melenas hasta los hombros, idóneas para las ocasiones informales. El lujo era también un punto clave: las pieles, las cachemiras, los mohairs y la joyería muy elaborada resultaban imprescindibles.

Fuera de París se estaba tramando una joven revolución. Las chicas querían una moda propia en vez de las ociosas versiones de la ropa de sus madres. Una moda popular fue la del «estudiante de arte», que era la antítesis del lujo de la moda imperante. Algunas modas juveniles tuvieron su origen en la ropa de deporte americana, como los pantalones pitillo que llegaban a la altura del tobillo, las zapatillas planas como las que se usaban en el ballet y los vaqueros. Otras tenían su origen en la moda de alta costura, como las enormes chaquetas, las rebecas con abalorios (que volvieron a estar de moda al final de los 70), las camisas de estilo masculino de Chanel con gemelos precursoras de la moda unisex) y sus chaquetas con forma de rebeca, que copiaron ambos sexos. El jersey *sloopy joe* estaba inspirada en las chaquetas y sueters de corte amplio de los nuevos e influyentes modistos italianos. La moda *beatnik* tenía su origen en las modas de la calle que se inspiraban en las populares es-

trellas del mundo de la música y en los uniformes de las bandas. La demanda de ropa joven atractiva fue muy grande, y no se satisfizo inmediatamente. Cuando Mary Quant abrió su tienda Bazaar en King's Road en 1958, compraba en un principio la ropa que vendía pero pronto pasó a diseñarla y a hacerla ella misma. Fue ella quien llamó la atención sobre la necesidad de unos buenos diseños juveniles y luego demostró ser ella misma la más cualificada para hacerlo.

Mientras tanto, la industria del *prêt-à-porter* se estaba haciendo cada vez más fuerte. En los Estados Unidos la técnica de la producción en masa estaba ya muy desarrollada, y se producía ropa deportiva y prendas sueltas, independientes, que tuvieron también mucho éxito en Europa, donde esta moda informal todavía no había cuajado. El hecho de que las chicas americanas tuviesen un mejor abastecimiento de ropa que las británicas ayuda a explicar por qué la explosión de la moda juvenil de los 60 se centró en Londres. En Gran Bretaña firmas como Jaeger, Susan Small y Dereta estaban haciendo ropa sofisticada de *prêt-à-porter* mientras que Norman Hartnell, Matli y Hardy Amies, entre otros, se convirtieron en los especialistas en diseño de las grandes compañías. Los diseñadores italianos como Emili Pucci realizaban prendas no conjuntadas de brillantes colores y estampados que tuvieron éxito en toda Europa y en los Estados Unidos. Incluso los sastres franceses estaban empezando a inclinarse hacia el *prêt-à-porter*. Jacques Fath fue uno de los primeros en 1948; pero esta tendencia se incrementó a medida que la alta costura fue soltando las riendas.

Fue en los años 60 cuando la moda, se centró, por primera vez, en los adolescentes. Los estilos cambiaban tan deprisa que las fábricas no daban a vasto con la demanda existente. Los 60 comparados con los 70 —más tranquilos— fueron como una carrera frenética de las chicas por comprar el último «grito», y de los diseñadores por producir el siguiente. Pero, contrariamente a las nuevas líneas pasajeras de los 50, estos cambios fueron el resultado de una incertidumbre general sobre lo que el futuro depararía y de un deseo de rebeldía. Las faldas fueron más cortas de lo que nunca habían sido en todo el siglo; más incluso que en los extravagantes días de los años 20. El pelo se llevaba largo y suelto. Este sentimiento escapista se reflejó también en las artes, y una nueva energía e inspiración dieron como resultado el «Arte pop», películas y obras de teatro revo-



306 El primer «best-seller» de Mary Quant, 1961.

lucionarias por la acidez de sus críticas sociales, nuevos escritores, un nuevo estilo literario y nuevos músicos que hacían una música diferente.

Para los diseñadores de moda de los 60, el cuerpo era un objeto más de diseño, un lienzo humano en el cual podía plasmarse cualquier sentimiento o idea. Si en los 40 el interés se había centrado en la cintura y el pecho, estrechando una y haciendo sobresalir el otro, y en los 50 las caderas pasaron a ser el foco erótico a través de un hábil corte que resaltaba la silueta subyacente; la ropa de los 60 marcó una nueva tendencia. Era recta, geométrica y erótica, en la medida en que gran parte del cuerpo quedaba al desnudo (o casi). A mediados de los 60 las faldas se acortaron por encima del muslo,

307 A la derecha, un exceso inspirado en los 20: la minifalda, 1965.

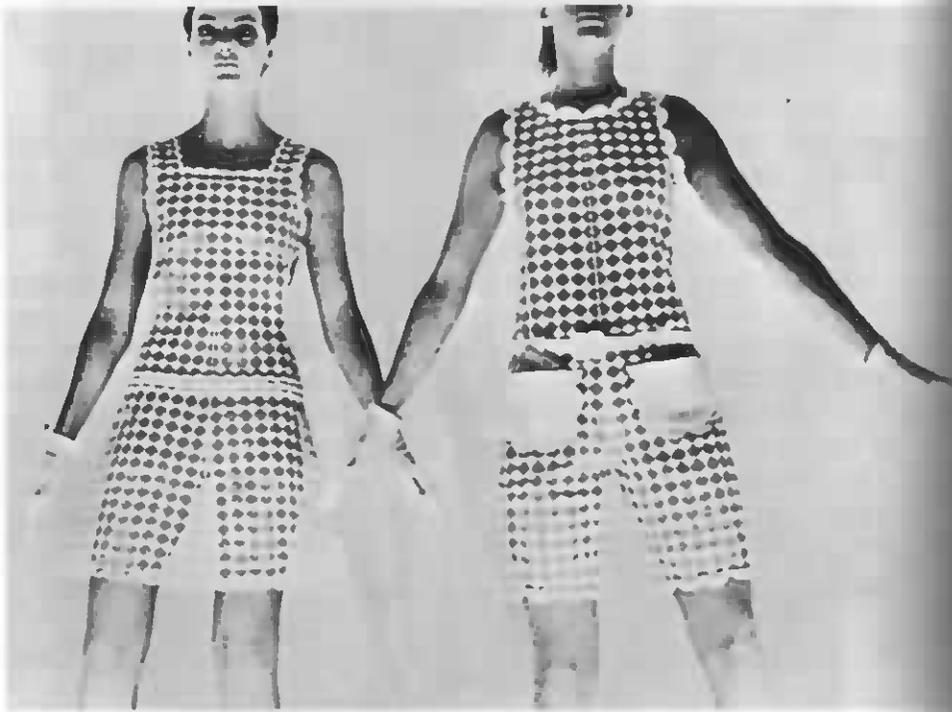
y los escotes eran más bajos o bien los «tops» se hacían transparentes. La ropa interior se adaptó a todo esto. Y si ya era de reducido tamaño, se hizo aún menor, para poderse llevar con minifaldas *hipster* \*. Los leotardos (que al principio sólo se llevaban para pasear por el campo) se hicieron de uso tan corriente como las faldas, al acortarse és-

\* Término procedente de hip: cadera; alude a cualquier prenda cuyo borde superior llega a las caderas. [N. del T.]





308, 309 La moda rompe moldes y esquemas: el cuerpo se adivina debajo de las minifaldas geométricas. Arriba: Vestido de Rudi Gernreich. Abajo: Vestidos de Courrèges, 1968.



tas por encima del borde de las medias. Como eran cómodos y prácticos, se siguieron usando durante bastante tiempo, incluso después de que la minifalda hubiese desaparecido. Por el contrario, el slogan «Quema el sostén» no encontró una respuesta popular. La mayoría de las mujeres sentían la necesidad de llevarlo y eligieron modelos más naturales que fabricaban las impacientes casas de lencería.

Aunque la supremacía de la alta costura había sido minada, ésta jugó un papel importante en la configuración de los 60. Saint-Laurent, ahora por su cuenta, incorporó el estilo *beatnik* de los 50 en la siguiente década, con su moda *Rive Gauche* en visón negro y satén encerado. Los recién llegados eran Emmanuelle Khanh, una de las creadoras de la moda «niña pequeña», *little girl*, y Courrèges (Fig. 309), cuya colección de primavera de 1964 encantó a todo el mundo con su ropa de la era espacial, blanca y cuadrada, y sus largas botas de cabritillo —empleado por primera vez en la historia de las botas—. Paco Rabanne también causó un auténtico impacto con sus cotas de malla y su ropa de discos de plástico que se llevaban con enormes pendientes también de plástico —que se pusieron muy de moda— y sus marcados cortes de pelo. Al otro lado del Canal, Mary Quant había iniciado su camino hacia la fama (Fig. 306); sus diseños eran sencillos, prácticos y versátiles: delantales a rayas, a cuadros o de franela gris, o pantalones, masculinos y entallados, y faldas *hipster*. Su minifalda de 1965 constituyó un éxito mundial; ella abrió el camino a otros jóvenes diseñadores como Ossie Clark, Jean Muir, Sally Tuffin y Marion Foale, Barbara Hulanicki y Zandra Rhodes. En América, Bill Blass, Geoffrey Beene, Anne Klein, Bonnie Cashin y Oscar de la Renta estaban haciendo ropa de corte más tradicional junto con diseños jóvenes. La mayoría tenían un estilo personal donde cabían desde los ultrapsicodélicos y geométricos a los «retro» de los 40, los románticos, orientales y el «Art Decó» de los 60. Los tejidos que usaban eran igualmente variados. Las fibras artificiales eran tan populares en el mercado como las naturales ya que eran fáciles de cuidar, necesitaban poca o ninguna plancha y eran baratas. Usaban también otros materiales: los de papel, que supuestamente se podían lavar, el Melinex metalizado, los discos de plástico y de metal unidos mediante eslabones metálicos, los plásticos transparentes, el charol y la piel de oveja labrada.



310 La moda concibe toda clase de excentricidades: ropa de la era espacial para la película *Maroc* 7 de Clive, 1968.

A cada estilo de ropa le correspondía un tipo de maquillaje, peinado y joyería adecuados. En los grandes almacenes estas cosas estaban normalmente en distintos departamentos; mientras tanto las boutiques, que crecían de la noche a la mañana a lo largo de King's Road, ofrecían todo esto con un aire totalmente juvenil y exponían sus ofertas en un mismo sitio mezcladas con las últimas novedades de las melodías pop. Estaban además a pie de cañón y esto aseguró la rápida llegada de las últimas novedades en cada momento. Las boutiques también tuvieron éxito a nivel popular en Francia; sin embargo, no desempeñaron un papel importante en los Estados Unidos, donde la demanda de moda joven estaba ya muy cubierta por los grandes almacenes, con sus tiendas jóvenes en el interior de los mismos. La tienda más famosa de Londres era seguramente Biba,



311 La minifalda *in excelsis*, 1968.

debida al ingenio de Barbara Hulanicki. En sus buenos tiempos era una exótica caverna atestada con ropas «retro» de los 20, 30 y 40, maquillaje y complementos en todos los tonos desde el borgoña, pasando por el oliva, hasta el marrón. Las fábricas de confección inglesas se unieron para mantener su mercado entre los jóvenes, con modelos llamados «Miss X» o «Joven Y», que imitaban los modelos que aparecían en París o en Chelsea.

A finales de los 60, los adolescentes que habían llamado la atención sobre los problemas y necesidades de su edad tenían ya alrededor de veinte años. A la vez que su rebelión perdía su mordacidad, los tiempos estaban cambiando. Paco Rabanne, con su estrafalaria colección de cotas de mallas de 1967, había llevado a sus límites esta moda de cuasi era espacial así como otras modas extremas. El nuevo estilo que vino a reemplazarlo evocaba también otro mundo, pero con una forma mucho más humanoide; era como un ensoñador idilio en una tarde de verano, visto con un prisma suavizador. Los suaves algodones con dibujos de flores de los estampados campesinos de Laura Ashely, los chifones estampados de Zandra Rhodes



312 Diseño y tejido de Zandra Rhodes en 1970. Su ropa combinaba el estilo «country» y el oriental de forma nueva, con una línea basada en la superposición de capas que suavizan la silueta.



313 Después de los «Rebeldes de los 70», el nuevo y lánguido sentimiento romántico: Jeff Banks, 1974.

(Fig. 312), las enaguas de encaje, los sombreros de paja adornados con flores silvestres y los peinados «prerrafaelistas» suavemente rizados u ondulados caracterizaban este período. Era una época muy incierta, casi temerosa, donde el escapismo era el tema predominante. Cuando la moda no tenía una vena romántica la tenía oriental —incluso los Beatles, los grandes héroes del pop de los 60, fueron a la India—; también apareció un nuevo estilo, un híbrido americano: el *power-flower hippy*, cuyo culto se centró en San Francisco, donde los jóvenes seguidores se concentraron con sus vaqueros bordados con flores o encajes, o sus pantalones campana de algodón (de forma muy sencilla, que caían en vuelo hasta el empeine— de moda en la segunda mitad de los 60), sus camisas con estampados indios, sus faldas hasta los pies para las chicas y sus pelos largos cubiertos de flores.

Después del desorden de los 60, la moda empezó a buscar inspiración en el pasado, tal como había hecho justo tras la II Guerra Mundial. La fase romántica dio paso a un gran renacimiento del estilo y formas de finales de los años 20 y de principios de los 30. Estas habían constituido una fuente de inspiración de gran popularidad

en la moda de los 60, como demostró el éxito de Biba. En la mayor parte de la década de los 70, sin embargo, la moda se caracterizó por un conocimiento del traje de aquel período no sólo en su forma, sino también en su corte, fabricación y materiales. Diseñadores como Jean Muir (Fig. 315), Missoni, Bonni Cashin y Karl Lagerfeld para Chloé reflejaban la influencia de las antiguas formas deportivas en el corte de la ropa y en los tejidos que usaban. Las faldas sencillas que marcaban una silueta en capas con chalecos, chaquetas, jerseys y sombreros haciendo juego, los pantalones campana con blusas sencillas y chaquetas, así como los envolventes vestidos de noche que hacían estos diseñadores, eran todos los tejidos más suaves y sinuosos. Los trajes de punto tenían también mucho éxito y se usaban para casi todo, incluso como abrigos. Se enfatizaron las formas corporales más por la forma de tratar las prendas, como en los 50, más que por la cantidad de ropa que se había eliminado. Cuando las prendas no eran de punto, pegadas al cuerpo, se cortaban para que revelasen la forma de debajo. Se produjo un gradual alargamiento de las faldas, y la parte de la pierna que permanecía a la vista se cubrió con leotardos de canalé o calcetines brillantes e incluso con calentadores.

En la moda de los 70 las nalgas adquirieron una enorme relevancia, incluso mayor que a principios de siglo o en los años 30: los vaqueros y todo tipo de pantalones se ajustaron cada vez más, y las prendas de punto se pegaban al cuerpo de manera exagerada. Las nalgas se habían convertido en la nueva zona erógena. Pero tuvo mayor importancia aún la manera en que la moda hizo que la esbeltez y la buena forma física del cuerpo, reveladas a través de la ropa, se considerasen eróticas. Las granjas de salud surgieron de pronto y se pusieron de moda, al igual que el *jogging*. Las fábricas de ropa interior hacían sostenes con costuras mínimas para darles un suave acabado e impedir que hiciesen bultos.

Otras dos tendencias sociales que afectaron a la moda fueron la vuelta a la Naturaleza y el creciente impacto del movimiento de liberación femenina. La incertidumbre de principios de los 70 provocó una vuelta hacia un estilo de vida más sencillo. Hubo jóvenes que se instalaron en comunas rurales, donde cultivaban alimentos macrobióticos, otros simplemente adoptaron dietas más sanas; pero había un despertar de la conciencia general hacia lo natural. La ropa



314, 315 A la derecha, nostalgia —de Jean Muir en 1973— al estilo de los 30, aunque totalmente nuevo en su estructura compleja y en su forma ceñida. A la izquierda, vuelta a la ropa natural y práctica, con punto tejido a mano de Aran.

hecha en casa como las faldas de *tweed* con delantales de gruesos frunces, las botas abrochadas con cordones hasta arriba, las abultadas enaguas campestres y los leotardos gruesos se pusieron muy de moda al principio de esta década.

Las mujeres estaban haciendo esfuerzos, cada vez mayores, para entrar en nuevas carreras y ponerse a prueba a sí mismas en los, hasta ahora, dominios del hombre. En la moda se dio un énfasis al diseño de ropa práctica y se puso freno en la elección de tejidos, algo que imponía la vida competitiva en la cual no había tiempo ni para la ropa ni para su cuidado. Cualesquiera que fuesen los estilos imperantes, la indumentaria femenina —de trabajo, abrigos y chaquetas— mostró a lo largo de los 70 y los 80 un deliberado corte masculino: un intento de enfrentarse al hombre en su propio terreno; lo mismo ocurrió con la ropa unisex y con otros presta-

mos. En 1982 las mujeres hicieron suyo el traje de calle masculino, llevándolo a veces con camisas sin cuello—ahora tan desfasados que podían estar de moda entre los hombres también—, los tirantes, los chalecos e incluso el esmoquin.

La ropa masculina se había ido haciendo más informal desde los 50, puesto que eran ya pocas las ocasiones que requerían llevar traje. Los chalecos por lo general ya no formaban parte de este traje. Muchos hombres iban al trabajo vestidos con pantalones de pana o de algodón. Las camisas variaban: desde las de cuello y a rayas, hasta las de dibujos de flores o las camisetas de jugar al béisbol de algodón. En los 50 el cuello era tan pequeño como lo fue en 1900 y hubo un intento de hacerlo parte integrante de la camisa. Este cuello volvió estar de moda a principios de los 80, pero menos duro y a veces con botones. En los 60 y principios de los 70 el cuello tenía las puntas redondeadas como las orejas de un perro de aguas, o de extremos muy largos, sin almidonar. Los faldones de la camisa encogieron gradualmente, desapareciendo de la moda al final de los 70 y volviendo de forma muy modesta. La camisa se estrechó también a principios de los 70, y adoptó temporalmente una cintura estrecha inspirada en la moda femenina. Las chaquetas deportivas gozaron cada vez de más popularidad, con formas inspiradas en el ejército, en los trajes de campaña y en las chaquetas de los bombarderos; se hacían con materiales variados, incluido el cuero. Los hom-

316, 317 El *punk* en su momento más sofisticado: a principios de los 80 la moda copió esta imagen. A la derecha, la nueva zona de interés, las nalgas, aquí ajustadas dentro de unos vaqueros.



318, 319 Los Nuevos Románticos: (a la izquierda) la «ropa interior» eduardiana empieza a llevarse por fuera; (a la derecha) los vestidos de baile realmente majestuosos, como éste de tafetán, inspirado en el siglo XVIII de Bellville Sassoon.

bres llevaban a menudo la misma ropa para trabajar que para salir. El esmoquin se usaba cada vez menos, por lo que su diseño no se alteró. Se ha pensado a menudo que los estilos masculinos mantienen poca relación con la moda contemporánea femenina. Sin embargo, desde la I Guerra Mundial la ropa masculina ha reflejado cada vez más las tendencias evidentes en la moda femenina de cambios más rápidos. En los 20 la misma apariencia práctica y deportiva impregnaba toda la indumentaria; los trajes de baño de hombre y mujer no eran muy distintos entre sí, y ambos llevaban sueters diseñados para el cricket. Desde los 60 el préstamo de ideas entre uno y otro sexo ha sido frecuente: las mujeres adaptando la chaqueta de forma de bombardero y la camisa masculina, mientras que los hombres se apropiaban de los pantalones a rayas con los colores del arco iris que llevaban las mujeres.

Uno de los fenómenos más interesantes en el mundo de la moda de los 70 fue la transformación de la ropa *punk* y sus peinados



320, 321 Los estilos de los nuevos modistos japoneses y americanos prestan mayor atención a los tejidos: prendas superpuestas de Issey Miyake y el suave traje de crêpe de china y piel de Calvin Klein.

(Figs. 316 y 317); de ser una moda de «pandilla» a convertirse en el último grito. Normalmente suele ocurrir lo contrario, como es el caso de los *Teddy Boys* en los años 50. La ropa *punk* empezó siendo el equipo vándalo para montar en moto a los «ángeles del infierno», con detalles masoquistas. Se adornaban los pantalones con cadenas, y llevaban imperdibles atravesando las orejas e incluso la nariz. El pelo se ponía rígido y puntiagudo, teñido de rojo, verde, amarillo y azul o de rubio oxigenado con las raíces negras. El punk, como una expresión de violencia contra una época de fuerte paro juvenil, influyó en el mundo musical. La «nueva ola», *New Wave*, denominación que se dio a los grupos *punk*, exportó la imagen de Gran Bretaña al extranjero. Zandra Rhodes realizaba una colección punk en los 70 y las joyas punk lograban una enorme popularidad. Pero hasta principios de los 80, en que el estilo había desaparecido casi de las calles, no se adoptó esa moda en los peinados. El pelo había

322 Traje de corte masculino muy moldeable y lino natural, de Ralph Lauren.



empezado a llevarse cada vez más despeinado, pero ahora además se cortaba en trasquilones, se erizaba y se teñía con colores vivos o se veteaba con colores primarios.

La razón de esta nueva tendencia ascendente tenía que ver tanto con el mundo de la moda como con el culto *punk*. En la moda también se respiraba cierta desilusión y desconcierto particularmente en Gran Bretaña. La mayoría de los diseñadores jóvenes de principios de los 60 habían establecido unas líneas particulares con las que continuaron, y debido a la situación económica, los diseñadores recién salidos de la escuela de moda no podían abrirse camino por sus propios medios.

Mientras tanto, el panorama en los Estados Unidos era más brillante. Por primera vez los modistos americanos dirigían la moda internacional: Calvin Klein, Ralph Lauren y Perry Ellis eran algunos de los creadores de estas líneas sosegadas y ordenadas (Figs. 321 y 322). Como culminación del movimiento presente en la moda americana desde los 60, su ropa aunaba la camisa tradicional, el pantalón, la falda, la chaqueta y la forma de los vestidos en su más austera y relajada sencillez. Recursos como los cortes en diagonal y la ausencia de costuras dieron pie a un sutil juego de cuerpo y tejido. Menos sofisticadas, pero populares, fueron sus estilos «country» y de «pradera», que también tuvieron mucho éxito en la moda europea. En Gran Bretaña se produjo una vuelta a los «antiguos» blancos, originales «eduardinos» (Fig. 318): los *bloomers*, los cubrecorsés, las enaguas, las blusas —una moda traducida a un idioma internacional, moderno, como las blusas blancas de volantes, que se ponían con todo y que empezaron a ser casi el uniforme de los 80—. La prensa, muy acertadamente, denominó a este estilo de ropa «los nuevos románticos».

Otros estilos «retro» desaparecían con la misma rapidez con que hacían acto de presencia, como las minifaldas o la ropa de los 50, sirviendo al capricho del momento o a grupos concretos de gente. Esta variedad de elección se fue haciendo cada vez más importante. a medida que las mujeres fueron haciéndose más independientes en sus profesiones.

Con la crisis económica de Gran Bretaña en los 70 muchos modistos de carrera consolidada tuvieron que cerrar y algunas de las cadenas de tiendas de nombres más tradicionales cayeron al llegar los

tiempos más duros. Ni los hombres ni las mujeres se sentían dispuestos a gastar en artículos caros por muy bien que estuviesen hechos. Las mujeres encontraron siempre menos inspiración en los grandes almacenes o en las grandes cadenas de tiendas, donde el diseño estaba anulado por la falta de dinero y fueron apreciando cada vez más la terminación de la prenda, la calidad del tejido, el contenido de fibra y las facilidades para su cuidado. Por el contrario, la economía más estable de los Estados Unidos se reflejó en los diseños denominados *New Classic*, que requerían más tela. Las tiendas de última moda fueron tan populares como en los 60. A principios de los años 80 empezó a aparecer en Gran Bretaña un nuevo tipo de tienda más pequeña que tuvo muchísimo éxito y que ofrecía ropa con estilo y buenos materiales; un cambio rápido hacia el diseño en el vestido y a un precio razonable.

Las distintas décadas transcurridas desde 1948 han marcado el desarrollo de un nuevo mundo de la moda. La Alta Costura de París se iba desmoronando gradualmente, al cambiar el ambiente y los estímulos tanto sociales como en el campo de la moda. Aun así, la dictadura, que establecía la línea creada en la Colección de cada estación —con (y esto es lo más importante) sus consejos de belleza, peinados y accesorios—, había proporcionado a la moda tal seguridad que resultaba casi imposible cometer error alguno. Por ello los diseñadores de los 60, aun siendo jóvenes y rebeldes, tuvieron esto muy en cuenta y diseñaron siempre atuendos completos.

Durante los 70 los creadores proporcionaron cada vez menos este tipo de líneas directrices. Sus prendas combinables requerían más audacia; la moda, además, estaba haciendo eco de un nuevo sentimiento femenino enérgico y seguro de sí mismo. La individualidad no supuso, como en los 60, la adopción de un atuendo completo que fuese en sí mismo individual, sino la conquista de un estilo de vestir personal. Las revistas de moda y la prensa en general empezaron a jugar un papel mucho más innovador al proporcionar a las lectoras los puntos claves para el desarrollo de un criterio personal en la moda; perfilieron, además, los libros que ayudaban a encontrar un estilo propio.

#### SELECCION BIBLIOGRAFICA

- BERTIN, C. *Paris à la Mode*. London, 1956.  
BOEHN, MAX VON. *Modes and Manners*. 4 vols. London 1932.  
BOUCHER, P. *A History of Costume in the West*. London, 1967. (Trad. esp. «*Historia del traje en Occidente desde la antigüedad hasta nuestros días*», Barcelona, Montaner y Simon, 1967)  
BRADFIELD, N. *Costume of England*. London, 1938.  
BRADFIELD, N. *Costume in Detail: Women's Dress, 1730-1930*. London, 1969.  
BRADLEY, C. G. *Western World Costume*. New York, 1954.  
BROOKE, IRIS. *English Costume*. 6 vols. London, 1931-5.  
CALTHROP, D. C. *English Costume*. 4 vols. London, 1946.  
CUNNINGTON, C. W. *English Women's Clothing in the Nineteenth Century*. London, 1937.  
CUNNINGTON, C. W. *English Women's Clothing in the Present Century*. London, 1952.  
CUNNINGTON, C. W. and P. *Handbook of English Mediaeval Costume*. London, 1952.  
CUNNINGTON, C. W. and P. *Handbook of English Costume in the Sixteenth Century*. London, 1954.  
CUNNINGTON, C. W. and P. *Handbook of English Costume in the Seventeenth Century*. London, 1955.  
CUNNINGTON, C. W. and P. *Handbook of English Costume in the Eighteenth Century*. London, 1957.  
CUNNINGTON, C. W. and P. *Handbook of English Costume in the Nineteenth Century*. London, 1959.  
CUNNINGTON, C. W. and P. *A Dictionary of English Costume*. London, 1960.  
DAVENPORT, N. *Book of Costume*. London, 1948.  
DE MARLY, D. *The History of Haute Couture, 1850-1950*. London and New York, 1980.  
DRUITT, H. *A Manuel of Costume as Illustrated by Monumental Brasses*. London, 1906.  
EVANS, M. *Costume through the Ages*. London, 1930.  
EWING, E. *History of 20th Century Fashion*. London, 1974; New York, 1975.  
FAIRHOLI, F. W. *Costume in England*. 2 vols. London, 1885.  
HARTLEY, D. *Medieval Costume and Life*. London, 1931.  
HERALD, J. *Renaissance Dress in Italy 1400-1500*. London, 1982.  
HOLLAND, V. *Hand-coloured Fashion Plates, 1770-1899*. London, 1955.  
HOUSTON, M. G. *Medieval Costume in England and France*. London, 1939.  
KELLY, F. M. and SCHWABE, R. *Historic Costume*. London, 1925.  
KELLY, F. M. and SCHWABE, R. *A Short History of Costume and Armour*. London, 1931.

- LAVER, J. *Fashion and Fashion Plates*. London, 1943.  
LAVER, J. *Taste and Fashion*. London, 1945.  
LAVER, J. *Costume*. London, 1963.  
LAVER, J. *Dress*. London, 1966.  
LEE, S. T. (ed.) *American Fashion: the Life and Lines of Adrian, Mainbocher, McCardell, Norell, Trigère*. New York, 1975; London 1976.  
LESTER K. M. *Historic Costume*. London, 1942.  
LELOIR, M. *Histoire du Costume*. Paris, 1933.  
LURIE, A. *The Language of Clothes*. London, 1982.  
NORRIS, H. *Costume and Fashion*. 6 vols. London, 1927-33.  
PLANCHE, V. R. *A Cyclopaedia of Costume*. 2 vols. London, 1876, 1879.  
SCOTT, M. *Late Gothic Europe 1400-1500*. London, 1981.  
VAN THIENEN, F. *The Great Age of Holland*. («Costume of the Western World»). London, 1951.  
WILCOX, H. T. *The Mode in Costume*. New York, 1942. (Trad. esp. «La moda en el vestir», Buenos Aires, Ediciones Centurión, 1942.)

## Apéndice:

### *El traje en España:*

*Un rápido recorrido a lo largo de su historia*

*Por Enriqueta Albizua Huarte*

La historia del traje español es una disciplina de la que se han realizado todavía pocos trabajos de investigación y quedan muchos períodos por estudiar. Con este epílogo al libro de James Laver pretendemos realizar un rápido recorrido por el mismo a lo largo de su historia, ofreciendo una síntesis de los estudios ya realizados y destacando aquellos aspectos que consideramos de mayor interés y singularidad (1).

---

(1) El primer intento de documentación sobre el tema lo llevó a cabo P. Flórez con un estudio sobre el traje medieval español. En torno a 1830, con la boga del teatro romántico y la pintura de historia, actores y artistas procuraban informarse sobre el vestuario adecuado para sus caracterizaciones, y el *Discurso histórico sobre el traje de los españoles desde los tiempos más remotos hasta el reinado de los Reyes Católicos* del Conde de Clonard publicado en 1869 constituyó una importante aportación. A finales de siglo aparecían las obras de J. Aznar y J. Puiggari, ésta última de carácter general. En 1925, un escritor alemán, Max von Boehn, publicaba un gran estudio sobre la historia del traje de Europa y tres años más tarde Salvat la editaba en España encargando, y esto es lo más importante para nosotros, unos estudios preliminares sobre el traje hispano al Marqués de Lozoya —cuya consulta hoy sigue siendo obligada—. María Luz Morales, en 1947, continuaría esta obra —que con Boehn finalizaba en 1914— hasta 1947.

Posteriormente se han realizado trabajos de investigación de gran rigor científico, entre los que destacan los de C. Bernis y A. M. Anderson. Hay otros estudios también interesantes como los de M. Rivière, M. Rocamora, M. J. Sáez Piñuelas, M. López Setrano, C. Comba y M. Núñez (*Vid. Bibliografía*). Pero todavía está prácticamente sin estudiar el traje y la moda desde la época de Felipe II hasta nuestros días. Es rica la documentación tanto de fuentes gráficas como literarias; entre las últimas cabe resaltar por su importancia la *Historia del lujo y de las leyes suntuarias* de Sempere y Guariños, de 1799.

El traje destaca por primera vez en España con la cultura ibera y queda profundamente marcado a partir del siglo VIII con la presencia árabe. Como veremos, la peculiaridad y originalidad de la indumentaria de la península a lo largo de la Edad Media estará casi siempre en relación con estas prendas de inspiración musulmana y tiene sus momentos más brillantes en los siglos XIII y XV, sobre todo en la indumentaria femenina. El siglo XVI es el gran siglo español y lo es también en el traje, que nuestro país impone a todas las cortes europeas. El XVII es el de la decadencia, la influencia española se repliega y el vestido hispano —haciendo caso omiso del dictado de la moda francesa de Versalles— sigue su curso con un desarrollo independiente y aislado. Esta independencia se acaba con la llegada de la dinastía borbónica a comienzos del siglo XVIII. Con Felipe V se imponen las modas francesas, que serán las imperantes hasta el siglo XX. Sin embargo, no todo son modas importadas en el «Siglo de las Luces»; a finales del XVIII tiene lugar el auge del casticismo, del «majismo» que contamina el traje de las clases altas, y que los «Románticos» en el siglo XIX difundían por Europa. «La maja», «la manola», es motivo de inspiración de obras literarias, pictóricas y de modas en el vestir hasta principios del siglo XX.

España —atenta desde el siglo XVIII a las modas francesas, a las que se suman las inglesas, y luego, a partir del siglo XX las americanas— pierde el ritmo con la guerra civil (1936-1939). La posguerra es un período de restricciones, racionamiento y aislamiento. Los años 60 y 70, en los que triunfan los movimientos juveniles, ofrecen en España una resistencia a estas modas contraculturales, que llegan con retraso y vacías de su contenido ideológico inicial.

La alta costura española, en crisis a mediados de los sesenta, lograba salir a flote gracias a una solución de compromiso con el *prêt-à-porter*, aunque apenas encontraba eco fuera de unos círculos muy restringidos. Sin embargo, a partir de finales de los setenta, con el «diseño» aplicado a la producción en serie, la incidencia de los creadores en la moda de la calle aumenta; y actualmente parece que hay un resurgir de la moda española, que cuenta, además, con un fuerte apoyo de los organismos oficiales.



1 Fresco de la cueva de Cogull (Llérida) en el que aparecen representadas, en una escena ritual, mujeres ataviadas con faldas de pieles, *pampanillas*, hechas posiblemente con bandas trenzadas (como en la *Venus de Lespugne*).

1

Los primeros testimonios del traje en nuestra península se remontan al Paleolítico y los encontramos en las pinturas rupestres de la Cueva de Cogull, Llérida (Fig. 1). A este primer vestigio, mujeres vestidas con *pampanillas* de pieles, le suceden en el Neolítico restos de adornos (collares y brazaletes de piedra, concha o hueso) y los primeros testimonios de tejidos tanto en el Neolítico como en el Bronce (2).

Sin embargo, hay que esperar al Primer Milenio a. J.C. para saber algo más del traje. En este momento, fenicios, griegos y cartagineses, atraídos por la fama de las riquezas fabulosas de Occidente,

(2) Es el caso de la Cueva de los Murciélagos de Granada, yacimiento de finales del Neolítico-principios del Bronce, cuyos restos constituyen un estadio intermedio entre la piel y el tejido. En ella se encontraron en el siglo pasado un conjunto de prendas de esparto (fragmentos de vestidos, gorros y sandalias), además de una diadema de oro. El esparto fue una fibra abundante en nuestra península, con un cultivo importante en tiempos primitivos. Estas prendas fueron realizadas con la técnica de cestería, que precedió a la tejeduría.

De aproximadamente el Tercer Milenio a. J.C. son las primeras evidencias que nos quedan de la existencia de telares en la península: pesas, pondus (para tensar los hilos en el telar) y fusayolas (para favorecer la torsión de los hilos en el huso) aparecidos en los enterramientos colectivos de los Millares (Granada), y los primeros restos de tejido que se conservan datan del Segundo Milenio a. J.C., de las Culturas del Bronce y la Cultura del Argar. Todos estos restos, aquí mencionados, se encuentran expuestos en el Museo Arqueológico de Madrid.

establecen colonias en toda nuestra costa mediterránea. Bajo su influencia surgen las dos primeras culturas autóctonas verdaderamente desarrolladas de la península: la Tartésica —en Andalucía occidental— durante los siglos VII y VI a. J.C. (que nos ha dejado ejemplos de una extraordinaria orfebrería), y la de los pueblos íberos —en Levante y Andalucía— que encuentra su auge a partir del siglo V a.J.C. hasta la colonización romana en los siglos II y I a. J.C.

Conocemos bastante bien la forma de vestir de los iberos gracias a los abundantes restos arqueológicos, esculturas, y a los testimonios escritos (Estrabón y Polibio) (3). Estos pueblos alcanzaron tal grado de pericia y especialización en la artesanía textil que sus tejidos merecieron los elogios de Estrabón, quien alababa su belleza. Y tan grande fue la fama conseguida por estas telas que, tras la conquista de Roma, de entre los tributos que Cataluña pagaba a los romanos se incluían mantos ricamente teñidos y adornados. Los tejidos más importantes fueron los de lana, lino —fibra que habían introducido los colonizadores, probablemente los griegos— y los de esparto, que ocuparon también un lugar destacado.

La personalidad de los iberos en su forma de vestir —claramente diferenciada del resto de los habitantes de la península— también fue resaltada por Polibio, quien mencionaba los ricos mantos de lino teñidos de púrpura empleados por los turdetanos o por los mercenarios iberos de Aníbal. En general, era una indumentaria que reflejaba influencias de las culturas del Mediterráneo (cartaginesa y, sobre todo, griega) con las que habían entrado en contacto; era drapada y estaba compuesta por túnicas y mantos. Las mujeres vestían dos túnicas largas superpuestas, sobre los hombros se ponían un manto que, en ocasiones, podía ir cruzado oblicuamente bajo uno de los brazos. Este mismo manto o un tejido distinto hacía las veces de velo, y era muy raro ver a una mujer con la cabeza totalmente descubierta. Estas prendas solían ir adornadas con flecos (como en la Dama Oferente, Fig. 3) o con cenefas de variados motivos ornamentales (la túnica y el manto de la Dama de Baza, por ejemplo, están ribeteados con un vistoso ajedrezado de color rojo (Fig. 4).

(3) El libro de Sempere y Guariños, *op. cit.*, dedica parte del primer capítulo a la indumentaria de estos pueblos, y el catálogo de una exposición de los Iberos, organizada por el Ministerio de Cultura en el Museo Arqueológico de Madrid, en 1983, dedica varios apartados al vestido, el adorno personal y la artesanía textil.



2 *Dama de Elche*. Escultura ibérica. (Museo Arqueológico de Madrid).



3 *Dama Oferente*. Escultura ibérica, siglo V-IV a. J.C. (Museo Arqueológico de Madrid).

Las representaciones escultóricas masculinas —menos frecuentes— muestran habitualmente hombres ataviados con una especie de pequeño calzón (4) o con una túnica corta y un manto. Al igual que

(4) Éste recuerda al de la indumentaria etrusca de guerra, llamada *perizoma*, y también a las de los hopitas (F. Boucher: *Historia del traje en Occidente desde la antigüedad hasta nuestros días*. Barcelona. Montaner y Simón, 1976, pág. 132). La similitud con el vestido etrusco se hace también patente en el aderezo de ciertos mantos femeninos como el de la Dama Oferente (Fig. 2); o en los numerosos tocados altos en forma de tiara cónica.



los griegos y los etruscos, tanto los hombres como las mujeres ceñían sus túnicas con cinturones y se sujetaban los mantos con broches y fíbulas. Sentían predilección por la joyería y se adornaban con gargantillas, torques (collares rígidos y macizos en forma de aro), brazaletes y anillos; hay que tener en cuenta además las posibilidades que brindaba la península con su enorme riqueza de metales. No siempre iban calzados, y cuando lo hacían llevaban zapatos cerrados.

En cuanto al cabello, los hombres llevaban melena corta y se afeitaban la barba; las mujeres peinaban sus largos cabellos en mechones ondulados, trenzas o tirabuzones, y los cubrían luego con complejos tocados, que constituyen, sin lugar a dudas, el aspecto más original del traje ibero. Los más característicos estaban formados por cofias o diademas, colocadas a la altura de la sien, y de las que pendían pequeños colgantes y abalorios sobre la frente y los laterales (Fig. 3). Otra variedad era la de las altas mitras cónicas, colocadas bajo el velo (muy similares a las de las mujeres etruscas) o los grandes rodetes sobre las orejas como los de la Dama de Elche (Fig. 2). La profusión ornamental de los tocados se prolongaba con las joyas, de formas ostensiblemente macizas y rotundas. Los pendientes, siempre muy grandes, podían ser anulares de piezas labradas o enormes colgantes cúbicos, como los de la Dama de Baza (Fig. 4) y los torques y encolbes —que tenían, de nuevo, múltiples colgantes y de formas diversas— solían ser tan numerosos que cubrían casi por completo el cuello y el escote (Figs. 2, 3 y 4).

2

En el transcurso de los siglos II y I a. J.C., a raíz de las Guerras Púnicas, la península ibérica quedaría incorporada al Imperio Romano; Roma impone a Hispania —junto con su lengua, su admi-

4 *Dama de Baza*. Escultura ibérica. siglo IV a. J.C. (Museo Arqueológico de Madrid).

El atuendo ibero refleja las influencias de las culturas mediterráneas, sobre todo griega y etrusca; es en el adorno femenino donde los iberos muestran su aspecto más original, de enorme complejidad y riqueza, y parece como si el recargamiento del traje regional levantino pudiera presagiarse ya en esta cultura. No obstante, debe tenerse en cuenta que la mayoría de las figuras femeninas representan a "diosas madres" (si bien en el caso de la *Dama Oferente* se trata de una mujer noble) por lo que sus trajes son más complejos que los de la vida cotidiana.

nistración y legislación— su indumentaria; si bien ésta no difería mucho de la que llevaban algunos de los pueblos de la península. La invasión de los visigodos y su reinado durante los siglos VI y VII no conllevan un cambio drástico respecto a la indumentaria clásica. Los visigodos —culturalmente inferiores a los hispanos— adoptan las costumbres, la cultura y la indumentaria de los conquistados. Gracias, sobre todo, a las *Etimologías* de San Isidoro conocemos su traje; en esta obra se describen sus casas, vestimentas y joyas, que son una reminiscencia de Roma o una copia de las prendas de la corte de los emperadores de Oriente. Esta influencia bizantina fue común a toda Europa occidental durante la Edad Media; pero posiblemente acentuada en España dado que la zona meridional de la península estuvo regida por gobernadores bizantinos durante el reinado de Justiniano. La indumentaria visigoda (5) consistía esencialmente en la superposición de túnicas y mantos (dentro de la tradición romana) y en prendas para cubrir las piernas. San Isidoro menciona distintos tipos de túnicas; como la *talar* (larga hasta los talones), la *pectoralis* (corta), la *coccina* (de color escarlata), y la *armilausea* (partida y abierta por delante) (Fig. 5). Éstas se ajustaban con un cinturón, *cingulum*, y sobre ellas se ponían distintos tipos de mantos para abrigarse, entre los que abundaban los de origen clásico, como el *pallium* y la *clámide*, sujetos con fíbulas. Otro manto, de origen español, era el *mantum hispani*, pequeño, que cubría las manos, y que al igual que la túnica *armilausea* persistió hasta el siglo X. Los monarcas y nobles adornaban ricamente estas prendas en un intento de emular a los emperadores bizantinos. Según San Isidoro había tres prendas diferentes para cubrir las piernas, todas de origen bárbaro: *femoralia* (que los romanos habían incorporado ya en su traje durante el Imperio por contagio de estos pueblos), *bracae* —de las que dice que son «breves y cubren las vergüenzas»— y *tubrucos* (una especie de pantalones parecidos a los de los persas, que cubren «bragas y tibias»). Poco se sabe del vestido de las mujeres, salvo que llevaban un manto llamado *amiculum*. Los visigodos concedían especial importancia a los cabellos, como los demás pueblos godos; y a diferencia de los romanos, llevaban melena larga y no era raro

(5) La información y documentación que se ofrece a continuación del traje medieval se basa, sobre todo, en el trabajo de Carmen Bernis, *Indumentaria Medieval Española* (Vid. Bibliografía).



5 Daniel en el foso de los leones. Capitel de San Pedro de la Nave. Relieve visigodo, siglo VII. El profeta Daniel aparece ataviado con la túnica *armilausea*, corta y abierta por delante, y peinado con una melena corta, acabada en bucles.

encontrarla rematada con un bucle (Fig. 5). Las mujeres casadas llevaban un tocado llamado *capitulare*, y las solteras el cabello suelto, que pasó a ser durante muchos siglos el símbolo de las doncellas. Es en los adornos y ornatos suntuarios donde reside el aspecto más llamativo de la indumentaria visigoda. Sus hebillas de cinturones, broches, fíbulas (las aquiliformes eran las más vistosas) y sus coronas votivas constituyen extraordinarios trabajos de orfebrería, que reflejan el dominio de distintas técnicas, desde la filigrana hasta el esmalte.

3

La invasión árabe, a principios del siglo VIII, marca de forma indeleble la trayectoria del traje y del tejido en España. Nuestro país entra en contacto con la cultura musulmana mucho antes que el resto de Europa y con mucha mayor intensidad (no en vano hubo ocho siglos de convivencia). Las influencias y contaminaciones del traje árabe en los reinos cristianos es constante hasta el siglo XV e incluso después habrá algunos ecos; y son estas influencias precisamente

las que en muchas ocasiones le confieren al traje español un carácter singular y original. España serviría además como foco de difusión de los trajes y tejidos árabes (6). Aunque en un principio los musulmanes no cambiaron la manera de vivir de los hispanos, salvo en algunas grandes ciudades del mediodía, poco a poco la continua infiltración árabe y, sobre todo, la superioridad de su cultura en una época de depresión de Occidente hizo que el matiz oriental predominase en la España sometida a los musulmanes. En un primer momento los emires mandaron traer a la península tejidos y joyas de Bagdad; pero pronto se implantaron en Córdoba fábricas de sederías y de toda clase de objetos suntuarios. Entre las manufacturas de la capital destacaba la del tafilete —cuya preparación había constituido un secreto celosamente guardado por Babilonia durante toda la antigüedad— que en tiempos de Carlomagno proveyó de cuero (llamado «cordobés», dado su origen) a todo Occidente para los calzados de lujo. A las manufacturas de Córdoba siguieron las de Granada, Sevilla, Valencia y Almería, cuyas sedas —conocidas como hispano-árabes— alcanzaron enorme celebridad (7).

4

Mientras, en las pequeñas monarquías montaÑeras de la Reconquista, la indumentaria, al igual que la cultura en general, reflejaba un esfuerzo por conservar la tradición visigoda, aunque dos influencias se hacían inevitables: la carolingia y la árabe. La primera era consecuencia lógica de las relaciones del Reino de Asturias con Carlomagno (sobre todo con la política de Alfonso II) y del Condado de Cataluña, territorio carolingio. La influencia árabe se acentuó con el Califato, cuyo esplendor deslumbraría a los reyes cristianos; así lo prueban nombres de origen árabe de telas, adornos y vestidos de entonces como: *alchaz*, *alfaneque*, *adorra* o *almexia*. Si el traje es-

(6) El tratamiento del traje árabe en España se ha eludido en este pequeño epílogo ya que es un tema que está todavía por estudiar. Hay, sin embargo, algunos ensayos generales (Dozy, R: *Dictionnaire des noms des vêtements chez les arabes*. Amsterdam, 1845, págs. 113, 170), y otros sobre el traje de los nazaris, como el de Carmen Bernis: *Las pinturas de la sala de los Reyes de la Alhambra. Los asuntos, los trajes, la fecha* (Vid. Bibliografía), que trata el traje de moros y cristianos en el siglo XIV en Granada, y el de Rachel Arié: *Quelques remarques sur le costume des musulmans d'Espagne au temps des nazrides*. «Revista del Instituto de Estudios Islámicos de Madrid», 1965-66, págs. 103-117.

(7) Hay dos estudios interesantes sobre el cuero hispano-árabe: *Notes sur les cuirs de Cordoba* de Ch. Davillier, París, 1870, y *Spanish Leather* de J.W. Waterer, Londres, 1971. Respecto a los tejidos, Vid. Bibliografía.

pañol de los siglos VI al IX había tenido bastante relación con el traje europeo, el traje cristiano de la península del siglo X y parte del XI, que podemos denominar «traje mozárabe», se encuentra totalmente desligado del resto de Europa y mucho más influido por el traje árabe. Este período cuenta —frente a la pobreza de fuentes gráficas de los anteriores— con las Miniaturas Mozárabes, los *Beatos* (Figs. 6 y 7), que constituyen un documento riquísimo para el estudio del traje. No hay que olvidar tampoco las investigaciones llevadas a cabo por Sánchez Albornoz (8) y Gómez Moreno (9).

El «traje mozárabe» consistía en camisa, túnica, manto y vestiduras para las piernas. La *camisa*, de uso generalizado en el siglo X,

6 Miniatura mozárabe del *Libro del Apocalipsis* (Catedral de Gerona), siglo X, en la que aparecen personajes de noble condición, todos ellos con trajes largos bajo los cuales parecen dibujarse los pantalones anchos hasta el tobillo. La prenda que llevan encima, abierta en pico por debajo, recuerda a las túnicas visigodas, y la manga más larga que el brazo, que llevan los dos personajes de la derecha, constituía una señal de duelo.



(8) Sánchez Albornoz, C.: *Estampas de la vida en León en el siglo X*. Madrid, 1943. 3.ª edición.

(9) Gómez Moreno, M.: *Iglesias mozárabes*. Madrid, 1949.



7 Miniatura mozárabe del Beato de Fernando I. (Biblioteca Nacional, Madrid). Siglo XI. Detalle de unos segadores y vendimiadores vestidos con túnicas cortas y pantalones hasta la rodilla.

podía ser de lino (*línaea*) o de seda (*síríca*). Carmen Bernis (10) destaca la insólita variedad de túnicas en el traje español frente a la uniformidad de las usadas en el resto de la cristiandad. Había infinitud de nombres: latinos (*saya*, *túnica*) o árabes, más numerosos (*mutebag*, *mofarrage*, *aljuba*, *adorra*, *pintella*). La túnica *mutebag* era ceñida y sin mangas, la *mofarrage* abierta o hendida —una especie de pervivencia de la *armilausea* visigoda—, la *aljuba* y la *pintella* eran túnicas exteriores y la *adorra* presentaba la peculiaridad de tener botones (detalle interesante ya que constituye la más antigua referencia de éstos en la indumentaria medieval). La túnica femenina recibía también una denominación árabe, *almexia*. Los personajes de noble condición se distinguían por sus trajes largos (Fig. 6), solían llevar dos túnicas superpuestas: la de debajo generalmente talar, y la de encima un poco más corta; se diferenciaban así claramente de soldados, mercaderes y trabajadores de clases humildes, quienes vestían una sola túnica corta (Fig. 7).

Los mantos de este momento son también muy numerosos —*capas*, *mantos*— entre los que abundan aquellos designados con vocablos árabes: *mobatana* (forrado de piel), *barragán* (de lana) y *alifafe* (rico en pieles). Pero destacan por su peculiaridad nacional un manto cerrado más corto por delante que por detrás, una *capita* corta (ya

(10) Bernis, C., *Indumentaria Medieval Española*.

mencionada) que tenía su origen en el *mantum hispani* visigodo, y un manto de aspecto muy especial, usado por las mujeres, con una abertura para meter el brazo izquierdo, que se seguiría llevando en España siglos después. Los caballeros se cubrían las piernas con una especie de pantalón recogido en el tobillo (Fig. 6); los soldados, agricultores y clases bajas, en general, los llevaban bastante más cortos (Fig. 7). En cuanto al calzado, éste tenía una clara impronta musulmana, que se reflejaba tanto en las denominaciones árabes (*ballugas*, *soccas*, *albarcas* y *zapatones*) como en su forma, con la punta curvada hacia arriba.

Había muchos tocados que servían como distintivo de los usuarios: altos y puntiagudos para los obispos, grandes y semicirculares para los reyes, de copa alta y redondeada para los personajes de alcurnia... Los adornos reflejaban la influencia oriental tanto en el gusto por enriquecer los vestidos con franjas decorativas en puños, mangas y hombros, como en el uso de telas de diversos colores en una sola prenda. Posiblemente no hay nada tan característico en la indumentaria mozárabe como los trajes de dos colores, que aparecen en España mucho antes que en el resto de Europa. Los tejidos más usados eran el lino y la lana, pero las clases altas del reino de León usaban sedas de colores, carísimas, procedentes de las sederías hispano-árabes, que competían en la fabricación de seda con las manufacturas orientales (hasta entonces los únicos centros productores de este tejido).

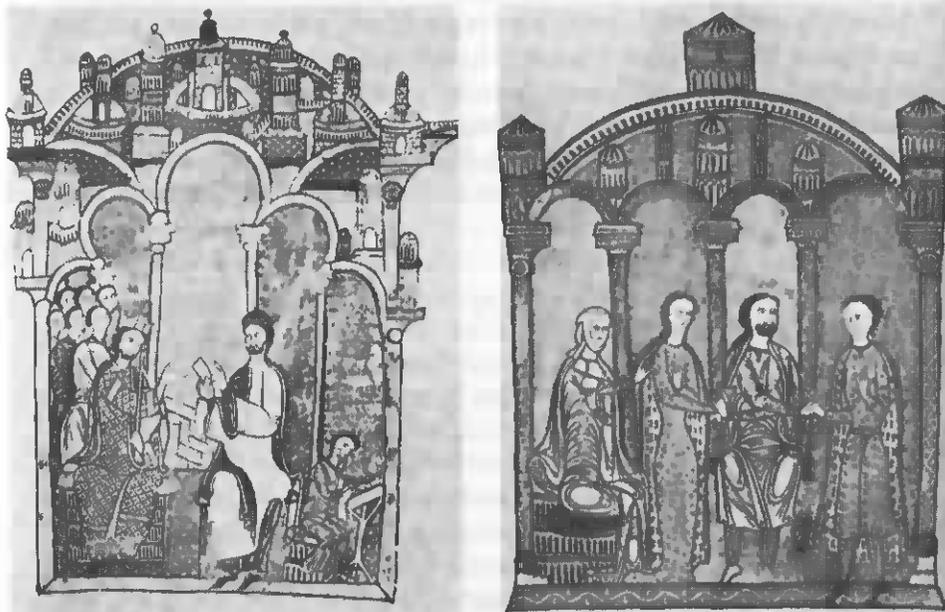
5

A lo largo del siglo XI el florecimiento de los estados cristianos, iniciado en todo Occidente, y las peregrinaciones contribuyeron a crear un ambiente de unidad espiritual, cultural y artística que tendría su expresión plástica en el arte Románico. El traje también se vio empapado de este carácter internacional, y fue éste el período de la Edad Media que conoció una mayor uniformidad en el vestir en toda Europa; así, desde la segunda mitad del siglo XI hasta principios del XIII el traje español, que podríamos denominar también románico, se mostró muy similar al del resto de Occidente, aunque la tradición mozárabe no desapareciera por completo. De este período son ricas y numerosas las fuentes gráficas, y respecto a las lite-

rarias el Glosario de Menéndez Pidal del *Poema de Mio Cid* (11) resulta de consulta indispensable.

El «traje románico» seguía haciendo patente la influencia de las modas bizantinas, con vestidos largos de mangas anchas y tela abundante. Los nobles, damas y caballeros, solían llevar una primera túnica larga, talar, que cuando era lujosa se denominaba *brial* (Figs. 8 y 9), de tejidos ricos y profusamente decorada. El *brial* de los hom-

8, 9 Miniaturas del *Liber Fedorum Maior*, del siglo XII. (Archivo de la Corona de Aragón). A la izquierda, Alfonso el Casto y el Dean de Barcelona vistiendo *brial*, *pellizón* de mangas anchas y *manto*. Llevan zapatos cerrados en punta que denotan la influencia árabe, melena corta y barba a la moda del momento. En la escena de la derecha, en la que don Bernardo da a su hija en matrimonio, interesa resaltar la *toca* a modo de turbante que lleva la madre de la prometida, de influencia árabe (como también lo es la forma en que está sentada), las *calzas* de los hombres y el manto con que se cubren todos los personajes, la *capa con cuerdas*, característico sobre todo del siglo siguiente, el XIII.



(11) Menéndez Pidal, R.: *Cantar de Mio Cid. Texto, gramática y vocabulario*. Madrid, 1945.

bres podía ir hendido (pensado para cabalgar) y el de las mujeres era más largo y llegaba a los tobillos. Encima llevaban una segunda túnica, que era un poco más corta que el *brial*. La más común era la *piel* o *pellizón* (Figs. 8 y 9) y debía su nombre a la piel con que se forraba (armino, arbotón, conejo o cordero) que quedaba oculta por un segundo forro de tela. Solía adornarse, por influencia bizantina, con ricas *cenefas* y *bandas*. Sus mangas a partir de principios del siglo XII adquirieron una enorme amplitud y algunas, siguiendo la moda europea, se anudaban en las puntas. Un rasgo exclusivo del *pellizón* femenino fue el de sus mangas estrechas que se ensanchaban bruscamente al llegar a la altura de la muñeca. También se usaban las túnicas de nombre árabe del período anterior. Como «prenda de encima», los hombres de toda condición seguían utilizando el *manto* semicircular, el *pallium* rectangular o el manto cerrado con una sola abertura para la cabeza, que en su versión más popular tenía capuchón. Las mujeres usaron preferentemente mantos completamente cerrados, que cubrían todo el cuerpo y dejaban una abertura para la cabeza, dentro de la tradición bizantina. Los *tubrucos*, o pantalones largos, sólo los usaban ya los campesinos y pastores, que los mantuvieron hasta finales de la Edad Media. En cambio, las clases nobles llevaban *calzas*, las cuales se amoldaban a la forma de la pierna, no pasaban de lo alto de los muslos y cubrían también los pies.

El peinado masculino alcanzó una gran variedad en esta época. Los nobles generalmente llevaban melena —peinada con la raya en medio y flequillo— y en muchas ocasiones se recogía en una trenza; también era común la barba, que podía ir trenzada con un cordón. Las mujeres, en cambio, iban siempre con la cabeza cubierta, y tenían un variado repertorio de tocados. Uno, ya antiguo, de origen bizantino, cubría la cabeza, el cuello y los hombros y fue uno de los tocados más característico de la moda románica. Había otro oriental, del que se dice que fue adoptado en Occidente después de las Cruzadas, y consistía en una toca estrecha y alargada que se enrollaba a la cabeza como un turbante (Fig. 9); en España aparecía en la segunda mitad del siglo XII y seguía todavía de moda a principios del siglo XIV. El período anterior, el mozárabe, también había contado con tocados árabes, tanto en forma como en nombre, era el caso del *almaizar* o la *alfniame*. Por último, había un tocado, de gran

interés para nosotros, pues constituía una nota original del traje español; su peculiaridad radicaba en el empleo de bandas de tela rizada, que enmarcaban el rostro y se completaba con una especie de bonete encima. De ahora en adelante, hasta el final de la Edad Media, los adornos de la cabeza, sobre todo los femeninos, harían gala siempre de una gran novedad y vistosidad, y de abundantes ecos árabes.

6

A partir del siglo XIII Europa inicia un período de esplendor comercial propiciado por el clima más pacífico, los gobiernos más consolidados en el continente y las Cruzadas. Este clima favorece el desarrollo de las actividades comerciales, florecen los mercados y las ferias —en España la más importante es la de Medina del Campo— que impulsan el consumo y la fabricación de objetos suntuosos, entre los que destaca el tejido. El auge económico va ligado al despertar de las ciudades y a la aparición de una nueva clase social, la burguesía.

Todos estos aspectos marcan el camino hacia una nueva era, que también iba a serlo en el campo de la indumentaria. Si hasta ahora la supervivencia del mundo clásico y la influencia del Imperio de Oriente habían sido dos factores decisivos y dominantes en el traje de la alta Edad Media —que distinguía simplemente entre el traje solemne de las clases altas y el sencillo del pueblo—, en el siglo XIII el incremento de la vida urbana y los factores económicos y sociales darían lugar a una sociedad más compleja y a una mayor diferenciación social en el vestido. Max von Boehn hace hincapié en esta relación inseparable entre la actividad municipal de la Baja Edad Media y el refinamiento en el vestir: «Los ciudadanos que se encuentran todos los días en la iglesia, en el mercado y en la calle tienen que sentir, naturalmente, el impulso de observarse unos a otros, estableciendo comparaciones entre los trajes, con la consiguiente satisfacción de las personas más elegantes y las inevitables humillaciones de las peor vestidas. Estas comparaciones, que no podían establecerse en los tiempos en que cada señor vivía, con todos los suyos, en un apartado castillo, constituyen el pábulo de la moda» (12).

(12) Boehn, Max von: *Historia del traje en Europa desde los orígenes del cristianismo hasta nuestros días*. Editorial Salvat. Barcelona, 1928. Tomo I, pág. 231.



10, 11 *Saya encordada y pellose* de Fernando de la Cerda, según vestía en el Sepulcro de las Huelgas (Burgos), siglo XIII. En el costado izquierdo de la saya se ve una abertura y las cuerdas con que se ceñía al cuerpo.

La revolución económica que entonces se pone en marcha trae consigo un importante desarrollo de la «industria» textil. Aparece el terciopelo, se incrementa el empleo de la seda y se enriquece el repertorio de pieles (que se convierten en una moda elegante tras las Cruzadas).

En la Península, uno de los pilares de la economía del Reino de Castilla-León era la exportación de lana a Flandes e Inglaterra, los dos grandes focos industriales de esta fibra; la incorporación de la raza de corderos merinos a finales de siglo contribuyó a dar más calidad a la lana castellana, que se impuso en los telares europeos. Sus ganaderos se agruparon en una asociación, la «Mesta», que gozaba de privilegios reales, tuvo un enorme poder e influyó decisivamente con su mecenazgo en el desarrollo del arte gótico en Castilla y León.

El vestido español en el siglo XIII, aunque sigue la nueva moda europea —en la que Francia juega un papel importante—, presen-



ta notas y prendas propias que hacen de él uno de los más originales y ricos de este siglo (13). Su estudio se apoya en fuentes de valor extraordinario: los trajes de seda encontrados en las sepulturas de los Reyes de Castilla en el convento de las Huelgas (Burgos) (Figs. 10 y 11) y en documentos gráficos de primer orden, *Las Cantigas* y el *Libro de los Juegos* (Fig. 12) de la corte de Alfonso X el Sabio.

El traje —que sigue compuesto de tres categorías de prendas: un traje de debajo que podría llevarse a cuerpo, uno de encima y un «sobretodo»— se hace cada vez más ajustado y variado; dentro de un ambiente de progresivo refinamiento en la vida y de lujo en el vestir, que irá en ascenso a lo largo de la Baja Edad Media. A este respecto las grandes conquistas de Fernando III el Santo y las relaciones de su hijo Alfonso X con Italia, Flandes y Alemania, acrecientan dicha suntuosidad en la indumentaria. El lujo, por otra parte, se extiende a la burguesía, cuya pugna en ostentación con la nobleza daría lugar a las primeras leyes suntuarias.

El traje de debajo más importante era ahora la *saya* (denominada así en Castilla, y *gonela* en Aragón). Las clases distinguidas llevaban la *saya encordada*, ajustada y abrochada en el costado con un cordón (Fig. 10). Una peculiaridad de la moda española era la de las *mangas cosedizas* (mangas con ribetes, de quitar y poner). Las *sayas* de los hombres dejaron de ser talares, mientras que las femeninas continuaban llegando al suelo; y el *brial* sólo se mantuvo en la indumentaria femenina como traje de lujo. Otro aspecto nuevo y revolucionario de la moda femenina española, según apunta Carmen Bernis (14), es el de los vestidos ajustados, sin mangas y con escote

12 Miniatura del *Libro de los juegos*, de Alfonso X. Siglo XIII. Esta dama, ataviada al estilo castellano, hace evidente la singularidad y originalidad del traje femenino español del siglo XIII. Va vestida con una *camisa margomada* y un *brial* muy largo sin mangas, encordado en un costado. Encima lleva un *pellote* con el delantero muy estrecho que deja al descubierto el brial hasta las caderas, por último, el manto retirado y echado sobre las rodillas. Hay que destacar, asimismo, la originalidad del tocado.

(13) Tales aspectos pueden estudiarse detalladamente en la obra de G. Menéndez Pidal: *La España del siglo XIII* (Vid. Bibliografía) realizada en colaboración con Carmen Bernis para el capítulo de trajes, aderezo y afeites.

(14) Bernis, C.: *Indumentaria medieval española*. Madrid. Instituto Diego Velázquez. CSIC. 1956, pág. 26.

y sisas tan marcados, que dejaban ver las ricas *camisas margomadas* (Fig. 12) que las mujeres llevaban debajo. Estas eran unas camisas bordadas con sedas de colores, cuya tradición duró hasta el Renacimiento e influyó en la moda de otros países.

Los trajes de encima eran holgados y de corte sencillo. Algunos llevaban mangas, como la *piel*, la *aljuba* y la *cota* (15), y otros carecían de ellas, como el *pellote* (Figs. 11 y 12). Este es el traje de encima más característico de este momento y una de las prendas originales de la indumentaria gótica española (16). Podía tener forro de tela o piel, y era prácticamente igual para hombres y mujeres. El «sobretudo» más habitual era la *capa con cuerdas* (Fig. 9), un manto con un cordón cruzado en el pecho, típico de la moda internacional. La indumentaria masculina contaba con más sobretodos populares: el *tabardo*, un traje de camino sin forma fija, y la *garnacha*, un manto nuevo usado en viajes y en la ciudad, de forma y mangas bastante particulares, muy usada en los siglos XIII y XIV y relegada en el XV a ciertas profesiones y usos (17).

Los tocados adquieren más importancia en el siglo XIII, y los hombres, que en los siglos anteriores iban por lo general descubiertos, llevarán a partir del siglo XIII la cabeza cubierta. Había, además de sombreros y bonetes, *cofias* y *capirotes*, que eran los tocados internacionales más importantes. La *cofia*, de tela, era el más extendido entre las clases populares y el *capirote* nacía ahora al independizarse la capucha del manto. Pero si los tocados masculinos reflejaban las modas extranjeras, los femeninos contaban sobre todo con variedades nacionales, originalísimas. Junto a las *tocas* sencillas o dobles (18) y a la *crepina* de origen francés (19), había una serie de tocados que singularizaban la moda española dentro del Occidente cristiano. De acuerdo a la silueta podían distinguirse dos grandes tipos, unos casi cilíndricos, muy altos (Fig. 13), y otros, de altura variable, acabados en punta en la parte posterior (Fig. 12). Gracias a los hallazgos de las Huelgas sabemos que estos tocados se

(15) Distinta de la *cote* francesa, que equivaldría a la *saya* o *gonela*.

(16) Similar al *surcote* europeo, y quizá, en parte, su antecedente, pues aparece un siglo antes que éste.

(17) Bernis, C. *Op. cit.*, pág. 23.

(18) La *toca* doble venía a equivaler al *grñón*.

(19) Ésta podía combinarse con un pequeño bonete y una banda que lo sujetaba pasando por debajo de la barbilla (la llamada *barbette* en Francia).



13 Retrato yacente del Sepulcro de Doña Leonor Ruiz de Castro, esposa del Infante Don Felipe, en Villalcázar de Sirga, siglo XIII. Doña Leonor lleva un original e insólito tocado castellano formado por un alto armazón de pergamino con bandas de tela rizada que le cubren parcialmente el rostro al estilo musulmán.

hacían con un armazón de pergamino forrado con lienzo. Dentro de ellos había una gran variedad pues eran muchas las maneras de decorarlos. Se solían combinar y envolver con *tocas* o con bandas de tela rizada, que en ocasiones cubrían parcialmente el rostro al estilo musulmán (Fig. 13); y estas bandas se emplearon también para confeccionar tocados en forma de turbante.

El siglo XIII presenta, por tanto, rasgos de gran originalidad, sobre todo en el traje femenino, precursor en muchos aspectos de la moda europea y deudor de la influencia islámica.

7

El traje español en el siglo XIV (20) carece de la originalidad de la que hizo gala en el siglo precedente y en general incorpora las modas internacionales, que tenían su origen en Francia y que, por primera vez, diferenciaban claramente el traje masculino (corto y ajustado).

(20) Para su estudio es de consulta obligada —aparte de *Indumentaria medieval española* de C. Bernis (Vid. Bibliografía)— la publicación, ya mencionada, de la misma autora *Las pinturas de la sala de los Reyes de la Alhambra. Los asuntos, los trajes, la fecha*. (Vid. Bibliografía) que estudia el traje de moros y cristianos en el siglo XIV en Granada.

tado) y el femenino (escotado y ceñido). Todos los cambios que se producían en la moda europea tenían su eco en España.

El traje masculino contaba desde mediados de siglo con una prenda nueva, la *hopalanda* (llamada también *hopa*), que era la versión española de la *houpelande* francoborgoñona, un «sobretudo» de lujo, con mangas, forro de piel y que podía ser corta o larga. En el último tercio de siglo, hacia 1370, aparecían la *jaqueta* y el *jubón*, que tenían su origen —como en el resto de Europa— en el traje militar, y que en un principio se llevaban sobre la armadura. El *jubón* inicialmente había sido una prenda semiinterior de la que sólo se veían las mangas ya que siempre llevaba encima la *jaqueta*. Ésta en un primer momento tenía una forma muy parecida al jubón y podía ser, como la *hopalanda*, corta o larga; si bien a partir de 1400 se impulsó la *jaqueta* corta (Fig. 15). A finales de siglo se dejaba notar de nuevo la influencia castrense en el vestir y las prendas masculinas se forraron con algodón y se hicieron más ajustadas. Estos cambios vinieron acompañados de un gusto por bajar el talle de las



14 Miniatura de la *Crónica Troyana*. (Biblioteca de El Escorial). 1350. Las mujeres van vestidas a la moda francesa de mediados de siglo, con grandes escotes, trajes ajustados al pecho y holgados en la cintura. Las mangas de las *sayas* están abiertas y ajustadas con un cordón, según la moda española, mientras que las del traje de encima (quizá una *cotardía*) llevan las largas tiras de tela, *pendientes*, a la moda francesa.



15 Enrique de Trastámara como donante. Virgen de Tobed. Zaragoza (Colección Román Vicente), 1376. Es la aparición del traje corto masculino y el más antiguo ejemplo en España del *jaque* o *jaqueta*, que lleva sobre la cota de mallas. En las mangas y el delantero se aprecia el abundante uso de botones.

prendas, y de *entretallar* sus bordes con formas caprichosas; también llegaban a los Reinos Españoles los cuellos altos y los remates en punta de zapatos y tocados.

El traje femenino observó, así mismo, fuertes puntos de contacto con la moda internacional (Fig. 14). Se mantenían muchas prendas del siglo anterior pero aparecían también otras diferentes. Las fuentes escritas de este período mencionan trajes de encima nuevos como la *cotardía* y el *gardaços* —equivalentes, respectivamente a la *cotardie* y *gardecorps* franceses—, términos que, si bien aludían a prendas tanto de hombres como de mujeres, en España estuvieron más vinculadas a la indumentaria femenina, cuyos vestidos se ha-

cían cada vez más ajustados y a partir de mediados de siglo se fueron escotando. Los trajes de debajo (*sayas* y *gonelas*) se forraban —al igual que los masculinos—, y en los de encima aparecían largas colas que reciben el nombre de *faldas*. Las mangas también se ensanchaban e incorporaban, a finales de siglo, la moda de largas tiras de tela colgantes, los *pendentes* (Fig. 14) y las mangas perdidas. Asimismo encontraron reflejo las modas del *entretallado*, los cuellos subidos, y la *hopa* formaba también parte del atuendo finisecular. A pesar del predominio de las modas extranjeras en el traje femenino, éste produjo algunos mantos y tocados autóctonos; ostentando la mayor originalidad unos tocados, las *tecas*, que cubrían la cara y en los que, de nuevo, se dejaba notar la impronta árabe.

8

A lo largo del siglo XV los hombres visten en general de acuerdo a las pautas internacionales —como en el siglo anterior— y sus ropas reflejan las modas francesas, borgoñonas, flamencas e italianas (Figs. 16 y 17) —aunque también hay influencias moriscas—; las mujeres, por el contrario, pese al contacto con las modas europeas, tienen una indumentaria que sigue una trayectoria claramente independiente, de marcado carácter nacional (Figs. 18 y 19).

El traje de uno y otro sexo, se componía —sin contar las prendas interiores— de cuatro categorías de prendas; las primeras, las semiinteriores, fueron el *cos* (una especie de jubón) y las *faldillas* para las mujeres, y el *jubón* y las *calzas* para los hombres; de un hombre en estas dos prendas se decía que «estaba desnudo». Encima los hombres vestían la *jaqueta* (Fig. 17), la *ropa* o el *sayo* (aunque había más prendas) y las mujeres la *saya* o el *brial*; y cuando iban vestidos con estas prendas se decía que iban «a cuerpo». La tercera categoría era la de los «trajes de encima» que admitían a su vez otras prendas sobre ellos y contaban con una gran variedad de tipos tanto en el traje masculino —*balandrán*, *ropa* (Figs. 16 y 17), *aljuba*...— como en el femenino —*pellote*, *mongiles*, *hábitos*, *aljuba*, *cota*, *sobre-cota*—. Finalmente la cuarta y última categoría era la de los mantos, capas y «sobretodos», prendas que fueron especialmente variadas en España. Los hombres llevaban la *hopa*, la *loba*, el *tabardo* (Fig. 17), el *capuz*, el *paletoque*, el *gabán*, la *huca*, la *jernea*; y las

mujeres como prenda más importante el manto en diversas variedades (*manto*, *mantillo*, *mantonet*, *mantonina*), pero también *hopas*, *garnachas*, *tabardos* y *capuces* como los hombres.

Durante la primera mitad de siglo Francia sigue siendo el centro de la moda, y la indumentaria del hombre en nuestro país evoluciona dentro de las líneas establecidas a finales de siglo con *jubones* y *jaquetas* ajustados, *calzas* que se alargan hasta llegar a la cintura (al aparecer el traje corto), cuellos (denominados *collares*) que sustituyen a los escotes, *hopas* y *hopalandas* abiertas por delante (con grandes mangas y guarniciones de piel) y *capirotos* cada vez más complicados (Fig. 16).

Hacia 1450 los centros de moda eran Flandes, Borgoña e Italia. Es en este momento cuando llega a la península la moda franco-borgoñona o flamenca, la más influyente en el traje masculino es-

16 Sancho IV administrando justicia, del *Libro de Castigos e Documentos* atribuido a Sancho IV el Bravo, primera mitad del siglo XV. Esta miniatura refleja la influencia borgoñona en el traje del siglo XV. El rey viste una *hopa* larga, mientras los demás personajes llevan *ropas cortas* (de talle bajo) forradas con pieles, sobre *jaquetas*. Destaca el desarrollo de los *capirotos* (ahora con una larga cola o beca) denominados *capirotos de rollo*.



pañol a lo largo del siglo, e impone los plegados, los hombros anchos y las cinturas estrechas, líneas esbeltas, formas alargadas y puntiagudas dentro de la estética gótica. Ahora, a mediados de siglo, la prenda de «a cuerpo» más importante es la *ropa*, un vestido rico, casi siempre forrado de piel que, con el *jubón* y el manto u otro sobretodo, constituye uno de los conjuntos más en boga de este momento. En la década de los 70 y los 80 se hacen notar las influencias italianas que llegaban a través de los puertos catalanes y valencianos de los Estados de la Corona de Aragón. Con la misma rapidez con que eran aceptadas en Aragón pasaban al Reino de Castilla. En la época de los Reyes Católicos (21), estas modas italianas conviven con las francoborgoñonas (siempre más influyentes sobre el traje masculino), así como con algunas españolas y moriscas. A este respecto eran ya varias las prendas que los cristianos habían ido tomando de los moros desde mediados de siglo. Una de ellas era el *quizote*, un traje parecido al *sayo* —traje de «a cuerpo» más importante del último cuarto de la centuria—, de telas veraniegas y bordados al gusto morisco. También hicieron suya la *marlota* —que si en el mundo musulmán correspondió a trajes de diversas categorías, entre los cristianos españoles fue siempre un «traje de encima de todo lujo», amplio y abierto de arriba abajo—. Había *marlotas* que llegaban hasta media pierna o hasta el tobillo y se podían vestir encima de los *sayos*. Las prendas moras solían ser siempre de corte más sencillo que las cristianas, holgadas y de mangas anchas. Los hombres de finales del siglo XV llegaron a usar así mismo unos «sobretodos» moriscos, los *capellares* y los *albornoces*, que como todas las prendas moras que adoptaron eran vistosos y se diferenciaban de otros mantos y capas, fundamentalmente, en la tela y los adornos. La influencia morisca también se haría patente en algunos tocados (*alharemes* y *almaizares* (22), y calzados (*galochas*, *alcorques* y *chinelas*) (23).

17 Don Íñigo López de Mendoza, segundo Marqués de Santillana, por el maestro del Sopetrán (Museo del Prado, Madrid), hacia 1470. El marqués lleva un *tabardo* sobre un *sayo* sin mangas, dejando a la vista las mangas y collar del jubón decorados con tiras. El paje —vestido con *jaqueta* o *ropa corta*— lleva el *capirote* de su señor en las manos.

(21) Para una información más ampliada del traje de este período consúltese la obra de C. Ber-nis: *Trajes y modas en la España de los Reyes Católicos*, y la de R.M. Anderson: *Hispanic Costume, 1480-1530*. (Vid. Bibliografía).

(22) Estos tocados, *alharemes* y *almaizares*, quedan explicados en la indumentaria femenina.

(23) *Galochas*, *alcorques* y *chinelas* eran calzados sin punta ni calón, que se ponían sobre otros





En estos momentos los reinos españoles siguen contando con una importante producción textil: sederías en Granada, Toledo y Valencia; y fábricas de *paños* de lana en Medina del Campo, Segovia y Granada, cuya producción se vio favorecida por las *Pragmáticas* que Isabel y Fernando dictaran para velar por su calidad y fabricación. La indumentaria de los hombres en el cambio de siglo sigue manifestándose como un producto ecléctico y variado, de distintas influencias (Fig. 17).

El traje femenino, en general, discurre hasta 1450 acorde a las modas europeas, como lo había hecho en el siglo anterior; pero a partir de la década de los 50 se manifiesta original e independiente de las corrientes extranjeras, salvo en ciertas pervivencias francesas (*vestidos plegados, cuernos, rollos y bonetes*) y algunas italianas (como las aberturas en las mangas de los vestidos a través de las cuales asomaban las mangas blancas de la camisa).

Los *verdugos*, los *tranzados* y los *chapines* (Figs. 18 y 19) constituyen posiblemente las aportaciones más atractivas de la moda femenina española. Los *verdugos* —inventados según el cronista Alonso de Palencia en 1468, por Juana de Portugal para ocultar la evidencia de las infidelidades a su marido el rey de Castilla, Enrique IV «El Impotente»— eran unos aros cosidos a la parte exterior de la falda. (Figs. 18 y 19). Y debían su nombre al arbusto con cuyas ramas flexibles se hacían los aros, el *verdugo*; por extensión se llamó así también al conjunto de la falda armada con aros de forma acampanada. Esta moda se extendió con bastante rapidez por Castilla y Aragón y duró hasta 1490, haciéndose rara a partir de entonces, para volver a renacer más tarde. Mientras tanto, penetró en Italia en tor-

18 *El Festín de Herodes*, de Pedro García Bernabarte, (Colección Mutadas, Barcelona), hacia 1470-80. Estupendo ejemplo de mujeres vestidas a la moda española. Llevan *briales* con *verdugos* y camisas moriscas *listadas*, una de ellas con listas *escacadas*. Salomé va tocada con una cofia de *tranzado*.

zapatos. Las *galochas* tenían suela de cuero y forma puntiaguda. Los *alcorques* y *chilenas* se diferenciaban en la suela (la de los *alcorques* era de corcho y más gruesa) y en la pieza del empeine (correas cruzadas en las *chilenas* y una sola pieza de tela en los *alcorques*).

no a 1498, donde no dejó de producir escándalo, siendo prohibida en varias ciudades y abandonándose luego con bastante rapidez. En el siglo XVI volvería a aparecer en España con el nombre de *verdugado* para extenderse por toda Europa; en Francia, donde se introdujo hacia 1520, daría lugar al *vertirgade* y en Inglaterra se transformaría en el *farthingale*; y hay que considerarlo como el primer paso a toda una larga historia de armazones de las faldas de las mujeres: *guardainfantes*, *miriñaques* y *crinolinas*.

El *tranzado* (Fig. 19) consistía en una cofia con una larga cola, dentro de la cual se metía el pelo, recogido en una sola trenza. Los *chapines* (Fig. 19) —al igual que otros calzados sin talón y con suela de corcho como los *zuecos* y los *alcorques*— eran de herencia musulmana y constituían una creación de la moda medieval española. Se caracterizaban por unas suelas de corcho muy altas que en el siglo XVI pasarían a toda Europa, siendo especialmente populares en Venecia. Otras prendas interesantes de la indumentaria femenina eran los *mantos*, *mantillas* y *mantoletas*, pervivencias de siglos pasados.

Las modas moriscas también tuvieron cabida en el traje femenino. Una de ellas era la de las *camisas labradas*, es decir, bordadas o con ricas labores de pasamanería superpuestas; también podían ser de decoración menos profusa, las llamadas *camisas listadas* (Fig. 18), en las que el adorno consistía en cintas de diversos colores cosidos a la tela, o las *escacadas* (Fig. 18) con adorno ajedrezado. Otra moda morisca fue la de ciertos tocados: los *albaremes* y *almaizares*, tocas moras, a modo de turbantes, que adoptaron hombres y mujeres y que consistían en una pieza de tela larga y estrecha que se enrollaba bien a la cabeza, bien a una especie de rosca encajada en ella.

El lujo, que había ido en aumento a lo largo de la Baja Edad Media, era tal a finales del siglo XV que hubo continuas quejas contra el mismo. Las más implacables fueron las del Confesor de la reina Isabel, Fray Hernando de Talavera, quien en 1477 escribió un *Tratado del vestir, del calzar y del comer* en el que atacaba, entre otras muchas cosas, la moda de los *verdugos* y de los *chapines*. Los Reyes

19 *Degollación de San Juan Bautista*. (Museo del Prado, Madrid), hacia 1490. Salomé aparece ataviada con una faldilla con *verdugos* bajo el *brial*, *cofia de tranzado* con rollo, y camisa morisca con tiras y *manguitos*. En los pies lleva unos *chapines* muy altos, lujosamente decorados. El verdugo de Bautista lleva *jubón*, *calzas* y *sayo* sin mangas.



Católicos acatarían estas críticas, dando ejemplo de sobriedad en el vestir y publicando las *Pragmáticas contra el lujo* en 1494 y 1499 (24). Y como dice el Marqués de Lozoya: «En esta época de concentración de valores nacionales el traje español tiende a adquirir una modalidad propia, a un tiempo severa, elegante y señorial, con tendencia a los colores oscuros y a la parsimonia en el adorno» (25).

9

El siglo XVI, con la instauración de las grandes monarquías, ve consolidarse un traje de marcado carácter nacional; compatible con las mutuas influencias debidas a supremacías culturales o políticas, cada país desarrolla un modo de vestir propio y hay conciencia de ello. La hay en nuestra península, que en el siglo precedente había creado prendas propias en el traje femenino —de difusión más allá de nuestras fronteras— y que ahora, con los reinados de Carlos V y Felipe II, iba a imponer su moda a Europa.

A principios de siglo el traje español mezclaba notas nacionales con influencias extranjeras, debidas sobre todo a los dobles matrimonios de los hijos de los Reyes Católicos, Juana y Juan, con Felipe y Margarita de Austria. Felipe el Hermoso había introducido en España los esplendores de la corte de Borgoña, así como detalles de la indumentaria de Flandes que se intensificaron con la llegada a España de Carlos V. El emperador traería también consigo las modas alemanas, que triunfaban entonces por toda Europa y que aquí se hacían sentir sobre todo en el traje masculino: en las braguetas prominentes, las *cuchilladas*, cierto tipo de gorras, y una capa, el *tudesco* (Fig. 21). Italia también hacía patente su influencia en el cabello corto de los hombres, algunas gorras y los escotes de los trajes femeninos. Sin embargo, la severa etiqueta de la casa de Austria, su contención en las formas daba una aire homogéneo y fundía estas diversidades.

(24) Las leyes suntuarias fueron desde el siglo XIII continuas en nuestro país —como en el resto de Europa— en un intento por parte de la nobleza de evitar que la burguesía pudiera vestir como ella. De ellas dice Sempere y Guarín: «sin hablar ahora de los Romanos, ni de otras naciones, en más de 500 años que han corrido desde D. Alfonso el Sabio, hasta nuestros días, apenas ha havido quatro o seis Reynados en que no se hayan expedido varias en España (...). Tan freqüentes fueron en los Reynados de Carlos V, y Felipe II, en los que España daba la ley a toda Europa, por la superioridad de sus fuerzas, como en los desgraciados de Felipe III, IV y Carlos IV» (*Historia del lujo y de las leyes suntuarias*. Madrid, 1766, prólogo pág. 14).

(25) Lozoya, M. de, *Op. cit.*, tomo I. Estudio preliminar, pág. XII.



20 Isabel de Portugal, de Tiziano (Museo del Prado, Madrid), 1535. La esposa de Carlos V va vestida con una saya de mangas de punta, manguillas interiores y gorguera alta con lechuguilla. En el peinado, escote de la saya y mangas se puede apreciar la influencia de las modas italianas.

España gozaba de un gran prestigio en Europa desde finales del siglo XV tras el descubrimiento de América —que proporcionó una inmensa afluencia de metales preciosos, fuente de lujo para las costumbres y el vestir—, la expulsión de los árabes y la unificación nacional. La subida al trono de Carlos V suponía la concentración en su persona del más vasto y poderoso imperio de Occidente; se reunían en sus manos los dominios de Habsburgo y de los Reinos de Castilla y Aragón. Además, a partir de 1519 se efectuaba la conquista de Méjico, seguida de la de América Central y del Norte; y, por otro lado, su matrimonio con Isabel de Portugal (Fig. 20) y el de su hermana con el rey Juan III aportaban a tan dilatados dominios la corona de Portugal, Brasil y el imperio colonial de las Indias; era el imperio



en el que, como se diría en tiempos de su hijo Felipe II, «nunca se ponía el sol». Esta supremacía territorial lo fue también política y tuvo su espaldarazo militar en 1625 cuando el emperador derrotaba al monarca galo, Francisco I, en la Batalla de Pavía. A partir de este momento la hegemonía española en el panorama internacional trasciende al campo de la moda; y el traje hispano se va a identificar de tal manera con su poderío y prestigio que, a mediados de siglo, vertir «a la española» suponía la suprema distinción.

El carácter dominante del traje español es su sobriedad, su austera elegancia —algo así como un espíritu de «lujo rígido»—, su color es el negro, cuya moda se extiende a Italia, Francia e Inglaterra. A este respecto Baltasar de Castiglione, que había visitado España en 1525 en calidad de Nuncio Papal, opinaba en su obra *El Cortesano* —publicada en 1528 y libro de cabecera para todo aquel que quisiera ser un perfecto caballero conforme a los ideales de la época— que el negro (convertido en símbolo de la monarquía española) proporcionaba más atractivo que cualquier otro color a las prendas de vestir y que en su defecto se debía utilizar, como mínimo, un color oscuro. La suya era una apología del traje español al que convertía en adalid de la moda al decir «yo quisiera que el traje atestiguase esta seriedad que conserva tan extraordinariamente la nación española».

Con la hegemonía del traje español —cuya gravedad no va reñida con el lujo— asistimos a una estilización de las líneas del cuerpo, a su reducción a formas rectas y geométricas tanto en el traje masculino como en el femenino. En el reinado de Carlos V (26) cuando el traje masculino toma detalles del exterior los atempera, haciéndolos suyos, como ocurre con las *cuchilladas*. Las prendas principales de la indumentaria varonil son el *jubón*, las *calzas* (27), di-

21 *Alejandro Farnesio*, de Sánchez Coello (Museo de Dublín), hacia 1550. Viste *jubón* de cuello muy levantado y *cuello rizado* (todavía pequeño), *colete*, *calzas* partidas en *muslos* (acuchillados y henchidos) y *medias*. Encima lleva un lujoso *tudesco*, de tejido brocado y forrado con piel de armiño. La gorra con pluma, los guantes y la espada son complementos indispensables en este momento.

(26) Para el traje masculino y femenino de este período consúltese *Indumentaria española en tiempos de Carlos V* de Carmen Bernis. (Vid. Bibliografía).

(27) Las *calzas*, que vestían los hombres a la moda en el siglo XVI, podían ser *enteras*, de una sola pieza (heredadas del siglo XV); pero a partir de los años 30 (al tiempo que empiezan a usarse los trajes cortos como el *colete* y la *cuera*) se dividen en dos piezas: *medias* y *muslos* o *muslos de*

vididas ahora en *muslos* y *medias* y el *sayo* (28), un traje con faldas que se vestía directamente sobre el jubón. En la década de los 30, se sustituye el *sayo* por prendas más cortas que dejan las piernas al descubierto, como el *colet* (Fig. 21), una especie de chaleco sin mangas que apenas pasaba de la cintura, y la *cuera* (29), un nuevo modelo de *colet*, más larga, de origen castrense y que podía tener mangas cortas; además de otras de menos importancia como la *ropeta* y la *ropilla*. Había «sobretodos» con mangas o tipo capa. Dentro de los primeros destacaban la *ropa* (Fig. 87 del texto de J. Laver) —abierta por delante y forrada de piel, que cuando era de cordero recibía el nombre de *zamarro*— y el *tudesco* (Fig. 21), una ropa corta que en España se llevaba echada sobre los hombros y sin meter por las mangas. Y dentro de las capas destacaban, aparte de la capa propiamente dicha, el *capuz*, el *tabardo*, la *bernia* y el *capote*. El tocado habitual en ese momento era la *gorra*, plana o adornada con una pluma (Fig. 21).

El traje femenino abandona las líneas curvas en favor de formas rectas y rígidas, provocando un cambio en el ideal femenino de la época, que enlazaba con las modas nacionales del siglo anterior. Esta transformación y distorsión de la anatomía femenina se conseguía, sobre todo, gracias a dos prendas, las más características de su vestuario, el *cuerpo* y el *verdugado*. El *cuerpo* era un corsé rígido —sobre la *camisa* y el *corpecuelo*, colocado en punta encima de la falda, forrado de tela basta y bordeado de alambre—, que imponía al busto una forma casi geométrica, alargaba el talle y comprimía el pecho hasta casi hacerlo desaparecer. El *verdugado*, que reaparece en 1537 al autorizar su uso las Cortes de Valladolid, permitía a la falda que llevaba encima adquirir una forma acampanada y sin ninguna arruga, acentuando así la finura de la cintura. Extendido

*calzas*. Éstas, en el transcurso del siglo, se acuchillan, se forran y se hacen henchidas (Figs. 21 y 22), y suelen denominarse, erróneamente, *greguescos* (véase *Indumentaria española en tiempos de Carlos V*, de Carmen Bernis, págs. 79 y 80).

Las gentes de condición humilde llevaban *calzones* —largos, parecidos a los pantalones actuales, y cortos hasta la rodilla— que a diferencia de la *calzas* no se amoldaban a la forma de la pierna y eran de enorme sencillez.

(28) El *sayo* español de la época de Carlos V era más o menos el equivalente del *doublet* inglés con Enrique VIII (Fig. 83 del texto de J. Laver).

(29) Es la prenda que lleva Carlos V en el retrato realizado por Tiziano en 1532 (Vid. Fig. 87 del texto de J. Laver). El Emperador aparece, en esta pintura, ataviado con *jubón* de raso blanco —visible en las mangas y a través de los cortes de la *cuera*—, *calzas* con *muslos* de raso blanco, *cuera*, *ropa francesa*, *gorra* y *zapatos picados*.

primero en Madrid en los ambientes cercanos a la Corte, el *verdugado* estuvo de moda hasta mediados del siglo XVII para las ceremonias; las clases populares no lo llevaron jamás. El traje de vestir «a cuerpo» habitual era la *saya* (30), que había reflejado en muchas ocasiones —sobre todo a principios de siglo— las influencias italianas en el escote redondo o cuadrado y en las anchas mangas abiertas, denominadas *mangas de puntas* (Fig. 20); pero a partir de la década de los 30 lo más común fue el *sayo* alto, ya sin escote, sobre el *cuerpo* y el *verdugado*. También podían ir a cuerpo con una falda llamada *basquiña* y una prenda corta con mangas, o llevar el *vaquero* (traje de una sola pieza, característica de los niños, pero también utilizada por las mujeres). Si la *ropa* era un «sobretodo» característico del traje masculino, también lo fue del femenino y pasaría luego a los Países Bajos.

A mediados de siglo subía al trono Felipe II, y el traje español lograba ahora su momento de apogeo en las Cortes Europeas. En estos momentos —en que nuestro país arbitraba la moda de Occidente— se acentuó la finura de la cintura en los trajes de hombre y mujer; y *jubones*, *cuera*s y *coletos* se almohadillaban con guatas y emballenados, moldeando y puliendo así su silueta. Era una militarización del traje que con sus formas rígidas y sus superficies pulidas se extendía también a la indumentaria de las mujeres y hacía borrar la sensación de que debajo del traje hubiera un cuerpo femenino. Esta moda mostraba a la mujer como algo inaccesible, encerrado en una preciosa jaula. ¿Había en esta atenuación de las formas femeninas cierta influencia de las ideas de Trento? Curiosamente, mientras, el traje masculino exageraba los atributos viriles con las prominentes braguetas y mostraba a los varones más atractivos al irse acortando los *muslos* de *calzas* y ensancharse sus espaldas con múltiples hombreras.

Bajo el reinado de este monarca —máximo defensor del espíritu de la Contrarreforma— el traje se vuelve más sobrio, sus formas geométricas se acentúan y el color negro se hace omnipresente en el vestuario masculino— convirtiéndose en el traje de ceremonia por excelencia en las Cortes Europeas (Fig. 22). Parece como si la estética de la arquitectura escorialense tuviera su eco en la indumenta-

(30) La *saya* en un principio fue un vestido de una sola pieza. Más tarde se dividió en dos, y en el siglo XVII vino a designar sólo las faldas.

ria. Los escotes desaparecen por completo, los cuellos se hacen altos; y como coronación a esa figura geométrica a la que aludíamos aparecían los *cuellos* o *lechuguillas* (31). Al principio era una pequeña banda de encaje fruncida que se utilizaba como adorno, pero pronto adquirió enormes proporciones y hacia finales del siglo tenía que sostenerse con un armazón de alambre, el *rebato*, que lo levantaba muy por encima de la nuca; y de elemento ornamental se convertía en un distintivo de alcurnia y se difundía por toda Europa. También lo hacían los *verdugados* (32) —que en Francia e Inglaterra se transformaban en el *verdugade* y en el *farthingale* respectivamente—, los talles bajos en pico y los altos *chapines* de corcho (que se utilizaban sólo para salir a la calle). El recato del traje femenino había llegado hasta tal punto que para impedir que los pies quedaran a la vista cuando las damas se sentaban —lo cual era considerado como una incorrección suprema— se había provisto a las faldas de un alto pliege (Fig. 88 del texto de J. Laver). Con Felipe II el cuero sustituye el raso en el calzado y se ponen de moda las botas altas de cuero negro, que llegan al alto de las *calzas*, así como el *ferreruelo*, una capa semicircular (Fig. 22). Estas dos prendas hispanas traspasan también nuestras fronteras y los nobles franceses, por ejemplo, sustituyen la *chamarre* por la capa española. España exporta su moda, pero también sus manufacturas. Los comerciantes alemanes cruzaban el Pirineo y adquirían tejidos y prendas españoles; y Enrique VIII guardaba, entre las preciadas galas de su guar-

22 Felipe II, anciano, de Pantoja de la Cruz (Biblioteca del Monasterio de El Escorial), finales del siglo XVI. El monarca español, vestido de negro, es el paradigma de la sobriedad en el vestir en España durante la segunda mitad del siglo XVI, que se copia en toda Europa. Negros son su *ropilla* (prenda típica de su reinado), *calzas*, *medias*, *ferreruelo*, *gorra* y las botas altas. Frente a ellos destaca la blancura de la *lechuguilla* o *cuello* y de los puños.

(31) Los *cuellos* suelen denominarse popularmente, de forma errónea, *gorgueras*. Este término no lo utilizan en ningún momento los escritores contemporáneos para referirse a esta pieza, y sí el de *cuello* o *lechuguilla*. El vocablo *gorguera* designaba, en un principio, a telas transparentes que asomaban por los grandes escotes de los vestidos, formando un segundo escote en pico. Más tarde habría *gorgueras* que cubrían todo el cuello, como la que lleva Isabel de Portugal (Fig. 20) (Carmen Bernis, *Indumentaria española en tiempos de Carlos V*, págs. 92 y 94).

(32) Ana de Austria, esposa de Felipe II, va vestida con él, en el retrato realizado por Sánchez Coello en 1571 (Fig. 88 del texto de J. Laver). Su traje refleja perfectamente la moda femenina de la segunda mitad del siglo XVI. La Reina parece vestir sobre el *cuerpo* (que le alisa totalmente las formas) y el *verdugado* una *saya entera* con mangas de *puntas*, que remata en el cuello con una *lechuguilla* de encaje.



darropa, un vestido de paño segoviano (33). Se exportaban sombreros segovianos, bonetes de Toledo, talabartes cordobeses, se aprendía la técnica de tafilete de las botas cordobesas; además, los primeros géneros de punto se difundieron por toda Europa desde España (34).

Por otro lado, el hecho de que el primer libro escrito sobre indumentaria, aparecido en 1540, se dedicase al traje español constituye una prueba bastante elocuente de su importancia en el contexto europeo (35). En España no parece que se publicasen colecciones de esta clase; sin embargo fue el primer país en editar libros sobre patrones de trajes (36).

10

La influencia de la moda española sobrevivió a la muerte de Felipe II y persistió durante los primeros años del siglo XVII; pero con la decadencia del Imperio el traje español perdió también su preponderancia. En el siglo XVII Francia tomaba la antorcha en el liderazgo de la moda, mientras España seguía su curso independiente, apegada a sus prendas tradicionales.

Lo más característico del reinado de Felipe III fueron los enormes *cuellos* o *lechuguillas*, cuyo progresivo aumento de tamaño

23 *Retrato de una princesa española*, de Sánchez Coello (Col. Mercer. Nueva York), hacia 1615. Original ejemplo del traje femenino de principios del siglo XVII, en el que resaltan el *cuello* levantado con encajes y las *mangas redondas* del *cuerpo*.

24 *Retrato de una desconocida*, de Pantoja de la Cruz (Museo del Prado. Madrid), hacia 1629; muy representativo de la moda femenina de principios del siglo XVII, con un enorme *cuello* de encaje italiano, el *talle* en pico exageradamente pronunciado del *cuerpo*, y un aumento del lujo, en general, en joyas y tejidos.

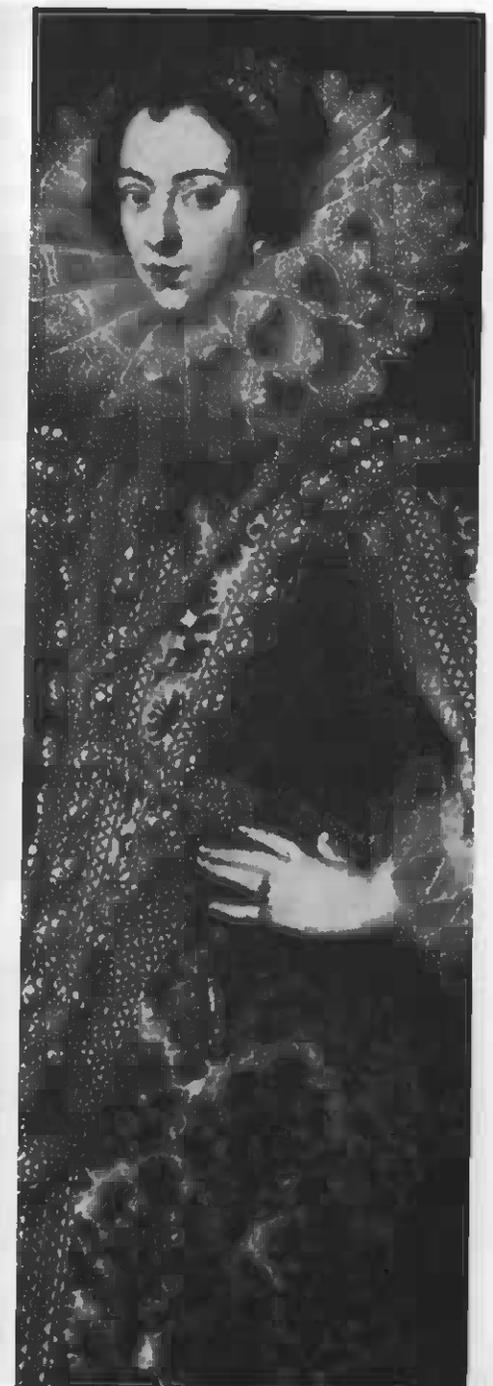
(33) Lecea: *Recuerdos de la antigua industria segoviana*. Segovia, 1897.

(34) Lozoya, M. de, *Op. cit.*, Vol. II. Estudio Preliminar, pág. VI.

(35) Se trata del primer tomo de una colección, publicado por el grabador italiano Enea Vico, que tenía el título de *Desseins des habillements de différentes nations y desseins de habillements usités chez les peuples de diverses contrées de l'Espagne*.

(36) Son tres los de mayor importancia. El primero fue el de Juan de Alcega, titulado *Libro de geometría, práctica y traza, el qual trata de lo tocante al oficio de sastrer, para saber pedir el paño, seda o otra tela que será menester para mucho género de vestidos, así como de hombres como de mujeres y para saber como se han de cortar los tales vestidos con otros muchos secretos y curiosidades tocantes a este arte. Compuesto por Juan de Alcega, natural de la provincia de Guipuzcoa...* Madrid, 1580.

Los otros dos se publicaron en el siglo XVII: el de Francisco de la Rocha Burguen, en 1618 y el de Martín de Anduxar, en 1640. (Los tres están recogidos en la obra de Felisa Mendía Torrcs, *Libros españoles de sastrería de los siglos XVI a XVIII*, Madrid, 1949).





—a pesar de las *Pragmáticas* que prohibían su extensión— reflejan los retratos del Greco, Sánchez Coello (Fig. 23) y Pantoja de la Cruz (Fig. 24); y cuya desmesura critican y ridiculizan escritores de la época como Quevedo (37). Las prendas masculinas son las mismas que en tiempos de Felipe II, pero se abultan y adquieren mayor riqueza de color y profusión de adornos. Esta tendencia, sin embargo, se ve cortada al subir al trono Felipe IV (Fig. 25) en 1621. Este monarca inicia con su valido, el Conde Duque de Olivares, una serie de reformas en pos de una mayor austeridad, dentro de las cuales se contempla también el vestir, y en 1623 se publican los famosos *Capítulos de Re-formación* que prohíben los *cuellos*, mal llamados *gorgueras*. Éstos, a partir de entonces, se convertirían en un símbolo de viudedad (38). En su lugar el rey, Felipe IV, adopta la *valona*, sobre *golilla* (39). El traje masculino se hace cada vez más sencillo, está formado básicamente por *jubón*, *ropilla*, *ferreruelo* y *calzones* (40); y el cabello se peina en una melena corta y se estila el bigote (Fig. 25).

Con Felipe IV, mientras el traje masculino se va simplificando, el femenino se hace cada vez más complicado, y la evolución de ambos puede seguirse en los retratos de Velázquez (Figs. 25 y 26) y de Sánchez Carreño. La moda femenina cambia en el segundo cuarto de siglo. Los *corpiños* de los trajes se escotan y las faldas o *sayas* adquieren unas dimensiones enormes, debido al invento de un nuevo armazón de alambre, el *guardainfantes* (Fig. 26). Por otro lado, al desaparecer las *lechuguillas*, el cabello se peina en forma de melena, cada vez más abultada y adornada con joyas y lazos; tan carga-

25 Felipe IV, de Velázquez (National Gallery, Londres), 1635. El monarca va vestido con la sobriedad que caracteriza a su reinado, en contraste con la exageración en la época de su padre. Lleva *ropilla*, *calzones* y *ferreruelo*. La *valona* ha sustituido a los complicados *cuellos*.

(37) Quevedo, en su *Sueño de las calaveras*, describe a un hidalgo adornado con un *cuello* tan grande «que no se le echaba de ver si tenía cabeza»; el cual al ser entregado a los demonios, «sólo reparó en que le ajarían el cuello».

(38) Lozoya, M. de, *Op. cit.*, Vol. III. Estudio preliminar, pág. VIII.

(39) La *valona* era el cuello de lienzo, y la *golilla* la armadura de cartón sobre la que se apoyaba. Éstos términos suelen utilizarse, popularmente, de forma indistinta. R. M. Anderson tiene un interesante estudio de este artefacto: *The golilla: a spanish collar of the 17<sup>th</sup> century* (Vid. Bibliografía). La *valona* designaba también al cuello vuelto, o caído, del siglo XVII (Fig. 27).

(40) Los *calzones* —a diferencia de las *calzas* del siglo anterior, cortas y esféricas que apenas llegaban a mitad del muslo— son largos y más estrechos, llegan hasta debajo de la rodilla (Fig. 25) y ya desde principios del siglo XVII pueden denominarse también *greguescos*.



26 *La Infanta María Teresa*, de Velázquez (Museo del Prado, Madrid), hacia 1659-1660. La indumentaria de la infanta refleja la moda femenina imperante a mediados de siglo, de *corpiños* escotados, enormes *guardainfantes* bajo la *saya* y cabello peinado en abultadas *melenas*.



27 *Mujer con mantilla*, de Velázquez (Devonshire Collection, Chatsworth), 1646. En su atuendo destacan la *valona* o cuello caído y la mantilla negra, característica de la indumentaria popular femenina española.



28 *Encuentro de Luis XIV y Felipe IV en la Isla de los Faisanes* (grabado de Le Brun de la tapicería de la historia del Rey), 1669. Los españoles (a la derecha) no han incorporado los extravagantes *rhingraves*, los adornos de cintas y lazos, ni las pelucas que hacían furor en la corte francesa (los personajes de la izquierda). La Infanta María Teresa, junto a su padre, lleva un aparatoso *guardainfantes* bajo la falda, mucho más complicado que el traje francés femenino en ese momento.

dos, a veces, que merecen de nuevo las sátiras de Quevedo (41). Las prendas de cubrir eran los mantos, que cuando se hicieron más ligeros y de encaje dieron lugar a la mantilla (Fig. 27).

A finales de la década de los 50 el traje español se encontraba en las antípodas del francés. Nada refleja tan bien el enorme contraste entre los dos países como el tapiz de Le Brun que inmortaliza el encuentro de las dos Cortes en la Isla de los Faisanes, con motivo de la boda de la hija de Felipe IV, María Teresa, con Luis XIV en 1660 (Fig. 28).

Hay que esperar al reinado de Carlos II para advertir una leve infiltración de las modas francesas en España. El propio monarca mostró su voluntad de acercamiento a la moda gala dando órdenes concretas para que la Corte vistiese a la francesa en su boda con María Luisa de Orleans, en 1680. Los nobles hispanos, que tenían un gran apego a la moda española, hicieron caso omiso a esta orden, aunque se aprecia un ligero acercamiento al gusto francés. De cualquier forma, cinco años más tarde, en 1685, Claudio Coello retrataba a Carlos II y a sus nobles en el cuadro de *La Adoración de la Sagrada Forma* (Fig. 29) vestidos, en parte, a la francesa, con grandes pelu-

(41) «Doña embudo con guedejas» llamó Quevedo a cierta hidalga.

cas y luciendo casacas y corbatas de encaje. En el traje femenino la melena y el *guardainfantes* quedaban como parte del traje cortesano, y la condesa D'Aulnoy cuenta sus apuros al tener que vestir el absurdo armatoste para visitar a la reina viuda en el Alcázar de Toledo (42). Los trajes corrientes adoptaron —una vez abandonado el *guardainfantes*— una línea más sencilla, y las faldas volvieron a la forma de cono o campana con el *verdugado*.

11

El siglo XVIII comienza con la subida al trono español de Felipe V, nieto de Luis XIV; con el advenimiento de la dinastía gala de los

29 Detalle de *La Adoración de la Sagrada Forma*, de Claudio Coello (Monasterio de El Escorial), 1685. El monarca y sus nobles han adoptado algunas de las modas francesas como la peluca, la casaca y la corbata.



(42) *Relación que hizo de su viaje por España la señora Condesa de Aulnoy, en 1679*. Primera edición Española. Madrid, 1891.



31 *Coloquio Galante*, de Goya, hacia 1793-1797.

32 *La Duquesa de Alba de Maja*, de Goya (Hispanic Society, Nueva York), 1797.

La *maja* y el *petimetre*, una pareja que aparece continuamente en la obra de Goya. El *petimetre* presumido y con su traje cuidadísimo y la *maja* con su falda de volantes, su mantilla colocada con salero, el abanico bien manejado, y su desplante y descaró. Y para *maja* de la aristocracia la elección no ofrece dudas, la Duquesa de Alba.

A la derecha:

33 *Doña Tadea Arias de Enríquez*, de Goya (Museo del Prado, Madrid), 1793-1794.

34 *El Duque de Alba*, de Goya (Museo del Prado, Madrid), 1795.

Los trajes ingleses de finales del siglo XVIII menos complicados, más sobrios y cómodos, llegan a España en la década de los noventa y son adoptados por la élite ilustrada.





30 *La familia de Felipe V*, de Van Loo (Museo del Prado, Madrid), primera mitad del siglo XVIII. Con la llegada de los Borbones se implantan las modas francesas en la corte.

Borbones se introducen ya de lleno las modas y las costumbres francesas (Fig. 30). Y como dice el marqués de Lozoya: «el traje de las clases elevadas no se separa en este siglo un ápice del patrón que Francia había impuesto a toda Europa; en ajustarse exactamente a él estaba la suprema elegancia» (43).

Los hombres visten lujosas *casacas*, *chupas* (especie de chalecos casi tan largos como las casacas), *calzón*, medias, zapatos con tacón rojo y pelucas blancas (Fig. 30). La exagerada preocupación por el vestir dará lugar a los *petimetres* (Fig. 31) o «currutacos», que seguían con adoración servil las modas que les llegaban de París tanto en vestimenta, como en actitudes y lenguaje; de ellos se decía que

(43) Lozoya, M. de, *Op. cit.*, Vol. IV. Estudio preliminar, pág. VII.

eran «hombrecillos afeminados y sin sexo» frente al prototipo de hombre «varonil hispano», el *majo*, fuerte y agigantado (44).

Las mujeres vestían también al dictado de la moda francesa, como se puede apreciar en los cuadros de Van Loo (Fig. 30), de Ranc, y posteriormente en los de Mengs. El *panier* —la nueva versión del *verdugado* del siglo XVI o del *guardainfantes* del siglo XVII, que se imponía en Francia a principios de siglo, en 1719— pasó a España donde recibió el nombre de *tontillo* (45). En un principio los *tontillos* eran de hierro y madera —aunque más tarde se hicieron de ballenas— y producían tal ruido al andar que también se conocieron con el nombre de *chillones*.

La moda gala imperó a lo largo del siglo XVIII, en los sucesivos reinados de Felipe V, Fernando VI, Carlos III y Carlos IV; apreciándose pequeñas variantes y reflejando siempre los cambios acontecidos en Francia. Pero aunque primara lo francés se recibía con gusto todo cuanto venía marcado con nota de «exotismo». Además el «elemento castizo» —que había estado siempre latente en el traje español— adquiere mayor importancia. A este respecto dice el marqués de Lozoya: «La dualidad de la España del siglo XVIII se refleja vivamente en la indumentaria. En tanto que las clases elevadas esperan con impaciencia el figurín de Francia, el pueblo se apega cada vez más a sus trajes castizos. Es el siglo de oro de los atavíos populares y regionales, y muchos, en estos momentos, adquieren su forma definitiva.» (46)

En Madrid, las mujeres de los barrios populares vestían la *basquiña* de vivos colores, la *chaquetilla de caireles* y se adornaban con la mantilla: eran las *majas* (Fig. 31). Los hombres se embozaban con sus amplias capas y dejaban caer sobre el rostro las anchas alas de sus sombreros. El intento de Carlos III en 1766 de recortar las capas

(44) El término *petimetre* provenía del francés *petit maître*, con el que se aludía a los presumidos varones de la Cortes de Luis XIV, que querían imitar a su señor. Se convirtieron en el blanco de las sátiras de los ilustrados —como Jovellanos, Samaniego o D. Ramón de la Cruz— quienes veían con la misma ironía a estos lamidos señoritos que a los majos con su atrejo y su bravura, ya que ambos compartían la misma afectación y ostentación.

(45) Llamado también, erróneamente, *miriñaque*, ya que este término no se utiliza en el siglo XVIII sino en el XIX para designar al equivalente de la *crinolina* francesa.

(46) Lozoya, M. de, *Op. cit.*, Vol. IV. Estudio preliminar, pág. X.

y reducir el tamaño de los sombreros (47), prendas tan tradicionales en la villa de Madrid, fue la chispa final que desencadenó el «Motín de Esquilache».

El gusto por lo castizo se acentúa en el reinado de Carlos IV. A finales de siglo, Rousseau hacía una apología de la vuelta a la naturaleza; y muy pronto sus ideas harían eco en otros escritores. En España, por ejemplo, Meléndez Valdés escribía en 1799 su *Elogio a la vida campestre*. Dentro de esta corriente de acercamiento al campo y a lo popular que provocan los ideales ilustrados, los nobles empiezan a vestirse y divertirse como el pueblo. Y si María Antonieta se paseaba por el Trianon disfrazada de pastora, María Luisa de Parma y las nobles españolas gustaron de vestirse como majas (48).

Goya, testigo de excepción de su tiempo, nos ofrece a través de sus retratos las modas que se sucedieron en España a lo largo del último cuarto del siglo XVIII y principios del XIX: la moda francesa del *panier* en algunos retratos de María Luisa de Parma, los trajes castizos de majos y majas en los Cartones para tapices o en la serie de los *Caprichos*; la incorporación de las modas inglesas, más sobrias, cómodas y prácticas, en el retrato de doña Tadea Arias de Enríquez, o del duque de Alba (Figs. 33 y 34) que hacen eco de las ideas ilustradas (49); la aparición del traje neoclásico, llamado también «Imperio» —reflejo de las corrientes estéticas del momento e inspirado en la indumentaria griega y romana— que aparece en tantísimas obras suyas, desde los retratos de «la Tirana» (Fig. 35) hasta

35 *La Tirana*, de Goya (Academia de San Fernando, Madrid), 1799.

El retrato de *La Tirana*, actriz protegida de la Duquesa de Alba, tiene una mezcla curiosa de indumentaria «neoclásica», y aire de «majas» en su mirada, su postura en jarras y su gallardía. La misma gallardía con que el Conde de Fernán Núñez (Fig. 36, pág. siguiente) se envuelve la capa.

(47) La razón estaba en que facilitaban, según los gobernantes, la comisión de delitos amparados tras el embozo de la vestimenta. Las quejas se venían recogiendo desde hacía tiempo, como por ejemplo las que formulara el Marqués de Ustarroz al Conde de Floridablanca, en 1746, en su *Discurso del Gobierno de Madrid, la importancia de su ejecución y las ventajas que puede producir con utilidad del Real servicio y bien público*.

(48) Vid. *Usos amorosos del dieciocho en España*, de Carmen Martín Gaité. Editorial Siglo XXI. Madrid, 1972, y la obra de Julián Gállego: *Las majas de Goya*. Ed. Alianza. Madrid, 1982.

(49) Rousseau, en el *Emilio*, hace una crítica feroz al traje «rococó» del Antiguo Régimen, y aboga por una indumentaria cómoda, funcional e higiénica.





el de la familia de Carlos IV o el de Gabriela Palafox, y, cómo no, la fascinación de la aristocracia por vestirse de «majos» y «majas», con modelos tan notables como el conde de Fernán Núñez (Fig. 36), y la duquesa de Alba (Fig. 32).

12

A principios del siglo XIX, antes de la Guerra de la Independencia, los hombres vestían ya a la moda inglesa, imperante en toda Europa. Se habían suprimido las casacas para usar el *frac*, de cuello muy alto, corto de talle, y faldones largos, se usaban chalecos cruzados de grandes solapas y muy cortos, y calzones muy ceñidos. Esto podía verse incluso antes, a finales del XVIII, en muchos retratos de Goya, como el de el duque de Alba (Fig. 34) al que hacíamos alusión, o el de Jovellanos. Los más elegantes llevaban botas de montar sin tacón, y a principios de siglo, en que este traje quedó definitivamente establecido, se generalizó también el pantalón, ancho, los sombreros de copa, y los grandes corbatones en el cuello. En el reinado de Fernando VII se usó el pantalón «collant», abrochado encima del tobillo con unos botoncitos, dejando ver los calcetines y los zapatos de charol. Los chalecos eran de seda y sus grandes corbatas blancas llegaban a la altura de las orejas. El cabello, un poco largo, caía en rizos sobre la frente, con las patillas cortas. Al final de este reinado se empezaron a llevar los pantalones largos con trabilla. Mientras, las damas seguían llevando en las dos primeras décadas de siglo el traje «Neoclásico», que abandonaba, por primera vez desde hacía tres siglos, corsés y *tontillos* y aparecía como veíamos en tantos retratos de Goya. El traje femenino se distinguió en el reinado de Fernando VII por su sencillez, y las mujeres hacían gala de no aceptar las modas extranjeras. Sólo tras la boda del rey con María Cristina, en 1829, se empezaron a infiltrar las modas extranjeras, y

36 *El Conde de Fernán Núñez*, de Goya (Colección particular), 1803, ofrece, al igual que *La Tirana*, una peculiar combinación de «modas francesas» -ataviado con calzones ceñidísimos, botas de montar, exagerada corbata y cabello despeinado, como los elegantes del Directorio- y aire de «majo», que le confieren tanto la capa, como su actitud de desplante y chulería.



37 *Correo de las Damas*. Madrid, 1835. Modas masculinas.



38 *La Moda*. Madrid, 1838. Trajes de paseo.

Con la aparición de las revistas de moda se difunden las modas románticas.

comenzaron a llevarse trajes de talle más bajo (reapareciendo con ellos el corsé) y mangas más anchas.

El reinado de Isabel II coincide con la Moda Romántica (Figs. 37 y 38) y, durante la regencia, María Cristina, la Reina Madre —que venía dirigiendo el traje femenino desde su llegada a España—, impulsó esta moda. Las damas, a imitación suya, llevaban trajes de talle bajo, mangas abombadas, lazos en el delantero, faldas huecas (que hacían imprescindible el uso de enaguas) y cortas (dejando a la vista los pequeños zapatos de tacón).

Con el espíritu romántico lo español vuelve a merecer la atención de Europa; España estaba de moda y el traje «de española» se convertía en la delicia de los románticos. Viajaban a España, escribían sobre el tema español, que consideraban absolutamente «pintoresco»; era el caso de Víctor Hugo, Gautier o Byron. En los periódicos de modas es frecuente ver mencionada o representada la *mantilla*, las litografías de Deveria popularizan el traje de «manola» y un periódico de moda inglés, *The Repository*, llega a representar en un figurín a una dama tocando la guitarra. Esta afición a las cosas

de España impone en Europa las modas castizas de nuestro país. El «majismo» ha traspasado nuestras fronteras. Los hombres se visten con la *capa española* (con la que se hacían retratar muchos caballeros) y las mujeres adoran la *mantilla*, la *peineta* y el *abanico*. Además de estas modas castizas aparece un tímido *revival* de algunas notas del «glorioso» siglo XVI español, con algunas reposiciones de pequeños *cuellos* o *lechuguillas*; e incluso las mangas abullonadas en el hombro podían estar inspiradas en los retratos de Antonio Moro y Sánchez Coello. Y quizá haya que ver en esta predilección por todo lo español la causa de que en la tercera década del siglo el talle bajase a su posición normal y las faldas se abultaran y cubrieran de volantes y encajes. Predominan también los turbantes orientales adornados con plumas, los sombreros que querían recordar a los del siglo XVI y tocados apodados *a la rusa* y *a la española*; y es que las mujeres que los llevaban se hacían la ilusión de ir vestidas de castellanitas feudales, de sultanas turcas o de majas españolas.

Esta época, por otro lado, coincide con la publicación de las primeras revistas de moda en España (Figs. 37 y 38), que en Francia e Inglaterra tenían ya medio siglo de vida. En los años 30 *El Correo de las Damas* (Fig. 37) y el *Semanario Pintoresco Español* dedicaban algunas de sus páginas en láminas de cromolitografías a la moda femenina y también masculina; hasta 1840 no había revistas con-



39 *Gustavo Bécquer y su familia*, de Valeriano Bécquer (Museo Provincial de Bellas Artes, Cádiz), hacia 1860. Las obras de este pintor reflejan la forma de vestir recatada y sobria de la clase media de mediados de siglo.

sagradas sólo a la difusión de la moda. En Madrid, el periódico de este género que gozaba de más crédito entre los elegantes era un semanario titulado *La Psiquis*, éste competía con *La Mariposa*, que aparecía los jueves y propagó la costumbre de repartir patrones recortables.

Algunas revistas ilustradas de Madrid y otras provincias —como *El Cisne*, de Valencia, y *El Guadalhorce*, de Málaga— tenían también su sección de modas, y los costumbristas de la época hacen notar que la afición a los periódicos de modas se extendía a las aldeas más apartadas. Este género de publicaciones contribuyó a que España se adaptase cada vez con más fidelidad a la moda europea, dictada desde finales del siglo XVIII por Francia para las mujeres y por Inglaterra para los hombres.

Sin embargo, todavía en la primera década del reinado de Isabel II, la moda de París tenía que luchar contra lo castizo español, que seguía gozando de mucho arraigo; la misma reina dio realce con su ejemplo a la moda de la mantilla, mantos y velos, y de este modo se hizo retratar por su pintor de cámara, Federico de Madrazo. Su reinado, sin embargo, está muy influido por las modas de París y la nobleza y las clases adineradas españolas van vestidas casi igual que las parisinas. Por otro lado, la sobriedad y recato que dominaba el traje inglés de las clases medias se apreciaba también en las de nuestro país (Fig. 39). Así lo reflejan los cuadros de Esquivel, Madrazo... A esto contribuyen los contactos cada vez mayores con el extranjero y las revistas ilustradas que se inspiran en las modas de París.

La *crinolina* es la prenda característica en el período Isabelino, como lo es del II Imperio en Francia, y de su gran promotora y difusora, la emperatriz Eugenia de Montijo. La *crinolina* llega, pues, procedente de Francia, como todas las modas femeninas; aquí recibe el nombre de *miriñaque* y encuentra infinidad de comentarios en la prensa madrileña de la época. En un número de la revista *El Mundo Pintoresco*, de 1860, se podía leer lo siguiente: «La miriñaquería se ha apoderado de nuestras bellas. Viudas, casadas y doncellas, solteras, ostentan orgullosas el infernal invento y está llamado a formar una revolución social.» Mientras, el *Diario Oficial de Avisos* ofrecía este artefacto como un invento extraordinario, como puede apreciarse en este anuncio: «¿Quién puede dudar que el miriñaque



40 *La Señorita Burés*, de R. Casas (Museo de Arte Moderno, Barcelona), hacia 1900, vestida con el traje sastre.

de buena forma se ha hecho indispensable al aceptarlo las señoras por su elegancia, comodidad y economía? ¿Quién duda que el miriñaque bien hecho y con buena forma viste muy bien y con elegancia? ¿Quién duda que es cómodo porque evita el llevar cuatro o cinco pares de enaguas que tanto molestan por el mucho peso? ¿Y quién puede dudar que es económico, porque evita el lavar, planchar y almidonar tantas enaguas?»

A lo largo del siglo, cuando en toda Europa había decrecido ya la moda romántica, la mantilla y la capa españolas quedaron relegadas a la clase media, si bien Eugenia de Montijo vuelve a poner la moda de la mantilla en Francia. Por otro lado, resulta curioso destacar el empleo del «casticismo» como símbolo externo de protesta política, algo que ocurrió con la llegada de la dinastía extranjera de Amadeo de Saboya. Las mujeres, para manifestar su desaprobación, salieron a la calle vestidas con mantilla y peineta.



41 *Recepción en el Palacio Real tras la boda de Alfonso XIII y Victoria Eugenia de Battemberg*, de Juan Comba (1906).

A principios del XX, el «traje de ciudad» se simplifica, ya había aparecido el traje sastre, ante la necesidad de una vestimenta más práctica (Fig. 40). La complicación se reserva para los trajes de noche, en plena *Belle Époque*; son de telas ricas muchas veces adornadas con perlas, escotes generosos y largas colas; los guantes largos hasta por encima del codo no pueden faltar.

A finales de la década de los setenta llega a España la moda francesa que dura gran parte del último cuarto de siglo, el *polisón*, que coincide con el reinado de Alfonso XII y los primeros años de Alfonso XIII. Mientras, entre los hombres se había generalizado el uso del *frac*, al que luego se sumó la *levita* y ya hemos visto como la capa corta se usaba fuera de nuestras fronteras. Con Alfonso XII ya se empleaba la *americana* como prenda de mañana, la *levita* para visitar, y el *frac* o el *smoking* para recepciones y teatros. En los bailes de palacio el *frac* se utilizaba con un pantalón más corto, medias negras y chapines de charol.

A finales de siglo la práctica del deporte empezaba a difundirse e influía, al igual que en otros países, en la forma de vestir. La moda de bañarse en el mar había sido lanzada en España por Isabel II. Y si Eugenia de Montijo y Napoleón III consagraron Biarritz como lugar de veraneo de la aristocracia francesa, la reina Isabel iniciaría una tendencia semejante al ir a San Sebastián a tomar baños de mar para curar un herpes. Esta tradición se vio reforzada cuando posteriormente la reina María Cristina, en el cambio de siglo, eligió la capital donostiarra para las vacaciones estivales. Su hijo, Alfonso XIII, estimuló la práctica de varios deportes, y no era raro verle en revistas de la época jugando al tenis, patinando o practicando esgrima.

Las grandes ciudades —Madrid, Barcelona, San Sebastián, Bilbao o Valencia— seguían obedientemente las modas finiseculares y de principios de siglo procedentes de París. Era la época de la regencia de María Cristina y del principio del reinado de Alfonso XIII (Fig. 41). Estas modas se reflejaban en los grabados y dibujos de las revistas madrileñas como *La Ilustración Española y Americana*, o *Blanco y Negro* y en los retratos que los pintores modernistas catalanes —Casas (Fig. 40), Anglada Camarasa, Rusiñol o Picasso— hacían a la burguesía catalana; también en sus carteles e ilustraciones en *Pel, Ploma y Forma* o *Quatre Gats*. Algunos de estos pintores, preocupados por el tema social —como Nonell, Casas o Picasso—, nos muestran así mismo el traje del proletariado industrial.

A principios de siglo los modelos creados por Paul Poiret habían irrumpido en el París de la *Belle Époque*. Su moda liberaba a la mujer de los corsés, subía el talle, y llenaba el traje de vivos colores e influencias orientales. Su importancia es resaltada por todos los especialistas, pero pocos libros de historia general de la moda mencionan a un español, coetáneo suyo, cuyas aportaciones al diseño del traje y tejidos son merecedoras de mayor atención. Nos referimos a Mariano Fortuny Madrazo (50), hijo del famoso pintor español, que

(50) Vid. Mariano Fortuny (1871-1949). *Un magicien de Venise*, de Anne Marie Deschodt. Edition du Regard, 1979, y el Catálogo de la Exposición que le dedicó el Banco de Bilbao en Madrid, en noviembre de 1984.

vivía y trabajaba en Venecia. Fortuny vuelve a las fuentes del clasicismo griego, de trajes drapeados, y a las técnicas artesanales en el tratamiento de tejidos. Estas preocupaciones eran, en cierto modo, deudoras de las ideas del movimiento inglés de *Arts and Crafts*.

En 1906 crea el «Knossos», una túnica de seda con decoración estarcida, para un ballet de París. Un año después diseña el «Delfos», túnica-columna de seda plisada, bautizada así por su mujer dado el parecido que guardaba con la del *Auriga de Delfos* (Fig. 18 del texto de J. Laver). Sus túnicas exigían también la eliminación del corsé, estaban creadas para un cuerpo desnudo, cuyas formas no pretendían alterar, sino, por el contrario, amoldarse a él. El «Delfos» gustó a la aristocracia y a los artistas, que se vistieron con él, como Isadora Duncan, o Natacha Rambova, esposa de Rodolfo Valentino (Fig. 42). Los trajes y técnicas de Fortuny alcanzaron tal fama que el mismo Poiret le pidió que le hiciera algunos diseños. Fortuny investigó incansablemente en el tratamiento de los tejidos, sobre todo en el plisado y el estarcido; técnicas que realizaba con métodos artesanales. Sus telas favoritas eran la seda y el terciopelo, a las que aplicaba motivos inspirados en muy diversas fuentes: medievales, renacentistas, barrocas, chinas, árabes...

La moda de Poiret, que triunfaba en París, Londres y Nueva York a finales de la primera década, tardó algo más en aceptarse en España (unas modelos que lucieron sus trajes por las Ramblas, hacia 1910, fueron abucheadas y acorraladas por los viandantes por escandalosas). Sin embargo, hacia 1915, sus modelos aparecían no sólo en la prensa de moda, revista de la época (*Blanco y Negro*, *La Esfera* o *Nuevo Mundo*), o en los carteles de los más prestigiosos dibujantes del momento como Bartolozzi, Ribas, Zamora (51), Penagos, Bujados...; su moda estaba también en la calle.

42 Natacha Rambova, esposa de Rodolfo Valentino, vestida con la túnica *Delfos* de Fortuny. El plisado de la seda —técnica finísima que realizaba manualmente y que patentó— estaba inspirado en el estriado de las columnas griegas y en el *Khiton* jónico.

(51) Pepito Zamora, además de ilustrador, fue figurinista y diseñador. Trabajó con Poiret en París, donde conoció a Erté, que sería uno de los grandes figurinistas Decó y le influiría en su estilo. En 1918 conoció en San Sebastián a Diaghilev y realizó figurines para un ballet. También entabló amistad con Sonia Delaunay, realizando la portada y contraportada para el número uno de su lujosa creación *Perfiles*.





43 Las cuatro hijas del Marqués de Urquijo con vestidos, sombreros de rafia y sombrillas de Sonia Delaunay (Madrid, 1919), cuyas aportaciones en el campo de la moda fueron posibles gracias al apoyo de la aristocracia española.

Por esas fechas Robert y Sonia Delaunay visitan España y se quedan a vivir en nuestro país unos años. El Madrid de entonces es un Madrid cosmopolita, el de «Pombo» de Gómez de la Serna, el del «ultraísmo», en cuyos cenáculos son acogidos con adoración. En este ambiente, Sonia Delaunay se dedica al diseño de trajes y a la decoración (52). No era ésta su primera incursión en este campo —en 1913 ya había realizado su primer «vestido simultáneo»—, pero sólo ahora se dedicaba de lleno a la aplicación de los principios del «orfismo» al tejido. Serge Diaghilev, que hacía entonces una gira por

(52) Vid. Catálogo de la Exposición de Robert y Sonia Delaunay. Fundación Juan March. (Madrid, abril-mayo, 1982); y el artículo de Guy Weeler, *Los Delaunay en España y Portugal*, en *Goya*, n.º 48, Madrid, mayo-junio, 1962.

España con los Ballets Rusos, le encarga los trajes para *Cleopatra* y le pone en contacto con el marqués de Valdeiglesias, quien le introduce en la buena sociedad madrileña para la que realizará trajes y decoraciones (Fig. 43). Sonia Delaunay abre una «boutique», que tiene un enorme éxito, y pronto su moda se extiende a Bilbao y San Sebastián. Sus creaciones en el mundo de la moda suponen la primera aplicación de la abstracción en el traje y son viables gracias al respaldo que encuentra en la élite aristocrática española. Sus obras carecieron entonces de repercusión fuera de estos círculos y hubo que esperar hasta los años 60 para que Sonia Delaunay fuera redescubierta.

En los años 20 hay un ilustrador que influye de manera decisiva en la transformación de la mujer madrileña en una «mujer moderna» según los cánones y los aires de París, es Rafael Penagos. Las mujeres, que no llevaban el sombrero *cloché*, ni el pelo a lo *garçon* empiezan a parecerse a las mujeres que dibuja Penagos (Fig. 44). Acortan sus faldas, pierden caderas, sus siluetas se vuelven más delicadas, se les alargan los dedos para coger bien un «murati» y se pintan las uñas de rojo. Las «mujercitas Penagos» inundan los tés del Ritz, el hipódromo de la Castellana y los estrenos teatrales, confirmándose una vez más la famosa frase de Oscar Wilde: «*Life imits art*».

En los años 30 continúa la asimilación de modas francesas, pero también americanas; son muchas las películas de Hollywood que se proyectan en los cines españoles. Sin embargo, este fuerte contacto con las modas extranjeras se pierde con el estallido de la Guerra Civil.

El final de la contienda abre un nuevo capítulo, el de la postguerra, que se hace sentir hasta mediados de los 50. El aislamiento y la autarquía provocan un retroceso en el campo cultural. Una mentalidad de austeridad y pacatería moralista domina todos los órdenes vitales y afecta, claro está, también a la moda. Carmen Martín Gaité (53) refleja muy bien este ambiente en la vida cotidiana. Desde los púlpitos, la prensa, la radio y las aulas de la Sección Femenina se predicaba la moderación en el vestir, dirigida exclusivamente a las mu-

(53) Carmen Martín Gaité: *Usos amorosos de la posguerra española*. Editorial Anagrama. Barcelona, 1987.



jeros. Ir sin medias o faja, llevar un bañador «Lastex», pantalones, la melena suelta sin horquillas —a lo Verónica Lake— o fumar en público, no se quedaban en simples faltas de recato, poco dignas del sexo débil; más aún: constituían verdaderas provocaciones carnales, tentaciones demoniacas a los varones y hacían correr ríos de tinta.

El duro panorama que hemos trazado se suaviza lentamente a mediados de los 50, y sin duda influyen en ello la desaparición de las últimas cartillas de racionamiento (1952), la firma del convenio económico con Estados Unidos (1953), la irrupción del turismo, y la difusión regular de programas de televisión a partir de 1956.

La alta burguesía vestía con el estilo del «New Look» que Christian Dior había lanzado en 1947, con vestidos de cinturas de avispa, volos en las faldas y zapatos de tacón de aguja, mientras la aristocracia prefería a Balenciaga. Pero triunfaban también las modas americanas que llegaban a través del cine, los telefilmes y los turistas.

A principios de los años 60 se celebraba el Concilio Vaticano II, con el que la Iglesia intentaba ponerse al día y contribuir a la desaparición de ciertas costumbres obsoletas (llevar mantillas o velos para entrar en las iglesias...). Eran también los primeros años del *pop*, que en España alcanzaría su punto culminante a finales de la década. Esta moda, impuesta por los jóvenes, llegaba tarde a nuestro país. Y también las que le sucedieron —la *hippy* o la *punk*— movimientos contraculturales que aparecían en España con años de retraso, y se quedaban en meros gestos externos. En el camino, y con el tiempo y la resistencia a ellos, habían perdido prácticamente todo su contenido ideológico contestatario. Sin embargo, algo cambiaba, el público mayoritario a quién iban dirigidos los productos de confección era el juvenil y a ello se adaptaban la industria y el mercado (los grandes almacenes y las boutiques).

44 La «Mujer-Penagos» —(Colección R. de Penagos), 1925, —cosmopolita, con su pelo a la *garçone*, su sombrero *cloché*, sus ojos muy pintados, sentada en un bar y fumando—, contribuye a la transformación de la imagen de la mujer española en los años veinte.

¿Qué había ocurrido en todo este tiempo con la alta costura española (54)?

España había dado dos grandes figuras al panorama internacional, si bien su plataforma de proyección pública se encontraba en París. Eran Cristóbal Balenciaga, que había llenado dos décadas, la de los 40 y los 50, con sus creaciones, y Paco Rabanne, que investigaba en los años 60 con nuevos materiales para el traje (metales y plásticos) y lanzaba sus «vestidos-metálicos». En esas fechas triunfaban dentro de nuestras fronteras dos grandes modistos, de sobra conocidos, Manuel Pertegaz y Elio Berhanyer (Fig. 45), pero su fama trascendía en el extranjero, y revistas de la talla de *Vogue* y *Harper's Bazaar* enviaban a sus periodistas a España para valorar y reseñar sus colecciones.

La alta costura española —que había dado muchas otras figuras importantes— atravesaba a mediados de los 60 su momento de crisis. La confección seriada del prêt-à-porter de boutiques, la aparición de una moda juvenil más sencilla, deportiva y barata, y los im-



45 Abrigo de lana doble faz. Elio Berhanyer, otoño-invierno 67-68. Berhanyer es, junto a Pertegaz, el modisto más representativo de los sesenta; sus diseños son muy característicos, de líneas muy geométricas, cortes cargados y grandes botones planos.



46 Abrigo moldeable. Sybilla, primavera-verano 87. Sus diseños, en muchas ocasiones, demuestran un gusto por el movimiento y las líneas onduladas, de clara inspiración modernista. Para dar cuerpo a sus prendas utiliza materiales como la hojalata.

puestos cada vez más altos sobre los productos de alta costura eran los principales factores desencadenantes de la crisis. El número de firmas se reducía casi a un 15 por 100 y las que sobrevivían lo hacían adoptando la forma francesa de comercialización del nombre a través del prêt-à-porter en algunas prendas, los perfumes y accesorios.

(54) Vid. *Vestir en España*, de Rosa María Pereda. Los Caprichos del Dragón. Ediciones del Dragón. 1986. Cuando se acaba este epílogo está a punto de inaugurarse en Barcelona la exposición: *España: cincuenta años de Moda*. Abarca desde Balenciaga hasta Sibylla, e incluye la edición de un catálogo. (Barcelona, Palacio de Virreina, octubre de 1987, organizado por el Ayuntamiento de Barcelona). Y en San Sebastián está a punto de celebrarse una exposición homenaje a Cristóbal Balenciaga.

A finales de los 70 un nuevo concepto del «Diseño de Moda» aplicado a la industria, a una producción en serie pero limitada y controlada por el mismo diseñador, veía nacer una nueva generación, los denominados «nuevos creadores» —Manuel Piña, Margarita Nuez, Jesús del Pozo, Adolfo Domínguez...—. A ellos en los 80 se suman Purificación García, Jordi Cuesta, Teresa Ramallal...; y los más jóvenes: Sibylla (Fig. 46), Ágata Ruiz de la Prada y Alvarado. Todos estos diseñadores, de tendencias muy diferentes, tienen en común la voluntad de realizar una moda donde el carácter español quede patente, y aunque la gente joven sigue vistiendo mayoritariamente en los grandes almacenes, la incidencia del diseñador en la moda de la calle es mucho mayor, y sus prendas —aunque caras— son más asequibles que antes.

El clima es ahora, a finales de los 80, totalmente propicio para un resurgir de la moda española que encuentra un fuerte apoyo en los organismos oficiales y en firmas privadas, y a cuyo consumo invitan grandes campañas publicitarias patrocinadas por los mismos.

## BIBLIOGRAFÍA

### A—ESTUDIOS SOBRE EL TRAJE Y LOS TEJIDOS EN ESPAÑA

#### I. INDUMENTARIA

- ANDERSON, R. M.: *Hispanic Costume 1480-1530*. The Hispanic Society of America. New York, 1979.
- ANDERSON, R. M.: *The Gollia: A Spanish collar of the 17<sup>th</sup> century*. Reprinted waffenund kglomkunde vol. XI, N.º 1 1969 for the Hispanic Society of America.
- AZNAR, E.: *Indumentaria española*. Documentos para su estudio desde la época visigoda hasta nuestros días. Madrid, 1879.
- BERNIS, C.: *Indumentaria española en tiempos de Carlos V*. Madrid. Instituto Diego Velázquez, CSIC. 1962.
- BERNIS, C.: *Indumentaria medieval española*. Madrid. Instituto Diego Velázquez CSIC, 1956.
- BERNIS, C.: *Las pinturas de la sala de los Reyes de la Alhambra. Los asuntos, los trajes, la fecha*. Cuadernos de la Alhambra, N.º 18. Granada, 1982.
- BERNIS, C.: *Modas españolas medievales en el Renacimiento europeo*. Zeitschrift für historische waffen und kostümkunde. München. 1959, Heft 1-2, págs. 94-100, y 1960, Heft 1, págs. 27-40.
- BERNIS, C.: *Modas moriscas en la sociedad cristiana española del siglo XV y principios del siglo XVI*. Boletín de la Real Academia de la Historia CXLIV. Madrid, 1959, págs. 199-228.
- BERNIS, C.: *Trajes y modas en la España de los Reyes Católicos*. (2 volúmenes: I. Las mujeres, II. Los hombres). Madrid. Instituto Diego Velázquez. CSIC. 1978.
- CATALOGO DE LA EXPOSICIÓN: *España: cincuenta años de moda* (abarca desde Balenciaga hasta Sybilla). Ayuntamiento de Barcelona. Octubre, 1987.
- CLONARD, Conde de: *Discurso histórico sobre el traje de los españoles, desde los tiempos más remotos hasta el reinado de los Reyes Católicos*. Memorias de la Real Academia de la Historia, IX. Madrid, 1869.
- COLECCION GENERAL de los Trajes que en la actualidad se usan en España, principiada en el año 1801, en Madrid. Bibliófilos Españoles. Madrid, 1973.
- COMBA, M.: *Historia del traje real y cortesano desde los Reyes Católicos hasta Alfonso XIII*. Reales Sitios, año VIII, N.º 29. 1971.

- COVARRUBIAS: *Tesoro de la lengua castellana o española, según la impresión de 1611*. Barcelona, 1943.
- DAVILA, F.: *Los chapines en España*. Boletín de la Real Academia de la Historia, XII. Madrid, 1888.
- GIRÓN, Pedro: *Noticias de los antiguos trajes de España*. Año 1539. (Copia manuscrita de Abella: Colección Diplomática de España, tomo 21. Real Academia de la Historia).
- DIEGO, N. de y LEÓN SALMERÓN, A.: *Compendio de indumentaria española*. Madrid, 1915.
- LÓPEZ SERRANO, M.: *Cinco siglos de modas: libros y revistas de Palacio, Museo de trajes de Aranjuez*. Reales Sitios, año IX, n.º 32. 1972, págs. 21-30.
- MENDÍA, F.: *Libros españoles de sastrería de los siglos XVI al XVIII*. Madrid, 1949.
- MENÉNDEZ PIDAL, y BERNIS, C.: *La España del siglo XIII, leído en imágenes* (Incluye un capítulo sobre el traje, el aderezo y los afeites). Real Academia de la Historia. 1986.
- NÚÑEZ, M.: *La indumentaria como símbolo en la iconografía funeraria*. Fragmentos, Revista de Arte, n.º 10. 1987, págs. 72-84.
- PEREDA, R. M.: *Vestir en España*. Los Caprichos del Dragón. Ediciones del Dragón. 1986.
- RIVIERE, M.: *La moda ¿Comunicación o incomunicación?* (En el capítulo «La moda en tres revistas españolas: Ama, Telve y Hola» se analiza la moda de nuestro país en los años sesenta y setenta). Colección Punto y Línea. Ed. Gustavo Gili. Barcelona, 1977.
- ROCAMORA, M.: *La mode en Espagne au XVI<sup>e</sup> S.*; en «Actes du 1<sup>er</sup> Congrès International d'Histoire du Costume». 1952.
- ROCAMORA, M.: *Un siglo de modas barcelonesas: 1750-1850*. Editorial Montaner y Simón. Barcelona, 1946.
- SÁEZ PIÑUELAS, M. J.: *La moda femenina en la literatura*. Madrid. Ed. Taurus, 1965.
- SÁEZ PIÑUELAS, M. J.: *La moda en el Monasterio de El Escorial*. Revista Goya, n.º 56-57. 1963.
- SÁEZ PIÑUELAS, M. J.: *La moda en la corte de Felipe II*. Madrid. Instituto de Estudios Madrileños. CSIC 1962.
- SEMPERE Y GUARINOS, J.: *Historia del lujo y de las leyes suntuarias de España*. Madrid, 1766.

## II. TEJIDOS

- ARTIÑANO, P. M. de: *Catálogo de la Exposición de Tejidos Españoles anteriores a la introducción del Jacquard*, Madrid, Sociedad Española de Amigos del Arte, 1971.
- A.A.VV. *Historia de las Artes Aplicadas e Industriales en España* (el capítulo dedicado a los Textiles: Telas, Alfombras y Tapices por C. Partearroyo Lacaba y Bordados, Pasamanerías y Encajes por M. A. González Mena), coordinado por A. Bonet Correa. Ed. Cátedra. Madrid. 1982.
- CAMPS CAZORLA, E.: *Tejidos visigodos de la necrópolis de Castiltierra, Anuario del Cuerpo Facultativo de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos*, V, II, 1934.
- GÓMEZ MORENO, M.: *El Panteón Real de Las Huelgas de Burgos*, Madrid. Instituto Diego Velázquez. 1946.
- GONZÁLEZ MUÑOZ, M. C.: *La Real Fábrica de Seda de Talavera de la Reina*, Separata de *Hispania*, vol. XXXIII, núm. 125.
- MAY, F. L.: *Silk textiles of Spain. VIII to XV century*, Nueva York, The Hispanic Society, 1957.
- NIÑO, F.: *Antiguos tejidos artísticos españoles*, Madrid, Escuela de Artes Aplicadas y Oficios Artísticos. 1942.
- PARTEARROYO, C.: *Spanish-Moslem Textiles*, Bulletin de Liaison du Centre International d'Etude des Textiles Anciens, núm. 45, Lyon, 1977.

- RODRÍGUEZ GARCÍA, S.: *El arte de las sedas valencianas en el siglo XVIII*, Valencia, 1959.
- SHEPHERD, D.: *The Textiles from Las Huelgas de Burgos*, Bulletin, Nueva York, Needle and Bobbin Club, 1951, V. 35.
- TORRELLA NIUBO, F.: *Las colecciones del Museo Textil Biosca*, Tarrasa, 1949.

## B—BIBLIOGRAFIA BASICA GENERAL

### I. ESTUDIOS GENERALES DEL TRAJE Y LA MODA

- Actes du 1<sup>er</sup> Congrès International d'Histoire du Costume* (Venise, 31 aout - 7 septembre 1952) Centro Internazionale delle Arti e del Costume Palazzo Grassi. Venezia.
- BATTERBERRY, M. y A.: *Fashion, the Mirror of History*. Columbus Books. A Chanticleer Press Edition. London, 1982 (1.<sup>a</sup> edición, 1979).
- BEAULIEU, M.: *El vestido antiguo y medieval*. Editorial Oikos-Tau. Barcelona, 1971. (Título original *Le costume antique et médiéval*. Presses Universitaires de France, 1971).
- BEAULIEU, M.: *El vestido moderno y contemporáneo*. Editorial Oikos-Tau. Barcelona, 1987. (Título original *Le costume moderne et contemporain*. Presses Universitaires de France, 1987).
- BLACK, J. A.: *A history of costume*. William Morrow and Co. New York, 1980. (Hay también una edición en italiano por el Instituto Geográfico de Agostini. Novara.)
- BOEHN, Max Von: *La Moda: Historia del traje en Europa desde los orígenes del Cristianismo hasta nuestros días*. 8 volúmenes. (Con estudios preliminares del marqués de Lozoya). Editorial Salvat. Barcelona, 1928-29. (Título original, *Die mode menschen und moden im mittelalter*. Kislchers und Druck von Bruckmann A. G. München, 1925).
- BOUCHER, F.: *Historia del traje en Occidente desde la antigüedad hasta nuestros días*. Ed. Montaner y Simón. Barcelona, 1965 (ed. original Flammarion; hay además una reciente edición en inglés de Thames and Hudson).
- CALATI, M.: *El vestido a través de los tiempos*. Editorial Teide. Barcelona, 1969. (Edición original del Instituto Geográfico de Agostino. Novara).
- CÓMO VESTÍA EUROPA (1450-1850). *Los cambios a través del tiempo*. 13-16 Estudio en desarrollo. Editorial Cymys. Barcelona, 1983.
- CONTINI, M.: *Fashion from ancient Egypt to the present day*. Ed. James Laver. Paul Hamlyn. London, 1965.
- DAVENPORT, N.: *Book of costume*. London, 1948.
- DESLANDRES, Y.: *El traje imagen del hombre*. Editorial Tusquets. Barcelona, 1985. (El segundo capítulo, *Evolución de las formas del traje*, hace un rápido recorrido a lo largo de la Historia del Traje.)
- KOHLER, C.: *A history of costume*. Dover Publications. New York, 1963.
- KYBALOVA, L.; HERBENOVA, O.; LAMAROVA, M.: *Encyclopédie illustrée du costume et de la mode*. Gründ. París, 1973.
- MARANGONI, G.: *Evoluzione storica e stilistica della moda*. Edizione dell'Istituto Artistico dell'Abbigliamento Marangoni. Milán, 1970 (3 volúmenes).
- MONDINI LUGARESI, L.: *Moda e costume*. Istituto del Figurino del Costume Teatrale e Disegno Tessile. Milán, 1964.
- MORALES, M. L.: *La moda, el traje y las costumbres en la primera mitad del siglo XX*. (3 volúmenes de 1900 a 1947; continuación de la colección iniciada por Boehn). Editorial Salvat. Barcelona, 1947.

- MUSEU TEXTIL I D'INDUMENTARIA - COLLECCIO ROCAMORA: 1881-1981 *Cent anys d'indumentària*. (Con folleto en castellano). Barcelona, 1982.
- PUIGGARI, J.: *Monografía histórica e iconográfica del traje*. Barcelona. Librería de Juan y Antonio Bastiños. 1886.
- RIVIERE, M.: *La evolución del traje*. En Enciclopedia Universitas, N.º 197-198. Salvat Editores. Barcelona, 1975.
- RIVIERE, M.: *Moda femenina y moda masculina*. En Enciclopedia Universitas, N.º 205. Salvat Editores. Barcelona, 1975.
- SOLER, J. M.: *Historia del traje*. Librería Dalmáu. Barcelona, 1946.
- WILCOX, H. T.: *La moda en el vestir*. Editorial. Centurión Buenos Aires, 1946.

## II. HISTORIAS GRAFICAS DEL TRAJE

- BRUHN-TILKE: *A pictorial history of costume*. London A Zwemmer LDT 1955 (existe una edición en español, *Historia gráfica del traje*, por la editorial Gustavo Gili. Barcelona, 1957, con un prólogo del Marqués de Lozoya).
- BRUHN-TILKE: *Costume patterns and design*. London. A Zwemmer LDT. 1956.
- GORSLINE, D.: *What people wore. From ancient times to the twentieth century*. Bonanza books. New York.
- HANSEN H. H.: *Historia gráfica de la moda*. Editorial Juventud, Barcelona, 1969.
- HISTORIC COSTUME IN PICTURES. Braun and Schneider. Dover. New York. 1975. (Hay además una edición italiana en color con el título: *Atlante de l'abbigliamento*. Longanesi. Ec. Milán. 1981.)
- KLEPPER, E.: *El traje a través de los tiempos*. Editorial Gustavo Gili. Barcelona. 1971. (Con una introducción de Manuel Rocamora.) (La edición original es alemana; hay también una edición inglesa, *Costume through the ages*, de Thames and Hudson. Simon & Schuster. New York. 1963.)

## III. SOCIOLOGIA Y PSICOLOGIA DE LA MODA

- BARTHES, R.: *El sistema de la moda*. Gustavo Gili. Barcelona, 1978.
- BUTAZZI, G.: *Arte, storia, società*. Grupo Editoriale Fabbri. Milán, 1981. (Hay también una edición francesa publicada por Hachette.)
- DESLANDRES, Y.: *El traje, imagen del hombre*. Editorial Tusquets. Barcelona, 1985. (Capítulos 3.º y 4.º, *El traje como signo social* y *El traje de la pareja*.)
- ECO, U.; DORFLES, G.; ALBERONI, F., Y OTROS: *Psicología del vestir*. Ed. Lumen. Barcelona, 1976.
- FLÜGEL, J. C.: *Psicología del vestido*. Ed. Paidós S.A.I.C.I. Buenos Aires, 1964.
- HOLLANDER, A.: *Seeing through clothes*. Avon publishers of Bard. New York, 1980.
- KÖNIG, R.: *Sociología de la moda*. A Redondo Editor. Barcelona, 1972.
- LAVIER, J.: *Clothes*. London. 1952.
- RIVIERE, M.: *La moda: ¿comunicación o incomunicación?* Ed. Gustavo Gili. Barcelona, 1977.
- SIMMEL, G.: *Cultura femenina y otros ensayos*. Espasa Calpe, S. A. Madrid, 1955.
- STOETZEL, J.: *Psicología social*. Editorial Marfil, S. A.; Alcoy (Alicante), 1970 (véase particularmente el cap. XVII; «Los fenómenos de moda», n.º 2: «Los fenómenos colectivos de la moda»).
- YOUNG, K.: *Psicología social de la muchedumbre y de la moda*. Editorial Paidós, S.A.I.C.F. Buenos Aires, 1965.

## IV. HISTORIA DEL TEJIDO

- A.A.VV.: *Telas con historia y los tejidos y sus nombres*. Tapicerías Gancedo. «Revista de las Artes Decorativas». Madrid, 1975.
- BARELLA MIRÓ, A. Y RARELLA CIVIT, E.: *Iniciación a la historia del arte en los tejidos*. Editorial Costura 3. Barcelona.
- BARELLA MIRÓ, A.: *Una aproximación a la historia de la técnica textil y de la confección*. Editorial Costura, 3. Barcelona.
- CASTELLS CAÑAMERAS, J.: *Creadores del progreso textil*. Cámara del Comercio e Industria. Tarrasa, 1948.
- DESLANDRES, Y.: *El traje imagen del hombre*. Editorial Tusquets. Barcelona, 1985. (Capítulo 1.º: *Las bases materiales de la fabricación de los trajes*.)
- FLEMMING, E.: *Historia del tejido*. Editorial Gustavo Gili. Barcelona.
- LEWIS, E.: *La novelesca historia de los tejidos*. Editorial Aguilar. Madrid, 1959.
- TORRELLA NIUBO: *El arte textil*. Colección Estudio. Editorial Seix Barral. Barcelona.
- TORRELLA NIUBO, F.: *Historia de los tejidos* (publicación en fascículos en la revista «Tra-pos con estilo», n.º 1. Septiembre, 1986).
- ZAHN, J.: *Historia del tejido*. Editorial Zeus. Barcelona.

## Lista de ilustraciones

*Portada:* Federico V de Bohemia y su esposa Isabel Estuardo, 1628. A. P. Van de Venne, Rijksmuseum, Amsterdam.

- 1 Venus de Lespugue, Haute-Garonne, Francia. Período aurifiaciense, hacia el 25.000 a. J.C. Marfil. París, Musée de L'Homme.
- 2 Mujer sentada de Mari, Irak. Arte sumerio, hacia el 2900-2680 a. J.C. Alabastro. Museo de Damasco, por cortesía de André Parrot. *Foto Hirmer Verlag.*
- 3 Figura del rey Ikushshamagan de Mari, de pie, Irak. Arte sumerio, hacia 2900-2685 a. J.C. Alabastro. Museo de Damasco por cortesía de André Parrot. *Foto Hirmer Verlag.*
- 4 El dios Abu (?) y una estatuilla femenina de Tell Asmar, Irak. Arte sumerio, principios del tercer milenio a. J.C. Alabastro. Bagdad, museo de Irak. *Foto del Oriental Institute, University of Chicago.*
- 5 Estatua de Asurbanipal II de Nimrud, Irak. Período babilonio, 883-885 a. J.C. Piedra caliza. Londres, British Museum.
- 6 Relieve de Persépolis, Irán. Arte persa, siglos V a. J.C. Boston. Museum of Fine Arts. *Foto del Museo de Boston.*
- 7 Guerreros de Susa, Irán. Arte persa, siglo V-IV a. J.C. Relieve de cerámica vidriado. París, Louvre. *Foto M. Chuzeville.*
- 8 Escena de banquete de la tumba del hermano Wah, Tebas (copia de Nina M. Davies). Arte egipcio, de la Dinastía XVIII, 1555-1330 a. J.C. *Foto del Oriental Institute, University of Chicago.*
- 9 El faraón Tutankamon y la reina Ankesenpaten. Parte trasera del trono de la tumba de Tutankamon, Tebas. Arte egipcio, de la Dinastía XVIII, 1555-1330 a. J.C. La tumba es del 1550-1330 a. J.C., de madera chapada en oro, plata e incrustaciones. Museo de El Cairo. *Foto Roger Wood.*
- 10 Portadora de ofrendas. Arte egipcio, de las Dinastías XI-XII, hacia el 2000 a. J.C. Escultura de madera y estuco. París, Louvre.
- 11 El faraón Akenaton y la reina Nefertiti. Arte egipcio, de la Dinastía XVIII, 1555-1330 a. J.C. Relieve pintado. París, Louvre. *Foto Giraudon.*
- 12 Diosa de las serpientes procedente del Palacio de Knossos, Creta. Minoico reciente, hacia 1600 a. J.C. Figurilla de terracota. Heraclion, Museo Arqueológico.
- 13 *La Parisina*, procedente de Knossos, Creta. Minoico reciente, 1550-1450 a. J.C. Fresco. Heraclion, Museo Arqueológico. *Foto por cortesía de la Dra. Anne Ward.*
- 14 Diosa de las serpientes del Palacio de Knossos, Creta. Minoico reciente hacia 1600 a. J.C. Figurilla de terracota. Heraclion, Museo Arqueológico.
- 15 Rey-sacerdote de Knossos, Creta. Minoico reciente, 1550-1450 a. J.C. Relieve de estuco reconstruido. Heraclion, Museo Arqueológico.
- 16 Dama de Tanagra, siglo III a. J.C., y criada procedente de Alejandría, hacia el 300 a. J.C. Período helenístico. Figuras de terracota. Londres, British

- Museum. Foto Peter Clayton.
- 17 La diosa Atenea procedente de la Acrópolis, Atenas. Arte griego, hacia el 450 a. J.C. Relieve votivo en mármol. Atenas, Museo de la Acrópolis. Foto Hirmer Verlag.
- 18 El Auriga de Delfos, Grecia. Arte griego, hacia el 475 a. J.C. Estatua en bronce. Museo de Delfos. Foto Hirmer Verlag.
- 19 Dibujo de una escena mitológica procedente de *Monuments de Sculptures Antiques et Modernes*, Vauther y Lacour, París, 1839. Dibujo de un relieve original griego en el Louvre del siglo v a. J.C.
- 20 Dibujo de esculturas griegas de *Monuments de Sculptures Antiques et Modernes*, Vauther y Lacour, París, 1839.
- 21 Ménade, quizá de Kálfimacos. Copia romana de un original griego, fines del siglo v a. J.C. Relieve en mármol pentélico. Nueva York, The Metropolitan Museum of Art. Fletcher Fund, 1935.
- 22 Tórso de la diosa Minerva procedente del Tíber. Medios del siglo v a. J.C. Roma, Museo Nacional. Foto Colección Mansell.
- 23 Muchacho procedente de Trallis, Capria. Arte romano, quizá del siglo I a. J.C. Estatua de mármol. Museo de Estambul. Foto Hirmer Verlag.
- 24 Muchacha procedente de Verona, Italia. Copia romana de un original griego, del 50 a. J.C. al 50 d. J.C. Escultura de bronce con incrustaciones de plata. Londres, British Museum.
- 25 Cabeza de una dama desconocida procedente de Sicilia. Arte griego, siglo VI a. J.C. Terracota. Museo de Siracusa. Foto *Soprintendenza alle Antichità, Siracusa*.
- 26 Cabeza de la musa Polyhymia. Copia romana de un original helenístico. Mármol. Roma, Museo Capitolino. Foto *Georgina Masson*.
- 27 Cabeza de Hera Borgheese. Probablemente copia romana del original griego, siglo III a. J.C. Mármol. Copenhague. Ny Carlsberg Glyptotek.
- 28 Guerrero procedente de una cratera de volutas con figuras rojas del pintor Nióbide. Arte griego, quizá representa a Teseo, hacia el 470 a. J.C. Palermo, Museo Nacional Arqueológico. Foto *Soprintendenza alle Antichità*.
- 29 Guerrero procedente de un ánfora de la cerámica de figuras rojas decorada por el pintor de Berlín. Arte griego, principios del siglo V a. J.C. Londres, British Museum.
- 30 Bailarina. Arte etrusco, fines del siglo V a. J.C. Bronce. Boston, Museum of Fine Arts.
- 31 Bailarines de la tumba de Los Leopardos. Tarquinia. Arte etrusco, primer cuarto del siglo VI a. J.C. Fresco.
- 32 Vestal. Arte romano. Siglo II d. J.C. Estatua de mármol. Roma, Museo Nacional. Foto *Mansell Collection*.
- 33 El emperador Tiberio. Arte romano, siglo I d. J.C. Estatua de mármol. París, Louvre. Foto *Giraudon*.
- 34 «La muchacha del bikini» procedente de la Villa Imperial, Piazza Armenia, Sicilia. Arte romano, fines del siglo III d. J.C. Foto *André Held*.
- 35 Dibujos de esculturas romanas de *Monuments de Sculptures Antiques et Modernes*, Vauther y Lacour, París, 1839.
- 36 Cabeza de una dama romana desconocida procedente de un sepulcro pagano situado debajo de San Pedro en Roma. Por cortesía de la Reverenda Fabrica della Basilica di San Pietro.
- 37 Cabeza procedente de un grupo de «Las tres gracias». Arte romano. Siena, Museo dell'Opera della Cattedrale. Foto *Alinari*.
- 38 Cabeza de muchacha romana. Escultura helenística de estilo egipcio de fecha desconocida. Roma, Museo Capitolino. Foto *Georgina Masson*.
- 39 Cabeza de dama desconocida. Arte romano, época Flavia, siglo II d. J.C. Mármol. Roma, Museo Capitolino.
- 40 Sarcófago. Arte romano, fines del siglo IV d. J.C. Mármol. Milán, Catedral de San Ambrosio. Foto *Mansell Collection*.
- 41 Procesión de santas. Arte bizantino, erigido hacia el 561. Mosaico. Rávena, Iglesia de San Apolinario el Nuevo. Foto *Alinari*.
- 42 La emperatriz Teodora y su séquito. Arte bizantino, 500-526. Mosaico. Rávena. San Vital. Foto *Alinari*.
- 43 Busto del emperador Justiniano. Arte bizantino, 500-526. Mosaico. Rávena. San Vital.
- 44 Busto de la emperatriz Teodora. Arte bizantino, 500-526. Mosaico. Rávena, San Vital.
- 45 Las cuatro partes del Imperio —Sclavinia, Germania, Galia y Roma— rindiendo homenaje al rey Oton III entronizado. Arte otomano, 997-1000. Evangeliario de Oton III. Munich, Staatsbibliothek. Foto *Hirmer Verlag*.
- 46 El rey Eduardo el Confesor, procedente del tapiz de Bayeux. Fines del siglo XI. Bayeux, Museo del Tapiz. Foto *Giraudon*.
- 47 Preparativos de boda procedentes de *La Mujer de Andros*, de Terencio. Ms. hecho en St. Albans, mediados del siglo XII. La ilustración vuelve, a través de una copia carolingia, a un manuscrito tardío de la época clásica. Oxford, Biblioteca Bodleiana, Ms. Auct. F. 2.13, f. 4v.
- 48 Cruzado rindiendo homenaje, procedente de un salterio inglés. Siglo XIII. Londres, Museo Británico, Ms. Royal 2.A.XXII, f. 220.
- 49 Pastores, hacia 1150, procedentes del tímpano de la «Puerta de la Virgen»; portada oeste de la Catedral de Chartres. Foto *Martin Hürlimann*.
- 50 Un rey y una reina santos. Hacia 1150, portada oeste de la Catedral de Chartres. Foto *Bildarchiv Marburg*.
- 51 La condesa Uta, de la serie de «fundadores», hacia 1245, coro oeste, Catedral de Naumburgo. Foto *Helga Schmidt-Glassner*.
- 52 Traje campesino procedente del Salterio Luttrell. Arte inglés, hacia 1335-1340. Londres, Museo Británico, Ms. 42130, f. 170.
- 53 Sir Geoffrey Luttrell con su mujer y su nuera procedente del Salterio Luttrell. Arte inglés, hacia 1335-1340. Londres, Museo Británico, Ms. 42130, f. 202v.
- 54 La dama Margarete de Cobham, procedente de Cobham, Kent. Arte inglés, 1375. Plancha sepulcral de latón. Londres, Victoria & Albert Museum.
- 55 John Coop, procedente de Stoke Fleming, Devon. Arte inglés, 1391. Plancha sepulcral de latón. Londres, por cortesía de la Sociedad de Anticuarios. Foto *C. Bibbey*.
- 56 Agnes Salmon, procedente de Arundel, Sussex. Arte inglés, 1430. Plancha sepulcral de latón. Londres, Victoria & Albert Museum.
- 57 Robert Skern, procedente de Kingston-upon-Thames, Surrey. Arte inglés, 1437. Plancha sepulcral de latón. Londres, Victoria & Albert Museum.
- 58 Probablemente se trata de Elizabeth Hasylden, procedente de Little Chesterford, Essex. Arte inglés, hacia 1480. Plancha sepulcral de latón.
- 59 William Midwinter (fallecido en 1501), procedente de Northleach, Gloucestershire. Arte inglés, principios del siglo XVI. Plancha sepulcral de latón.
- 60 *El matrimonio Giovanni (?) Arnolfini y Giovanna Cenami (?)*, 1434, Jan van Eyck. Londres, por cortesía de The Trustees of the National Gallery. Foto *National Gallery*.
- 61 Traje masculino y femenino, hacia 1470. Grabado por Israel van Meckenem.
- 62 Traje masculino y femenino, hacia 1485. Grabado por Israel van Meckenem.
- 63 *La boda de Boccaccio Adimari*, hacia 1470, Escuela Florentina. Academia de Florencia. Foto *Scala*.
- 64 *La duquesa de Urbino*, posterior a 1473, Piero della Francesca. Florencia, Galería de los Uffizi.
- 65 *Retrato de una dama vestida de rojo*, hacia 1470, Escuela Florentina. Londres, por cortesía de the Trustees of the National Gallery.
- 66 *Margarita de Dinamarca, reina de Escocia* (detalle), 1476, atribuida a Hugo van der Goes. Edimburgo, Palacio de Holyrood. Reproducida por el permiso de Su Graciosa Majestad la Reina.
- 67 Felipe el Bueno, duque de Borgoña, recibiendo una copia de las *Chroniques de Hainaut*. Arte flamenco, 1448. Miniatura. Bruselas, Bibliothèque Royale de Belgique, Ms. 9242, f. 1r.
- 68 Cristina de Pisa ofreciendo su libro de poemas a Isabel de Bavaria, reina de Francia. Arte francés, principios del siglo XV. Miniatura procedente de las *Obras de Cristina de Pisa*. Londres, British Mu-

- seum, Ms. Harley 4431, f. 3r.
- 69 Detalle de la *Chronique d'Angleterre*, Jean de Wavrin. Arte flamenco, siglo xv. Londres, British Museum, Ms. Royal 14.E.IV.
- 70 *Retrato de una dama*, hacia 1455, Rogier van der Weyden. Washington, National Gallery of Art. Colección Andrew Mellon.
- 71 *Giovanna Tornabuoni*, 1488, Domenico Ghirlandajo. Lugano, Colección Thyssen. Foto Brunel Lugano.
- 72 *Ama de casa de Nuremberg y dama veneciana*, 1495, Alberto Durero. Dibujo. Frankfurt. Städtisches Kunstinstitut.
- 73 Jacob Fugger «El Rico», el banquero del emperador con su contable mayor Matthäus Schwarz, 1519. Miniatura. Brunswick, Museo de Herzog Anton Ulrich.
- 74 *Lansquenete alemán*, hacia 1530. Diseñado para una vidriera de colores. Londres, Victoria & Albert Museum.
- 75 Los guardias Suizos, detalle de la *Misa de Bolsena*, 1511-1514, Rafael. Fresco. Roma, Vaticano, Stanza dell'Eliodoro.
- 76 *El duque Enrique de Sajonia y su esposa*, 1514, Lucas Cranach. Dresde, Gemäldegalerie.
- 77 *Catalina, duquesa de Sajonia*, 1514, Lucas Cranach. Dresde, Gemäldegalerie.
- 78 *Catalina Knoblauchin*, 1532, Conrad Faber. Dublin, National Gallery of Ireland.
- 79 *Retrato de un hombre desconocido*, anterior a 1540, Bartolomeo Veneto. Roma, Galleria Nazionale. Foto Mansell Collection.
- 80 *Francisco I de Francia*, primera mitad del siglo xvi, atribuido a François Clouet. París, Louvre. Foto Garanger-Giraudon.
- 81 *Elena de Baviera*, hacia 1563-66, Hans Schöpfer. Munich, Bayerische Staatsgemäldesammlunggen.
- 82 *Jean Seymour*, hacia 1536-37, Hans Holbein. Viena, Kunsthistorisches Museum.
- 83 Enrique VIII, basado en un original de 1537, escuela de Holbein. Liverpool, Walker Art Gallery.
- 84 Lámina de moda, hacia 1560. Grabado por Jost Amman. Londres, British Museum.
- 85 *Los embajadores*, 1533, Hans Holbein. Londres, por cortesía de the Trustees of The National Gallery.
- 86 *Thomas Cranmer*, 1546, Gerhardt Flicke. Londres, National Portrait Gallery.
- 87 *El emperador Carlos V con su perro*, 1532, Tiziano. Madrid, Prado. Foto Mas.
- 88 *Ana de Austria, reina de España*, 1571, Sánchez Coello. Viena, Kunsthistorisches Museum.
- 89 *Un sastre*, probablemente hacia 1571, Giovanni Battista Moroni. Londres, por cortesía de The Trustees of the National Gallery.
- 90 *Retrato de un hombre joven*, probablemente hacia 1540, Angelo Bronzino. Nueva York, The Metropolitan Museum of Art, colección H. O. Havemeyer.
- 91 *Pierre Quthe*, 1562, François Clouet. París, Louvre. Foto Giraudon.
- 92 *María I, reina de Inglaterra*, 1554, Antonio Mor. Madrid, Prado. Foto Colección Mansell.
- 93 *Isabel I, «Retrato Arcoiris» (Rainbow Portrait)*, hacia 1600, al estilo de Marcus Gheeraerts. Reproducido con la autorización de los marqueses de Salisbury KG, Hatfield House. Foto de Courtauld Institute of Art.
- 94 *Magdalena, duquesa de Neuburg*, hacia 1613, antiguamente atribuida a Peter Candid (de Witte). Munich, Alte Pinakothek. Foto Joachim Blauel.
- 95 *La reina Isabel en Blackfriars*, hacia 1600, Marcus Gheeraerts. Colección Simon Wingfield Digby MP, Sherborne Castle. Foto Fleming.
- 96 Elizabeth, Briget y Susan, 1589, procedente de la tumba de su abuela Mildred, Lady Burghley. Londres, Abadía de Westminster. Derechos reales. Foto Royal Commission on Historical Monuments.
- 97 Sir Robert Burghley, 1589, procedente de la tumba de su madre Mildred, Lady Burghley. Londres, Abadía de Westminster. Derechos reales. Foto Royal Commission on Historical Monuments.
- 98 Traje isabelino, procedente de *Description of Eng-*
- land*. Dibujo anónimo. Arte flamenco, fines del siglo xvi. Londres, British Museum, MS Add. 28330.
- 99 *Rubens y su mujer Isabella Brant*, 1610, Peter Paul Rubens. Munich, Alte Pinakothek.
- 100 *Sigmund Feierabendt, el bibliófilo*, 1587. Grabado por J. Sadeler.
- 101 *Baile dado en la Corte de Enrique III en honor de la boda del duque de Joyeuse*, fines del siglo xvi. Escuela francesa. París, Louvre. Foto Giraudon.
- 102 *Sir Christopher Hatton*, 1589, anónimo. Londres, National Portrait Gallery.
- 103 *Sir Walter Raleigh*, hacia 1588, anónimo. Londres, National Portrait Gallery.
- 104 *Richard Sackville, conde de Dorset*, 1616, Isaac Oliver. Miniatura. Londres, Victoria & Albert Museum.
- 105 Noble francés, 1629. Aguafuerte por Abraham Bosse.
- 106 Noble francés, hacia 1630. Aguafuerte por Abraham Bosse.
- 107 Noble francés, hacia 1636. Aguafuerte por Abraham Bosse.
- 108 Noble francesa, hacia 1636. Aguafuerte por Abraham Bosse.
- 109 *Galería del Palais Royal*, hacia 1640. Aguafuerte por Abraham Bosse. París, Musée Carnavalet. Foto Giraudon.
- 110 *Henry Rich, primer conde de Holanda*, 1640, estudio de Daniel Mytens. Londres, National Portrait Gallery.
- 111 *Celebración de boda*, 1637, Wolfgang Heimbach Bremen; Kunsthalle.
- 112 *Otoño*, hacia 1650. Grabado por R. Gaywood basado en W. Hollar.
- 113 *Retrato de una mujer de mediana edad con las manos cruzadas*, 1633, Frans Hals. Londres, por cortesía de The Trustees of the National Gallery.
- 114 Traje con *Rhingraves*, hacia 1665. Edimburgo. Royal Scottish Museum. Foto Tom Scott.
- 115 *Dos damas de la familia Lake*, hacia 1660, Peter Lely. Londres, por cortesía de The Trustees of the Tate Gallery.
- 116 Traje de boda de Sir Thomas Isham, hacia 1681. Londres, Victoria & Albert Museum.
- 117 *Carlos II a caballo*, hacia 1670. Grabado por Pieter Stevensz.
- 118 *Sir Robert Shirley*, 1622, Anthony van Dyck. Cortesía de the Treasury, The National Trust. (Colección de Lord Egremont, Petworth.)
- 119 *El duque de Borgoña*, hacia 1695. Grabado por R. Bonnat.
- 120 *Hombre de la alta sociedad tocando la viola baja*, 1695. Grabado por J. D. de Saint-Jean.
- 121 *Dama de la alta sociedad*, 1693. Grabado por J. D. de Saint-Jean.
- 122 *Dama de la alta sociedad en deshábille de tela sin mesa*, 1687. Grabado por J. D. de Saint-Jean.
- 123 *Moda burguesa*, hacia 1690, procedente de *Cos-*
- tume Epoque Louis XVI*, vol. I. Grabado por N. Guérard. Nueva York, The J. Pierpoint Morgan Library.
- 124-7 Cuatro trajes franceses, fines del siglo xvii. Grabado por S. le Clerc.
- 128 *James Stuart y su hermana Louisa Maria Theresa*, 1695, Nicolas de Largillière. Londres, National Portrait Gallery.
- 129 Cortejo de boda, 1674, procedente de *Relazione del regno di Svezia*, Lorenzo Magalotti. Dibujo. Estocolmo. Nordiska Museet.
- 130 *Madame de Pompadour*, 1759, François Boucher. Londres, reproducido con la autorización de The Trustees of the Wallace Collection.
- 131 *Martin Folkes*, hacia 1740. Aguatinta, por James McArdell después de Thomas Hudson.
- 132 *Lord Mohum*, hacia 1710, Godfrey Kneller. Londres, National Portrait Gallery.
- 133 *Las cinco clases de pelucas*, 1761. Grabado por William Hogarth.
- 134 *Lady Howard*, hacia 1710. Aguatinta, por J. Smith basado en Godfrey Kneller.
- 135 *Mrs. Anastasia Robinson*, hacia 1723. Aguatinta, por J. Faber basado en Vanderbank.
- 136 Bocetos de tres figuras, Antoine Matteau (1684-1721). Dibujo a pastel. Berlín, Kupferstichkabinett.
- 137 Trajes diseñados para una dama y su sirvienta, mediados del siglo xviii. Pa-

- trón de costura de *La Couturière*.
- 138 Taller de trabajo de un sastre y patrones, 1748. Grabado procedente de la *Encyclopédie Méthodique*.
- 139 *Los hermanos Graham*, 1742, William Hogarth. Londres, por cortesía de The Trustees of the National Gallery.
- 140 *Mr. y Mrs. Andrews*, hacia 1748, Thomas Gainsborough. Londres, por cortesía de The Trustees of the National Gallery.
- 141 *Dos damas cosiendo*, hacia 1750. Grabado anónimo.
- 142 *Joseph Susz*, 1738. Grabado anónimo.
- 143 *Dama con sombrero de paja*, hacia 1750. C. W. E. Dietrich. Hannover, Niedersächsische Landesgalerie.
- 144 *Tè a la inglesa en casa de la princesa de Conti*, 1766, Michel Barthélemy Ollivier. París, Louvre. *Foto Giraudon*.
- 145 *Muchacha con el chocolate*, posterior a 1742, Jean Etienne Liotard. Dresde, Gemäldegalerie.
- 146 *Cofia*, 1780. Grabado.
- 147-53 *Seis peinados masculinos y femeninos*. Franceses, hacia 1778. Grabado.
- 153 *El paseo matutino*, 1785, Thomas Gainsborough. Londres, por cortesía de The Trustees of the National Gallery.
- 154 *El encuentro de José II con Catalina la Grande*, 1787, Johann Hieronymus Löschenkohl. Viena, Historisches Museum. *Foto Meyer*.
- 155 *No tenga miedo, mi buena amiga*, hacia 1776. Grabado basado en Moreau el Joven.
- 156 *Los adioses*, hacia 1777. Grabado basado en Moreau el Joven.
- 157 *La cita en Marly*, hacia 1776. Grabado basado en Moreau el Joven.
- 158 *El paseo por la casa Carlisle*, 1781. Aguatinta por J. R. Smith.
- 159 *Coiffure sans redoute*, hacia 1785. Grabado.
- 160 *Vestido a la Polonesa*, 1778. Lámina de modas de la *Galerie des Modes*.
- 161 Modista llevando un par de miriñaques, hacia 1778. Lámina de moda de la *Galerie des Modes*.
- 162 Vestidos de paseo, 1795. Lámina de modas de la *Gallery of Fashion* de Heidehoff.
- 163 Vestidos de verano, 1795. Lámina de moda de la *Gallery of Fashion* de Heidehoff.
- 164 Vestidos de día, 1796. Lámina de moda de la *Gallery of Fashion* de Heidehoff.
- 165 *Punto de encuentro*, hacia 1801, Louis-Léopold Boilly. Colección privada francesa. *Foto Federico Ambrosio Mella*.
- 166 Vestido de mañana, febrero 1779. Lámina de moda.
- 167 Vestido de baile, 1800. Lámina de moda del *Journal des Luxus und der Moden*, Weimar.
- 168 *Madame Récamier*, 1802, François Gérard. París, Museo de Bellas Artes-Carnavalet. *Foto Giraudon*.
- 169 *No me he aprendido la lección, mamá*, hacia 1800. Grabado punteado por Adam Buck.
- 170 *La bella Zélie*, 1806, J.-A.-D. Ingres. Rouen, Museo Carnavalet. *Foto Giraudon*.
- 171 Vestido inglés de paseo, hacia 1807-10. Manchester, Museo del traje, Platt Hall.
- 172 Vestidos masculino y femenino de paseo, 1810. Lámina de moda del *Journal des Dames et des Modes*.
- 173 Vestidos de verano de paseo, 1817. Láminas de modas de *Journal des Dames et des Modes*.
- 174 *Thomas Bewick*, hacia 1810. Grabado por F. Bacon basado en James Ramsay.
- 175 *El capitán Barclay «el famoso viandante»*, hacia 1820. Grabado.
- 176 Vestidos masculino y femenino de paseo, 1818. Lámina de moda.
- 177 Vestidos Kensington Garden para junio 1808. Lámina de *Le Beau Monde*.
- 178 *Monstruosidades de 1822* Aguafuerte por George Cruikshank.
- 179 Vestido de paseo, 1819. Lámina de moda.
- 180 Vestido para ir en carruaje, 1824. Lámina de moda de *The Lady's Magazine*.
- 181 Vestidos: alemán y franceses, 1826. Lámina de moda de *Journal des Dames et des Modes*.
- 182 Vestido de noche y de mañana, 1831. Lámina de moda de *la Belle Assemblée*, Londres.
- 183 Trajes masculino y femenino de montar, 1831. Lámina de moda.
- 184 Vestidos, 1829. Lámina de moda.
- 185 *Pelisse robe*, seda brocada, inglés, 1831-3. Victoria & Albert Museum.
- 186 Traje de caballero de mañana, 1834. Lámina de moda.
- 187 *En el jardín*, 1840. Lámina de moda del *Allgemeine Modenzeitung*, Leipzig.
- 188 *Florence Nightingale y su hermana Parthenope*, hacia 1836, W. White. Londres, National Portrait Gallery.
- 189 Traje de hombre, 1849. Lámina de moda.
- 190 *Convalecencia*, hacia 1845. Grabado por Charles Rolls basado en Eugène Lami.
- 191 Vestidos de día, hacia 1848. Lámina de moda de *Le Follet*.
- 192 Vestido de invierno, 1847. Lámina de moda de *Le Follet*.
- 193 Vestidos de día, 1853. Lámina de moda de *Le Follet*.
- 194 *Una esquina con viento*, 1864. Litografía anónima. Londres, Victoria & Albert Museum.
- 195 Niñas con vestidos con crinolinas y pantalones, 1853. Del *Die Tafel Birnen*.
- 196 Crinolina, hacia 1860. Lámina de moda.
- 197 Modas de París para septiembre 1859. Lámina de moda de *Illustrated London News*.
- 198 *En un palco de la Opera*, 1857. Lámina de moda de *Le Follet*.
- 199 Mrs. Amelia Bloomer, hacia 1850. Grabado anónimo.
- 200 «Un miriñaque que hará que se vuelvan todas las miradas», 1858. Litografía por Charles Vernier. Londres, Victoria & Albert Museum.
- 201 *La emperatriz Eugenia y sus damas de honor*, hacia 1800. Francis Xavier Winterhalter. Compiègne Chateau. *Foto Giraudon*.
- 202 Vestido con crinolina, hacia 1860, por Worth. Dibujo sobre un modelo hecho en litografía, Londres, Victoria & Albert Museum.
- 203 Modas de Londres y París para junio 1864. Lámina de moda.
- 204 *Mujeres en el jardín*, 1866-7, Claude Monet. París, Louvre. *Foto Giraudon*.
- 205 Modas de Londres y París por marzo 1869. Lámina de moda.
- 206 Peinados, agosto 1870. Lámina de moda de *Le Journal des Modes*.
- 207 El duque de Edimburgo y la Gran Duquesa María Alexandrovna, hacia 1870. Lámina de moda de *Tailor and Cutter*.
- 208 Vestidos de señora y de niña, septiembre 1873. Lámina de moda del *Journal des Demoiselles*.
- 209 *Madame Moitessier*, 1844/5-56, J.A.D. Ingres. Londres, por cortesía de The Trustees of the National Gallery. *Foto National Gallery*.
- 210 *Día de Derby*, 1856-8, William Powell Frith. Londres, por cortesía de The Trustees of the National Gallery.
- 211 *La vida en el ómnibus de Londres*, 1859, William Egley. Londres, por cortesía de The Trustees of the Tate Gallery.
- 212 Vestidos de niña y de señora, marzo 1877. Lámina de moda del *Journal des Demoiselles*.
- 213 Traje de noche, hacia 1877. Lámina de moda de *Le Follet*.
- 214 *Demasiado pronto*, 1873, James Jacques Tissot, Londres, Guildhall Art Gallery.
- 215 *La Grande Jatte*, 1884-6, George Seurat. Chicago, Art Institute, Helen Birch Bartlett Memorial Collection.
- 216 Traje de visita y de noche, 1884. Lámina de moda de *Le Moniteur de la Mode*.
- 217 *Nicompoopiana la mutua admiración en sociedad*, 1880, George Du Maurier. De *Punch*, febrero 1880.
- 218 «Langtry» y otros polisones, décadas de 1870 y 1880. Anuncios.
- 219 *La recepción*, 1886, James Jacques Tissot. Nueva York, Albright - Knox Art Gallery, Buffalo. Legado de Mr. William Chase.
- 220 *El pic nic*, 1875, James Jacques Tissot. Londres, por cortesía de The Trustees of the National Gallery. *Foto Tate Gallery*.
- 221 *Los paraguas*, hacia 1884, Pierre Auguste Renoir. Londres, por cortesía de The Trustees of the National Gallery.

- 222 Trajes femenino y masculino para montar en bicicleta de 1878-80. Lámina de moda.
- 223 Trajes de playa femenino y masculino, 1886. Lámina de moda de *The West End Gazette*.
- 224 Trajes masculino y femenino, 1884. Lámina de moda de *Costume for Spring and Summer*.
- 225 *El conde Robert Montequiou*, 1897. Giovanni Boldini. París, Museo Nacional de Arte Moderno. Foto Giraudon.
- 226 *Knickerbocker* para montar en bicicleta para damas, 1894. *Der Bazar*, Berlín.
- 227 Vestidos de paseo, 1891. Lámina de moda de *Der Bazar*, Berlín.
- 228 Traje femenino de montar. Febrero 1894. Lámina de moda de *The West End Gazette*.
- 229 Vestido de paseo para otoño, 1895. Lámina de moda de *Wiener Mode*, París.
- 230 Vestido en las carreras, 1894. Lámina de moda de *Le Salon de la Mode*, París.
- 231 Vestido de viaje, 1898. Lámina de moda.
- 232 Vestido de paseo, febrero 1899. Lámina de moda.
- 233 *Las hermanas Wertheimer*, hacia 1901, John Singer Sargent. Londres, por cortesía de The Trustees of the Tate Gallery.
- 234 *El ha sido premiado*, traje de noche, 1914. Lámina de moda de *La Gazette du Bon Ton*.
- 235 *Madame Jasmy Alvin*, 1928, Kees van Dongen. París, Museo Nacional de Arte Moderno. Foto Giraudon.
- 236 Vestido de primavera adornado con un galón de seda, mayo 1900. Lámina de moda de *Illustrated London News*.
- 237 Vestido de primavera adornado con encaje. Mayo 1900. Lámina de moda de *Illustrated London News*.
- 238 Corsé, febrero 1902. Anuncio.
- 239 Vestido de chiffón, 1901. Lámina de moda.
- 240 Traje de noche, septiembre 1901. Lámina de moda.
- 241 Vestido de verano, hacia 1903. Manchester, Museo del Traje, Platt Hall.
- 242 Vestido de noche de seda, 1911. Manchester, Museo del Traje, Platt Hall.
- 243 Vestido de noche, 1907-8. Manchester, Museo del Traje, Platt Hall.
- 244 Vestidos «merveilleuse», mayo 1908.
- 245 Vestido, 1908.
- 246 Traje femenino de golf, 1907. Lámina de moda de *Ladies' Tailor*.
- 247 Vestido de día, 1907. Lámina de moda de *Ladies' Tailor*.
- 248 Traje masculino de verano, julio 1907. Lámina de moda de *London Fashion Review*.
- 249 Vestido de paseo, 1910. Lámina de moda de *Ladies' Tailor*.
- 250 Dama con un traje para ir en coche, abril 1905. Foto *Radio Times Hulton Picture Library*.
- 251 Traje masculino de franela para ir en barca, julio 1902. Foto *Radio Times Hulton Picture Library*.
- 252 Traje masculino de automovilista hacia 1904. Lámina de modas de *Tailor and Cutter*. Foto *Radio Times Hulton Picture Library*.
- 253 Vestidos de «faldas trabadas», 1910. De *The Sketch*, 25 de mayo 1910.
- 254 Ligas para la «falda trabada», 1910. De *The Sketch*, 2 de noviembre 1910.
- 255 Vestidos masculinos y femeninos en las carreras, 1914. Foto *Ullstein*, Berlín.
- 256 Vestido de «falda trabada» en las carreras de Auteuil, 1914. Foto *Radio Times Hulton Picture Library*.
- 257 Vestido, 1913. Lámina de moda del *Journal des Dames et des Modes*.
- 258 Vestido «Sorbet» de Paul Poiret, 1911. Foto *Collection de l'Union Française des Arts du Costume*, París.
- 259 Vestido de Paul Poiret, 1913. Foto *Collection de l'Union Française des Arts du Costume*, París.
- 260 Vestido de Paul Poiret, 1913. Foto *Collection de l'Union Française des Arts du Costume*, París.
- 261 Vestido de día, 1912. Lámina de moda, del *Journal des Dames et des Modes*.
- 262 Traje de noche de Paquin, 1913. Lámina de moda de la *Gazette du Bon Ton*.
- 263 Vestido de día, 1914. Lámina de modas, del *Journal des Dames et des Modes*.
- 264 Abrigo y falda en tiempo de guerra, 1916. Londres, Victoria & Albert Museum.
- 265 Vestido de verano, 1915. Londres, Victoria & Albert Museum.
- 266 Vestidos de día, junio 1919. Lámina de moda del *Vogue*. Fines de junio de 1919. Foto por cortesía de la revista *Vogue*.
- 267 Vestidos de noche, 1919. Lámina de moda de *Moderne Welt*, Viena.
- 268 Vestido de día y vestido de terciopelo, 1921. Lámina de modas de *Chiffons*.
- 269 Vestido de seda de verano, 1920. Foto *Ullstein*, Berlín.
- 270 Vestidos de verano, 1926. Lámina de modas de *Les Idées Nouvelles*.
- 271 Damas en el Ritz, Londres 1926. Lámina de modas del *Vogue*, principios de abril 1926. Foto por cortesía de la revista *Vogue*.
- 272 Traje de dama de tweed, 1929. Lámina de moda de *Ladies' Tailor Fashions*.
- 273 Corsé de dama, 1924. Del *Vogue*, principios de febrero 1924. Foto por cortesía de la revista *Vogue*.
- 274 Vestidos de Chanel, 1926. Lámina de moda del *Vogue*, fines de abril 1926. Foto por cortesía de la revista *Vogue*.
- 275 En las carreras de Chester, 1926. Foto *Ullstein*, Berlín.
- 276 Abrigo de tarde, 1928. Foto *Ullstein*, Berlín.
- 277 En las carreras de Longchamps, 1930. Foto *Ullstein*, Berlín.
- 278 Peinado «Pierrette» de Jeanne Lanvin, 1928. Figurín de la Colección Jeanne Lanvin, París.
- 279 Traje de noche, 1929. Lámina de moda del *Vogue* 15 mayo 1929. Foto por cortesía de la revista *Vogue*.
- 280 Vestido de día de Jeanne Lanvin, verano 1931. Figurín de la Colección Jeanne Lanvin, París.
- 281 Traje de noche de Jeanne Lanvin, 1931. Figurín de la Colección Jeanne Lanvin, París.
- 282 Vestido de noche de Worth, 1930.
- 283 Vestido de noche, 1932. Dibujo de moda de Jean Maillart. Londres, Victoria & Albert Museum.
- 284 Vestidos en las carreras de Berlín, 1930. Foto *Ullstein*, Berlín.
- 285 Traje, 1935. Foto *Radio Times Hulton Picture Library*.
- 286 Vestidos para las carreras, mayo 1935. Lámina de moda.
- 287 Vestido de verano, 1934. Foto *Ullstein*, Berlín.
- 288 Vestido con mangas de «mariposa», 1934. Foto *Ullstein*, Berlín.
- 289 Vestido con mangas de «mariposa» de Viena, 1934. Foto *Ullstein*, Berlín.
- 290 Desfiles de modas en un salón, 1935. Foto *Ullstein*, Berlín.
- 291 Vestidos en las carreras, 1938. Foto *Ullstein*, Berlín.
- 292 Modas de París, junio 1939. Lámina de moda de *Vogue*, 14 junio 1939. Foto por cortesía de la revista *Vogue*.
- 293 Traje masculino para primavera y verano, 1920. Lámina de moda del *Tailor and Cutter*, 19 febrero 1920.
- 294 Los primeros ministros francés e inglés, M. Herriot y Ramsay MacDonald, en Chequers, 1924. Foto *Thomson Newspapers Ltd*.
- 295 Traje de dama 1940-4. Foto *Michael Scott*.
- 296 Traje de noche de Jeanne Lanvin, 1947. Figurín de la Colección Jeanne Lanvin, París.
- 297 Vestido Jeanne Lanvin, 1947. Figurín de la Colección Jeanne Lanvin, París.
- 298 Traje *New Look* de Christian Dior, 1948. Foto por cortesía de Christian Dior, París.
- 299 Abrigo de viaje de Pierre Balmain, 1949. Foto *Radio Times Hulton Picture Library*.
- 300 Suéter y falda de Falaise de París, agosto 1945. Foto *Radio Times Hulton Picture Library*.
- 301 Traje de noche de Matli, hacia 1948. Dibujo de moda.
- 302 Vestido de día de Victor Stiebel, 1953. Dibujo de moda.
- 303 Traje de Christian Dior, 1957. De *Vogue*, marzo 1957. Foto revista *Vogue*, © Condé Nast.
- 304 Vestido de día de Jacques Griffe, 1958. De *The Tatler*, 16 de abril 1958.
- 305 Vestido trapecoidal de Christian Dior, 1958. De *Vogue*, marzo 1958. Foto

- revista Vogue, © Condé Nast.
- 306 Vestido de Mary Quant, 1961. Por cortesía de Mary Quant, Londres. Foto Terence Donovan.
- 307 Minifalda, 1965. De Vogue, noviembre 1965. Foto © Condé Nast.
- 308 Vestido transparente de Rudi Gernreich, 1968. Por cortesía de Rudi Gernreich, Nueva York. Foto William Claxton.
- 309 Vestidos transparentes de André Courrèges, 1968. De Vogue, marzo 1968. Foto revista Vogue, © Condé Nast.
- 310 Trajes de la era espacial para la película *Maroc 7*, de Clive, 1967. Foto cortesía de Clive de Londres.
- 311 Conjunto de Rosette Met para la Colección Torrente, 1968. De *Evening Standard*, 22 de enero 1968. Foto Roy Jones.
- 312 Vestido de verano de Zandra Rhodes, 1970. Foto revista Vogue, © Condé Nast.
- 313 Vestidos de verano de Jeff Banks, 1974. Foto Barry Lategan, revista Vogue, © Condé Nast.
- 314 Prendas de campo de Wendy Dagworthy, 1977. Foto Alex Chantelain, revista Vogue © Condé Nast.
- 315 Vestido-jersey de Jean Muir, 1973. Foto revista Vogue, © Condé Nast.
- 316 Estilo Punk, 1982. Detalle de una fotografía de Barry Kay.
- 317 Vaqueros, 1982. Foto cortesía de Levi Strauss.
- 318 Blancos eduardinos, Antigüedades Lunn, Londres, 1981. Foto revista Vogue © Condé Nast.
- 319 Vestido de baile de Belville Sassoon, 1982. Foto Eric Boman, revista Vogue, © Condé Nast.
- 320 Abrigo, blusa y falda *dimple* de Issey Miyake, Londres, 1982. Foto cortesía de Issey Miyake.
- 321 Chaqueta de ante con «diamantes» de bronce de cañón, cinturón de cuero y pantalones de lino de Calvin Klein, 1980. Foto Alex Chantelain, revista Vogue, © Condé Nast.
- 322 Chaqueta de seda cruda, y falda-pantalón de lino de Ralph Lauren, 1982. Foto Albert Watson, revista Vogue, © Condé Nast.

## Lista de ilustraciones del Apéndice

- 1 Fresco de la cueva de Cogull (Lérida). Período Mesolítico.
- 2 Dama de Elche. Escultura ibérica. Museo Arqueológico de Madrid.
- 3 Dama Oferente. Escultura ibérica, siglos V-IV a. J.C. Museo Arqueológico de Madrid.
- 4 Dama de Baza. Escultura ibérica, siglo IV a. J.C. Museo Arqueológico de Madrid.
- 5 Daniel en el foso de los leones. Relieve visigodo, siglo VII. Capitel de la Iglesia de San Pedro de la Nave (Zamora).
- 6 Miniatura mozárabe del Libro del Apocalipsis del Beato de Gerona, siglo X. Catedral de Gerona.
- 7 Miniatura mozárabe del Beato de Fernando I, siglo XI, Biblioteca Nacional de Madrid.
- 8 Miniatura del Liber Fedorum Maior, siglo XII. Archivo de la Corona de Aragón, Barcelona.
- 9 Miniatura del Liber Fedorum Maior, siglo XII. Archivo de la Corona de Aragón, Barcelona.
- 10 Saya encordada del sepulcro de Fernando de la Cerda, siglo XIII. Monasterio de las Huelgas Reales, Burgos.
- 11 Pellote del Sepulcro de Fernando de la Cerda, siglo XIII. Monasterio de las Huelgas Reales, Burgos.
- 12 Miniatura del Libro de los Juegos, de Alfonso X. Siglo XIII. Biblioteca Real del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial.
- 13 Retrato yacente del sepulcro de Doña Leonor Ruiz de Castro, siglo XIII. Villakázar de Sirga.
- 14 Miniatura de la Crónica

- Troyana, 1350. Biblioteca Real del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial.
- 15 Enrique de Trastámara como donante, 1376. Virgen de Tobed. Zaragoza (Colección Román Vicente).
- 16 Sancho IV administrando justicia, del Libro de Castigos e Documentos atribuido a Sancho IV el Bravo, primera mitad del siglo XV. Biblioteca Nacional de Madrid.
- 17 Don Íñigo López de Mendoza, segundo Marqués de Santillana, por el maestro del Soperán, hacia 1470. Museo del Prado, Madrid.
- 18 El Festín de Herodes, de Pedro García Bernabene, hacia 1470-80. Colección Mutadas, Barcelona.
- 19 Degollación de San Juan Bautista, hacia 1490. Museo del Prado, Madrid.
- 20 Isabel de Portugal, de Tiziano, 1535. Museo del Prado, Madrid.
- 21 Alejandro Farnesio, de Sánchez Coello, hacia 1550. Museo de Dublín.
- 22 Felipe II, anciano, de Pantoja de la Cruz, finales del siglo XVI. Biblioteca Real del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial.
- 23 Retrato de una princesa española, de Sánchez Coello, hacia 1615. Colección Merver Nueva York.
- 24 Retrato de una desconocida, de Pantoja de la Cruz, hacia 1629. Museo del Prado, Madrid.
- 25 Felipe IV, de Velázquez, 1635. National Gallery, Londres.
- 26 La Infanta María Teresa, de Velázquez, 1659-1660. Museo del Prado, Madrid.
- 27 Mujer con mantilla, de Velázquez, 1646. Devonshire Collection, Chatsworth.
- 28 Encuentro de Luis XIV y Felipe IV en la Isla de los Faisanes. Grabado de Le Brun según la tapicería de la Historia del Rey, 1669. Biblioteca Nacional de París.
- 29 La Adoración de la Sagrada Forma, de Claudio Coello, 1685. Monasterio de El Escorial.
- 30 La Familia de Felipe V, de Van Loo, primera mitad del siglo XVIII. Museo del Prado, Madrid.
- 31 Coloquio Galante, de Goya, hacia 1793-1797. Colección del Marqués de la Romana, Madrid.
- 32 La Duquesa de Alba de Maja, de Goya, 1797. Hispanic Society, Nueva York.
- 33 Doña Udeca Arias de Enríquez, de Goya, 1793-1794. Museo del Prado, Madrid.
- 34 El Duque de Alba, de Goya, 1795. Museo del Prado, Madrid.
- 35 La Tirana, de Goya, 1799. Museo de la Academia de San Fernando, Madrid.
- 36 El Conde de Fernán Núñez, de Goya, 1803. Colección Duque de Fernán Núñez, Madrid.
- 37 Modas masculinas, 1835. Revista «Correo de las Damas», Madrid.
- 38 Trajes de paseo, 1838. Revista «La Moda», Madrid.
- 39 Gustavo Bécquer y su familia, de Valeriano Bécquer, hacia 1860. Museo Provincial de Bellas Artes, Cádiz.
- 40 La Señorita Burés, de R. Casas, hacia 1900. Museo de Arte Moderno de Barcelona.
- 41 Recepción en el Palacio Real tras la boda de Alfonso XIII y Victoria Eugenia de Battemberg, de Juan Comba, 1906.
- 42 Natacha Ramboya, esposa de Rodolfo Valentino, vestida con la túnica «Delfos» de Fortuny.
- 43 Las cuatro hijas del Marqués de Urquijo, con vestidos, sombreros de rafia y sombrillas de Sonia Delaunay, Madrid, 1919.
- 44 La «mujer-Penagos», 1925. Colección Rafael de Penagos.
- 45 Abrigo de lana de doble faz. Elío Berthanyer, otoño-invierno 67-68.
- 46 Abrigo moldeable. Sybilla, primavera-verano 87.

## Índice

CAPÍTULO I: Cómo empezó todo .....	9
CAPÍTULO II: Los Griegos y los Romanos .....	27
CAPÍTULO III: La Europa Medieval .....	52
CAPÍTULO IV: El Renacimiento y el siglo XVI .....	76
CAPÍTULO V: El siglo XVII .....	105
CAPÍTULO VI: El siglo XVIII .....	129
CAPÍTULO VII: De 1800 a 1850 .....	157
CAPÍTULO VIII: De 1850 a 1900 .....	179
CAPÍTULO IX: De 1900 a 1939 .....	215
CAPÍTULO X: La era del individualismo .....	254
SELECCIÓN BIBLIOGRÁFICA .....	281
APÉNDICE: El traje en España, un rápido recorrido a lo largo de su historia	285
BIBLIOGRAFÍA .....	356
LISTA DE ILUSTRACIONES .....	361

TÍTULOS PUBLICADOS

- ARNHEIM, Rudolf, *Ensayos para rescatar el arte*.
- BALTRUSAITIS, Jurgis, *La Edad Media fantástica*. Antigüedades y exotismo en el arte gótico, 3ª. ed.
- BARASCH, Moshe, *La ceguera*. Historia de una imagen mental.
- BLUNT, Anthony, *Teoría de las artes en Italia, 1450-1600*, 9ª. ed.
- BORNAY, Erika, *La cabellera femenina*.
- BORNAY, Erika, *Las hijas de Lilith*, 5ª. ed.
- BORNAY, Erika, *Mujeres de la Biblia en la pintura del Barroco*. Imágenes de la ambigüedad.
- CARPO, Mario, *La arquitectura en la era de la imprenta*.
- CARRILLO, Jesús, *Arte en la red*.
- DAIX, Pierre, *Historia cultural del arte moderno*. De David a Cézanne.
- DAIX, Pierre, *Historia cultural del arte moderno*. El siglo xx.
- FRANCASTEL, Pierre, *Pintura y sociedad*. Nacimiento y destrucción de un espacio plástico. del Renacimiento al Cubismo, 2ª. ed.
- GÁLLEGO, Julián, *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*, 4ª. ed.
- GRAU, Cristina, *Borges y la arquitectura*, 4ª. ed.
- HERNANDO, Javier, *El pensamiento romántico y el arte en España*.
- HERRERA, Javier, *Picasso. Madrid y la generación del 98: la revista "Arte Joven"*.
- KRIS, E. y KURZ, O., *La leyenda del artista*, 4ª. ed.
- LAVIER, James, *Breve historia del traje y la moda*, 10ª. ed.
- MAYAYO, Patricia, *Historias de mujeres, historias del arte*.
- MURRAY, Chris (ed.), *Pensadores clave sobre el arte: el siglo xx*.
- PANGOSKY, Erwin, *Idea*. Contribución a la historia de la teoría del arte, 9ª. ed.
- RAMÍREZ, Juan Antonio y CARRILLO, Jesús, *Tendencias del arte, arte de tendencias a principios del siglo XXI*.
- REYERO, Carlos, *Apariencia e identidad masculina*. De la Ilustración al Decadentismo, 2ª. ed.
- ROSA ARMENGOI, Laia, *Dalí, icono y personaje*.
- SCHNEIDER-ADAMS, Laurie, *Arte y psicoanálisis*.
- TAPIÉ, Víctor L., *Barroco y Clasicismo*, 4ª. ed.
- TOMLINSON, Janis, *Francisco de Goya. Los cartones para tapices y sus comienzos en la Corte de Madrid*.
- TOMLINSON, Janis, *Goya en el crepúsculo del Siglo de las Luces*.

Yvonne Deslandres  
El traje, imagen del hombre

Traducción de Lola Gavarrón

TUSQUETS  
EDITORES

Título original: *Le costume, image de l'homme*

1.ª edición: mayo 1985  
2.ª edición: diciembre 1987  
3.ª edición: febrero 1998

© Editions Albin Michel, 1976

Traducción de Lola Gavarrón  
Diseño de la colección: BM  
Reservados todos los derechos para  
Tusquets Editores, S.A. - Cesare Cantù, 8 - 08023 Barcelona  
ISBN: 84-7223-822-9  
Depósito Legal: B. 3.003-1998  
Impreso sobre papel Offset-F. Crudo de Leizarán, S.A. - Guipúzcoa  
Liberdúplex, S.L. - Constitución, 19 - 08014 Barcelona  
Impreso en España

## Indice

P.	9	<i>Prólogo</i> , Lola Gavarrón
	17	Introducción
	45	Las bases materiales de la fabricación de trajes
	99	Evolución de las formas del traje
	189	El traje, signo social
	267	El traje de la pareja
	289	Conclusión: Presente y futuro del traje
	305	Bibliografía
	313	Tabla de ilustraciones
	321	Tabla analítica

## Introducción

### 1. ¿Por qué nos vestimos?

Vestirse es lo propio del ser humano. Afirmar que el hombre es "un mono desnudo" no pasa de ser un juego de palabras, pues en la naturaleza no se encuentra un solo hombre desnudo: siempre será un mono "vestido" o al menos adornado; y, si el traje no siempre existe, los collares, cinturones, peinados, etc., nunca faltan en las etnias que aún no han llegado a la edad industrial, cuyas costumbres tendemos a asimilar con las de los antepasados de la raza humana, sobre los que tenemos menos noticias. Los orígenes del traje están envueltos en la misma bruma que disimula el proceso de aparición del "*homo sapiens*"; y el hecho es que ambos nacieron juntos, ya que entre los primeros vestigios de la civilización figuran raspadores de piel, agujas de hueso, palitos de cierre, adornos de conchas. Las más antiguas representaciones que tenemos del ser humano, en los frescos y en las estatuillas que han sobrevivido, lo muestran vestido.

Tres motivos principales pueden superponerse en este comportamiento, único entre las especies animales: la necesidad de proteger un cuerpo frágil, el deseo de mejorar la apariencia y el pudor. Esta última es la razón que invoca el Génesis en el relato, de gran valor poético, del pecado de nuestros primeros padres; pero hoy día parece difícilmente creíble que tal motivo haya podido jugar un papel tan determinante. Sin embargo, no hay más que ampliar un poco el sentido del texto bíblico para sugerir una explicación acorde con el espíritu

moderno, a propósito del cinturón de follaje bajo el cual Adán y Eva disimularon su sexo *al descubrir que estaban desnudos*, o sea, que eran parecidos a los animales: fue, aseguran ciertos psicoanalistas, para ocultarse este humillante parentesco que el hombre buscó distinguirse gracias a adornos, y a un traje con el que, por añadidura, protegía su vulnerable piel de los peligros de la naturaleza. En la mitología del México precolombino se cuenta que el dios-rey de los Toltecas, Quetzalcoatl, viéndose desnudo, se encontró tan horrible al lado de los animales que se puso todo un aderezo de plumas para disimular su fealdad. El ser humano —a pesar de lo que digan los naturistas—, no se encuentra muy a gusto sin ropa, y no sólo por los insectos. La necesidad de defenderse de un ambiente hostil debió ser mucho más fuerte en la época en que la humanidad aún no había conseguido el dominio de su medio, que le ha permitido mejorar sus condiciones de vida.

El traje, nos guste o no, forma parte incuestionable del confort humano. Los filósofos que se han interesado por el fenómeno, siempre han insistido en su significación social. Aceptar vestirse es formar parte la sociedad civilizada. Condorcet decía que el traje es la marca que separa al hombre del animal. Augusto Conte veía en él la huella de la civilización, la prueba del imperio de la razón sobre los sentidos. Pareció pues natural a los colonizadores, imbuidos de esta idea, imponer sus propias ropas a las poblaciones que habían encontrado adornadas pero no vestidas. Esos ingenuos europeos veían en los adornos de los indígenas la marca de su salvajismo, si bien no reflejaban más que la necesidad, esencialmente humana, de afirmar mediante un signo la diferencia respecto del resto de las especies vivas.

Junto a esta motivación fundamental, aunque informada por el hecho de estar ligada a los orígenes mismos del hombre, el deseo de protección es lo que más a menudo invocan aquéllos a quienes se pregunta por qué se visten. Es innegable la necesidad de llevar ropa apropiada en los climas extremados, utilizando los recursos naturales: los lapones se cubren de pieles, y los

pueblos de las islas del Pacífico, antes de ser evangelizados no llevaban más que faldas de cortezas y adornos de flores. No es necesario citar a los indígenas de la Tierra de Fuego, de origen polinesio y que aun en un clima riguroso conservan su traje tropical, para demostrar cómo a veces la ropa no se adapta estrictamente a las condiciones naturales. Hasta tiempos muy recientes muchos funcionarios de los servicios públicos llevaban en cualquier época túnicas de lana de cuello alto, algo de lo más desagradable en el verano. Nuestras contemporáneas, por su parte, lo mismo se pasean con botines o botas el 15 de agosto como con minifalda en pleno invierno.

Además, y ya insistiremos en ello más adelante, los trajes cuyas formas se adaptan a los gestos específicos de quienes los llevan son todavía extremadamente raros; recordemos sin más los uniformes de pantalón rojo de los primeros combatientes franceses de la guerra del 14, que señalaban desde lejos su presencia al enemigo. Si la función primordial del traje fuera verdaderamente la de asegurar a la vez confort y seguridad, el papel de la moda, los constantes cambios en la silueta y en los adornos, se convertirían en algo incomprensible. Sin embargo, el hombre prefiere darse explicaciones racionales de su conducta y de ahí que, con su mejor buena fe, afirme a pies juntillas que su indumentaria tiene un carácter esencialmente utilitario.

El pudor es el motivo que invocan preferentemente los moralistas y en especial los cristianos, que habrían tomado la idea de las tradiciones judaicas. Las otras civilizaciones antiguas consideran el hábito de vestirse como un hecho decoroso y no como una obligación moral, actitud mental bastante frecuente que explica por qué el traje ha sobrevivido a la preponderancia de las religiones tradicionales, que lo reglamentaban jerárquicamente. A medida que se desarrolla la civilización industrial, el sentido mágico, "ritual", que puede comportar el traje desaparece, y hasta podría pensarse que se olvida, si no resurgiera a la menor ocasión de modificar un traje tradicional. La sotana de los sacerdotes católi-

cos —invención tardía, por cierto—, el traje blanco de las primeras comuniones, el velo de las novias, la toca de las monjas de San Vicente de Paúl, no se han suprimido sin que la opinión pública gritara “sacrilegio”, no obstante la indiferencia general ante los problemas religiosos.

Habrà que desembarazar, pues, la cuestión del pudor de la zalamera aureola de rigor moral con que se adorna. El decoro, en materia de traje, es el conformarse a los usos de la sociedad en que se vive. Lo que es decente o no sólo queda definido por la costumbre. Cada moda nueva ha inspirado a los moralistas católicos monótonas invectivas, que acusan de extravagantes y perversos a quienes la llevan. En la actualidad, gracias al nudismo en las playas, pasa por correcto lo que antes había parecido escandaloso. En el día no muy lejano en que todo el mundo pueda mostrarse desnudo, el fenómeno no llamará la atención de nadie. El desnudo es casto y son precisamente los refinamientos de las nuevas búsquedas estéticas los que convierten al ser humano en objeto de deseo.

La voluntad de seducir, tan inherente a los hombres como a las mujeres, es uno de los móviles principales de la transformación de las modas, que nacen de la necesidad de reanimar la atención del *partenaire*, desvelando u ocultando tal parte del cuerpo, acentuando el volumen de tal otra. El pudor, en tanto que cualidad social, aporta un elemento moderador en estas operaciones; en tanto que virtud moral, no concierne más que a los individuos y lo que exhiben de sí mismos y de su ser interior. En *La prima tonta*, de Balzac, se muestra a la baronesa Hulot intentando seducir a Crevel e incapaz, por su total ignorancia de la coquetería, de servirse de los poderes de su belleza. Además, el pudor no ha detenido jamás a ninguna moda. Lo máximo que consigue es mermar su impulso. No se le puede, pues, atribuir en la historia de la indumentaria más que un papel consultivo, a menos de confundirlo con la noción, similar en sus efectos pero diferente en la intención, de la conveniencia social.

Henos aquí, pues, conducidos a lo que en última instancia constituye el motivo más poderoso del hombre al vestirse —y no sólo al cubrirse—: la vanidad, entendida en el sentido más amplio del término. El deseo de aparentar es, en este caso, independiente de la voluntad consciente. La mayoría de los seres humanos ni se pararán siquiera a considerar la necesidad de vestirse, que se acepta como un hábito, como un legado indiscutible de la experiencia. Karl Flügel ha inventariado, en su *Psicología de los trajes*, todas las actitudes posibles ante el traje. Ha distinguido entre el tipo rebelde, para quien el traje es un incordio o una prisión; el tipo resignado, que es mayoría si nos fijamos en el ambiente de las calles; el tipo indiferente, que apenas si se da cuenta de lo que lleva; el tipo pudibundo, que se siente así protegido de las miradas ajenas; o el que se viste por obligación, no por satisfacer un gusto personal, sino para armarse de buena conciencia al llevar con dignidad, por ejemplo, un uniforme impuesto. Vendrían después las personas a quienes íntimamente satisfacen sus ropas; quienes buscan en ellas una sensación de confort, y asimilan el traje con su clase y por ende con el seno materno; también aquéllos a quienes el traje otorga seguridad para acometer ciertas acciones; el caso de todos aquéllos que revestidos de la ropa que simboliza su función social se manifiestan radicalmente distintos a su personaje en la vida privada. Uno se equivoca al decir que el hábito no hace al monje. En el plano social, lo que se da es justamente lo contrario, y el comportamiento no sólo aparece estrechamente ligado al traje, sino que éste es algo así como el signo visible de cada función social. En fin, existen también personas dotadas de un sentimiento narcisista “vigoroso”, a las cuales les encanta dar de sí mismas la imagen más brillante y halagüeña, porque disfrutan al contemplarse a todas horas. Evidentemente, es en esta última categoría donde se reclutan en cualquier época de la humanidad los elegantes, los líderes de la moda, capaces de dar a quienes les contemplan la sensación de una conquista estética o, mejor aún, la imagen de una armonía interior satisfactoria. Es

nuestro espíritu lo que vestimos, no nuestro cuerpo, decía James Laver <sup>1</sup>.

Cierto es que en los casos privilegiados, el traje puede dar una idea superior del ser que se revela a través de su buen gusto.

Habría que añadir enseguida que este último caso es bastante raro. Se necesita haber reflexionado un poco, y los hombres que hoy día se detienen a hacerlo tienden a ver sus defectos más que sus cualidades; sobre todo, bajo el ángulo de la vida social. El traje pone de manifiesto la jerarquía social, proviene de una voluntad de diferenciación; en sus casos extremos, incluso, puede simbolizar la infamia. Al ocultar las debilidades del cuerpo, alienta la hipocresía en las relaciones humanas. Para la mujer ha significado durante siglos una servidumbre voluntaria, ya que a menudo se ha concebido como algo que la maniataba y le impedía moverse con libertad. Es evidente que todos estos reproches no tienen nada que ver con el inocente indumento sino con sus portadores, y no sería precisamente suprimiendo los trajes de golpe como se suprimirían los múltiples defectos de la especie humana; antes bien, el traje posee un sentido benéfico, puesto que ayuda a ocultar las deficiencias.

Este libro no pretende elaborar una vez más la historia del traje; en todo caso, intenta organizar un repaso a la historia del hombre vestido a partir de algunos temas fundamentales, limitándose de manera general al

1. James Laver, escritor inglés, es considerado una de las autoridades de Gran Bretaña en relación a la historia del traje y de la moda. Autor de numerosos libros sobre la carga cultural de la moda, se reveló en 1952 como uno de los pioneros de la psicología del traje con su libro *Clothes*, obra de una espléndida factura literaria. Sus libros más conocidos son, *Fashion and Fashion Plates*, Londres, 1953; *Taste and Fashion*, Londres, 1945; *Costume*, Londres, 1963; *Dress*, Londres, 1966; y *Costume and Fashion, a concise history*, Oxford University Press, 1983, que puede conseguirse en España en las librerías especializadas, y donde desarrolla una lúcida reflexión de la historia de la sensibilidad y los comportamientos humanos, a través de la ropa. (N. de L.G.)

marco de la civilización occidental, ya que ha sido ésta la única que realmente ha exportado sus ropajes. Numerosos grupos étnicos, a menudo importantes por su cifra de población, han conservado hasta la edad industrial sus trajes tradicionales, poco evolucionados, que reflejan claramente los recursos económicos y las creencias locales. Estos trajes de tipo fijo, independientes de la moda, serán objeto de monografías particulares pero no pueden incluirse en el movimiento general de la evolución de las sociedades. Cuando en la vida cotidiana se abandonan, son rápidamente sustituidos por ropas de estilo más o menos europeo. Aunque un cambio tal fue impuesto en las antiguas colonias, el ejemplo del Japón prueba que la elección puede ser voluntaria. Los particularismos locales que sobreviven en el mundo actual parecen ligados, ya a una ideología dominante, ya a la insuficiencia de recursos, pero a partir del momento en que un traje deja de usarse corrientemente se convierte en objeto de museo sin más significación que la histórica.

Tras haber enumerado las diferentes fuentes de la historia del traje, fuentes cuya variedad explica las lagunas de nuestra información, examinaremos las bases materiales de la fabricación de trajes, fundamental para conocerlos; tocaremos a continuación la evolución de las formas de indumentaria, en relación a la historia de las costumbres. Inmediatamente se analizará el traje en tanto que signo social, diferenciador de edades, clases, funciones, o bien como expresión del ejercicio de una profesión o una actividad particular. El traje, reflejo de las relaciones de pareja y expresión personal del individuo, será descrito a continuación. Nuestro último capítulo evocará el presente y el futuro del traje-todo, lo que de éste puede preverse. De esta manera habremos intentado describir los trajes, *esos objetos que sirven para cubrir el cuerpo humano*, cuyo conjunto constituye la indumentaria, o sea, la apariencia exterior reglamentada por la costumbre. La palabra latina *consuetudo*, uso, es la raíz común de los términos traje y costumbre <sup>2</sup>. En el siglo

2. *Costume y coutume*, en francés. (N. de L.G.)

XVII, la lengua francesa tomó el primer sentido de la italiana, que ha conservado hasta nuestros días el hábito de designar con una sola palabra, la vestimenta y el conjunto de usos que reglamentan las modas<sup>3</sup>. No es necesario decir que no pretendemos agotar un tema tan íntimamente ligado a la persona que se necesitaría mucho más espacio para profundizar en un sólo aspecto. La experiencia personal, en tanto que conservadora de una colección de trajes antiguos, me sugiere la máxima prudencia en un tema en el cual tantos puntos permanecen oscuros.

## 2. Las fuentes de la historia del hombre vestido

La historia del traje no puede ser abordada más que a través de fuentes indirectas, porque su objeto, *el hombre vestido* tal y como se presenta desde hace milenios, ha desaparecido. Reconstituir las bases que han dado lugar a este fugitivo acontecimiento es una empresa ardua: el conocimiento no puede nacer más que del cruce de indicaciones de diversas procedencias, que en algunos casos habrá que imaginar dado que los datos, o están dispersados, o faltan totalmente. Además, y hasta el presente, aquellas indicaciones han sido raramente asociadas y estudiadas científicamente. Lo corriente es que la historia del traje se haya abordado de manera sumaria, por parte de observadores que describen con más o menos minuciosidad los cambios en la indumentaria. Ven en ello una curiosidad estética, un cómodo medio de fechar las obras de arte, un conocimiento práctico para uso de decoradores de teatro y, sobre todo, una preocupación específicamente reservada a la debilidad de la inteligencia femenina. Estos especialistas ignoran

3. *Abito*, en italiano es tanto el traje como la costumbre. (N. de L.G.)

los descubrimientos de otras disciplinas y apenas asocian el traje con los factores económicos y sociales que explican su diversidad. Además, desconfían de las connotaciones psicológicas que pueden ayudar a comprender su evolución. Por su parte, los psicólogos que han abordado el problema lo han hecho a menudo con tal ligereza de información que sus conclusiones resultan algo prematuras.

Un repaso sumario a las múltiples categorías de documentos que pueden ser consultados, mostrará la extrema complejidad de las investigaciones en este dominio, pues no hay ningún período en la historia del traje —ni siquiera el que estamos viviendo— del que se posean todos los elementos de información deseables. Admitiendo que tengamos a la vez un traje, su imagen, su precio, el nombre de quien lo ha llevado y en qué fecha, la ocasión para la que se confeccionó y el nombre de su creador, nos faltaría aún lo esencial, es decir, el conocimiento de ese lazo inefable, por informulado, que existe entre el hombre y su ropa, o quizás, aún mejor, entre el hombre y su imagen.

### *Los trajes conservados y las muestras textiles*

El traje no es tan perecedero como pudiera parecer a primera vista. Guardado al abrigo del polvo y de la luz, en condiciones higrométricas normales, se conservará casi indefinidamente. Pero, al ser en principio un objeto de consumo raramente se conserva. Lo corriente es que se lleve, se use, tire o transforme antes de desaparecer totalmente, sobre todo en las clases populares, de las que apenas quedan ropas de otros tiempos en todos los países del mundo.

Quedan, en cambio, ejemplos mucho más numerosos de trajes usados por las clases acomodadas. Existen en primer lugar los trajes guardados en recuerdo de grandes personajes, o bien como reliquias. A los trajes de los héroes y de los santos se atribuye naturalmente un carácter mágico, incluso aunque las atribuciones le-

gendarias no hayan sido verificadas: así, el abrigo llamado de *Carlomagno* (en la catedral de Metz) probablemente sea una capa de seda siciliana del siglo XII. También es bastante dudoso que el desdichado Luis XVII llevara los múltiples atuendos conservados por las familias legitimistas. Pero resulta consolador encontrar piezas en buenas condiciones, porque siempre han sido consideradas objetos preciosos; pueden citarse los ornamentos litúrgicos del tesoro de la catedral de Sens, las ropas de coronación del emperador Enrique II y de su mujer Cunegunda (catedral de Bamberg), la capa de René II de Sicilia (museo de Viena), el jubón de Carlos de Blois (museo de Lyon), los caftanes de los sultanes turcos (museo de Topkapi en Constantinopla). Estas reliquias han sido, a veces, restauradas a bombo y platillo en los tiempos en que era útil comprometerse con ciertos objetos de devoción.

Fue un espíritu similar el que indujo a ciertos soberanos a hacer conservar piezas de su guardarropa. Así Gustavo Adolfo de Suecia, quien mandó guardar dos trajes con los que fuera herido en 1627, durante la guerra con los polacos. Desde entonces todos los trajes de los reyes de Suecia se colocan, a su muerte, en el Gabinete Real de Armas en Estocolmo, junto a sus equipos militares. Los soberanos de Dinamarca tomaron al mismo tiempo una decisión análoga; de esta manera se constituyeron dos de las más ricas colecciones del siglo XVIII que existen. Las revoluciones no han permitido a Francia conservar el traje de sus príncipes; hasta el primer Imperio no se encuentran ropas utilizadas en ceremonias oficiales. Desde comienzos del siglo XX los soberanos ingleses envían al London Museum los abrigos y ropas de coronación (desde la reina Victoria), así como los trajes de novia de reinas y princesas. Un museo de Washington muestra una serie completa de trajes llevados por las esposas de los sucesivos presidentes de los Estados Unidos, partiendo de Martha Washington.

Cuando los trajes ceremoniales guardaban, por voluntad expresa, su forma original y estaban cuidadosamente preservados en los intervalos que separaban las

reuniones de los dignatarios con derecho a llevarlos, se han podido, también, encontrar intactos. Tal es el caso del tesoro de la orden del *Toisón de Oro*, hoy día en Viena y de aquél de la orden del *Espíritu Santo*, que ha sobrevivido a la revolución de 1789 y se encuentra en el museo del Louvre. Pero son éstos casos más bien raros.

Por el contrario, se encuentran por todo el mundo galerías de armaduras, constituidas en torno a soberanos o a grandes capitanes por razones de utilización práctica. En la edad de oro de la armadura completa de placas metálicas, fabricada por artistas y con las medidas exactas de quien las llevaba, y de forma tan ajustada como un traje, estas colecciones constituyen un excelente aporte al fragmentario conocimiento que poseemos del traje en los siglos XV y XVI; añadamos que además se encuentran verdaderos trajes, con chaleco de piel, que se llevaban bajo la coraza o la reemplazaban y cuya forma era, a menudo, tan elegante como la de un jubón de seda.

Fue hacia la segunda mitad del siglo XIX cuando los museos, hasta entonces reservados a las obras de arte, se abrieron a la conservación de testimonios de un pasado en trance de desaparecer por las transformaciones técnicas. Las colecciones de artes decorativas y las de los museos históricos hicieron sitio a la indumentaria encontrada en su mayor parte en los desvanes de las casas ricas. Si los trajes de lana habían desaparecido, quedaban piezas de tela menos perecederas que se remontaban, en el caso de las más antiguas, a los comienzos del siglo XVIII. Se tiraba poco, porque uno se cambiaba raramente de casa, y porque no se tenía el menor escrúpulo en reutilizar los trajes, fuera para convertirlos en ropa de moda, fuera para transformar las faldas en faldas camilla o en cubre-pies, e incluso para disfrazarse en las fiestas de época. Con los ejemplares rescatados se formaron, en el mundo entero, colecciones de trajes nacionales o extranjeros, cuyo defecto es que raramente se remontan más allá del siglo XVIII y cuentan, sobre todo, con piezas de prestigio, ya que los trajes simples, menos vistosos de exponer, eran mucho me-

nos buscados. Los museos regionales reunieron series bastante completas de los trajes propios de cada provincia, porque su desaparición de la vida cotidiana se interpretaba como rechazo de una tradición respetable.

Fue también en este período cuando, para completar una colección, no se dudaba en fabricar temerariamente, y a menudo con materiales antiguos auténticos, las piezas que faltaban. A veces es difícil darse cuenta de estos fraudes, cometidos inocentemente o para montar una obra de teatro. Pero los primeros museos del traje estaban mucho más inspirados por las representaciones pintorescas que por la investigación científica.

Justo antes de comenzar el siglo XX se empezó a valorar el interés de los trajes o restos de trajes encontrados durante las excavaciones, en un estado de conservación raramente atractivo. Las sepulturas cerradas del tipo sarcófago o sepulcro han protegido, a menudo eficazmente, las joyas, los zapatos y las armas; los medios ácidos conservan bastante bien las fibras animales (la lana, la seda, el cuero), mientras que las fibras vegetales subsisten en medio básico; pero, incluso cuando no parece quedar otra cosa que vestigios indescifrables, una excavación bien llevada aportará datos preciosos. Un fragmento de tela puede conservarse dentro de una bola metálica; hilos de oro inalterables, que constituyeron galones, dibujan aún la forma de un bordado.

Sucede a veces que los resultados son aún más espectaculares; en el clima seco de Egipto —donde la religión prescribía que se rodeara al difunto en su tumba de todo lo que pudiera hacerle agradable la vida en el más allá—, se han encontrado en buenas condiciones mobiliarios funerarios complejos con trajes, joyas y sandalias; pero al estar todo muerto asimilado a Osiris, los trajes de mujer brillan por su ausencia. A Egipto se deben igualmente numerosas túnicas y accesorios de la época copta. En Europa, hay que señalar los bien conservados trajes de la Edad de Bronce descubiertos en Dinamarca; los interesantes vestigios provenientes de las turberas del Schleswig-Holstein, que datan de la Edad de Hierro. Para la Alta Edad Media, los mobilia-

rios funerarios son raramente ricos, pero descubrimientos fragmentarios hacen progresar lentamente nuestros conocimientos de unas épocas cuya representación indumentaria no era muy numerosa. En España, un conjunto importante de trajes de seda del siglo XIII se han encontrado en las sepulturas de los reyes de Castilla, en el convento de las Huelgas, cerca de Burgos. Por fin, un importante descubrimiento, destacable desde varios puntos de vista, hecho en un cementerio de colonos establecidos en el siglo XIV en Groenlandia, ha permitido conocer los detalles del traje de gentes pobres, instaladas en los confines del mundo conocido, y por tanto siguiendo la moda a su manera.

Es raro que se conserven trajes de antes de finales del XVIII; también que las series sean completas en los períodos posteriores. Lo que ha prevalecido de manera general son los tipos más usados por las clases medias lo suficientemente acomodadas como para no usar la ropa hasta gastarla, y con posibilidad de guardar los trajes de fiesta. Las modas que han durado poco, como la de la *levita* femenina o el traje-camisa en los años que precedieron a la Revolución, por ejemplo, no han dejado huella alguna. Tampoco se encuentran ejemplos de ropas demasiado frágiles, ni de atuendos de uso cotidiano, salvo para el período contemporáneo, donde es posible adquirirlos en origen entre aquellos fabricantes cuya producción es la más característica de su tiempo.

Los trajes conservados son por tanto una fuente de conocimiento indispensable, porque la enseñanza que de ellos se extrae no se encuentra en ningún otro documento. El corte simple o complicado, la fabricación basta o cuidada, los colores y telas en boga, las técnicas del bordado, todos estos aspectos faltan en las imágenes. ¿Cómo sabríamos que el patrón de un jubón de gran sisa comportaba veintidós piezas, si no pudiéramos juzgar más que por estampas de principios del siglo XV? ¿Cómo conoceríamos la gran boga de sedas rústicas con motivos florales del siglo XVIII si no contáramos con centenares de ejemplos teniendo en cuenta que la pintura sólo muestra telas lisas? Por último, el mar-

gen que siempre ha existido entre las propuestas de los grabados de moda y lo que se lleva realmente no puede ser apreciado más que en función de los trajes conservados, al menos para las épocas más recientes. Así, en los grabados del XIX se ven pocos trajes negros porque no son vistosos de dibujar; hay que observar las fotografías y los múltiples trajes sobrevivientes para apreciar lo que fue una moda universal.

El estudio del textil no puede separarse del traje, pues conforma su base. Afortunadamente, numerosos museos han podido reunir colecciones de muestras de tejidos, encajes, bordados y pasamanerías. Libros de muestras, que se utilizaban en el comercio de sedas o lanas preciosas, fueron guardados por sus fabricantes (a veces hasta tienen el interés suplementario de conservar los precios). En la segunda mitad del siglo XIX, las muestras se acompañaban frecuentemente con grabados que exponían sus posibles usos. Desde la Edad Media quedan fragmentos de tejidos de seda, encontrados frecuentemente en los relicarios. Las excavaciones han enriquecido enormemente las colecciones de textiles, sobre todo en lo que concierne a las telas provenientes de las civilizaciones primitivas de América. En conjunto, los textiles han sido mucho mejor estudiados que los trajes, gracias al esfuerzo de los museos fundados en aquellas ciudades de origen donde continúan existiendo florecientes industrias: la seda en Lyon y Krefeld, la impresión sobre tela en Mulhouse. Otros centros de estudio, ligados a laboratorios de restauración especializados, han nacido por todas partes en Europa, y hacen progresar con gran regularidad los conocimientos en este dominio.

Si se desea conocer realmente la indumentaria de una época hay que añadir una gran cantidad de objetos: la lencería, los sombreros, los guantes, las medias, los zapatos (existe un gran número de museos especializados en estas dos últimas categorías), y además los accesorios que se llevaban en la mano, como bastones, paraguas, bolsos y abanicos. Hay que interesarse también por los maniqués de costurera, imagen esquemática

aunque precisa de la forma ideal impuesta al cuerpo humano en los distintos periodos. Toda colección debe continuarse en el tiempo, pues un museo del traje no puede limitar su curiosidad al pasado y renunciar a presentar, para cada período, un cuadro completo de una indumentaria, reflejo de quien la ha llevado, que igualmente se puede conocer a través de la imagen que ese ser ha escogido de sí mismo.

### *Los documentos iconográficos y la prensa especializada*

Todas las civilizaciones que han engendrado un arte lo bastante figurativo para representar seres humanos reconocibles aportan documentos sobre el traje, tanto más preciosos en los periodos antiguos cuyas ropas han desaparecido. Incluso aunque éstas subsistan, la imagen del hombre vestido aporta una información complementaria, porque permite precisar con qué accesorios, con qué peinado, de qué manera se llevaba el traje. Se fechan más las obras de arte que los trajes, de los que es raro precisar la época, salvo si forma parte de colecciones presentadas por ciertos fabricantes en fechas conocidas<sup>4</sup>. La comparación entre los trajes y las obras de arte permite a menudo lograr una mejor aproximación a

4. En el Museo Rocamora de Barcelona hay una notable colección de guantes, abanicos y, sobre todo, medias antiguas bordadas, masculinas y femeninas. En el Museo del Calzado de Barcelona —plaza de San Felipe Neri, en pleno barrio gótico— aunque un tanto descuidado, puede observarse la evolución del zapato desde la antigüedad hasta nuestros días. En París, en el Museo de la Mujer, en Neully sur Seine, en el antiguo palacio del millonario chileno Arturo López, famoso por sus fiestas, hay cantidad de guantes, abanicos, lencerías, corsés, etc., etc., que pertenecieron a mujeres célebres de la historia como María Antonieta, Sarah Bernhardt, Edith Piaf, bailarinas y cortesanas como Liane de Pougy, Cleo de Mérode, Mata-Hari, etc. Es una delicia visitarlo por el cuidado un tanto fetichista con que lo lleva su conservador, Jacques Damiot, antiguo y célebre anticuario de la Rive Gauche. (N. de L.G.)

la época de ejecución de unos y otras, pero no hay que extraer de ello conclusiones demasiado absolutas. Por otra parte, no debemos olvidar que cada forma artística comporta cierta dosis de convención, con la que hay que contar para interpretar lo que pudo ser en realidad la indumentaria representada; por fin, la mayor parte de los documentos iconográficos presentan el mismo defecto que los trajes conservados, es decir, conciernen más a los grandes de este mundo, mientras el común de los mortales rara vez figura en ellos.

La escultura es la primera fuente importante que aporta, desde la antigüedad hasta nuestros días o casi, notas precisas sobre la ropa de los personajes, representados a menudo en su talla natural. Si el Egipto antiguo y la Mesopotamia han guardado la convención del aplastamiento de las figuras y la impresión de pliegues por un grafismo lineal, en la Grecia arcaica y el Imperio Romano es también posible comprender la organización del traje a través de la estatuaria. Cuando se trata de un arte naturalista, como el de la Grecia clásica o la Europa gótica, la lectura del documento no plantea problemas: el volumen del drapeado, el peso del tejido, la forma del traje, los detalles de las joyas y de los bordados, están a la vista; la escultura en alto relieve, que permite conocer todas las caras del traje, es particularmente útil. Con la idealización inherente al espíritu renacentista esta minuciosidad parece desaparecer; pero las estatuas icónicas de los monumentos públicos y funerarios permanecen fieles a una representación precisa de los detalles, que no ha perdido interés más que por la competencia de otras fuentes de información. Aunque siempre es interesante constatar que Germain Pilon se molestó en indicar sobre la tumba del cardenal de Birague (Museo del Louvre.) cada una de las costuras de la sotana que llevaba bajo la toga.

La pintura aporta al conocimiento del traje un elemento esencial; el color. Recordemos que existen pocos ejemplos de las civilizaciones antiguas, pero los frescos egipcios y etruscos, el decorado de los vasos griegos, completan felizmente los datos que da la estatuaria, al

mostrar los personajes en acción. El predominio casi absoluto del arte religioso durante toda la alta Edad Media, coincidente con la desaparición de la escultura monumental, convierte en algo raro la representación de la gente corriente. Los santos aparecen con ropas convencionales, fuera del tiempo, una larga túnica y un manto drapeado, parecido al *pallium* de los griegos, que la iconografía cristiana adoptó por su odio a todo lo que pudiera recordar las costumbres de los romanos perseguidores. Afortunadamente, a los espectadores de los episodios sagrados se les vestirá con ropas contemporáneas: así, en los mosaicos de Rávena, Justiniano y Teodora llevan los suntuarios atuendos de la corte de Bizancio y los reyes magos el pantalón de los persas, lo mismo que en la época romana los pastores que asisten al nacimiento de Cristo o los soldados que guardan su tumba están vestidos normalmente. Hasta siglos más tarde no se encontrará una iconografía puramente laica; y es en las estampas de los manuscritos donde hay que buscar los documentos más numerosos y variados sobre el traje en la Edad Media. Desde la época carolingia, algunas escenas de consagración de iglesias, así como algunos retratos esquemáticos, dan a conocer las posturas al uso. A partir del período romano, los pequeños personajes que gesticulan en las letras de adorno nos muestran en el traje cómo se vivía en la época, antes que la secularización del libro, en el siglo XIII, aporte gracias a los manuscritos de novelas ilustradas de numerosas "historias", una iconografía que muestra a hombres y mujeres de todas clases y en cualquier circunstancia de la vida. La justeza de esta representación del mundo irá creciendo a lo largo de la Edad Media, en competencia con la pintura en tabla, con el fresco y con la tapicería. La estampación guarda su interés documental, primero por su abundancia y variedad, luego por su aspecto "a lo vivo"; es indudable que los pintores, en muchos casos, pintaron "en vivo" (retratos), pero también se dio el caso de que fijaran la apariencia de unos y otros de una vez por todas: los Duques de Borgoña y sus familiares en las escenas de consagra-

ción, los cortesanos de Jean de Berry en el famoso calendario de las *Très riches heures*, hacen revivir este período crucial de la historia del traje en el que se ve nacer la moda. El único defecto de estas imágenes, a menudo fechadas por añadidura, es el de ser generalmente de tan pequeñas dimensiones que no permiten imaginar el corte de los trajes.

La pintura sobre tablas, al igual que el fresco, se fue librando poco a poco de su carácter religioso. Desde finales del siglo XIV, los "civiles" reaparecieron en Europa gracias a las efigies de los donantes que figuran en los ángulos de las imágenes sagradas. Será el origen del retrato pintado independientemente lo que constituirá a lo largo de los siglos una de las más importantes fuentes de conocimiento de la historia del traje. Esas imágenes brillantes constituyen, desde el Renacimiento hasta nuestros días, una incomparable galería de personajes a la moda, provenientes en su mayoría, una vez más, de las clases altas. Y es esto lo que otorga un enorme interés a las tapicerías del Renacimiento: el hecho de que nos muestran, casi siempre en tamaño natural, hombres de todas clases. La pintura de género ofrecerá en los siglos posteriores ejemplos de trajes populares, pero con ese imperceptible aire teatral que impide a menudo tomárselas en serio. No hay tanta distancia, desde el punto de vista de la exactitud del traje, entre los aldeanos de Le Nain y los pastores de Watteau. Incluso los impresionistas se ocuparán más de la gran burguesía poseedora de medios para seguir la moda, que de las gentes corrientes.

La cosa se ensancha cuando se aprecian los trajes representados en el grabado. Los procedimientos técnicos en este campo nacieron en el siglo XV, y rápidamente se propagaron para reproducir trajes y modas. Los numerosos libros de imágenes sobre la diversidad de trajes, que sucedieron a partir de 1555 a las colecciones de modelos de orfebrería y bordados, tenían un fin documental; había que alimentar el interés de los lectores del siglo XVI por las curiosidades del mundo que descubrían. No se trataba precisamente de sugerir

inspiraciones a los sastres, y la documentación sobre los trajes de los países lejanos es de una exactitud más que discutible. Pero la forma del grabado de moda se definiría para siempre; son estampas de talla más bien pequeña —similares al formato de una carta postal actual—, con un personaje o una pareja de pie, sobre un fondo desnudo o un paisaje, vagamente indicado. De este tipo son las obras de mayor calidad estética grabadas en el primer tercio del siglo XVII por Callot, Abraham Bosse o Hollar; sin embargo, el decorado empieza a ganar importancia y el tema se va limitando; lo cual explica, por ejemplo, que los trajes de *La noblesse lorraine à l'église* se hayan dibujado del natural.

A mediados del siglo XVII se desarrolla otro tipo de grabados de moda: una familia de grabadores, los Bonnard, inundaron Europa de estampas de mayor tamaño que las anteriores, mostrando a un personaje famoso en un traje dibujado con precisión. Es poco probable que la princesa de Conti o el gran Condé hayan posado jamás para los mediocres dibujantes de la oficina de los Bonnard; pero éstos habían entendido cuánto puede ayudar al traje el prestigio de un personaje notorio, y describían el atuendo en pequeñas líneas a pie de página; este procedimiento publicitario se repite siempre en el dominio de la fotografía. Personalizados o no, los grabados de moda de los Bonnard se falsificaron por todas partes y contribuyeron poderosamente a la propagación de la moda parisina en Europa tras la guerra de los Treinta Años<sup>5</sup>.

Fue también bajo el reinado de Luis XIV cuando el fundador del *Mercure galant*, Donneau de Vizé, mandó insertar artículos sobre moda, acompañados entre 1678 y 1685 de figurines grabados con leyendas detalladas. Pero la iniciativa no tuvo continuidad. Aunque el género continuó latente —en los dos primeros tercios del siglo XVIII apareció un buen número de grabados de moda, firmados por artistas como Watteau o Gravelot y

5. O sea de 1618 a 1648. (N. de L.G.)

en formatos variables—, sería en tiempos de Luis XVI y justo al desarrollarse la industria de la moda, cuando verían la luz por primera vez publicaciones periódicas consagradas a las novedades del traje, que aparecían en cuadernos acompañados de láminas coloreadas y en cuyas leyendas descriptivas se leía, a veces, el nombre del creador respectivo. Las planchas de la *Galerie des modes et costumes français*, editada por Esnault y Rapilly entre 1787 y 1788, conocieron tal éxito que hoy día es raro encontrar series completas. El decorado es casi inexistente, pero los trajes y peinados están dibujados con tal lujo de detalles que sugieren lo que ya anunciaba el título de la revista; es decir, que se observaban al natural, de paseo o, mejor aún, en casa de los buenos artesanos, con clara predilección por las extravagancias de los elegantes más vanguardistas. Se escribían artículos monográficos, unas veces sobre los príncipes de la familia real, otras sobre las señoritas galantes, con algunas incursiones en el mundo del teatro, de los burgueses y los artistas. El traje masculino, por su parte, no está nada mal representado.

Hay que mencionar aquí otro medio de propagación de modas señalado por numerosos textos, entre el siglo XVI y el XVIII, que no es fácil de imaginar. Sabemos que las mujeres de toda Europa se hacían enviar muñecas que mostraban, a escala reducida, las últimas novedades de Italia o de Francia, y que en ellas se inspiraban para sus propias ropas. Cuando se trata, como es el caso para el período considerado, de modas del tipo ornamental, es decir de trajes cuyo corte evoluciona muy lentamente y cuyas únicas variantes son los decorados, es difícil imaginarse cómo el encanto de estos detalles podía permanecer visible en una muñeca de tamaño más o menos reducido, e incluso cómo era posible reproducir los detalles en escala. Las muñecas-juguetes, conservadas en gran número, muestran siempre esta desproporción chocante en los motivos que adornan el conjunto ejecutado con gran primor; hoy día se estima que no puede reproducirse de manera válida el corte de un traje más que sobre un maniquí que mida al menos

un metro. Recrear objetos miniaturizados constituye una técnica muy particular que no suscita demasiado interés, salvo por el carácter mágico que tiene cualquier reducción de tamaño. Careciendo de cualquier documento preciso sobre el tema —pues las muñecas de moda se convirtieron en juguetes en cuanto perdieron actualidad—, y no encontrando convincente ninguno de los ejemplos propuestos, no se puede ir más allá de señalar el problema.

La revista de moda nació en visperas de la Revolución francesa; y desde entonces ya no se encontrarán apenas grabados publicados aisladamente. Si el *Cabinet des modes*, editado por Duhamel entre 1785 y 1789, dejó de publicarse rápidamente, el *Journal des dames et des modes* apareció desde el 30 ventoso, año V (20 de marzo de 1799) hasta el 5 de enero de 1839. Uno de los primeros redactores fue el antiguo abad de la Mé-sangère. Estos periódicos se presentaban bajo la forma de pequeños cuadernos de formato *in-octavo*, acompañados de planchas de colores, en los que destacaba un personaje dibujado sobre fondo desnudo o ligeramente indicado. El texto es ya el de cualquier revista femenina actual: algunas actualidades, reseñas mundanas, noticias literarias, poesías, canciones, cierta *publicidad redaccional* (precursora de la publicidad real) y el comentario de las láminas, que no sólo muestran ropas femeninas o masculinas, sino también joyas, sombreros y, a veces, incluso muebles. Los grabados de el *Journal des dames et des modes* se confiaron en algunos casos a excelentes dibujantes, tales como Horace Vernet. Pero entre las revistas de moda que se multiplicaron a lo largo del siglo XIX, prevaleció más bien cierto estilo de una fealdad distinguida, destinado a dar a las lectoras provincianas, que consumían sus ocios con este tipo de publicaciones amables, una idea halagüeña de la moda parisina.

En apariencia, de lo que se trata es de provocar sueños; y si se citan los nombres de los proveedores bajo el grabado, da la sensación de que se trata de un abono sin relación con el traje representado, del cual es imposible

saber si se ha reproducido del natural. Hacia la época romántica, algunas revistas presentan en la misma imagen el frente y la espalda del modelo, aunque la práctica sólo se generalizó durante el segundo Imperio, y en *La Mode Illustrée* que apareció desde 1860 a 1937. Grandes planchas de papel impreso se encargan de dar, desde la época romántica, patrones del cuello y modelos de bordados más que de trajes; hacia 1870 se anuncia a los suscriptores de *La Mode Illustrée* que se les puede enviar por la revista, el patrón de tal o cual modelo dibujado en croquis. Al igual que hoy en día, cada revista tiene la atmósfera de su clientela particular, su estilo de vestimenta. Habrá que esperar hasta los últimos años del siglo XIX para que el nombre de los modistos acompañe al dibujo de los modelos.

Justo en ese momento es cuando la fotografía comienza a introducirse en las revistas de moda, aunque no se generalizará del todo hasta la guerra del 14. Gracias a Paul Poiret el dibujo de modas conoce un período brillantísimo entre 1910 y 1925, en revistas de gran calidad como el nuevo *Journal des dames et des modes* (1912-14) y *La Gazette du bon ton* (1912-25). Y frente a la tradicional acuarela muy minuciosa se va imponiendo un nuevo estilo de dibujo lineal que hará seria competencia a la foto hasta los años 1940-45.

Las primeras fotografías de moda se imprimieron con una cierta solemnidad. Las maniqués son a menudo actrices; entre 1920-40 serán mujeres del gran mundo. Los buenos fotógrafos no desdeñaron aplicar su talento en reproducir los modelos de alta costura; las revistas internacionales como *Vogue* o *Harper's Bazaar*, dan el tono de una cierta elegancia sofisticada, mientras que *Jardin des modes* o *Modes et travaux* se constituyen como publicaciones familiares y de la burguesía.

El estilo de las revistas femeninas se transformará después de la Segunda Guerra Mundial. Se generaliza la fotografía en color y el dibujo queda eclipsado. La *covergirl* seleccionada por su fotogenia reemplaza cada vez más a la simple maniqué profesional, y a las mujeres de mundo suceden las divas del cine o la canción. Los

fotógrafos de moda buscan dar a sus clichés una cierta excentricidad, que no deja descifrar fácilmente el modelo; de ahí que en muchas revistas, al igual que en publicidad se vuelva al dibujo, que permite dar indicaciones mucho más precisas. La mayor parte de las empresas de ropa, empezando por la alta costura, mandan hacer fichas técnicas de detallados croquis para cada una de sus colecciones, temporada tras temporada. Tras el propio traje, es el documento más completo que se puede tener sobre un modelo, pues a menudo añade una muestra del tejido empleado para la fabricación; hay un número importante de este tipo de fichas desde finales del siglo XIX.

A partir de comienzos de nuestro siglo, a la fotografía vino a añadirse el cine, es decir, la posibilidad de ver moverse y desplazarse los trajes sobre maniqués y actrices. En efecto, si al menos desde Paul Poiret se puede hablar de películas de actualidad consagradas a la moda —que continúan con periodicidad constante— las otras películas constituyen también un repertorio completo de indumentaria. Ocurre además, con frecuencia, que una casa de costura sea la encargada del vestuario de tal o cual espectáculo; nada impide al cine mostrar con un realismo convincente los trajes que realmente se llevan. Todo esto se ha convertido en una publicidad indirecta para la propagación de modas, pues ha dado a conocer a todas las clases sociales cómo se visten los personajes prototípicos, las divas de actualidad y las actrices en boga. El auge de la televisión, por su parte, desde 1950, no ha hecho más que ensanchar la zona de influencia de la todopoderosa imagen.

Hay que recordar, sin embargo, que no todas las imágenes que vemos en las revistas de moda se corresponden con trajes llevados en la vida real. La redactora escoge los modelos publicados en razón de criterios personales; un cierto sensacionalismo, que destacará el plano gráfico del resto del artículo, quita a la información una gran parte de su credibilidad. Además, lo que se difunde es una proporción ínfima de la creación de moda; sobre una colección de una centena de modelos,

el dibujante o el fotógrafo no reproducirá más que uno, dos o diez; lo que equivale a decir que estas selecciones previas no tendrán consecuencias. En muchos casos hasta meses más tarde no se sabrá si la tendencia señalada como válida se ha seguido o no en la calle. De ahí que hoy en día las redacciones de las principales revistas femeninas tiendan a imponerse una cierta prudencia en sus propósitos, lo que ha mejorado enormemente la seriedad de la información sobre moda, tanto en revistas especializadas como en la prensa diaria.

Los grabados, fotografías y dibujos de moda no son, evidentemente, las únicas fuentes iconográficas que muestran trajes: las estampas de temas históricos o anecdóticos; las ilustraciones de novelas; las caricaturas, de las cuales un sector importante se dedicó siempre a las ridiculeces de la moda ya desde el Renacimiento; en fin, los documentos que en primera instancia parecen más lejanos al traje, son también dignos de consulta. Tal es el caso de la cerámica histórica, que aporta datos sobre la propagación de las modas de tanta mayor credibilidad por el hecho de no haber sido orientados por la voluntad de un redactor especializado. La publicidad con su iconografía particular es también elemento indispensable en el conocimiento de las modas. Comenzó a ser ilustrada a partir de los últimos años del siglo XIX; desde entonces su papel en la vida moderna es cada vez mayor, en forma de páginas *ad hoc* de las revistas o de carteles de gran tamaño, hasta los anuncios del cine o la televisión. En el dominio del traje, ciertos sectores han sido particularmente explotados, como el de la ropa interior, en alza desde los años setenta por vía de imágenes de tipo francamente erótico. La publicidad refleja actualmente la reaparición del hombre coqueto; éste por primera vez ha aparecido desnudo en un cartel de 1970, en medio del estupor general, cosa extraña cuando la mujer desnuda no había suscitado jamás la menor indignación, salvo entre los moralistas más férreos.

La literatura especializada en la historia cotidiana de la moda no aparece pues sino a finales del siglo

XVIII; hasta entonces las informaciones se recogen al azar en crónicas históricas o libros de memorias. Podría creerse que la existencia de periodistas de modas simplificó el trabajo del investigador, al encontrar éste agrupados y en su fecha los datos que necesitaba. Pero es muy difícil descubrir el dato útil entre la verborrea que rodea desde siempre a la moda, y los acontecimientos que, retrospectivamente, nos parecen importantes, aparecen apenas señalados. Basta con un ejemplo: en la primavera de 1947 un solo periodista, Lucien François, señaló la novedad de la primera colección de Christian Dior, que para el resto de sus colegas pasó prácticamente desapercibida. En 1965, sin embargo, toda la prensa se hizo eco de la revolución de Courrèges. Pero aunque no refleje más que imperfectamente la historia de la moda, la revista especializada registra fielmente los cambios de forma. Constituye además un testimonio válido para la historia de la mentalidad femenina y, desde esta perspectiva, rebasa el dominio del especialista del traje, quien se verá así obligado a ensanchar su campo de investigaciones.

### *Las fuentes escritas*

Los documentos que acabamos de describir conciernen directamente a la historia del vestido y son indispensables para su conocimiento, pero no bastan para dar cuenta de todos los aspectos de un problema que, al abrazar campos tan variados, debe estudiarse a través de la masa de documentos escritos. Los despojos sistemáticos necesarios para rescatar los datos útiles ocultos entre los textos asustan al investigador más pintado. En el futuro, grupos de especialistas asociados se encargarán de asegurarse conjuntamente el trabajo, como se practicó ya en los periódicos del siglo XVIII, con un código de palabras clave que permitían revelar el máximo de información. En espera de la edad de los ordenadores, habrá que resignarse a los sondeos, a las exploraciones fragmentarias; e indicar, todo lo más, los secto-

res que se han revelado ya como particularmente fructíferos para iluminar tal o cual cara de la historia del traje.

Las bases económicas, en el caso de los períodos antiguos, pueden encontrarse tanto en las cuentas de los comerciantes como en las de los consumidores. Cierta número de estos registros ya ha sido publicado en Italia, principalmente, y también en Francia; pero aún no han sido objeto de un estudio general y comparativo. Hoy resulta difícil obtener datos precisos de las firmas o de las empresas, que acostumbran a llevar en secreto sus operaciones y a tirar los libros cuando ya no los necesitan. Los archivos notariales pueden proveernos de buenas indicaciones, gracias a los contratos, a los inventarios que se registran tras los fallecimientos; pero su exploración apenas ha comenzado.

Antes de finales del XVIII es raro ver listas de precios, que hasta la aparición de los grandes almacenes, a lo largo del XIX, no se convierten en algo usual. Sin embargo, los catálogos, distribuidos con profusión, han desaparecido en gran número, aunque aún quedan series lo suficientemente largas como para constituir una fuente preciosísima de datos incuestionables, con el mérito, además (y desde 1870-80), de incluir grabados que muestran al objeto descrito, a menudo ya desaparecido. Por último hay que mencionar, desde el siglo XVIII, las facturas, de las que existen vastas colecciones públicas o privadas, y de las que tampoco se ha emprendido aún un estudio sistemático.

El interés por las informaciones concernientes a la evolución de la economía se ha extendido al gran público a partir de la Segunda Guerra Mundial. La prensa profesional, especialmente volcada a las industrias de la confección y textil, comienza entonces a publicar estudios de mercado, encuestas y estadísticas de venta. Constituyen éstos documentos invalorable para el historiador, que no debe, sin embargo, olvidar que una estadística puede manipularse. De cualquier forma son excelentes materiales de trabajo para analizar la actual evolución del traje.

En lo que concierne a las relaciones del hombre y su traje a nivel de la vida cotidiana, y de los usos propios de cada período, en cada país y en cada condición social, los testimonios se encuentran por cualquier parte y en todas las ramas de la literatura. Las memorias, la correspondencia, las obras de teatro, las novelas a partir del siglo XIX, ofrecen cada cual su perspectiva y hacen progresar el conocimiento y la comprensión de las evoluciones del traje, lo que explica sus idas y venidas. La historia general del traje está apenas en sus comienzos. En nuestra bibliografía se citan las obras más útiles que han sido publicadas recientemente sobre el tema, pero los trabajos son aún raros, quizá porque la disciplina no ha sido aún considerada digna de una enseñanza regular. No existe como asignatura en los estudios superiores y los únicos cursos que se imparten son los de las escuelas profesionales. Las revistas especializadas son raras. En Francia no hay ninguna salvo los cuadernos del CIETA (Centro Internacional de Estudios sobre Textiles Antiguos) de Lyon, cuyos trabajos, además, conciernen sobre todo a los tejidos. Sólo queda esperar que algunos estudiantes valientes se atrevan a emprender investigaciones capaces de hacer progresar una materia muy poco explorada.

tud y solamente a ésa. El modisto tuvo el enorme mérito de no buscar su fuente de inspiración en el pasado, y de idear una moda conveniente a una clientela capaz, tanto de llevarla, como de imponerla. El mismo organizó la difusión de sus modelos con un triple abanico de precios: uno similar al de la alta costura, con modelos-prototipo, ejecutados a medida y en la tradición de una perfección rigurosa; una segunda serie en PAP, en materiales muy parecidos a los de la alta costura; por último, otra en materiales más baratos, siempre en PAP, llamada la serie "costura futura", tan elaborada como la colección más cara, pues era necesario prever los menores detalles en una colección que sería llevada por millares de mujeres. Marcadas con un anagrama —que fue también muy imitado—, las combinaciones típicas de Courrèges (conjuntos de faldas y pantalones, shorts y blusones de colores vivos) tuvieron un éxito prodigioso; incluso las mujeres a quienes intimidaba la imagen de la alta costura, entraron sin complejos en las boutiques del modisto que se había arriesgado a poner su marca en juego. Todo esto, por otra parte, dio lugar a que sus colegas se replantearan la imagen de sus marcas.

Casi todos los grandes modistos tienen en la actualidad un sector de trajes confeccionados, así como accesorios de su marca, y no por ello han perdido prestigio. En 1973 la cifra total de los negocios del sector se elevó a dos mil millones de francos, de los cuales el 17 por ciento es para la alta costura y las ventas directas en los salones parisienses, y el resto para las licencias y ventas de telas. Por la misma época, los perfumes con marcas de casas de alta costura sumaban un total de ventas de tres mil millones de francos.

En el plano de la creación de modelos, la distancia que separa a la alta costura del PAP tiende hoy a reducirse. Desde noviembre de 1973 existe un nuevo sindicato, llamado GMC (Grupo de Creación de Moda), que reúne a modistos de alta costura y diseñadores de PAP en presentaciones comunes. El mercado de la moda se ha vuelto tan amplio que todas las tendencias pueden convivir en él.

## El traje, signo social

El hombre vive en sociedad. Su traje, elemento anexo pero esencial a su personalidad, manifiesta su lugar en el universo propio. Aún hoy, y al primer golpe de vista, el traje anuncia el sexo, la función u ocupación, el rango social y, a veces, el origen étnico de quien lo lleva. Estas distinciones eran aún más claras en el pasado, cuando las jerarquías del traje estaban aún más fuertemente marcadas, debido a la desigualdad de recursos y a las particularidades locales. Dejando para el capítulo próximo el examen del traje de la pareja, nos gustaría describir aquí los diferentes aspectos del traje apropiado a cada una de las especies humanas, ya se trate de un verdadero uniforme, escogido por razones prácticas —lo que no es corriente—, o esté inducido por motivos ideológicos, o bien del traje impuesto por la costumbre y por la moda a un grupo de seres vivos. De esta manera difusa es como el traje marca la diferencia de edades y de clases sociales. Es curioso constatar cómo, en todas estas categorías, lo que menos juega es la búsqueda del confort físico, mientras que importa más la satisfacción del espíritu.

### 1. Las clases de edad

Analizando la evolución del traje en su conjunto, parece evidente que la infancia como tal, no ha gozado jamás de trajes propios. En los países fríos, los bebés iban vendados durante los primeros meses (con los brazos

pegados al cuerpo e inmovilizados durante las primeras semanas), y con la cabeza sin pelo, bien protegida del frío por cofias, lo que está probado por la gran cantidad de cofias conservadas en los museos del traje. El bebé, niño o niña, llevaba hasta los cinco o seis meses un traje largo recubierto de un delantal y, aparentemente, ninguna ropa interior más que una camisa y pañales de paño. De allí pasaba a un traje calcado del de sus padres, e incluso hecho con los mismos tejidos. Y esto no sólo por lo que se refiere a los pequeños príncipes pintados por el maestro de Moulins o por Velázquez: los niños del pintor Rubens, las niñas con miriñaques de Renoir y los pastorcillos de Millet aparecen también vestidos como adultos. En buena ley, los bebés en tejanos y abrigos obedecen a la misma lógica (Figs. 77-78).

Sin embargo, hubo a lo largo de los tiempos tentativas por dotar a los niños de un traje propio a su edad y necesidades. Dichas iniciativas, poco frecuentes por cierto, no gozaron de éxito duradero. A finales del siglo XVIII, y bajo la influencia de las ideas de Rousseau y los higienistas, se suprimieron el maillot de los niños de



77



78



79

pecho y los corpiños de ballenas para los niños de los dos sexos hasta los cinco o seis años. Antes llevaban trajes de corpiño bien ceñido para habituarlos desde pequeños a mantenerse derechos. Al mismo tiempo se impuso la costumbre de vestirlos de blanco. En Inglaterra se inventó un traje para los niños llamado *à la matelote*. Se componía de una chaqueta ligera y de un pantalón largo, del mismo tejido y con una banda a la cintura (Fig. 79). Pero esta ropa verdaderamente cómoda no duró mucho, y desde comienzos del siglo XIX se volvió a los calzones de paño o terciopelo ajustados, a las casacas abotonadas en el delantero y a los colores oscuros. Las niñas renunciaron a los trajes blancos al mismo tiempo que sus madres. Sus faldas eran ligeramente más cortas y, entre 1810 y 1860 aproximadamente, dejaban adivinar los bajos de los pantalones de lencería. Era la marca distintiva de la infancia. Así una cronista de modas se permitía responder a una de sus lectoras, acerca de la oportunidad de poner pantalones íntimos a su hija el día de la primera comunión (trece o catorce años), que “no merece la pena ponerle un traje tan pueril el día en que entra al mundo de los adultos”.

Hacia 1880, los trajes de las niñas se acortaron de verdad, pasando del tobillo a la rodilla. Las piernas se cubrían normalmente con medias negras o calcetines cortos. La moda de las rodillas desnudas se impondría un poco más tarde entre los varones, y durante casi medio siglo daría el tono específico de la infancia; pues ningún adulto se paseaba entre 1890 y 1950 con pantalón corto, a no ser los turistas alemanes en *short* o los *boy-scouts*. Hacia 1851, empezó a extenderse (a partir del príncipe de Gales, futuro Eduardo VII, pionero en llevarlo), el traje de marinero, de pantalón largo y abotonado bajo un blusón de mangas largas, adornado de un cuello amplio y cuadrado, de color azul marino ornado con galones blancos y ajustado de manera complicada bajo un plastrón móvil; todo esto amén de una corbata de lazo anudada suavemente (Fig. 80). Este traje gozó de inusitada gloria, y no sólo en Inglaterra, donde se asociaba a los éxitos de la Marina, sino en el mundo entero durante más de un siglo. Ejecutado en principio con las variantes del blanco y azul preferentemente, conoció después todas las asociaciones de colores y de



materiales, amén de todas las formas de pantalón y calzón. Fue una de las primeras ropas llevadas tanto con calzón como con pantalón largo: un verdadero uniforme para los muchachos. Moda bastante sorprendente si uno se para a considerar lo incómodo del traje de marinero, de mantenimiento poco práctico por su mezcla de tonos y de un ajuste complicado debido a la superposición de distintos elementos. Pero puede que fuera la imagen *vagamente militar* que daba el niño vestido de esta manera lo que gustaba tanto a padres como a hijos. El traje de marinero se vende a menudo con silbato incorporado, lo que recuerda aún más el trabajo del marinero. Las niñas, sobre todo a principios de siglo, lo llevaron también en una versión apropiada a su sexo. Y más tarde se apreciará su influencia, incluso en el PAP femenino.

Los años comprendidos entre 1890 y 1940 son quizá los únicos en que los niños han llevado un traje auténticamente diferente al de sus padres. Normalmente van con calcetines, rodillas al aire y pantalón corto o traje de color claro (Fig. 81). La prodigiosa cantidad de



trajes de niño blancos, frágiles pero de fácil mantenimiento, que han sido encontrados, ilustra el éxito de una moda que se instaló sin duda tanto por razones estéticas como de comodidad. En el período de entreguerras se volvió a los colores suaves para las niñas, con clara predilección, a finales del lapso, por los trajes bordados en nido de abeja, que se dejaban de usar en la adolescencia. Por su parte, los niños llevaban ropas inspiradas en el uniforme de los *scouts* americanos, kaki o azul marino, adornados de signos de inspiración militar; el estado mayor del *scoutismo* internacional asumía el mismo traje.

La canastilla de bebé se modificó profundamente entre 1920 y 1940, gracias al empleo sistemático del punto, que permite inventar nuevas formas de traje adaptadas al niño de pocos meses: pañales, capotitas, braguitas y combinaciones ligeras reemplazaron claramente a las ropas fabricadas antes, en franela o piqué boatinado. Por esta misma época, y por razones desconocidas, empezó a fijarse la costumbre de vestir a las niñas de rosa y a los niños de azul, y a usarse la pulserita de lazo que en las maternidades se coloca a los recién nacidos para evitar equivocaciones.

Durante la Segunda Guerra Mundial los niños empezaron a usar corrientemente pantalones largos, esos pantalones que marcaban el paso a la vida adulta. Y desde entonces se han convertido en algo habitual, tanto para niños como para niñas, ya que tras sucesivas prohibiciones en los colegios, éstas han conquistado por fin el derecho de ir como sus hermanos.

Actualmente no se puede decir que exista un traje específico; la infancia lleva aproximadamente los mismos trajes que sus padres en versión reducida. Y si estos trajes están más adaptados a los juegos y las necesidades de los niños, es porque los mismos adultos ya no llevan trajes tan solemnes ni serios como los de antes. Hasta los bebés han sido alcanzados por esta corriente y la canastilla ha ido perdiendo lentamente su carácter tradicional. Ya no sólo se utilizan colores suaves. El barber, que durante mucho tiempo fue el atributo de los

bebés sin dientes, ha desaparecido, ya que los materiales sintéticos hacen más fácil el mantenimiento de camisitas y monos. Las combinaciones de tejidos elásticos han permitido sustituir los pañales. En todos los países del mundo los niños se visten al gusto de la madre, pues lo normal es que no consulte el suyo a la hora de comprar la ropa. Cuando manifiestan un gusto personal, es frecuentemente en el sentido de identificación con un héroe de sus tebeos. En cuanto a la distinción antigua entre infancia y adolescencia, se ha trasladado a la distinción entre adolescencia y juventud, o sea el momento de asunción de responsabilidades sociales. La juventud independiente de los años 60-65 creó su propia moda: en medio del clima contestatario reinante, las camisas folklóricas y los vaqueros se convirtieron, tras los blusones negros, en la indumentaria manifiesta de la gente joven que quería expresar una opinión política radical; con el tiempo dicha indumentaria se ha convertido en la marca de la edad. Esta juventud militante gozaba, en su conjunto, de recursos financieros superiores a los de sus padres cuando tenían su misma edad, y constituía por tanto, una categoría de compradores interesante de recuperar por parte de los confeccionistas. En busca de la clientela de menos de veinte años se creó una publicidad apropiada: la imagen de la modelo ideal ha cambiado, rejuvenecido prodigiosamente; ya no se trata de una mujercita sofisticada, sino de una colegiala con granos que afecta una muy estudiada negligencia. Especulando directamente sobre esta edad se han ido lanzando toda una serie de modas: la minifalda, la maxi, el pelo liso y largo, los maquillajes pálidos y lánguidos para las chicas, mientras los chicos han sido atraídos por la moda de las cazadoras, las camisas estampadas y desabrochadas en el pecho, y los vaqueros bien ceñidos (Figs. 121-122). Los adultos han seguido el movimiento, adoptando con cierto retraso las modas jóvenes, al menos para el ocio. Pues, una vez que los jóvenes se integran a la vida del trabajo, abandonan todo tipo de excentricidades, como si fuera un plumaje que sólo se adquiere una vez en la vida. En otro tiempo, los vendedores de ropa

de varón diferenciaban claramente tres edades: niño, muchacho y hombre. Estas distinciones se están perdiendo, los adultos imitan a sus hijos. Hay que observar, además, que hoy los jóvenes visten todos de forma muy semejante, sea cual sea su clase social. Se anulan así las diferencias que durante siglos definían a las castas sociales desde los primeros años de vida.

## 2. Las clases sociales

“¿Dónde está el pueblo?”, preguntaba La Fayette al desembarcar en Nueva York. “No se ve más que gente bien puesta.” Esta pregunta hecha por un hombre del siglo XVIII expresa la distinción fundamental que ha existido siempre entre las clases privilegiadas y las otras, siendo las primeras las únicas con medios y fortuna para procurarse trajes elegantes. A este propósito se suelen citar las leyes suntuarias, que a lo largo de los siglos se han sucedido en gran número, como la marca más evidente de la jerarquía social codificada por la ley; pero, como veremos más tarde, estas leyes perseguían a menudo un objetivo económico más represivo, y además sólo concernían a los privilegiados de la fortuna. Ninguna ley ha estipulado jamás el que un campesino no se pueda poner un traje bordado en oro si le da la gana. Tal actitud molestaría tanto a sus iguales como a sus superiores, pero es inútil formularla pues la falta de medios la impide ya suficientemente. Las compras de trajes, como las de cualquier otra cosa, son tributarias de las disponibilidades reales de cada categoría social. La desigualdad que reina de manera general en las sociedades humanas continúa siendo la razón principal de la diversidad de los trajes. Y el hecho de que, en los países de nivel económico elevado y organización más o menos socialista, la mayoría de la población pueda acceder a la moda —o sea a la posibilidad de cambiar de trajes antes de haberlos gastado—, es un fenómeno bastante reciente y aún raro en el conjunto de las sociedades humanas.

Las leyes suntuarias aparecen, a la vez, como fiscalización de los gastos de las clases altas, en aras de proteger las industrias nacionales y como una etiqueta destinada a mantener a cada individuo en su lugar, en el seno de una sociedad jerarquizada. La experiencia muestra que el ser humano siempre tiene tendencia a escalar a los peldaños superiores, de los que el traje sería la expresión visible.

Puede citarse, como una cierta curiosidad histórica, una capitular de Carlomagno, fechada en el 808, con la prohibición de vender o comprar un sayón por más de veinte céntimos, además de toda una serie de prescripciones de tipo económico. Cuando su hijo Luis prohibió a sus súbditos, especialmente a los eclesiásticos, llevar trajes lujosos y joyas demasiado ricas, la cosa adquirió un tinte moralista con acentos de querrela personal. Con el siglo XIII y el sistema feudal en todo su esplendor, las leyes suntuarias se definen con extraordinaria precisión y marcan claramente los trajes propios de cada categoría social: los condes y barones pueden dar a sus acompañantes libreas de tejido que cuesten unos dieciocho céntimos la vara, mientras que sus hijos no podrán llevarlas de un precio inferior a dieciséis céntimos la vara, y los criados no deben sobrepasar la tarifa de seis o siete céntimos la vara. En tiempos de Felipe el Hermoso, las numerosas prescripciones dictadas en materia de represión del lujo afectan más severamente a la clase burguesa, entonces en plena expansión, que a la aristocracia. Sólo las familias poseedoras de más de seis mil libras tornesas tenían derecho a vajilla de oro y de plata; sólo los señores con una renta superior a las seiscientas libras podían tener, así como sus esposas, cuatro trajes al año. Y la cantidad de ropa que tenían derecho a distribuir (o “librar”) a sus familiares, estaba igualmente determinada. El examen de las cuentas principescas que han sobrevivido hasta nuestros días, prueba que estas reglas no se aplicaron al pie de la letra.

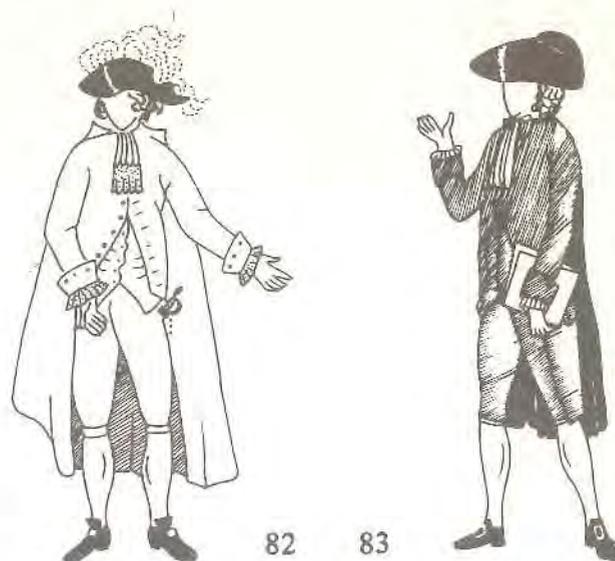
En el siglo XVI la ley intentaría reprimir el uso de sedas y brocados italianos. Los mercaderes debían deshacerse de sus *stocks*, bien devolviéndolos a los fabri-

cantes, bien poniéndolos directamente a disposición de príncipes y prelados, únicos autorizados a llevar tales tejidos. Los bordados en oro y plata se prohíben a todo el mundo salvo a los infantes de la casa real. El rojo carmesí se reserva a las princesas. Las mujeres de clase media no tienen derecho más que a mangas de terciopelo y los campesinos no pueden llevar sedas.

Estas medidas proteccionistas, cuya violación se sancionaba con multas, se mitigaron para permitir la expansión de la naciente industria sedera francesa. Y no es de extrañar que Montaigne hiciera uno de los comentarios más justos jamás formulados a propósito de las leyes suntuarias, al escribir: "Que los reyes dejen de gastar se consigue en un mes sin edictos ni ordenanzas, y tras ellos iremos todos. La ley debería ser dictada al revés: el carmesí y las orfebrería deberían prohibirse a todos los seres humanos, salvo a barqueros y a cortesanas." Y quizá Sully había leído a Montaigne cuando prescribía que las telas de seda fueran prohibidas "salvo a las chicas alegres y a los timadores, los cuales no nos interesan tanto como para concederles el honor de preocuparnos por su conducta".

La clase más directamente afectada por las leyes suntuarias en el siglo XVII es la burguesía, que accede a los buenos empleos y exige los mismos privilegios, al menos aparentes, que la aristocracia. Fue así como en 1700 se prohibía el uso de pasamanerías en oro y plata a las esposas e hijas de "escribanos, notarios, procuradores y otras gentes de leyes", pero aquéllas protestaron con energía y su violación de la ley no fue castigada. Cuando la ley prohibió el comercio de encajes de los Países Bajos o de Italia y el de las telas pintadas, se trataba más que nada de acabar con la fuga de dinero a países extranjeros. El espíritu de las leyes suntuarias, expresión de la jerarquía social, parecía en vías de desaparición cuando, repentinamente, volvió a manifestarse en 1789 con los Estados Generales. Sería la última vez.

Luis XVI había decidido imponer a los diputados un traje que se correspondiera con la importancia particular de cada orden: los eclesiásticos debían conservar los



ropajes correspondientes a su rango; los nobles añadían a su elegante traje un sombrero de plumas blancas y una capa bordada en oro (Fig. 82) (detalles del traje que había desaparecido de la vida cotidiana); en cuanto a los miembros del tercer estado (la burguesía), su uniforme era negro, con un pequeño abrigo del mismo tejido y un sombrero sin adornos ni botones (Fig. 83). Esta desigualdad de ropajes, popularizada por numerosos grabados, contribuyó a manifestar de manera chocante la posición menor atribuida a los diputados reformistas, que exhibían un traje austero en comparación a los delegados de otras órdenes, que se mostraban nuevamente con trajes de una fastuosidad fuera de lugar. Es posible que la precisión con que desde entonces los gobernantes franceses han determinado el ropaje apropiado a cada función pública, tenga su origen en el recuerdo sangrante de esta humillación; hay que recordar, no obstante, que Mirabeau hizo abolir por la Asamblea Constituyente la distinción de trajes.

Constituye, sin embargo, un raro ejemplo de diferencia social oficialmente marcada por el traje. El pantalón de los *sans-culottes*, no se convirtió de la noche a la

mañana en el uniforme de las nuevas clases, llamadas al poder por la Revolución. Un examen de los documentos iconográficos muestra que hasta los años 1820-1830 se siguió usando pantalón; luego se usaría sólo en las ceremonias oficiales. Por otra parte, las diferencias en el traje desde entonces afectan más a la calidad que a la forma, pues los obreros diseñan sus ropas a partir de las que ven usar a la burguesía. Sin embargo, desde la Restauración se impuso entre los trabajadores un tocado único: la boina. Hasta después de la guerra del 14 los obreros se pasearon incluso con *cannottiers* o sombreros hongos según las ocasiones. Hay que recordar que los trajes se compraban de segunda mano y que los accesorios se pasaban, de manera natural, de unas clases a otras. En el siglo XIX la imagen de los campesinos con las mismas blusas que los trabajadores manuales era muy frecuente. Sus pantalones de pana son más anchos que los de los burgueses, y sin cuello duro ni corbata. Por la misma época las mujeres se las ingeniaban para seguir como podían las modas de las clases altas, aunque sin sombreros. Solamente se permitían llevar cofias de lencería, de las que Alfred de Musset, en *Mimi Pinson*, asegura que son el tocado ideal para las modistillas: "Si una mujer bonita se pone una cofia, un traje de raso y un delantal de seda, se arriesga a que la tomen por una coqueta costurera. Pero si una modistilla se arma de un sombrero, una capa de terciopelo y un traje de Palmira, no será tomada por una mujer bonita; muy al contrario, tendrá el aspecto de una percha, y al tenerlo, estará en su derecho. La diferencia consiste, pues, en las condiciones en las que viven los dos seres, y principalmente en ese trozo de cartón recubierto de tela y llamado sombrero...". Sería difícil expresar más eficazmente la barrera creada por el traje. En la lenta transformación de la sociedad occidental asistimos hoy a una democratización de la indumentaria, que ha hecho desaparecer gran número de estos signos distintivos, sobre todo tras la Segunda Guerra Mundial. El sombrero femenino ha desaparecido, al igual que la cofia. La boina ya no es sólo el tocado típico de los obreros, sino de cualquiera que haga

deporte. En las barricadas de mayo del 68 como en cualquiera de nuestras playas, es casi imposible reconocer el origen social de los individuos. La desigualdad de rentas se manifiesta en otros planos: en el del coche, por ejemplo. El deportivo de marca extranjera se convierte así en un signo revelador de la vanidad masculina.

Es normal que un régimen que pretende ser perfectamente igualitario haya impuesto un traje uniforme. Se sabe que la China maoísta ha adoptado el traje de algodón azul, pantalón y chaqueta sin cuello, para dos sexos. Todos los reformadores que conocen el vínculo invisible entre el hombre y su traje se han visto llamados a establecer normas en este campo. En el caso particular de China, se trata de proclamar la igualdad de todos generalizando el traje de los más pobres; como veremos, la mayoría de los fundadores de órdenes religiosas han procedido de la misma manera. Pero esta uniformidad ideológica no se impone sin crear problemas en una sociedad que, en el fondo, sigue fuertemente jerarquizada. La revista de Hong Kong *Far Eastern Economic Review* (citada por *Le Monde* del 29-30 de abril de 1973), explica: "Desde que han sido suprimidos en el ejército popular todos los signos que indican distinción de grado, los viajeros por China han intentado establecer un código que les permita diferenciar a los soldados... Se ha podido así elucidar, en base a informaciones de buena fuente, que el número de bolsillos sobre la guerrera es ya significativo: los que no tienen más que dos bolsillos en el delantero son los de segunda clase, los que tienen dos sobre el pecho y dos en el cintura son los oficiales... el signo de los bolsillos no es aplicable a otros trabajadores de uniforme, como los conductores de trenes, los milicianos y demás personajes oficiales. Pero de una manera u otra su rango se manifiesta. El número de plumas estilográficas en los bolsillos delanteros, constituye una de las formas de identificación... Cuando el tiempo refresca, el número de jerseys superpuestos a la guerrera indica también jerarquía: algunos sólo pueden ponerse dos, mientras que los de rango superior pueden superponer hasta seis... Y, por supuesto, la mejor indicación posible

sigue siendo el corte de la guerrera. A fuerza de viajar por China, al final se vuelve uno lo suficientemente sutil como para captar el grado y la jerarquía de los ejecutivos responsables. Al ver a uno de ellos, se puede razonar así: es un ejecutivo de cuatro bolsillos, con tres estilográficas y seis jerseys superpuestos, vestido por un sastre de Shangai". Resulta más que pintoresco recordar que ya en la antigüedad, las estatuas de los dioses sumerios revelaban su importancia social de manera análoga a la que acabamos de ver en la China maoísta; por el número de pares de cuernos superpuestos a su tocado.

No parece fácil suprimir las jerarquías sociales, de las que el traje es uno de sus signos más evidentes. Su uniformización actual indica sin embargo, la fuerza del movimiento democrático que avanza en todo el mundo y que ha hecho desaparecer, en gran parte, las señas particulares.

### 3. El traje, signo étnico

Desde la antigüedad aparece la idea de un traje ligado a una unidad étnica o, más exactamente, a una forma de civilización. Los soldados griegos en tiempos de Alejandro Magno, o los conquistadores romanos más tarde, llevaron a todas las regiones colonizadas sus hábitos indumentarios. El comercio estaba limitado a los productos de lujo y los trajes, generalmente, dependían de recursos locales y sistemas económicos cerrados. Esto ha subsistido hasta épocas muy recientes en los países africanos y en las islas del Pacífico.

Los etnólogos dividen los trajes tradicionales en tres clases: el tipo *primitivo*, que se compone de distintos ropajes y elementos colocados en forma de collares alrededor de las caderas, del cuello, de los brazos o de la cabeza. Traje que al acompañarse de un taparrabo se llama *tropical* (Fig. 84), o sea el que se ha llevado en todos los países de clima cálido y apenas si ha sobrevivido a la irrupción de la civilización industrial, salvo en regio-



84



85



86

nes muy marginales. El tercer tipo es el llamado *ártico* que aparece ligado a la raza mongola, de la que sería su cuna (Fig. 85). Adaptado a los climas fríos, cubre casi completamente el cuerpo con pantalón y caftán (o túnica); se ha extendido por toda Asia, desde el Japón hasta Persia y, como hemos visto, también a Europa. Las mujeres llevan pantalón, como los hombres salvo en Japón, donde en el siglo XVII se instauró el *kimono*, variante del caftán de manga larga y anudado con un cinturón llamado *obi* (Fig. 86).

Dentro de estos trajes de lenta evolución se encuentran igualmente ejemplos de tipo drapeado o enrollado, como el sari de las indias y el *sarong* (faldillas) de los malayos, y entre los indios de América las variantes de tipo poncho. Los grupos étnicos que, por razones económicas o morales, han seguido siendo fieles a sus trajes tradicionales, los siguen llevando en su vida privada, aunque para trabajar se vistan a la europea.

En la Europa medieval, como ya hemos visto antes, las formas del traje se mantuvieron similares en todas

las naciones cristianizadas. Las materias primas viajaban al mismo tiempo que los mercaderes y los peregrinos, y el traje se muestra más o menos uniforme hasta finales del siglo XIV. Fenómeno que, por otra parte, parece repetirse en el resto del mundo en el caso de ciertos tipos de indumentaria de economías cerradas, como ocurre con el *poncho* de los sudamericanos. Hasta la aparición del traje de *corte* y el nacimiento de la moda, no se manifiestan particularidades propias de tal o cual grupo; estas particularidades luego se propagan en el pequeño universo internacional de los elegantes, al nivel del prestigio político de las *cortes*, a través de trajes que guardan frecuentemente el nombre de su país de origen: "encajes alemanes", "mangas a la italiana", "verdugado español", etc. Cuando se analizan las láminas de los libros consagrados en el siglo XVI a la diversidad de los trajes, es fácil observar que las diferencias son de detalles más que de organización; detalles que permiten distinguir el origen étnico en un momento en que aún no existen nacionalidades en el sentido actual del término. Los pueblos del Este llevan los caftanes superpuestos apropiados a los climas rigurosos aunque de manera general puede decirse que cada grupo adapta a su manera las directivas provenientes de los países más evolucionados. Las modas son más bien moderadas en Francia, y exageradas en Alemania: las dimensiones comparadas de las gorgueras, las faldas con verdugado, las calzas, los miriñaques y los peinados altos de las mujeres, ilustran estas divergencias. Recordemos que a partir del siglo XVII, será Francia quien imponga su moda a toda Europa.

Esta hegemonía no fue asumida sin protestas. Al contrario que los soberanos rusos, que desde Pedro el Grande intentaron imponer a sus boyardos un traje de tipo occidental (marcando su acceso al rango de los pueblos civilizados), los soberanos escandinavos se las ingeniaron para crear trajes específicos. Christian IV, rey de Dinamarca en el siglo XVII, y Gustavo III, rey de Suecia, encargaron diseñar trajes nacionales de formas más simples que las propuestas por la moda parisi-

na; esta iniciativa no gozó de gran éxito, como tampoco las leyes dictadas por los reyes de Prusia para defender el uso de los costosos accesorios propuestos por los artesanos de moda. A partir del siglo XVIII, se aprecia el fenómeno de los trajes propios, que cada grupo humano lleva para manifestar su autonomía o afirmar su resistencia a las influencias extranjeras.

Parece que fue en Escocia, en el siglo XVII, donde apareció por primera vez un tipo de traje independiente de la línea común de las clases elegantes. Los hombres llevaban por encima de sus camisas y jubones, de forma normal, un gran abrigo rectangular de lana, tejido a base de cuadros de colores propios a cada clan, lo que equivalía a un blasón. Este gabán se enrollaba alrededor de la cintura como una falda, y el extremo subía a cubrir el hombro (Fig. 87). En 1720, el director inglés de una fundición de Glengarry, para facilitar el trabajo de sus obreros, tuvo la idea de cortar en dos el gran abrigo: una parte constituyó la falda corta que se cierra con un broche (el *kilt* escocés) y la otra un echarpe. Poco a



87

poco se añadieron otros detalles al esquema original, como el bolso de cuero que se lleva en el delantero para mantener la falda en su lugar. Contrariamente a lo que asegura una leyenda tenaz, nunca se prohibió a los escoceses el llevar un pantalón corto bajo la falda. Este traje fue prohibido en Escocia durante treinta y cinco años, tras la derrota del pretendiente Carlos Eduardo Estuardo en *Culloden* (1766). Pero enseguida fue retomado por el pueblo, con un orgulloso sentido de identidad nacional, y desde entonces no ha dejado de usarse. Señalemos que hasta el siglo XX los tejidos de decoración escoceses se inspiraron directamente en los de los clanes familiares y sobre todo en los lazos de seda que llevaban las mujeres, durante mucho tiempo fabricados en Lyon.

En España, a finales del siglo XVIII se manifestó un movimiento análogo, cuando la alta sociedad adoptó la moda *maja*, es decir, simuló renunciar a la elegancia oficial de inspiración francesa para afirmar su nacionalismo llevando el mismo traje que las clases populares de Andalucía<sup>1</sup>. La obra de Goya ha hecho célebres estos trajes de una gracia extrema: trajes de tejidos ligeros, llevados sin miriñaques, con talles altos de bandas, mantillas de encaje y descubriendo los pies; los hombres renuncian a la levita en favor de la chaquetilla corta y ajustada que llevan aún hoy día los toreros<sup>2</sup>. Poco a poco, desde mediados del XVIII hasta comienzos del XIX, aparecerán en todas las regiones de Europa trajes impropriamente llamados *nacionales*, pues corresponden a grupos mucho más restringidos, que apenas sí sobrepasan la centena o el millar de individuos. Los suizos

1. El libro de Carmen Martín Gaité *Usos amorosos del siglo XVIII en España*, constituye el estudio más serio y ameno de las luchas entre majos y nobles, y de la inteligente fusión de ambas "culturas" que simbolizó la vida de la duquesa de Alba, mitad noble, mitad maja en su vida privada. Hay además un estupendo estudio de los trajes de unos y otros. (N. de L.G.)

2. Más de una vez se ha visto a Goya, como el primer pintor de la mujer moderna, de la mujer de nuestro tiempo, sin corsés ni miriñaques. (N. de L.G.)

fueron los primeros en diferenciar a cada cantón por su traje. E igual pasará en toda Europa, especialmente en Francia, durante esa edad de oro del arte popular constituida por el último tercio del siglo XVIII y el primero del XIX. Cada provincia elabora un traje propio, que sólo se diferencia en pequeños detalles de los de las provincias, y que guarda una evidente relación con el traje urbano de finales del siglo XVIII. El talle emballeado sobrevive en los corpiños rígidos, a menudo bordados y engalonados, que existen en numerosas regiones (Alta Auvernia, Alsacia, Franco-Condado, por ejemplo). Los abrigos de capucha con frunces eran igualmente un traje usual y las faldas son de *godets*, como las de las burguesas del siglo XVIII. El esquema típico del traje campesino regional de Francia se compone de un traje de dos partes, cuya falda amplia se detiene en los bolsillos, con un delantal de seda para los días de fiesta cogido en el pecho y un gran pañuelo de algodón estampado sobre la falda. El elemento más variable (no sólo de una provincia a otra, sino incluso de un pueblo a otro, en las regiones en que el traje regional es un símbolo militante, como en Bretaña o en Alsacia) es el tocado, constituido generalmente por una cofia de lencería de innumerables versiones. Los hombres llevan una chaquetilla, normalmente superpuesta al chaleco bordado y cortado en cuadro, o una blusa y un pantalón que a veces se sustituye, en Bretaña, por el curioso *bragou-braz* o pantalón amplio de paño, o tela blanca, y forma abombada para facilitar la marcha a través de las espinosas aulagas. También aquí el tocado es uno de los elementos de diferenciación. El zapato normalmente asociado al traje aldeano del siglo XIX es el zueco de madera (que a veces lleva una decoración esculpida, a menudo con una tira de cuero) poco costoso y siempre adaptable a los trabajos del campo antes de la mecanización. El zapato de cuero sólo se usaba en fiestas y "grandes circunstancias". Jean Guéhenno cuenta que en la región de Pontivy, donde él pasó su infancia a principios del siglo XX, cada hombre, normalmente, no tenía más que *tres pares de zapatos a lo largo de su*

*vida*: el primero, escogido un poco grande, para la primera comunión, y que le duraba hasta el matrimonio; el segundo del matrimonio a la cuarentena, y el tercero desde la cuarentena hasta la muerte.

Estos trajes provincianos fueron guardados de manera habitual durante todo el siglo XIX, y la prueba de su vitalidad es que evolucionaron: el gran nudo negro de los alsacianos, por ejemplo, proviene de un pequeño lazo que hacia 1830 cerraba (a la altura de la cabeza) la boina bordada que constituía el tocado, y que se hizo más grande a lo largo del siglo XIX. El traje de Arlés se constituye también a mediados del siglo XIX en sus rasgos más característicos. Los trajes regionales se usaban en las ceremonias familiares y en las fiestas y se conservaban en las familias campesinas, entre las que hoy día se han encontrado gran número. En la actualidad no se llevan más que para las fiestas populares o folklóricas. Todos ellos son bien conocidos gracias a las colecciones locales, que normalmente se organizan como expresión de ingenua resistencia de un nacionalismo amenazado por el poder público. Pero no hay que olvidar que sólo son un testimonio, más bien tardío, de la originalidad de una cultura.

A nivel mundial, los trajes regionales no sobreviven más que allí donde los productos manufacturados no están aún bien distribuidos. En las antiguas colonias, el traje europeo es el que se sigue llevando normalmente en la Administración. Es célebre el caso de un país africano cuyo jefe de Estado fue recibido por el gobierno francés, y a su vuelta (aconsejado por su esposa, que había quedado vivamente impresionada de la elegancia parisina) ordenó que las mujeres recibidas por el gobierno llevaran guantes y medias, cosa que en los climas tropicales nunca se había considerado necesaria. Quiérase o no, la corrección indumentaria sigue aún ligada a una imagen europea: en Ceilán, según cuenta el *Ceylan Daily News*, la comisión de fraudes rechazó escuchar a un contable que había comparecido con la camisa abierta y sandalias, y le sugirió que se vistiera "decentemente".

Es en este contexto donde cobra sentido contestario la búsqueda, por parte de la juventud occidental, de los elementos del traje tradicional del país que visitan, para luego llevarlos a su propio país. El móvil ideológico es bastante ingenuo, por otra parte, y se explica a la vez por el bajo precio de los productos locales y por su encanto pintoresco. Pero llevar un traje fuera del contexto que le vio nacer no deja de ser un acto de travestismo, y el uso de atavíos folklóricos no ha llegado a sobrepasar a las clases jóvenes y el ocio, por más que las mujeres de cualquier edad no duden en llevar kimonos japoneses o saris indios.

Hasta el momento no hemos encontrado ningún tipo de traje adaptado a las ocupaciones particulares de un grupo humano. El estilo de la indumentaria depende en primer lugar de los recursos. Entre las clases populares, serán las distintas profesiones las que marcarán los hábitos indumentarios, normalmente ligados a trajes más o menos olvidados pero que continúan informando dichas profesiones.

#### 4. El traje de trabajo

Apenas si hay ejemplos de trajes funcionales apropiados a los gestos de tal o cual oficio antes de finales del siglo XIX. Los campesinos llevaban normalmente la blusa (Fig. 88), parecida al sayón de mangas largas de los galos (Fig. 21) y al camisero de la Alta Edad Media, de buena amplitud (Figs. 22-24). Según los períodos, este blusón llega hasta las piernas o se detiene en las caderas, generalmente es de tela y casi siempre azul. Muchos otros trabajadores adaptaron a sus oficios este traje, cómodo, y que no necesita ajustarse, lo que facilita extraordinariamente los movimientos, y que además, gracias a la simplicidad de su forma, es francamente barato. Tal es el caso de los marinos. Los artesanos de las ciudades, en contacto con la clientela para la que debían trabajar, se vistieron casi siempre de forma



88

aburguesada y todo lo más que se permitían llevar era un delantal, aunque los aprendices llevaban blusones de trabajo. Cuando desaparecieron las corporaciones y se multiplicaron manufacturas y fábricas, el empleo del blusón se generalizó entre la clase obrera. En el siglo XIX lo llevan abierto en el delantero y en tela blanca, gris o azul. Gracias al *glasto* (colorante sólido y barato cuyo uso se tornó universal), el color azul se asocia a la ropa de trabajo y ha quedado desde entonces como el habitual en los monos y uniformes de los empleados de correos o ferrocarriles. La gama de tonos sólidos se ha acrecentado enormemente en nuestros días, pero sólo se ven tonos vivos en los trajes de los trabajadores de nuevo tipo, como los empleados de las gasolineras.

El blusón se sigue usando en numerosos trabajos menos sucios que el de las fábricas, pues puede ponerse por encima de cualquier traje. El esfuerzo actual de los fabricantes consiste en conseguir unos blusones de mantenimiento mínimo, que no se planchen y laven fácilmente.

El trabajo de los mineros se asocia con un traje especial desde el siglo XVI. Los grabados que ilustran el



89

tratado de Agricola sobre la metalurgia, muestran a los mineros con delantales de cuero alrededor de las caderas, capuchas que protegen la cabeza de los desprendimientos de tierra y las imprescindibles rodilleras. En el siglo XVII, el minero lleva un blusón de fustán abotonado hasta el cuello y una toca bajo la capucha (Fig. 89). Este traje, nacido en las minas de Sajonia, se extendió enseguida por toda Europa. Se concibió no tanto para mejorar la salud de los mineros como para prevenir accidentes. En las minas de carbón, para defenderse de las explosiones de grisú, los obreros llevaban blusones de cáñamo, poco inflamables. Se enviaba también “un hombre de fuego” envuelto en una capa de cuero mojado, para que explosionara el grisú antes de que pasaran los mineros. La invención de la lámpara de seguridad por Humphry Davy acabó con esta práctica indignante, sin que por ello desaparecieran los accidentes. Así, una explotación tan peligrosa como la de la mina de mercurio de Idria, en Austria, continuó abierta pese a la muerte ineluctable de muchos obreros.

En las fábricas de cristal y en las fundiciones, los obreros llevaban blusones y capuchas blancas, y a veces máscaras. El traje puede ser también concebido para proteger, no al trabajador, sino a los intereses del propietario. Es el caso de los obreros de la fábrica de

moneda de Sajonia, que fueron revestidos de un traje de payaso amarillo y negro, adornado con campanillas para que sus movimientos fueran tan notorios que no pudieran robar el dinero producido. Se sabe que los pescadores de perlas y los buscadores de diamantes, son sometidos a registros rigurosos a la salida del trabajo.

Los trajes de trabajo son todavía raramente funcionales y guardan un carácter tradicional. Los transportistas de carne llevan aún amplios blusones de tela y pequeñas boinas que los protegen de la carne sangrante. Los carniceros continúan usando diariamente tres delantales, que se van cambiando del interior al exterior durante la jornada. Los charcuteros no han renunciado al uso de las tradicionales camisas a cuadraditos blancos y azules. Los carpinteros siguen usando el mismo ancho pantalón de pana con un pequeño bolsillo especial para colocar el metro plegable. Los pintores de brocha gorda han rechazado recientemente la blusa abotonada en la espalda, que desde hace tiempo es el uniforme de los cirujanos en las salas de operaciones<sup>3</sup>.

El mono de una sola pieza apareció hacia 1920. Se inspiraba en la ropa de vuelo de los pilotos americanos, que a su vez la habían copiado de los leñadores canadienses. Rápidamente se descubrieron sus ventajas. Ya sea de una sola pieza o separado en la cintura, el mono, cerrado en los puños, en los tobillos y en la cintura, abotonado delante, más tarde hermético gracias a la cremallera Eclair, protege perfectamente del polvo, se limpia bien y tiene un aspecto comprometedor por específico (Fig. 90). El obrero vestido de esta manera se siente cómodo en un traje pensado para él, y no como una caricatura con ropa inventada por gente que jamás trabajó con las manos. El mono se mantiene hoy en las fábricas de medio mundo, con detalles propios a ciertos oficios, como las capuchas herméticas para los que ponen el alquitrán en las carreteras. La seguridad de los



90

obreros se rige ahora por la ley y, lentamente, el traje de trabajo se convierte en algo verdaderamente funcional. Los materiales sintéticos han jugado un papel muy importante en este progreso.

## 5. El traje de deporte

La práctica de ejercicios físicos por placer es casi tan vieja como la humanidad. En la Grecia antigua, donde el deporte tenía el valor de una disciplina espiritual, los gimnastas iban desnudos. En Roma, por el contrario, aquellos horribles combates entre gladiadores originaron un equipamiento de carácter más bien grotesco, pero que manifiesta uno de los rasgos típicos de los trajes de competición deportiva. Es decir, todos esos signos distintivos que permiten reconocer desde lejos al campeón favorito o a aquel por el cual se ha apostado. En las carreras de carros, que apasionaban en Bizancio, los corredores llevaban los colores de su equipo: verde o azul.

3. La autora se refiere a costumbres francesas. (N. de L.G.)

La caza tuvo durante la vida medieval un papel importante: privilegio señorial en su origen, ofrecía igualmente una buena ocasión para comer en algún mesón afamado. Poco a poco dio origen a una ropa muy particular. Para camuflarse, el cazador llevaba un traje verde en verano y gris en invierno. El halconero se vestía del mismo color, para no asustar al pájaro que sostenía en la mano izquierda, protegida por un guante de cuero negro llamado *sinistra*. Más tarde, empezó a atarse a la cintura una bolsa de cerradura metálica llamada *carnicera*, en la que se guardaban pequeños trozos de carne para el halcón. La forma del traje de cazar dependía de la moda del momento, ya que en definitiva se trataba de algo reservado a las clases altas. A Enrique IV (apasionado por la caza, como todos los reyes de Francia) cabe la instauración del traje rojo, color que volvería a aparecer, en el siglo XIX, en innumerables equipos de cazadores. Aún hoy es el color preferido de los pocos que sobreviven, cada uno con su botonadura especial. En el siglo XVIII el color de los equipos sólo dependía del gusto individual. El rey de Francia tenía un equipo azul oscuro. La caza a pie no se ha revestido nunca de una indumentaria especial. Se caracteriza por el uso de colores otoñales y por la elección de ropas cómodas para andar por terrenos enlodados. Pero cada cazador compone su equipo según su gusto y no hay ninguna indumentaria específica.

Otro juego deportivo está también reservado a la nobleza en la Edad Media: el torneo, cuyos usos fueron fijándose poco a poco, hasta adquirir en el siglo XV un protocolo complicado. El *Livre des Tournois*, redactado por el rey René de Anjou en 1460, describe todas las posibilidades. Por aquel entonces los combatientes aparecían enteramente recubiertos por armaduras de placas metálicas; los cascos se construían con materiales ligeros, y eran adornados con animales salvajes, pájaros de alas amaestradas y cosas así. Todo ello se hacía para dar pintoresquismo al torneo y para diferenciarse del adversario. El caballo, al igual que en las corridas de toros, estaba defendido por un peto y recubierto de una

coraza, que caía hasta el suelo, con los escudos de su caballero. Este llevaba por encima de la armadura un *tabardo*, es decir un traje corto, de mangas anchas, bordadas igualmente con sus armas. Este traje era también el de los organizadores del torneo: el heraldo se lo ponía a lo largo y los pretendientes a lo ancho. El tabardo y la armadura constituyen la indumentaria clásica de los yacientes en sus tumbas. El heraldo de armas del rey de Francia llevaba hasta el fin del antiguo régimen una versión modernizada del tabardo medieval.

Los hombres montaban a caballo —lo que hasta tiempos muy recientes no sólo constituía un deporte, sino también un medio de transporte— con su traje normal, del que recogían los pliegues en la cintura si era largo. Las mujeres adoptaron trajes de color oscuro, bajo los cuales algunas refinadas, como Catalina de Médicis, se atrevieron a usar pantalones íntimos<sup>4</sup>. La mayor parte montaba a la amazona; la delfina Maria Antonieta, sin embargo, montaba como un jinete, con pantalones y botas bajo el traje largo. Hasta comienzos del siglo XX, y gracias al nuevo sistema de relaciones entre los dos sexos, no se afianzó este último traje. Hoy en día hombres y mujeres montan a caballo con pantalones ceñidos a los tobillos y ensanchados en la cadera, reforzados de cuero en el interior, o también con vaqueros y gorros semiesféricos en la cabeza, reforzados interiormente con láminas metálicas.

La práctica de los deportes se extendió a partir del siglo XIX, primero en Inglaterra y luego en el resto del mundo, bajo el doble aspecto de ejercicio saludable y juego de competición. Así fue surgiendo toda una serie de equipamientos nuevos destinados a facilitar los movimientos y a mejorar las marcas.

4. Catalina de Médicis, en el siglo XVI, fue la primera mujer que dejó ver "voluntariamente" sus pantalones íntimos o *calzones*, de tal finura, primor y riqueza que parecían concebidos más para ser mostrados que para permanecer ocultos. Brantôme, en *Las Damas Galantes*, lo ha contado maravillosamente. (N. de L.G.)

Las carreras de caballos, nacidas a finales del siglo XVIII, se "representaron" primero con los jockeys en pantalón de cuero, de talle alto, botas bien ceñidas hasta media pierna, chalecos cortos hechos de seda de distintos colores y sombreritos en los mismos tonos, a saber, los colores emblemáticos del propietario de la cuadra. El chaleco se convirtió luego en una casaca de mangas largas y el sombrero en boina o visera, pero los jockeys siguen llevando los colores de su cuadra, lo que permite seguirles a distancia durante la carrera. Por lo que se refiere a los jinetes elegantes, han conservado la indumentaria lanzada por los miembros del Jockey Club de Londres en el siglo XVII, es decir, chaleco y blusón gris.

En el siglo XVIII, cuando comenzó el boxeo, se practicaba a mano limpia. Los combatientes se presentaban con el torso desnudo, en polainas y con un pañuelo con sus colores anudado alrededor de la muñeca. Los golpes por debajo de la cintura estuvieron siempre prohibidos, como en los torneos de la Edad Media, pero el deporte era tan peligroso que a partir de 1880 se obligó a los boxeadores a llevar guantes forrados, que ya se habían inventado en 1747. Antes de la Primera Guerra Mundial, los luchadores llevaban pantalones de punto metidos por dentro de unos botines con cordones. En la actualidad, pelean en pantalón corto y siempre con el torso desnudo.

Los juegos de balón colectivos, fueron los primeros que acusaron la necesidad de signos que permitieran reconocer fácilmente a los jugadores de cada equipo. La brutalidad de los choques obligó a adoptar, desde la segunda mitad del siglo XIX, rodilleras bien forradas para proteger a los jugadores de críquet, con gran escándalo de los puristas, que preferían llevar los *knickerbockers*, largos calzones parecidos a los de los campesinos holandeses, enrollados en la rodilla<sup>5</sup>. Hoy, tanto los ju-

gadores de rugby como los de hockey, van forrados para proteger de los encontronazos las partes frágiles del cuerpo.

A partir de la segunda mitad del siglo XIX, las mujeres comenzaron a practicar deportes. Empezaron con el croquet y el tenis. El uso de la ropa habitual, hacía más o menos imposible las evoluciones; se limitaban a "remangarse" la falda exterior y seguían jugando con enaguas y crinolinas.

A finales de siglo, encontraron más práctico jugar con una especie de corsé-camisola (imitada de la camisa masculina), que tuvo, mucho antes que esta última, un cuello fijo del mismo tejido y una falda larga que se limitaba a descubrir el pie. El sombrero de tenis fue el *canotier*, igualmente de inspiración masculina. También se usaba para el ciclismo, y ya veremos más tarde cómo la práctica de los deportes facilitó el que las mujeres fueran, poco a poco, apropiándose de ropa pensada para hombres, pues la suya propia les impedía todo movimiento. Los hombres jugaban al tenis en pantalón de franela y blazer a rayas. Hasta después de la guerra del 14, los hombres no se atrevieron a jugar en mangas de camisa; pero luego vencería el cuello abierto y más tarde las mangas cortas, indumentaria que desde entonces tiene el nombre de su inventor, el campeón de tenis *Lacoste*. Por la misma época las mujeres llevaban faldas tan largas como las de calle, que se acortaron hacia 1925, y volvieron a alargarse cuando la moda las alargó. Poco antes de la guerra de 1940 cambiaron las medias blancas por calcetines. Hoy día, el traje *standard* para ambos sexos es blanco, con shorts y maillot sin mangas y dejando plena libertad a los brazos.

Los baños de mar apenas si se practicaban antes del siglo XIX. En los ríos la gente se bañaba desnuda o en camisa. Hasta el siglo XIX, tal como documentan numerosos testimonios desde la Edad Media, los hombres se bañaban desnudos en el Sena; en 1830 se les prohibió hacerlo. Los trajes de dos piezas (especie de bikinis) de las mujeres representadas en los mosaicos romanos

5. En los últimos años, se han vuelto a ver profusión de *knickers* por las calles de todo el mundo. (N. de L.G.)



91

encontrados en Piazza Armerina, Sicilia <sup>6</sup>, que han provocado tanta curiosidad, se parecen más a los de las figurantes de un ballet acuático. La moda de los baños de mar fue lanzada por la duquesa de Berry, nuera del rey Luis XVIII, quien se hizo transportar a Dieppe en 1827, para zambullirse en el mar con una túnica larga que recubría un amplio pantalón anudado en los tobillos. Con esta seductora indumentaria, fue conducida al borde del agua por el prefecto local en traje de ceremonia. La costumbre se fue extendiendo cada vez más en las playas del Canal de la Mancha. Las bañistas se hacían conducir hasta el borde del agua en cabinas rodantes, en las que previamente se habían cambiado de traje. Al llegar al mar se zambullían con una blusa y un largo

6. Los bikinis que cubren a las mujeres de *Villa Casale*, en Sicilia, han sido reseñados, en efecto, en los libros de indumentaria de todo el mundo. Fue una auténtica sorpresa descubrir aquellos frescos del siglo IV a C con mujeres absolutamente modernas, que han vuelto a plantear la vieja polémica de si es la anatomía humana la que cambia a lo largo de los siglos, o simplemente la manera de cubrirla. (N. de L.G.)

pantalón de lana, encorsetadas y calzadas con una especie de alpargatas por encima de las medias (Fig. 91). Después del baño ni se planteaban el mostrarse en la playa con semejante traje, tan poco sugestivo por otra parte. Al borde del mar, se llevaba un traje de ciudad de colores claros y tejido ligero, con guantes, velo y una sombrilla para proteger la cara, que debería permanecer blanca <sup>7</sup>. Esta concepción del traje de baño protector, duró hasta 1925, pero el traje de baño propiamente dicho fue perdiendo amplitud. Hacia 1900 los calzones, ceñidos, se detienen en las piernas descubriendo medias negras, y esto se acompaña de una túnica sin mangas o de manga corta que descende hasta media pierna. El conjunto se suele realizar en una especie de lana de color oscuro y adornado de galones blancos o rojos. Los hombres llevan maillots de punto hasta media pierna, con mangas largas, y casi siempre en punto o en jersey de rayas horizontales blancas y rojas.

A partir de 1920, el maillot de una sola pieza, con o sin falda corta incorporada, se hizo de uso corriente entre las mujeres. Poco a poco se fue reduciendo a fin de facilitar la práctica de los baños de sol, ya que la tez tostada estaba entonces a la moda <sup>8</sup>. Entre las dos guerras, pues, el traje de baño se convirtió en un traje de playa, que merecía la atención de los modistos. La espalda se fue escotando cada vez más, lo que de paso acostumbró al ojo a descubrir sin sorpresa sectores cada vez más vastos del cuerpo femenino. En cuanto a los

7. Debe recordarse la cuidada indumentaria de los huéspedes de "L'Hôtel des Bains", del Lido veneciano, en *Muerte en Venecia* de Visconti (a cargo de Piero Tossi) o las no menos cuidadas descripciones de las novelas de Scott Fitzgerald, localizadas en la Costa Azul de los años veinte. Evidentemente, si iban tan "abrigados" es porque la temporada de baños era muy distinta de la actual. Los elegantes se bañaban en la primavera o el otoño. En verano se refugiaban en la alta montaña. (N. de L.G.)

8. Chanel fue una de las pioneras, en la Francia de los años veinte, del bronceado en la cara. También su amiga Misia Sert. (N. de L.G.)

hombres, empezaron a llevar bañador corto y a bañarse con el torso desnudo. La indumentaria del baño de sol se componía de un triángulo que cubría el pecho, con la punta superior atada al cuello como un collar y las otras dos anudadas a la espalda; también de un pantalón o un short, prenda que empezaron a llevar las mujeres a las playas hacia 1934. Por la misma época, el modisto Jacques Heim inventaba el pareo, de algodón estampado y drapeado en torno al cuerpo como el traje de las haitianas. A partir de 1934 empezaron a verse también trajes de baño de dos piezas, pero mucho más cerrados que los que empezarían a verse a partir de 1945.

Privado de baños de mar durante los años de guerra, un público europeo cada vez más amplio, se precipitó hacia las playas soleadas del Mediterráneo con enorme placer ante las vacaciones reencontradas. Los hombres siguieron usando el slip de colores y materiales diversos, mientras que los maillots de las mujeres seguían las innovaciones de la moda. En tiempos del *new look* se impuso un bañador como un traje corto, fruncido, em-



ballenado y sin tirantes, fabricado en materiales sintéticos finos y que se secaban rápidamente. Pero esta moda de los bañadores muy vestidos apenas tendría futuro tras la aparición fulgurante del traje de baño de dos piezas (sujetador y slip), cuyas dimensiones, cada vez más reducidas, iban a provocar entre los espectadores un efecto comparable al de la bomba atómica (Fig. 92). El fabricante Réard propuso el término *bikini* para designar este tipo de traje, cuyo uso se ha convertido en algo corriente. Recordaba el nombre del atolón del Pacífico en el que tuvieron lugar los primeros ensayos de explosiones atómicas de los americanos, después de la guerra. Pronto se olvidaría el origen de este vocablo, sobre todo cuando los periódicos y revistas empezaron a hablar del "monokini", a partir de 1965, y se vieron chicas con el pecho desnudo en algunas playas. A pesar de las protestas ante la policía, la moda de mostrarse a pecho descubierto gana cada año más adeptas, al menos en la Costa Azul<sup>9</sup>. El movimiento naturista, por su parte, contribuye a despojar a la desnudez de su carácter de tabú, y el toque de provocación sexual que acompañó a los primeros pechos descubiertos está a punto de desvanecerse. Que el aspecto estético de las playas haya mejorado o no, es cuestión completamente distinta.

Los deportes de montaña nacieron igualmente en el siglo XIX. Las primeras ascensiones se hicieron con traje cálido, botas de clavos, gafas guarnecidas de lentes pintadas para proteger los ojos de la reverberación, y sombrillas verdes. Horace Bénédicte de Saussure, que fue en 1787 uno de los primeros alpinistas en hollar el Mont-Blanc, había llevado además, a la espalda de sus portadores, una tienda y una cama con sus cortinillas. La primera mujer que se arriesgó a esta excursión,

9. Este libro se publicó en Francia en 1976. En España, desde los años 80, el "top less" está a la orden del día en la mayoría de las playas, con algunas excepciones en el Norte. También se han acotado convenientemente las playas de nudistas. (N. de L.G.)

Mme de Angeville (1838), lo hizo con una indumentaria muy adecuada: una combinación-pantalón cuyas piernas se abotonaban como polainas, un traje corto en lana escocesa, forrado de muletón, y, según las horas, un capuchón relleno o un capuchón forrado de verde (Fig. 93). A finales del siglo XIX no se pensaba más que en tejidos tipo loden y en lanas prácticamente impermeables para hacer este tipo de escaladas. Los abrigos de Loden, con estola y capuchón, formaban parte de la indumentaria normal del alpinista, al igual que el calzón y las rodilleras de punto con motivos estampados, que podían remangarse cuando hacía calor. Después, los calcetines de lana se incorporarían a la práctica de otros muchos deportes.

Los primeros deportes practicados en invierno fueron el patinaje y las carreras de trineos sobre hielo. Se patinaba con cualquier tipo de ropa, con un zapato especial al que se fijaba el patín de madera (después de metal) con una lámina. Entonces se ideó atornillarlo a la suela del zapato para mejorar la estabilidad, pero no había traje especial, como tampoco lo hubo cuando se



93



94

descubrió lo interesante que eran los paseos en esquí. Hasta el relato de la travesía que en 1888 realizó por Groenlandia el noruego Nansens, nadie se preocupó por la ropa. Tras él, los hombres copiaron la indumentaria del explorador: blusón entallado con bolsillos grandes, amplio pantalón anudado en los tobillos y visera. Las mujeres se enfrentaron bravamente a las montañas nevadas con su atuendo habitual del invierno; hacia 1900 fueron fotografiadas esquiadoras con falda hasta los pies, traje sastre y gran sombrero atado con velo. En 1925 ya llevaban faldas cortas, gruesos chandals y boinas caladas hasta los ojos. Hacia 1930 empezaron a usar pantalones y desde entonces no han dejado de hacerlo (Fig. 116) en todas sus variantes. Lo corriente hoy es un mono, con un blusón boatinado o en tejido impermeable. El empleo de materiales sintéticos está a la orden del día en estos equipos deportivos, acompañados siempre de boinas. La moda, una moda particular cuya influencia no sobrepasa a un pequeño número de iniciados, rige además todos los detalles del atuendo para esquiar.

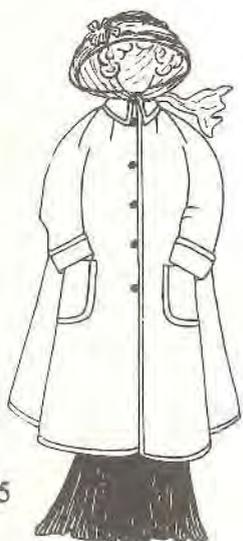
Otros tipos de deportes requirieron desde sus comienzos un equipo especial: así la bicicleta, cuyo uso empezó a generalizarse desde 1890, con un atuendo en los hombres a base de calcetines *norfolk* y pantalones bombachos, recomendándose tajantemente que fuera todo en lana. Las mujeres, al principio, intentaron montar en bici con su ropa habitual; luego se pusieron los mismos bombachos que los hombres bajo faldas cortas; por fin algunas tuvieron la audacia, hacia 1895, de suprimir la falda y mostrarse con los pantalones amplios y ceñidos a la rodilla llamados *bloomers*, por el nombre de la americana que los inventara allá por 1851 (Fig. 117)<sup>10</sup>. Las mujeres ciclistas llevaban, con sus

10. Amelia Bloomers, feminista y sufragista americana, fue la primera mujer en dejarse ver, allá por 1851, con pantalones exteriores en forma de bombachos o *knickers*, que últimamente han vuelto a estar de moda. En su honor tales pantalones reciben el nombre de *Bloomers*, nombre que abarca también a toda el área iberoamericana. (N. de L.G.)

pantalones o faldas-pantalón, corpiños tipo camisero y sombreros de corte masculino como los *cannottiers* (Fig. 94).

Para conducir automóviles se hizo necesario protegerse del polvo y del viento. Hacia 1900 los conductores llevaban enormes abrigos guardapolvos, de paño grueso o de piel, viseras y gafas de cristal ahumado con orejeras de tejido boatinado. Las mujeres que se arriesgaban a montar en los nuevos vehículos se envolvían igualmente en largos guardapolvos y se ponían también gafas, escondiendo sus sombreros bajo amplios pañuelos o velos de colores claros que se anudaban bajo el mentón. Con la pavimentación de las carreteras y la mejora en el confort de los automóviles, estos atuendos especiales fueron desapareciendo poco a poco. Hacia 1920, de todo el equipo sólo sobrevivían los guantes de conducir, que últimamente han sufrido una variación al cortárseles los dedos, y dejarse cubierta sólo la mitad de la mano al volante.

El renacimiento de los juegos olímpicos en 1896, gracias a los buenos oficios del francés Pierre de Cou-



95



96

bertain, trajo consigo la aparición de un nuevo tipo de traje, un verdadero uniforme de colores reconocibles para cada uno de los equipos internacionales. Las rayas se habían convertido en uno de los signos característicos del traje de deporte en las competiciones celebradas en Gran Bretaña; a partir de 1908, y para los participantes de ambos sexos en los juegos olímpicos, se fue imponiendo el azul oscuro para los franceses, las rayas blancas y negras para los ingleses, el naranja y blanco para los holandeses, el blanco con rayas rojas en diagonal para los americanos, etc.<sup>11</sup>. Los atuendos del desfile y los que se llevan en las manifestaciones exteriores a los juegos propiamente dichos, son igualmente uniformes y cambian con cada celebración de los Juegos.

La historia del traje deportivo es pintoresca. Bastante reciente como para ser conocida en profundidad, ilustra el mecanismo mental que conduce a la adopción de un traje particular, aunque la comodidad no juegue un papel del todo preponderante en esta búsqueda. El reciente desarrollo de los cascos de los motoristas, en un estilo astronauta, es desde este punto de vista bastante característico. Se lleva un traje especial para el deporte para manifestar así que se pertenece a un grupo especial y de forma voluntaria. En última instancia ese traje se convierte incluso en un *uniforme* defendido con orgullo por quienes lo han elegido. Llevar este uniforme no sólo expresa una negación de la personalidad, sino que es marca de integración a la comunidad; permitirá, además, participar plenamente de la exaltación colectiva. Este poder del uniforme se utiliza en dominios muy distintos. El deporte es uno de los raros sectores del juego accesible a los adultos. Uno no puede por menos de extrañarse, ante estos ritos minuciosos, de su carácter fetichista, en el sentido genuino de la palabra, o sea, fundado en sistemas jerárquicos incomprensibles desde el

11. Con espléndida reconstrucción en el vestuario de "Carros de Fuego", gracias al cual Milena Comaroni ganó un Oscar de Hollywood. (N. de L.G.)

exterior, propios del grupo en cuestión y que constituyen un universo artificial, paralelo, real. El placer que manifiestan los deportistas en llevar sus atuendos específicos, ligado a la preciosa idea de expresar una ocupación voluntariamente aceptada y no impuesta, explica el prodigioso desarrollo de la ropa de inspiración deportiva: el *sportswear* para las horas de ocio y relax, una de las ramas más activas del P.A.P. tanto masculino como femenino. La gente siempre está dispuesta a gastar más dinero por placer que por necesidad, y a permitirse más fantasía fuera de las horas de trabajo. El traje de deporte es el mejor ejemplo que puede darse de un atuendo creado para adaptarse a una situación dada, de la cual se convierte en símbolo. Un rápido paseo por la evolución del traje del teatro nos permitirá ver otro tipo de acuerdo entre un personaje y su apariencia, pues la personalidad que se expresa no es la del cómico, sino la de su papel, manifestado en el traje.

## 6. El traje de teatro

Las condiciones de los espectáculos antiguos, que se desarrollaban en grandes teatros al aire libre, hacían necesario realzar la estatura del actor. Una máscara fijaba desde el principio el carácter del personaje (parece ser que funcionaba al mismo tiempo como altavoz), mientras que para levantar la talla se usaban altos coturnos. Hay que confesar que las tentativas de resucitar este tipo de procedimientos no han aparejado un aumento de público en nuestros tiempos.

El teatro de la Edad Media, de carácter casi exclusivamente religioso, se basaba, como se sabe, en convenciones aún más arbitrarias. No se exigían ni realidad histórica ni coherencia dramática. Por su parte, el traje era tributario de las condiciones locales. En el siglo XV, cuando surgen los documentos gráficos, los actores de la Edad Media aparecen con trajes ordinarios en su mayoría, a los que añaden accesorios insólitos: tocados

extravagantes y llamativos, echarpes anudados a la cintura o flotando libremente, detalle éste que contravenía toda la estética cotidiana. Se sabe por otra parte, que los actores a los que se reservaban los personajes sagrados vestían con suntuarios trajes litúrgicos que se conservaban en las sacristías; de esta forma se realizaba su prestigio. Los maquillajes burlescos y las máscaras designaban al diablo y sus acólitos.

En Italia, con la *Commedia dell'arte*, vemos a los *Zanni* adoptar atuendos típicos, derivados del traje normal del pueblo italiano y estilizados con colores característicos (rojo y negro para *Pantaleón*, el veneciano; retales entremezclados en el traje del *Arlequín*, que simbolizaban los remiendos del pobre aldeano que viene a buscar fortuna a la ciudad; y el traje ancho, blanco y verde del segundo *zanni*, Brighella). Estos personajes se designaban todavía por la expresión de la máscara o el antifaz de cuero oscuro que mantenían en escena. En la comedia italiana, tal como circuló en Europa durante los siglos XVII y XVIII, los actores que interpretaban los papeles de los enamorados tenían que vestirse a la moda, e incluso a la última moda, para provocar no sólo simpatía, sino también la posibilidad de identificación feliz por parte de los espectadores. Los otros cómicos seguían fieles a sus tipos burlescos, definidos de una vez por todas en una convención similar a la que ofrecen hoy los payasos de los espectáculos circenses. La persona venía significada por su aderezo y su maquillaje, similar a una máscara: la apariencia definía al personaje.

Aunque no lo parezca, la distancia entre aquella situación y la de nuestro teatro clásico no es tan grande. Molière interpretaba a Mascarille con una máscara, también a Sganarelle, y en todas las obras en que actuaba se cubría con trajes de pura convención italiana, con barbas características y maquillajes peculiares (Fig. 97). El único papel que interpretó al natural fue el de Alceste en *El Misántropo*, donde apareció tan verídico y atractivo como la naturaleza le permitía.



97

La comedia clásica era interpretada con trajes regidos por un protocolo muy similar al de la comedia italiana. Lacayos y bufones llevaban atuendos estilizados y fuera de lugar, con gorgueras y capas, por ejemplo, que ya no se usaban en la ciudad, mientras que los personajes de la burguesía se mostraban en sus trajes normales. En cuanto a la tragedia representada por los mismos cómicos, abogó desde el principio por un traje que la distanciara claramente del mundo contemporáneo. Los hombres adoptaron un atuendo parecido al de los emperadores romanos en sus horas de triunfo: la armadura de bronce fue reemplazada por un corpiño de brocado de oro y una falda corta, del mismo material, llamada *tonnelet*, que descubría las piernas calzadas con mallas y borceguíes. Este traje procedente de las mascaradas y los ballets, se completaba según los gustos de la época, con la peluca rizada, la corona de laureles o el sombrero del plumas. Las actrices llevaban trajes de línea semejante a la del traje normal, pero se cargaban de colgantes que cambiaban a placer para sugerir la idea de Antigüedad entre los espectadores que, por su parte, no pedían más que participar de un universo mágico

cuyo elemento esencial era la voz del actor. Esta actitud se prolongó por todo el siglo XVIII, en el cual el traje de escena no era sino el de la corte un poco exagerado: miriñaques aún más voluminosos, flecos, adornos y bordados más llamativos, plumas más altas y maquillajes aún más marcados (Fig. 98).

Sin embargo, a partir de las tragedias exóticas de Voltaire y el espíritu lógico del siglo de las Luces, se fue perfilando cierta modificación del vestuario de escena. Mlle Clairon no se contentó sólo con la reforma de la dicción, sino que se atrevió también a cambiar el concepto del traje teatral. En *L'Orphelin de la Chine*, obra en la que Voltaire pagó los trajes, se permitió salir a escena sin miriñaques y sin mangas, con los brazos desnudos. En la *Electra* de Crèbillon, se arriesgó a salir sin miriñaques ni abalorios, con el pelo liso y sin rizar, polvos blancos, sin colorete, y con cadenas. "Era fantástico", escribió Diderot. Su partenaire Lekain solía compar-



98

tir tal espíritu. Suprimió la peluca y se puso caftanes forrados de piel atigrada para los papeles orientales (entonces en el cenit del exotismo), amén de turbantes. Sin embargo habrá que esperar bastantes años más para que Talma intente y complete una verdadera reforma del traje de la tragedia. Talma apareció en escena con una túnica de lana blanca drapeada por su amigo, el pintor David, con los brazos y las piernas desnudos. Pero no pensemos que esta vuelta a la estética clásica fue general. Los actores eran propietarios de sus trajes y se vestían a su gusto. En 1830 todavía, Mlle Mars aparecía en el papel de *Doña Sol* con una toca a la rusa, que además había sacado ya para interpretar a Tisbe en *Angelo tyrán de la Padoue*; cuando Víctor Hugo le llamó la atención alarmado por el efecto escénico, la actriz le respondió que los espectadores ni se fijaban en tales cosas.

En la segunda mitad del siglo XIX, los trajes de las obras históricas fueron encargados a pintores y tomaron un carácter de reconstrucción precisa más bien lamentable. Es imposible reproducir exactamente los tejidos, los cortes y los adornos de una época antigua, como es imposible reconstruir el estilo y la manera de andar de otros tiempos. Rachel interpretó *Phèdre* drapeada a la antigua, pero sin quitarse el corsé, lo que suprimía en sus gestos toda ligereza. Por la misma época, cada actor encargaba los trajes de escena a su sastre habitual, y los trajes aparecían en escena la noche del estreno, sin ensayos previos.

A esta anarquía, gracias a la influencia de los directores de teatro (que a partir del siglo XX se convirtieron en los verdaderos responsables del espectáculo), siguió el sistema autoritario que conocemos hoy, es decir, que el responsable del vestuario determina el estilo del personaje a representar y organiza toda la distribución, lo que significa pasar de la reconstrucción más fiel a la estilización más arbitraria. En nuestro tiempo se ha interpretado el *Don Juan* de Molière en combinaciones de piel clara, así como obras Shakespeare se han representado en traje de chaqueta. Un texto sólido aguanta

cualquier matiz; pero hace falta que ese matiz ayude a los actores y no sea una fantasía gratuita. Ciertamente, la autoridad del director, asistido por el decorador y el escenógrafo, ha contribuido a dar rigor al espectáculo; se ha perdido, en cambio, el margen de fantasía la iniciativa personal que reinaba cuando los actores se vestían e interpretaban a su aire. La calidad estética de la representación se ha visto asimismo favorecida, al igual que la vitalidad de la pieza montada.

Otras formas de espectáculo han venido a sumarse al teatro: el cine y la televisión establecen sus propios imperativos, que no son los de la escena. En efecto, un traje destinado a verse desde lejos, en un escenario dado, debe adaptarse a procesos de estilización o de aumento. Por ejemplo, hoy se sabe que los mejores equivalentes visuales de los brocados de terciopelo del Renacimiento son los tejidos esponjosos decorados ya en el patrón. La cámara, sin embargo, realza los menores detalles, y se necesita un trabajo de reconstrucción preciso si se desea extraer del traje todo lo que puede aportar a la evocación de una época. Pero, cualesquiera sean los prejuicios de los que se parte, el traje sigue siendo elemento esencial de un espectáculo. Sugiere el personaje, del que es su proyección, antes incluso que éste haya abierto la boca o hecho el menor gesto. El papel del traje es aún más evidente en espectáculos como la danza, y las reflexiones de Mlle Clairon, a este propósito, en sus *Mémoires*, son de plena actualidad.

“El traje añade mucho a la ilusión del espectador, y el actor se hace así más fácilmente con su personaje... el primer golpe de vista que el espectador proyecta sobre el actor, debe predisponerle sobre el carácter que éste va a desarrollar en escena”<sup>12</sup>.

12. Oscar Wilde ha escrito muy buenos artículos sobre el carácter “ilusionista” del traje y sobre su función dramática de primer orden en el teatro de su compatriota Shakespeare. Julieta nunca aparece más apetecible, ni con trajes más fastuosos, que cuando Romeo la cree muerta, para hacer así aún más doloroso su silencio. (N. de L.G.)

En la mayoría de los casos una reconstrucción exacta del traje antiguo es casi imposible. Podría decirse, utilizando expresiones de *Paradoxe sur le comédien*, que el traje que evoca mejor una época, no es necesariamente el que mejor reproduce los modelos originales, sino el que ofrece esa ilusión al espectador; del mismo modo que el mejor actor no es el que llora de verdad, sino el que hace creer a los espectadores que está llorando.

Es raro que un gran modisto consiga buenos trajes de teatro. La óptica de la escena es muy diferente a la de la calle. Paul Poiret cuenta, sin embargo, que él creó a principios de su carrera un abrigo para la actriz Réjane, del que ha descrito la extraordinaria complicación:

“Toda la tristeza de un desenlace romántico, toda la amargura de un cuarto acto, confluían en ese abrigo lleno de expresión, y, al verlo aparecer, el público sabía que el final de la obra se acercaba”<sup>13</sup>.

El traje de teatro debe ser tratado, pues, de manera tal que evoque al personaje; justo lo contrario de lo que significa el uniforme.

## 7. El uniforme militar

Hasta ahora hemos descrito algunos tipos de trajes más o menos voluntariamente aceptados. Existen, en el otro extremo, uniformes impuestos por una autoridad de

13. Saint Laurent ha diseñado también para el teatro francés, y para las revistas de la célebre Zizi Jeanmaire. Se ha ocupado igualmente del vestuario de la mayoría de las películas que ha interpretado Catherine Deneuve (*Belle de Jour* de Buñuel incluida) y, además, del traje de recepción de Marguerite Duras en la Academia Francesa; ha vestido ballets y óperas. También lo hizo en su día Chanel con ballets rusos de Stravinsky y Diaghilev, que financiaba su amiga Misia Sert. Oscar de la Renta, por su parte, modisto dominicano afincado en Nueva York, debe buena parte de su éxito internacional, al hecho de haberse encargado de diseñar el vestuario de series de T.V. tan archiconocidas como *Dallas*. (N. de L.G.)

tutela a ciertos grupos sociales definidos. Todos los uniformes presentan características comunes: en primer lugar, y esencialmente, son una señal de reconocimiento, tanto para quienes los llevan, como para quienes los ven. Todos sus detalles han sido fijados y suprimen radicalmente la personalidad de cada cual, al menos en principio. Este aspecto es casi siempre el más importante, sobre todo en las órdenes monásticas. El individuo está totalmente “escondido” bajo el personaje social sugerido por su ropa. Por su parte éste puede adaptarse a los gestos propios a la función designada por el uniforme, pero no obligatoriamente, ya que por lo general se trata de una *convención*.

El uniforme más universalmente extendido es el de los soldados, hasta el punto que la simple palabra, sin otro calificativo, designa su estado. Es probable que fuera en los ejércitos en lucha donde se vio la necesidad, por primera vez, de distinguir al enemigo por su uniforme. Es indudable que la diferencia de equipamiento bastaba para distinguir a persas de griegos. Los romanos organizaron sus legiones con verdaderos uniformes, al menos cuando el ejército dejó de estar constituido por ciudadanos voluntarios que se vestían de su bolsillo. Los soldados de infantería llevaban una túnica corta, el *sayón*, con calzones cortos y anchos llamados *femoralia*, además de una coraza o *lorica*, a base de placas metálicas, que bajaba hasta las caderas con faldillas de malla o tiras de cuero. Su casco, confeccionado primero en cuero, pasó a ser inmediatamente de bronce, con una anilla incorporada para facilitar el transporte a la espalda con el resto del equipo (Fig. 99). Los oficiales, llamados *centuriones*, llevaban en la mano, como señal de mando, una cepa de vid con la que a menudo golpeaban a sus soldados para que prevaleciera la disciplina. Hay que reseñar que el moderno bastón de mando de los mariscales tiene exactamente el mismo origen. Cuando un general regresaba *vencedor*, su tribu le honraba concediéndole el título de *imperator*. Tenía, así, derecho a entrar triunfalmente en Roma en un carro, coronado de laureles, con el rostro maquillado en



99

color bermellón (como las antiguas estatuas de los dioses), y cubierto con un manto de púrpura. Su armadura, adornada frecuentemente con pequeñas esculturas, se componía de dos placas de bronce en forma de almeja, atadas a los hombros y a la espalda por sendas correas.

Esta organización, de espíritu un tanto moderno, desapareció con la penuria económica que sobrevino tras la desaparición del imperio romano. Sabemos que en la época merovingia, cada combatiente se equipaba según sus posibilidades y observando ciertos ritos. Por ejemplo, el pelo se cortaba completamente en la nuca, y las mechas supervivientes se peinaban en la coronilla, de manera que el soldado sólo quedaba protegido de cara, quedando sin defensa ante los golpes del adversario, si, por desgracia, tenía que emprender la huida. Los cascos de este período que se han podido encontrar son demasiado frágiles para soportar los golpes.

Hacia el siglo XI el equipamiento militar europeo adoptó algunas novedades. Se extendió el uso de la cota de malla, llamada *haubert*, de mangas largas y anillos metálicos, abierta por delante y por detrás para montar a caballo; se completaba a veces con un capuchón o



100

también con un casco de hierro de forma cónica, con una placa que protegía la nariz. Tal es el *yelmo* que llevan los combatientes de la tapicería de Bayeux. Poco a poco, los soldados se acostumbraron a reforzar esta cota de malla con placas metálicas. Durante las Cruzadas, dado que los combatientes no se conocían como en las luchas feudales, se comenzó a pintar en los escudos signos de reconocimiento visibles desde lejos (Fig. 100). De esta práctica nacieron las armaduras, que se convirtieron enseguida en emblemas característicos de las familias señoriales. También por aquella época, para evitar que un ejército en marcha se avistara desde lejos, surgió el uso de una cota de malla especial de tonos neutros, que, con el grito de guerra propio de cada grupo, se convertiría en una forma más de reconocimiento.

A finales del siglo XIV el combatiente aparece oculto en su armadura de placas metálicas, que puede llegar a pesar hasta unos treinta kilos. No puede batirse más que a caballo. Al mismo tiempo se desarrollan trajes para los infantes, equipados mucho más ligeramente, con chalecos forrados guarnecidos con placas de hie-



101

rro, llamados *gambesons* (Fig. 101). La armadura, por su parte, sólo se soporta por encima de los trajes boatinados y forrados.

Aún no se puede hablar de uniforme en el sentido estricto de la palabra. Hasta el siglo XV, la idea de un atuendo igual para todos los que realizan una misma función no aparece formulada por ningún soberano en ninguno de los libros escritos, para delimitar las distintas categorías de sus servidores. Los guardas y los miembros de las escoltas personales son desde esta época, no tanto tropas de élite, como tropas destacadas por sus impecables y lucidos uniformes. La guardia escocesa de los reyes de Francia, en el siglo XV, llevaba casacas en verde, blanco y rosa, con plumajes de los mismos tonos en los cascos. Pero la forma de los trajes no tenía ningún carácter específico. Veremos, por otra parte, que los intercambios entre el traje civil y militar han sido constantes a lo largo de la historia.

Las cuentas de Luis XI mencionan con detalle todos los ropajes necesarios en la confección de equipos para los miembros de la guardia real. Para asegurarse de que aquellos materiales se empleaban bien y debidamente,

el registro estipulaba que se hiciera un jubón de más, a fin de que, durante la revista, uno al azar pudiera deshacerse para observar el buen empleo de todos los elementos. Este tipo de procedimiento se mantuvo largo tiempo.

Los combatientes provisionales que componían el ejército no aceptaron nunca uniforme. Los que más decididamente lo asumieron fueron las tropas profesionales de mercenarios. Desde finales del siglo XV, los *lansquenets* suizos se habían hecho un traje que facilitaba su trabajo de soldados: jubones cortos que permitían la libertad de movimientos, calzones hasta la rodilla, y todo boatinado para amortiguar los choques y adornado con cortes que se convirtieron en un verdadero signo diferencial (Fig. 102). Es posible que esta moda surgiera para recuperar los trajes desgarrados en el combate, pero pronto se convertiría en expresión de la fantasía personal y pasó incluso al traje civil. Si esos trajes acuchillados son comunes a todos los soldados, las marcas de origen aún son imperceptibles: cada can-



102

tón se sirve de un estandarte, y también se bordan cruces blancas en los trajes; por otra parte, las armas suizas tenían formas particulares. Pero aún estamos lejos de ese atuendo uniformado que expresa la contradictoria independencia del mercenario, sometido a una disciplina estricta durante el combate, y deseoso de dar prueba de su libertad en las horas de ocio.

El traje de los combatientes de la guerra de los Treinta Años se simplificó enormemente, al tiempo que se perfilaba cierta búsqueda de signos de reconocimiento particularmente necesarios en los ejércitos internacionales. Los oficiales llevaban pañuelos de diferentes colores: blancos para los franceses, rojos para los alemanes, azules para los suecos y naranjas para los holandeses. Los soldados rasos fijaban insignias a sus boinas, un lazo blanco u hojas verdes, un manojo de paja o una hoja de papel.

A partir del siglo XV y XVII, probablemente por razones económicas; se extendió la idea de proveer a un cuerpo de tropa con trajes semejantes. Salía más barato comprar una gran pieza de paño y encargar los trajes con el mismo patrón. La armadura metálica ha desaparecido prácticamente y ya no se llevan más que pecheras o gorgueras metálicas que incluso, frecuentemente, se reemplazan por chalecos de cuero, llamados *buffletins*. La casaca o traje largo que envuelve el cuerpo parece de origen militar. Tal fue el traje elegido por Louvois, cuando encargó, por primera vez, un atuendo común a las tropas reales en 1666-1670. Estos primeros trajes fueron grisee, o sea, del color natural de la lana, para ahorrar los gastos de teñir el paño. En 1698 se empezó a exigir a los oficiales que llevaran los colores de sus regimientos. Paulatinamente y quizá por influencia del militarismo prusiano, la noción de uniforme adquiere un carácter de precisión casi fetichista. Parece ser que el origen de las mangas estrechas y abotonadas verticalmente de los soldados del Gran Federico de Prusia, sólo obedece a razones económicas: de aquel modo se ahorrraba bastante paño. Después de la guerra de los Siete Años, la mayoría de los ejércitos europeos

imitaron poco a poco esta disposición, que incluso pasó también al traje civil en Inglaterra, y más tarde al resto del mundo. Sin embargo, en este caso, los botones no parecen confirmar la tradición, según la cual se habrían cosido a lo largo de las mangas para impedir que los soldados las usaran para sonarse.

A partir de 1779 la infantería francesa viste de blanco, con una chaqueta y un pantalón de punto forrado de tela. Las formas del traje son más bien desestructuradas, y tienen una particularidad que hasta finales del siglo no aparecerá en el traje civil: las vueltas, o piezas cosidas de los trajes para cruzarse en el delantero bien abotonado. Por tal razón, aún hoy las vueltas de los actuales trajes de hombre llevan botoneras, cuya función es puramente ornamental. La caballería también las tuvo desde 1734, y la infantería en 1765. Los dragones iban de verde, la caballería de azul. Sobre este traje militar se diseñó un cuello alto, que se mantuvo durante todo el siglo XIX.

Con la Revolución el uniforme no cambió de formas, aunque adoptó los colores nacionales: traje azul, chaqueta blanca y cuello rojo, con el bicornio como nuevo tocado. Bajo el Imperio, y gracias a la prodigiosa importancia que cobra el ejército, los uniformes se diversifican y los detalles se fijan con precisión. El traje es bien recto, con los faldones delanteros recortados: es la forma del frac que aún hoy día sigue siendo el traje de gala. Esta forma desapareció en 1845 a favor de la túnica abotonada de arriba a abajo, azul marino, sobre el pantalón rojo vivo, con faldones que se levantaban para facilitar la marcha o montar a caballo. Los tocados conocieron entonces un florecimiento extraordinario: apenas si se lleva casco, pero los distintos quepis y chacos, que permiten reconocer a los diferentes ejércitos, se refuerzan con láminas metálicas.

A partir del siglo XIX se comienza a hablar del prestigio del uniforme. Es cierto que la gloria que acompañó las gestas imperiales contribuyó a reforzar esa tendencia, pero también hay que recordar que, mientras la mayoría de los "civiles" adoptaban el triste traje sobrio

y sombrío, los militares eran los únicos que se paseaban adornados con todos los colores del arcoiris, con trajes realizados por bordados, pasamanerías y cascos con plumas, dando una nota de alegría y de espectáculo, entre la masa gris de la población (Fig. 103). Inmediatamente surgieron signos distintivos para indicar la graduación: galones de distintas especies cosidos sobre las mangas para los sub-oficiales; diversas hombreras según los grados en los oficiales; y todo ello en tiempo del Primer y Segundo Imperio. Progresivamente, las insignias de grado de los oficiales fueron los galones de oro y plata cosidos en número variable sobre las mangas, mientras que las estrellas quedaban reservadas a los generales.

Hoy nos sorprende la escasa funcionalidad de estos uniformes, concebidos más para el desfile que para la batalla. Los pantalones rojo vivo y los capotes azules del ejército francés lo definían desde lejos, mientras que los alemanes eligieron el verde-gris y los ingleses, aleccionados por la guerra de los Boers, abandonaron sus túnicas escarlatas en favor del tono caquí (*polvoriento*, en persa), adoptado por las tropas acantonadas en la In-



103



104

dia. Durante la guerra del 14 se impuso en Francia el azul horizonte, mientras que el caquí se generalizó durante la Segunda Guerra Mundial. Por influencia de los Estados Unidos, menos anclados en las tradiciones que los países europeos, el traje de los soldados se adaptó a las condiciones reales de la guerra: y así surgieron monos de una sola pieza y de tela, entallados y con bolsillos de fuelle (de fácil camuflaje en el frente de combate), y boinas que fueron reemplazando el complicado equipo que durante siglos habían soportado los combatientes (Fig. 104). La imagen que suscitaba la palabra *soldado* se ha modificado hoy día, al perder todos los accesorios que conferían una silueta particular, ligada a la idea de disciplina rigurosa. Hasta el cinturón ha desaparecido del atuendo de los oficiales, desde el momento en que De Gaulle, al engordar, lo suprimió de su uniforme en aras de la estética personal, y posteriormente de la generalidad de la tropa francesa. Nacido en relación con una determinada idea de la guerra, el uniforme tradicional no ha sobrevivido al naufragio de esa idea.

## 8. Los uniformes de dignidad y de prestigio

La idea de uniforme no sólo está ligada a la imagen de un grupo; puede también expresar a un personaje único, designado por un atuendo especial que es el símbolo de su dignidad. Así, en todas las religiones, el oficiante de una ceremonia litúrgica; así el soberano revestido de las enseñas de su poder; así, por delegación, todos los que participan de ese poder y su autoridad. Estos uniformes o trajes típicos se encuentran en todas las sociedades. Aquí nos limitaremos al examen de los ejemplos más característicos, dueños de cierto número de rasgos comunes.

Los faraones de Egipto se cubrían con señas muy particulares: el *pschent* o alto tocado que recogía la corona blanca y roja del Alto y Bajo Egipto, la barba falsa, o bien tocados de guerra monumentales, sin que

aún sepamos si constituían elementos simbólicos o eran adornos de carácter excepcional. Una cola de león en la espalda es la enseña viva del poder soberano, que Alejandro Magno representará por su parte, más tarde. Los príncipes sumerios llevaban falsos rizos, que se recogían luego en la frente con una cinta y probablemente fuera el emblema de dioses y jefes. La reina Shu Bad, cuya tumba se descubrió en Ur, fue inhumada envuelta en ropas preciosas, sin que se pueda sin embargo afirmar si esto constituía un privilegio real. A medida que pasaron los siglos, el traje de los soberanos asirios se fue haciendo cada vez más rico y se cargó de bordados; el tocado es una tiara cilíndrica adornada con pequeñas plumas, quizá metálicas, que también suelen llevar los dioses.

En la Roma republicana la púrpura es el símbolo del poder público y su empleo está estrictamente limitado; tan sólo los magistrados y los sacerdotes podían llevar la toga adornada de una banda de ese color. Los triunfadores tenían derecho a una corona de laureles y a una toga de púrpura bordada en oro, que se tomaba del vestuario sagrado de Júpiter, en el Capitolio. Con el Imperio, que sucede a la República, el soberano no tiene un traje determinado, pero los materiales más preciosos y raros, lo bordados y las joyas fueron considerados como atributos exclusivos del príncipe.

Los emperadores de Bizancio adoptaron desde el principio un traje particular: trajes de seda púrpura bordada en oro. En el siglo VI, la *stemma* o corona rígida de orfebrería y forma ligeramente *evasé*, sirve de tocados, y su equilibrio se asegura con colgantes y cadenas que penden sobre los hombros. El *loros* (echarpe plagado de bordados) que llevan los cónsules del Bajo Imperio, aparecerá de nuevo en el siglo X en el traje imperial. En el siglo XIV la corona toma la forma de una pequeña cúpula cerrada, llamada *camelaukion*; parece bastante posible que la costumbre de asociar la corona de orfebrería con el poder soberano haya venido de Oriente.

La corona existía ya desde la época merovingia, tal como prueban las pertenencias a los reyes visigodos

españoles encontradas en Guarrazar. La del rey Recesvinto constaba de placas de oro articuladas, ligeramente curvas, que podían moldearse sobre el cráneo, con letras montadas en colgantes como en las *stemma* bizantinas. Esta organización en placas explica quizás el hecho de que en los frescos romanos, las coronas suelen representarse en forma cúbica. La corona cerrada era el emblema del poder imperial en Oriente, y por ello fue reclamada por Carlomagno y sus sucesores, mientras que los reyes de Francia llevaban la corona abierta. Con los Capetos, los sellos empezaron a mostrar la imagen de los soberanos con corona en la cabeza y cetro en la mano; revestidos de un traje especial. Cuando la imagen se hizo tan precisa que posibilitara el análisis, se descubrió que dicho traje era el que solían ponerse para la consagración. En efecto, el rey de Francia era coronado en Reims; a la ceremonia asistía la jerarquía de la Iglesia Católica, a la que prometía defender en toda su integridad. De esta forma el rey quedaba revestido, de manera simbólica, con los adornos litúrgicos correspondientes a cada grado de la jerarquía eclesiástica: la dalmática del diácono y la casulla del sacerdote, recubiertas de un manto de forma particular en semicírculo, cosido en el hombro derecho y con un trozo de capa decorada con la flor de Lis, que constituye desde entonces el emblema real y que posteriormente se bordarán en siembra, sobre el abrigo de terciopelo azul bordado de armiño. Es el traje oficial del rey, el que lleva en su sello, en las efigies y en la tumba hasta el siglo XVI; pero la forma del manto se ha desarrollado a lo largo del siglo XV. A principios del siglo XVI es una gran estola en forma de esclavina, en armiño blanco, que durará hasta Carlos X, cuando por última vez éste resucitara los fastos de la monarquía (Fig. 105). Bajo el Antiguo Régimen, cuando el rey aparecía en una ceremonia pública, iba vestido normalmente de blanco, a fin de que se le viera desde lejos, de ahí el desconcierto de los parisinos cuando el español Carlos V se presentó tristemente vestido de negro, al lado de la blancura inmaculada de Francisco I.



105

Mientras tanto se iba instaurando en torno a los soberanos un ceremonial formalista, que en el siglo XVII llegará a convertirse en etiqueta francamente incómoda, acompañada de jerarquías marcadas entre los dignatarios. A partir del siglo XIV se fueron organizando órdenes de caballería por todo el mundo. La más antigua es la Orden de la Estrella, instituida por Juan el Bueno allá por 1351, pero que se devaluó muy rápidamente. Igual pasó con las órdenes del Collar o de la Anunciada fundadas por Amadeo de Saboya, con la de El Arbol de Oro (por Felipe el Atrevido), con la de Nôtre Dâme du Chardon (por Luis II de Borbón), con la del Camail o de *Porc-Epic* (fundada por Luis de Orleans), etc.; todas duraron bien poco. Tenían en común la fraternidad profesada por sus miembros, elegidos siempre entre los familiares del príncipe fundador, fraternidad que se expresaba por medio de un uniforme siempre fastuoso, con un collar de orfebrería que reproducía el emblema escogido. De las mencionadas, la única que duró su tiempo fue la de San Miguel, creada por Luis XI en 1469, cuyo

manto era blanco y bordado de conchas, y su collar de conchas de oro entrelazadas con cordones, con una imagen de San Miguel. Su éxito fue tal, que Luis XIV la reformó fijando en cien el número de caballeros. Pero la orden más honorable era la del Santo Espíritu, fundada por Enrique III a su regreso de Polonia, en 1578. El collar se componía de flores de lis alternadas con trofeos de armas entre llamas y la letra H, mientras que la placa era la paloma, emblema del Espíritu Santo, representanda con un lazo de color azul cielo. Los caballeros llevaban un traje de tela plateada con la forma típica de los tiempos de la fundación, es decir acuchillado y con calzas vaporosas; el manto era una capa de terciopelo negro, con forro de satén blanco (Fig. 106), mientras que los dignatarios de la orden llevaban grandes mantos bordados con llamas. Recibir el cordón azul fue, hasta el final del Antiguo Régimen, la preocupación dominante (o casi) de todos los cortesanos, que esperaban las promociones con verdadera impaciencia. Saint-Simon describe las distintas maneras de llevar la placa, por encima o por debajo del jubón. En cualquier caso, a



106

partir de Enrique IV los retratos oficiales del rey de Francia lo muestran siempre en traje de caballero del Santo Espíritu, con el manto de flor de lis y los adornos del ritual organizado en torno suyo. Tanto es así, que cuando Isabel diseñó las ropas para la coronación de Napoleón I se inspiró directamente en los caballeros de la última orden real, y así volvieron a verse capas a lo Enrique III sobre los hombros de los dignatarios imperiales.

Existen también órdenes de caballería que han sobrevivido hasta nuestro tiempo: así la del Toisón de Oro, instituida por Felipe el Bueno, duque de Borgoña, en 1430, en Brujas. Su emblema es una piel de cordero suspendida de un collar o una cinta, de color fuego. El matrimonio de María de Borgoña con Maximiliano de Austria supuso el traslado del Toisón de Oro a este país, donde se sigue conservando su tesoro (en Viena). La orden de la realeza británica es la de la Jarretera, cuyo origen casi legendario se atribuye a Eduardo III; durante el sitio de Calais, en 1347, al tomar la liga de su amiga, la condesa de Salisbury, el rey dio lugar a una orden honorífica con el lema "Honni soit qui mal y pense". Por otra parte, y como se verá más tarde, los republicanos no han suprimido las condecoraciones.

Volviendo a la corte de Luis XIV, encontramos otros ejemplos de trajes particulares atribuidos a cortesanos favoritos por la gracia real; por ejemplo, los corpiños honoríficos. En 1662, el rey otorgaba a una docena, y más tarde a unos cuarenta, de sus familiares el derecho de llevar, en Saint Germain y en Versalles, un corpiño parecido al suyo, de color azul forrado en rojo y con bordados en plata y oro. Los beneficiarios de este privilegio (puramente vanidoso, ya que no iba unido a ningún otro), recibían una especie de bula que les permitía usar su corpiño a cualquier hora, salvo en caso de luto; los favoritos fueron legión. Este ejemplo no es el único que describe Saint Simon, en sus *Memorias*, a propósito de las increíbles querellas que surgieron en torno a cuestiones de aspecto y ropaje. La querella de la boina es un ejemplo célebre. Se trataba de saber si fuera

de las sesiones del Parlamento de París, los duques tenían derecho a seguir con la cabeza cubierta, como los príncipes de sangre, en el momento de los votos. El presidente se negaba a contar los votos de aquéllos que permanecían cubiertos, y sin embargo se dirigía a ellos con su boina sobre la cabeza, lo que a los duques les parecía de una insolencia insoportable. Hay que leer, en el estilo "vengativo" de Saint Simon, la alegría que experimenta al ver a sus adversarios humillados en la sesión de justicia mantenida en las Tullerías en agosto de 1717; ese día se declaró a los bastardos de Luis XIV no aptos para la sucesión a la Corona: "Allí saboreaba yo todo el placer que pensarse pueda, ante el espectáculo de aquellos fieros legisladores, que osaban negarnos el saludo, posternados de rodillas... y de los amplios pliegues de aquellas pieles generosas, dobladas en cada genuflexión solemne, que no terminaba hasta que el Rey, por boca del ministro de Justicia, así lo pedía". La identificación de la dignidad personal con el traje, otorga un cierto tono burlesco a esta historia. Sin embargo, el texto constituye un testimonio precioso, ya que pocos escritores han hablado con tal franqueza de las jerarquías designadas por el traje.

Fue igualmente en tiempos de Luis XIV cuando empezó a definirse un tipo de traje especial para las mujeres recibidas en la Corte. Lo llevaban el día de la presentación, se ponían uno distinto para acudir a la capilla de Versalles al día siguiente, y más tarde podían usar ambos cuantas veces quisieran y en cualquier ocasión. Este atuendo se componía de un talle con ballenas de longitud excepcional, entrelazado en la espalda, cuyo escote redondo descubría los hombros; las mangas de encajes dispuestos en volantes, llamados *petits bonshommes*, quedaban recubiertas de arriba abajo. La falda seguía los dictados de la moda: se ensanchaba poderosamente gracias al miriñaque; además se llevaba un faldón de corte, de longitud proporcional al rango de la dama presentada en sociedad, y que salía de la cintura (Fig. 107). Era también de etiqueta presentarse ante los soberanos con la garganta cubierta de diamantes, y la



107

reina prestaba los aderezos necesarios a quienes no los tenían. Este traje se usó en todas las cortes europeas a lo largo del siglo XVIII; se completaba con un tocado a la moda, en el que no debía aparecer ninguna toca: sólo piedras y lazos en el pelo. En Gran Bretaña, a finales del siglo XVIII, el tocado debía llevar también algunas plumas de avestruz. Dicho hábito se rescató en Francia, en tiempos de la Restauración, cuando las damas presentadas en la Corte debían llevar, además de las plumas, encajes encañonados en la cabeza. De todas formas el traje fue nuevamente codificado durante el Primer Imperio: traje de talle alto y mangas vaporosas en los hombros, con un cuello en forma de abanico llamado *cirusco*, que parece ser derivaba de la expresión "a lo Ciro". Una cola de otro material, terciopelo o seda salvaje, bordada de oro y plata, completaba este atuendo, que volverá a aparecer en los ropajes exigidos en la corte de Napoleón III y en la de la Reina Victoria. En

las Tullerías, además, se exigía que las damas se presentaran profundamente escotadas y, cuando una señora mayor juzgó más conveniente hacerlo un poco cubierta, fue conducida de vuelta a su casa. Las americanas, que fueron presentadas en la corte de Inglaterra a finales del siglo pasado, han dejado un cierto número de estos trajes de ceremonia en los museos de sus ciudades natales. Aún hoy se fabrican para las ceremonias de coronación de los soberanos británicos, en donde las plumas siguieron siendo de rigor, hasta un período muy reciente.

Todos estos atuendos fastuosos, bajo el Antiguo Régimen, sólo eran de rigor para las mujeres; los empleos públicos no comportaban un atuendo especial. Los miembros del Parlamento seguían conservando desde la Edad Media sus trajes largos, que actualmente llevan magistrados y abogados. El ministro de Justicia, así como los regidores de París, siguieron usando su traje largo que, como veremos a propósito del traje de los universitarios, se ha convertido en un ropaje solemne, usado únicamente para ciertas funciones que implican cierto grado de dignidad. Pero si los secretarios de Estado *plebeyos* llevaban en tiempos de Luis XIV un uniforme gris completo, los otros cargos civiles no requerían ningún uniforme en particular.

La Revolución francesa cambió esta costumbre y empezó a asociar *a cada función específica un atuendo particular*, quizá para expresar la nueva autoridad en su nivel visual. Los uniformes creados en la época del Directorio se resienten del clima neo-clásico en el que nacieron, y hoy en día semejan verdaderas mascaradas. David había pensado en un traje nacional "apropiado a las costumbres republicanas" y "destinado a trabajar por la regeneración universal" (hablando en lenguaje de la época). Pero cuando a David se le pidió diseñarlo, no respetó la idea de igualdad. Los directores llevaban largas túnicas bordadas, ceñidas a la cintura con pañuelos, capas y grandes sombreros de plumas. Los diputados de los dos Consejos, el de los Quinientos y el de los Antiguos, vestían hasta los pies con un manto drapeado a la



108

griega y una especie de turbante emplumado y tricolor. Pero parecían tan raros que el traje largo se suprimió, conservándose el manto escarlata sobre un traje de tipo francés color azul; la boina era de terciopelo violeta a base de taffetas, adornada con una pluma tricolor (Fig. 108). Aunque estos últimos atavíos no sobrevivieron el 18 Brumario, la noción del uniforme ligado a la función fue retomada por Napoleón, que la extendió a todo tipo de funcionarios. Se trataba entonces de un traje a la francesa, de color y bordados cuidadosamente fijados, ceñido con un pañuelo, y que en principio se llevaba con un pantalón corto que no desapareció hasta la Restauración. Mención especial merece, ya que no ha cambiado desde sus orígenes hasta nuestros días, el atuendo de los miembros del *Instituto*. Estos últimos fueron consultados a propósito del traje que les gustaría llevar: pidieron uno francés de paño negro, bordado con un ramo de olivo, y un cinturón de seda del mismo color que el bordado, con rayas del color del traje. El primer Cónsul prohibió que el color del bordado fuera verde oscuro. No mencionó la espada, que los académicos se permitirían retomar años más tarde, volviendo así a los

usos del Antiguo Régimen (durante el cual los residentes en el Louvre y los miembros reputados de la Casa del Rey, tenían derecho a llevar la espada; ésta simbolizaba el traje del cortesano a tal punto que bastaba con alquilar una en la conserjería de Versalles, para entrar libremente al castillo). Es pintoresco también, el constatar que la espada forma parte del traje de los miembros del *Instituto*, aunque evidentemente su utilidad es mínima. Bécassine decía: "Ese viejo señor de aire tan cordial no debe usarla muy a menudo". Hay que reseñar que, últimamente, un académico ha intentado rebelarse contra su uso un tanto esclerotizado, y sugirió reemplazarla por un bolígrafo *Bic*; pero su propuesta no fue aceptada.

Los distintos regímenes del siglo XIX conservaron los uniformes civiles: prefectos, consejeros de Estado, ministros, todos los funcionarios debían aparecer en uniforme en cualquier situación. El traje estaba más o menos bordado, según la ocasión de que se tratara. Tras la caída de 1870, los diputados, embargados de un espíritu casi penitencial, se vistieron de levita negra. Después, la expresión de su dignidad quedó reducida a una medalla, o a un echarpe tricolor que ya no se usa, pero que los alcaldes han seguido guardando cuando ofician como tales. El jefe de Estado se presenta con traje negro para las fotos oficiales, atuendo que es el mismo para el presidente de las Asambleas Nacionales e igualmente, aunque por razones de comodidad, es el traje de los directores de orquesta. Los gabinetes oficiales han posado en chaqué para la foto de presentación, sobre la escalinata del Eliseo, aproximadamente hasta 1930; más tarde la noción de uniforme se ha ido devaluando. Existen aún atuendos especiales para los prefectos, diplomáticos y notarios de París, pero apenas si se respetan. El uniforme, no obstante, está todavía tan ligado a la función, que cuando en el siglo XX ciertos puestos tradicionalmente reservados a los hombres empezaron a ser ocupados por las mujeres, se inventó un uniforme calcado del masculino. Tal el caso de la reina de Inglaterra, en cabeza de su regimiento, con una larga túnica

roja sobre la falda de amazona. En noviembre de 1974, Pierre Balmain diseñó, para la primera mujer que llegó a ser subprefecta, un traje sastre con birrete, chaqueta y capa, que llevaba los mismos bordados que el atuendo impuesto al cuerpo prefectoral en 1963 por el General De Gaulle; éste, escandalizado por lo que había ido viendo a lo largo de sus viajes oficiales, estipuló mediante una orden del Ministerio del Interior, aparecida en el Diario Oficial del día 30 de noviembre, que el atuendo de ceremonia fuera en color granito azul noche para ultramar y, eventualmente, un traje en popelín blanco para la metrópoli en verano. Los atuendos de recepciones se declararon facultativos, pero los bordados en las chorreras y los adornos de mangas y boinas —similares a los reglamentarios de la aviación militar— se prevén con toda minuciosidad.

El último presidente de la República ha elegido aparecer con traje de chaqueta en la efigie oficial que se colgará en todas las alcaldías. En nuestro tiempo la idea de autoridad se disocia más fácilmente de un traje de tipo especial. Los ricos bordados que desde hace siglos forman parte de los atuendos de dignidad (porque su precio de fábrica, más bien alto, da idea ya de la importancia social de quien lo lleva, o de quien ha sido juzgado digno de tal gasto), han desaparecido prácticamente, junto con los uniformes militares y civiles.

Sin embargo, no sólo los personajes brillantes han sido portadores de atuendos especiales; los llevan también sus servidores, que por delegación se encargan de expresar el fasto de sus señores. Es el caso de los domésticos y sus libreas (en el sentido estricto del término: o sea, los uniformes que sirven para reconocer a los miembros del servicio de las casas señoriales).

## 9. Las libreas domésticas, los trajes discriminatorios

El término “librea” designaba en sus orígenes a los trajes que el soberano ofrecía a sus familiares en las grandes fiestas del año. Luego estos personajes, al vestir a sus servidores, ofrecieron a algunos de ellos, como los escuderos y los pajes —que frecuentemente eran miembros de familias aristocráticas— ropas de su divisa, es decir, con los colores que habían escogido como emblemas. En el siglo XVII, los pajes conservan un traje tradicional con ciertos toques arcaicos, en tanto la librea viste principalmente a lacayos, cocheros y todo el personal doméstico de las grandes casas principescas. Lo único que cambiaba según cada personaje era el color del traje, pero era costumbre que los de librea estuvieran guarnecidos de pasamanerías en todas las tallas y variantes. En el siglo XVIII era el único signo de reconocimiento de los mayordomos, mientras que los mensajeros, los heiducos<sup>14</sup> y los sirvientes negros solían llevar trajes de fantasía, con un medallón que expresaba las armas de sus señores.

Este género de librea sobrevivió a la Revolución, y hacia la época romántica fue sustituido por la librea a la inglesa, de tipo más simple. A partir de entonces las armas pasaron a expresarse en los botones y en la actualidad el lacayo vestido a la francesa sólo se ve en circunstancias muy solemnes. Hacia 1900 las ropas que debía ponerse cada sirviente estaban precisadas al milímetro: los ayudas de cámara con traje del color de la casa, verde oscuro, azul o marrón, con chaleco a rayas; el cochero, con levita del mismo color; los mayordomos en traje negro y el servicio de mesa con guantes de hilo blancos. El cochero estaba autorizado a llevar patillas, pero ningún doméstico podía llevar bigotes. Se peinaban con raya, e incluso se veía con buenos ojos que coche-

14. Criados franceses vestidos a la húngara. (N. de L.G.)

ros y sirvientes tuvieran una buena raya a partir de la nuca. "Estas son", dice "La Mode Illustrée" en 1901, "las reglas generales en cualquier casa que se precie, al menos en París".

Hay que confesar que las costumbres han cambiado enormemente. Los restaurantes son los que marcan la pauta, y visten a sus camareros en un estilo acorde con la casa, que va desde el disfraz folklórico hasta el uniforme negro. Algunos cafés antiguos han conservado en sus camareros el chaleco de varios bolsillos para la calderilla y el delantal blanco y largo hasta los pies.

El aspecto, un tanto excéntrico, que durante el Antiguo Régimen exhibían los guardias suizos al vigilar la entrada de las grandes casas, se corresponde hoy con los trajes tanto más insólitos que llevan los porteros de los grandes hoteles y las discotecas.

Cuando no expresa una elección personal, la excentricidad puede ser la marca de una actividad doméstica especial, como la de los bufones y los locos, encargados de distraer al príncipe con sus chanzas. Estos personajes merecieron siempre trajes insólitos que evocaban su función: se trataba de trajes tan suntuarios como los del príncipe, pero con una nota burlesca de colores disonantes. Más tarde, el travestido de loco llevaba casca-beles; los bufones del rey llevaban un cetro llamado *marotte*.

Las criadas llevaban trajes que les pasaban sus señoras, pero siempre en negro, con un delantal blanco cuya forma varió a lo largo del siglo XIX y un tocado de lo más simple; mientras que las mujeres de mundo se permitían los más sofisticados arreglos. Al renunciar éstas a sus fantásticos tocados, las criadas se pusieron pequeñas cofias de lencería blanca prendidas en el pelo. Las amas, personajes muy importantes en una casa, llevaban al principio el traje de su tierra, ya que normalmente se trataba de aldeanas. Después de 1870 gozaron de un traje especial, con un delantal muy amplio y cofias encañonadas. Si además eran las amas de leche del niño, tenían derecho a llevar grandes lazos escoceses, siendo la longitud del lazo proporcional a la dignidad de

la mansión en la que servía<sup>15</sup>. Cuando en el siglo XX se puso de moda contratar a niñeras inglesas, los encañonados de las amas pasaron a la historia, pues las recién llegadas llevaban trajes mucho más funcionales, con blusas de algodón azul celeste y una cofia pequeña, similar a la de las enfermeras.

El traje, pues, puede expresar servidumbre. También puede ser marca de discriminación o un medio empleado por la sociedad para designar a sus parias. Así en la Edad Media el caso de los judíos, a quienes el Concilio de Letrán impuso en 1215 el uso de una rueda de color amarillo o verde, en recuerdo quizá de la traición de Judas. En Francia en el siglo XIV se les impuso la misma rueda, aunque blanca y roja, que podía ser reemplazada por un sombrero puntiagudo igualmente amarillo. Estos estigmas desaparecieron a lo largo del siglo XV, y no volvieron a surgir en escena hasta que en pleno siglo XX el canciller Hitler impuso a todos los judíos el llevar cosida una estrella amarilla, en el mejor espíritu racista, como anuncio, además, de que podrían ser víctimas de una próxima deportación. En la Edad Media se obligaba también a los leprosos a llevar un traje que les identificaba desde lejos: trajes sacos con capuchas grises o negras, como las de los peregrinos, pero sobre todo una especie de matraca de madera, que hacía un ruido característico y los anunciaba al pasar al lado de alguien sano. Los mojigatos o bohemios, tratados como parias, debían señalarse por el uso de una

15. Las amas, en su mayoría de Bermeo, que paseaban orgullosas a sus hijos de leche en *Neguri* o *Las Arenas*, duraron hasta bien entrados los años sesenta, siendo tema de comentarios periodísticos y reportajes. Los encajes que llevaban en los uniformes y sus cofias encañonadas, valen hoy verdaderas fortunas. Ocupaban el puesto de mayor poder en el servicio doméstico, pues de ellas dependía la buena salud de los hijos de la casa; nada se podía hacer para contrariarlas, cosa que ellas explotaban a placer. Las revistas de moda españolas de los años cincuenta, contienen sabrosos artículos sobre esta institución doméstica, que desapareció en Europa tras la Segunda Guerra Mundial y que en España se prolongó durante veinte años más. (N. de L.G.)

pata de pato color rojo, que llevaban cosida en plena pechera.

Los condenados eran conducidos a su ejecución en camisa; cuando el suplicio elegido era la hoguera, se les ponía un tejido que se inflamaba con pasmosa facilidad. A veces incluso se añadía algo más humillante y particular: tal el caso de Juana de Arco, a quien se colocó una mitra con una inscripción; la cuerda al cuello para los burgueses de Calais; o una capa roja para los parricidas, que expresaba, más violentamente aún, el horror de su crimen, y que Charlotte Corday fue la última en lucir<sup>16</sup>.

Por lo que se refiere a los condenados a galeras, al principio no llevaban un traje especial; bastaba con que fuera miserable. Pero luego se les añadió una boina roja, que con el tiempo se convertiría en el símbolo de los revolucionarios, y que volveremos a encontrar en las cabezas de los forzados en la primera mitad del siglo XIX. En aquel momento el traje les hacía prácticamente imposible la huida, pues se les veía a distancia: camisa roja, pantalón amarillo y boina roja o verde, según el detenido estuviera condenado a cadena perpetua o no. Cuando el presidio fue sustituido por la deportación a Cayena o a Numea, cambió el traje, aun conservando su mismo carácter delatador; entonces los condenados llevaban trajes a rayas amarillas y negras.

Durante la Edad Media, las prostitutas debieron identificarse con una ropa que variaba de unas ciudades a otras. Cuanto más se les prohibía llevar joyas o abalorios, más los usaban; por el contrario, quienes no las llevaban eran las mujeres honestas. Los intentos por imponerles un peinado o unas ropas especiales fueron vanos. Pero es probable que, entonces como ahora, las prostitutas se delataran por sus maquillajes, sus escotes, y sus grandes bolsos de mano, que constituyen algo parecido a un uniforme.

El traje de los deportados en los campos de concentración en tiempos de Hitler era una variante particularmente miserable del pijama a rayas de los presidiarios. Desde entonces tal traje está tan cargado de recuerdos trágicos, que es más que dudoso que pueda volver a emplearse de nuevo.

El uniforme puede, pues, expresar toda una serie de condiciones humanas voluntariamente asumidas o impuestas, y es además un signo de reconocimiento. Es en este espíritu, a medio camino entre el uniforme militar y la librea, donde se sitúan los atuendos de los empleados de ferrocarriles, aduaneros, guardianes de museos y carteros, que fundamentalmente comportan una visera rígida. Tan sólo los graduados de estos oficios, llevan hoy uniformes en el sentido estricto de la palabra, casi siempre de color azul marino. Ninguna búsqueda, ni estética ni práctica, caracteriza a estos atuendos que, sin embargo, tienen un carácter común: el de simbolizar cierta autoridad, quizá porque se inscriben en la misma línea paramilitar que los de los policías. Algunas ligeras modificaciones han suavizado el carácter austero de estos atuendos: las viseras han dejado de ser rígidas y las capas de los guardias civiles han sido suprimidas desde 1967. Pero cuando se creó un cuerpo auxiliar femenino para la policía urbana de París, se inventó una versión apenas feminizada de la indumentaria masculina. Las desdichadas vigilantes de los aparcamientos se han visto uniformadas con un traje granate que rápidamente dio pie a que la gente las bautizara como "les auvergines" (las berenjenas). Sin embargo, lo más frecuente es que todas estas funcionarias trabajen en mangas de camisa en verano, e incluso no es extraño ver cómo su pelo rizado se escapa de la gorra, mientras que las primeras mujeres que se alistaron en el ejército llevaban el pelo rapado; en Francia todavía sigue siendo así, dando lugar a un floreciente negocio de venta de pelucas para los días de asueto de las reclutas femeninas.

El cabello largo y el quepí son signos que reflejan actitudes de espíritu. Pero en cualquier caso sólo se trata de convenciones susceptibles de cambio. También es

16. La asesina de Marat. (N. de L.G.)

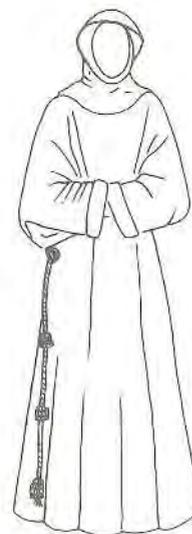
normal que cambien los uniformes de las azafatas: de todos es conocido el principio que impulsa a las compañías de navegación aérea y otros organismos, desde 1934, a confiar a jóvenes físicamente agraciadas y políglotas la labor de acoger y facilitar la vida a viajeros o participantes de tal o cual congreso. Así, se vistió a las azafatas con un estilo vagamente militar, de lanas lisas con tonos vivos, boinas y peinados muy sobrios. El uniforme era todo un alarde destinado a hacer a las muchachas suficientemente atractivas, pero sin pasarse. Al principio, por ejemplo, no se pensó en absoluto en dotar de un uniforme práctico y funcional a las azafatas de vuelos transcontinentales, que pasaban del calor más tórrido al clima más glacial. Lo que contaba, era el uso de un uniforme estricto a fin de mantener distancias entre la empleada y su público. El oficio ha perdido ya su atractivo, y en la actualidad, las compañías aéreas se ven obligadas a contratar los servicios de un gran modisto para mejorar, gracias al buen corte del uniforme, los defectos físicos de las azafatas, que hoy incluso pueden llevar pantalones.

Hasta aquí los uniformes que definen funciones, o los atuendos impuestos para sugerir un estado social; su único carácter común es su gratuidad y su poder de adaptación. Recordemos, por ejemplo, a los bomberos, uniformados todavía en muchos países con trajes de tipo militar, y que aún no utilizan los nuevos descubrimientos en materia de tejidos incombustibles. Estos uniformes, más que ropa funcional, son una convocatoria de reconocimiento social. Las mismas características pueden observarse en la última clase de uniformes que describiremos: los atuendos voluntariamente elegidos para indicar la pertenencia a un grupo, ya se trate de un compromiso perpetuo —como el caso de las órdenes religiosas—, de un compromiso pasajero —como en el de los estudiantes—, o incluso de asociaciones de tipo honorífico, agrupaciones amistosas, o de trajes que se llevan en cumplimiento de reglas sociales, como es el caso de las ropas de luto.

## 10. Los uniformes voluntariamente escogidos

Evidentemente, donde se encuentran los mejores ejemplos de uniformes voluntariamente escogidos es en el mundo de las órdenes religiosas. Una de las primeras órdenes monásticas fue fundada por San Benoit en Italia en el siglo VI. Sus discípulos adoptaron los ropajes de los campesinos con los que vivían, es decir, un traje saco ancho y un manto con capucha, de color negro. Los monjes añadieron el hábito sin mangas y ceñido a la cintura, para favorecer el trabajo.

La mayoría de las demás órdenes religiosas fueron fundadas entre el siglo XI y el siglo XIII, en tiempos en que el traje normal de los hombres era amplio y largo. Los religiosos adoptaron las formas más simples y los colores naturales de la lana, en aras de una mayor modestia, aunque por aquella época, ponerse un traje blanco y largo como el de los cistercienses, los cartujos o los trinitarios, no significaba llevar un traje especial. Cada orden fue añadiendo poco a poco sus caracteres distintivos, como la cruz azul y roja de los trinitarios. Los dominicos optaron por ponerse encima del hábito



blanco, una capa y una capucha negras. Estos trajes, llamados de reglamento, se confeccionaban con un patrón uniforme y evitaban al máximo los refinamientos mundanos. Los franciscanos se visten de gris o de marrón, y en ciertas familias añaden un cinturón de cuerda y las sandalias (Fig. 109). Los carmelitas llevaban al principio un manto rayado en blanco y marrón (en teoría recordaba al que su supuesto fundador, Elías, había arrojado a su discípulo Eliseo cuando fue elevado al cielo, en un carro de fuego, y que gracias a este episodio presentaba quemaduras). El traje de los religiosos cobró con el tiempo un carácter insólito, al permanecer inmutable mientras el traje civil masculino no paraba de cambiar. Adquirió, pues, en el mundo moderno, un matiz peculiar ciertamente alejado de la voluntad de los fundadores de las órdenes, quienes pretendían mediante el hábito sustraer a sus monjes de las vanidades.

La mayoría de los institutos femeninos fundados según parecidas reglas espirituales, adoptaron trajes de los mismos colores e inspirados en un similar deseo de sobriedad: un griñón (camisolín bordado) y un velo completaban la imagen austera. Pero recordemos que hasta el siglo XV ninguna mujer casada mostraba sus cabellos en público. Cuando San Vicente de Paúl organizó a las monjas de la Caridad, exigió que sus trajes de basaran en el corte más simple de estilo campesino, o sea, como los de las mujeres del campo; el tocado no sería el velo de las religiosas, sino una simple toca para recoger el pelo. Al final, y bajo presión de la opinión pública, el fundador autorizó a sus muchachas a llevar una cofia muy modesta sobre las sienes. Únicamente tras el Consulado, las hermanas de San Vicente de Paúl empezaron a usar las grandes tocas encañonadas y almidonadas (Fig. 110), que finalmente se suprimieron en 1965, al igual que un hábito cuyas formas apenas si se adaptaban a las necesidades de la vida moderna. Con el viento de reforma suscitado por el Vaticano II, la mayoría de los institutos religiosos revisaron su traje y renunciaron, con cierto valor, a las formas tradicionales. Dichas formas han ido a enriquecer los museos del traje, para

los que constituyen interesantes documentos históricos.

Las reglas de la liturgia católica prevén, para las ceremonias del culto, el uso de trajes especiales cuyas formas se remontan a la Iglesia primitiva. Otras aparecen directamente ligadas a los grados de la jerarquía eclesiástica. Así el papa aparece siempre de blanco, los cardenales llevan (desde Pablo II) trajes rojos, los obispos se tocan con la mitra cuya forma ha ido variando a través de los tiempos. Los colores de las ceremonias litúrgicas guardan asimismo estrecha relación con la estación climatológica, y cada una de sus piezas conserva una significación simbólica. Los sacerdotes, poco a poco, se fueron organizando un traje particular fuera de los oficios, pero la obligación de llevar sotana ha desaparecido tras el Vaticano II. La imagen deseada del sacerdote, hoy en día, no es la de un ser ajeno a su tiempo.

Los principios de dignidad y un alejamiento de la moda, que han dado lugar a la formación de trajes particulares para los clérigos, son los que originan igualmente los trajes de los profesores, que aún se usan en recuerdo de los tiempos en que toda enseñanza provenía



110

de la autoridad de la Iglesia. La toga sigue siendo el uniforme especial de los profesores de universidad, con un ribete de piel en los hombros. Así también los médicos, en cuyo caso, en recuerdo de que su oficio era ejecutado en la Edad Media por monjes, el uso de la toga persistió hasta el siglo XVII. En el siglo XIX aún hacían sus visitas con una *redingote* (levita), que incluso mantenían ante la mesa de operaciones.

El hecho de que los estudiantes lleven uniforme es un vestigio de la época en que todo alumno tenía la condición de clérigo, es decir, simbólicamente era un tonsurado fuera de la jurisdicción real. Los conventos en los que se educaba a las muchachas adquirieron la misma costumbre. Conocemos el traje que eligió Mme Maintenon para las pensionistas de Saint-Cyr; fue aprobado por Luis XIV en 1687 y se componía de un abrigo y una falda de estameña color marrón, un tocado discretamente a la moda y adornos de lazos de colores diferentes, según la clase social a que perteneciera la alumna; un lazo de color fuego indicaba honores y premios. Los uniformes de los colegios de varones, durante el siglo XIX, tuvieron un carácter militar bastante marcado, incluso si se trataba de colegios civiles. Y cuando en 1972 el primer premio de la Escuela Politécnica fue una mujer, se le impuso un uniforme calcado, una vez más, del de los chicos, con un tricornio y una capa, y sin pantalón. Los colegios de las ciudades universitarias han guardado hasta época muy reciente costumbres indumentarias muy estrictas, testimoniadas en las corbatas con los colores distintivos que siguen llevando los antiguos alumnos.

## 11. Las cofradías y signos de reconocimiento

Escapar a la idea de uniforme parece bastante difícil, sobre todo cuando siguen recurriendo a él numerosas sociedades secretas o públicas. Un buen ejemplo es la francmasonería, cuyos emblemas se bordan en los

delantales o en collares de cintas. Los miembros del *Ku-Klux-Klan*, organizado en Estados Unidos tras la Guerra de la Secesión para luchar contra los negros, adoptaron casullas y túnicas similares a las de los penitentes de la Edad Media. Así también las sociedades de amistad, que tienen insignias de lazos; las órdenes hospitalarias y militares, que han sobrevivido bajo formas de cofradías caritativas, y aún llevan en sus reuniones capas y collares de cintas con insignias características; las cofradías de catavinos y otras sociedades gastronómicas, que adoptan, en general, quizás en recuerdo de Rabelais, trajes inspirados en el Renacimiento. Es conocido también el hecho de que en numerosas ciudades, con ocasión de las fiestas locales, las gentes se visten con trajes tradicionales, como los de la fiesta del Palio, en Siena, o las regatas históricas que tienen lugar cada año en Venecia. ¿Y no es este espíritu el que preside el hecho de llevar cintas alusivas a títulos como el de caballero de la Legión de Honor?

El traje que hemos descrito es, pues, un signo que refleja una opción personal. Un caso en el que esta opción parece más bien impuesta es el luto, que en cualquier época y país ha ido acompañado siempre de trajes especiales, llevados en primer lugar por los familiares del difunto. Dicho protocolo ha sido fijado con minuciosidad, y nadie podría soñar con escaparse de tales ritos antes del siglo XX. Ha habido que esperar a nuestra época para que el dolor no se midiera únicamente por la longitud del velo. Hoy se puede recordar como costumbre desaparecida el que el color de luto en Francia fuera el negro, el blanco sólo se permitiera a las reinas, y el de los reyes fuera el violeta. Ciertos trajes eran exclusivamente de luto, así los de las plañideras o los empleados de pompas fúnebres que a finales de la Edad Media acompañaban al difunto desde el lugar de su muerte hasta la sepultura y se escondían en un traje negro con capuchón corrido, como el de los actuales nazarenos. Las viudas llevaban un velo que las cubría hasta el mentón y una cofia que formaba una punta en la frente, cuyo uso no desapareció hasta el siglo XVII. Natural-

mente, la etiqueta fijaba las reglas del luto en la Corte hasta en los detalles más mínimos. Cada muerte constituía una auténtica catástrofe para los vendedores de artículos de lujo; al menos durante seis meses (y a veces durante un año o dos) los grandes personajes de la Corte renunciaban al fasto y a las fiestas. Luis XV, a petición de las sederías de Lyon, redujo el luto a la mitad de tiempo. Distinguió entre el gran, el mediano y el pequeño luto (o sea el luto y el alivio), con duración variable según el grado de parentesco. Era costumbre, además, que se llevara luto también al heredar a alguien. Quien no lo llevaba jamás era el Canciller de Francia, para indicar que la Justicia por él representada era inmutable.

A Napoleón no le gustaba el negro y prohibía usarlo delante de él. También se abrevió la duración del luto a lo largo del siglo XIX; pero en nuestro siglo, hasta la Segunda Guerra Mundial, volvió a fijarse en dos años para las ocasiones solemnes. Durante los primeros meses las viudas sólo podían usar lana con guarniciones de *crêpe*; en ningún momento podían llevar encima objetos de color; las joyas sólo podían ser de azabache o de madera e incluso los abanicos tenían que ser negros y los pañuelos más o menos bordados en negro, según el período. Los sombreros se llevaban con grandes velos proyectados hacia atrás las primeras semanas, para pasar a los lados a continuación. En el caso de las viudas, los sombreros iban frecuentemente bordados con *crêpe* blanco, o atados al cuello con una cinta de igual color. Más sincera parece la costumbre de algunas mujeres que, al perder a sus maridos, permanecían ancladas en la moda o los trajes que llevaban en el momento de su muerte, negándose así los placeres de nuevas modas. Por otra parte, y antes de 1940, la mayoría de las mujeres que habían rebasado los sesenta años sólo se vestían de negro.

Expresión de un dolor personal, el traje también puede indicar una opción ideológica. En tiempos de la guerra de los Cien Años, las insignias políticas definían si se formaba parte del bando de los Armagnacs o de los Borgoñones. Se ha indicado ya cómo, durante la Re-

volución francesa, el uso de los colores de la Nación (blanco/azul/rojo) en el sombrero o en los lazos del traje, expresaba una opción política. Más tarde aparecieron las camisas rojas de los partidarios de Garibaldi, las camisas tostadas de los nazis y las camisas negras de los fascistas italianos<sup>17</sup>. Hoy la juventud manifiesta en el mundo entero sus sentimientos pacifistas, y su contestación a la sociedad de consumo, mediante la adopción de un traje que, de manera general, se califica como "hippie" sin que la etiqueta tenga un sentido preciso, pues alrededor de los verdaderos militantes se extiende un sector marginal que no adopta más que los *tícs* indumentarios del movimiento. Naturalmente, es imposible definir el atuendo típico, pues como es lógico cada militante lo organiza a su manera, pero el espíritu imaginativo no está más desarrollado entre los hippies que entre el resto de la humanidad; incluso algunos rasgos son imitados por todos: el pelo que nada sabe del uso de tijeras y aun de peines; el empleo de trajes de fibras naturales, si es posible de origen folklórico; las cadenas, bisuterías y collares sin valor intrínseco que llevan chicos y chicas; las flores; los trajes de aspecto ligero y sin ajustar; todo ello compone la silueta de los hippies de ambos sexos, cuyo estilo inquieta a algunas administraciones aunque, en principio, se trate de un movimiento de intenciones pacifistas.

El fenómeno hippie nos permite recordar que si el traje expresa frecuentemente la *actitud ante la vida de quien lo lleva*, también es el *feliz mensajero de un espíritu libre*, es decir, de un ser dotado de personalidad y gusto para escoger, en el panorama que le ofrece su época, aquello que expresa de manera armoniosa su rostro interior.

La palabra *elegancia*, que antes era de rigor para las conquistas estéticas, ostenta hoy un aire *demodée* y algo restrictivo. Sus equivalentes estarían mejor entre

17. Amén de las camisas azules del franquismo español. (N. de L.G.)

las expresiones: "a su aire", "distendido", "desestructurado", aunque estas palabras no impliquen la noción de búsqueda inherente al atuendo *logrado* de algunas personas. Los artistas, por ejemplo, han conocido, misteriosamente, las reglas que les permiten *seguir siendo siempre ellos mismos*, envueltos en trajes cuyas formas y materiales expresan un equilibrio dichoso. En el siglo XVIII, los retratos de artistas se reconocían por mostrarlos siempre con el cuello abierto, como si no pudieran respirar en las corbatas de triple vuelta de sus contemporáneos. Es este tipo de libertad de expresión, que los artistas han buscado siempre con denuedo, la que sería deseable para todos los seres humanos, tan prisioneros a menudo de su edad, clase o función social.

Al término de esta revisión, naturalmente incompleta, merece la pena recordar la enorme cantidad de gestos de la vida social que aparecen ligados al traje. Según la etiqueta propia de cada clase, la manera de saludar dependerá del tocado, de los guantes, del abrigo, o de los zapatos, ya se entre en una casa, en una iglesia o en una mezquita. Estos son usos que permiten a los hombres reconocerse como pertenecientes o no a la misma casta. Usos a menudo tácitos, en los cuales el traje cumple un papel esencial.

## El traje de la pareja

### 1. Diferencias de trajes entre los sexos; cambios de costumbres

El primer papel social del traje, es el de hacer perceptible, al primer golpe de vista, el sexo de quien lo lleva. Todo parece indicar que hombres y mujeres se han procurado siempre ropas diferentes, según sus ocupaciones preceptivas; pero es imposible dictaminar que tal o cual traje particular haya sido atribuido, en todas las civilizaciones, al hombre o a la mujer. Cuando los dos sexos llevan ropas parecidas, hay siempre algún detalle que permite identificarlos, como el cinturón u otro



# Diseño e indumentaria: una mirada histórica sobre la estética de las identidades de género

Laura Zambrini \*

---

**Resumen:** Este trabajo tiene como objetivo principal realizar una historia social del campo del diseño de indumentaria desde una perspectiva de género. Con tal fin, se hace referencia al siglo XIX, momento en que se polarizaron con mayor énfasis las formas de vestir de acuerdo a las diferencias anatómicas binarias entre mujeres y varones. Esto es, en el siglo XIX se acentuaron las diferencias en las maneras de vestir femeninas y masculinas como opuestas y excluyentes. Por esta razón, este artículo propone pensar la indumentaria como un objeto sociológico y semiótico que comunica y produce a través del diseño características de la sociedad que atañen a la corporalidad y la regulación de la sexualidad a través de prácticas estéticas.

**Palabras claves:** Género - Indumentaria - Sociedad - Diseño - Estética.

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 128]

---

(\*) Doctora en Ciencias Sociales y Socióloga, ambos títulos otorgados por la Universidad de Buenos Aires. Investigadora Asistente CONICET con sede en el Instituto de Arte Americano (IAA-FADU-UBA). Profesora titular de Sociología en la carrera de Diseño de Indumentaria y Textil (FADU-UBA). Dicta seminarios en las carreras de posgrado de Diseño y Sociología y Diseño de Indumentaria Deportiva (FADU-UBA). Co- coordinadora del Grupo de Estudios Sociológicos sobre Moda y Diseño (GESMODI) en la misma universidad. Publicó diversos trabajos en revistas científicas y de divulgación nacional e internacional. Forma parte del Cuerpo Académico del Doctorado en Diseño de la Universidad de Palermo.

## Indumentaria y el diseño del género

En su desarrollo el campo del diseño ha tenido una fuerte impronta masculina (Garone Gravier, 2013), y como tal, el diseño de indumentaria no es la excepción a la regla. La integración de una mirada que privilegie la perspectiva de género en un campo disciplinar permite establecer las herramientas adecuadas para entender de manera crítica, por un lado, la conformación sociocultural de los estereotipos de género; y por otro, las jerarquías históricas entre varones y mujeres, en tanto jerarquías de poder, que han posicionado de manera desventajosa lo femenino en sentido amplio.

La indumentaria expresa características de la época y de la sociedad en la que está inserta porque forma parte de la cultura material. En esa directriz, merece un análisis que articule la producción de artefactos con las relaciones sociales. Un estudio sociológico sobre el diseño de indumentaria debe preguntarse por los usos sociales de la vestimenta como acto de comunicación de las identidades sociales.

El vestir es un hecho social y, a su vez, un hecho semiótico pautado por normas y códigos culturales que atañen y comprometen la corporalidad. Es decir, la vestimenta puede ser definida como una práctica corporal contextualizada (Entwistle, 2002). Esta definición se aleja de la tradición de estudios sobre el cuerpo que lo definen como algo objetivo y concreto, una materia con límites precisos (Martínez Barreiro, 2004). Pero se apoya en otra línea teórica, en la que se propone la noción de “esquema corporal” en referencia a la dimensión subjetiva del cuerpo. Esa dimensión subjetiva posibilita que el cuerpo sea un espacio permeable a sufrir transformaciones, en constante diálogo con el mundo social. Desde este punto de vista, la corporalidad es establecida como un instrumento de expresión de la personalidad y de la relación con los otros. Es decir, que la corporalidad se manifiesta en la percepción que el sujeto tiene de sí mismo, en las relaciones humanas y la socialización (Martínez Barreiro, 2004). El cuerpo, desde esta óptica, es el lugar a través del cual se experimenta en el mundo, a la vez que se llega a ser visto en él (Merleau-Ponty, 1976). En ese sentido, el espacio público hace más evidente esa exposición corporal frente a la mirada de los otros/as; no obstante, el espacio privado pareciera atenuar ilusoriamente dicha exposición. La indumentaria, como ya se dijo, funciona como parte del lenguaje corporal, siempre relativo a un contexto específico que le imprime sentido. La sociología orientada a los estudios del vestir, ha incorporado las categorías fenomenológicas de tiempo y espacio, precisamente para visualizar cómo la experiencia de cuidar y presentar el cuerpo está social, espacial y temporalmente constituida (Entwistle, 2002; Goffman, 2004 y Martínez Barreiro, 2004).

Asimismo, es importante destacar que los espacios sociales están atravesados por la dimensión de género. Es decir, de acuerdo al género femenino o masculino las experiencias de la corporeidad son diferentes. Lo femenino ha sido históricamente enlazado con lo corporal en términos identitarios (mucho más que lo masculino). Para Goffman, la presentación corporal opera como una señal inteligible, relacionada con las condiciones en las que cada individuo se adscribe y pertenece a una clase social, edad, género, etc. en un contexto y espacio determinado (Goffman, 2004). En términos de Bourdieu, la corporalidad debe ser pensada como una producción social en base a los criterios de la distinción social. Para el autor, la constitución corporal (talla, peso, musculatura, gestos, hábitos alimenticios, de higiene, modificaciones corporales, estética, entre otras) está atravesada por las posiciones y las trayectorias sociales (Bourdieu, 1998).

Esto nos conduce a interrogarnos acerca de la relación entre el campo del diseño de indumentaria y la cuestión de género, más precisamente ¿cómo se ha constituido la dimensión genérica de la cultura material en el campo de la indumentaria?

El supuesto que orienta este artículo es que la indumentaria en la cultura occidental ha tenido un papel significativo en torno a la clasificación de género en términos binarios y en la regulación de la sexualidad. Desde este punto de vista, la indumentaria puede ser caracterizada como un complemento del dispositivo de la sexualidad (Foucault, 2003) que se

consolida a través de la presentación corporal. Para sustentar estas premisas, a continuación se sintetizan algunos rasgos de la historia de la vestimenta en Occidente, destacando que en el siglo XIX se acentuaron las polarizaciones en las formas de vestir de acuerdo a las diferencias de género entre mujeres y varones.

El siglo XIX es el período clave para entender la consolidación de la sexualidad como dispositivo (Foucault, 2003). Esto es, la producción histórica de la sexualidad como tal, caracterizada por lo binario y la heterosexualidad como la normativa dominante. Además, el siglo XIX fue la etapa en que se consolidaron los discursos amparados por la ciencia cuya impronta transformaba en una desviación patológica a todas las prácticas e identidades no heterosexuales. Los discursos de la medicina y la criminología brindaron los argumentos ideológicos que explicaban la relación natural entre sexo, género y heterosexualidad. La cuestión de la desviación de la norma conllevó a la producción de categorías identitarias que clasificaban y, a la vez, condenaban a quienes ejercieran acciones que trascendieran dichas normas. Al respecto, la presentación corporal ocupó un lugar preponderante en lo que atañe a la inteligibilidad de las identidades sociales. Por lo tanto, en este trabajo se analiza la huella estética y cultural que ha tenido la indumentaria, por un lado, en torno a la consolidación de la distinción de clase social; y por otro, en la concepción binaria de las identidades de género, especialmente desde el siglo XVIII hasta nuestros días.

## Mirada histórica

Según la historia de la vestimenta, las primeras civilizaciones que se desarrollaron anteriormente al surgimiento de la moda occidental tales como Persia, Egipto, Grecia y/o Caldea tuvieron modos de vestir relativamente estables (Lipovetsky, 1994). Si bien, existieron cambios éstos no fueron significativos para el desarrollo de una moda propiamente dicha porque no existían cambios estéticos periódicos y regulares. No obstante, lo que aquí interesa en relación al tema presentado, es que en estas civilizaciones la diferenciación en los modos de vestir entre varones y mujeres era casi nula. Acorde a esta perspectiva histórica, el comienzo de la moda lo encontramos en Europa en el período que abarcan los años 1350/70, en consonancia con la expansión del humanismo (Riviere, 1977).

Junto con la aparición de la moda, comenzó a marcarse sutilmente la diferenciación entre la vestimenta femenina y masculina. A partir de entonces, y por casi 200 años, la confección de las prendas ha puesto el énfasis en las diferencias corporales para representar y marcar la diferencia de los géneros (Wilson, 1985 y Saulquin, 2010). Esta diferenciación en la vestimenta entre varones y mujeres fue la que marcó el comienzo de la moda en sentido estrictamente moderno (Lipovetsky, 1994).

En general, la vestimenta se estudió a partir de las diferentes funciones que desempeñó según la época histórica. Sin embargo, estudiarla desde una perspectiva crítica, implica asumir que la misma no es sólo un fenómeno descriptivo de una sociedad. Es decir, cada etapa histórica tiene como correlato determinados patrones estéticos que expresan una cosmovisión, tal como sucede con los usos sociales de la indumentaria (Laver, 1989). A modo esquemático se suele ordenar la historia del vestir en tres etapas: la aristocrática, la burguesa y la consumista (Riviere, 1977).

En la etapa aristocrática (que abarca desde la Edad Media hasta la Revolución Industrial), predominaron en Europa las elites que controlaban formalmente el privilegio del vestir. Mediante el dictado de las leyes suntuarias se prohibía el uso de determinadas ropas, telas y colores a todos aquellos que no fuesen cortesanos, nobles y/o miembros del clero. Las leyes suntuarias funcionaron como un conjunto de disposiciones legales cuyos objetivos, entre otros, era la regulación de la diferencia social a partir de los usos de indumentaria y del lujo (Riviere, 1977). De este modo, se impedía formalmente que los individuos no pertenecientes a la aristocracia, pudieran emular una mejor pertenencia social mediante la vestimenta. Por ejemplo, estas leyes dictaminaban qué tipo de ropa y colores podían ser utilizados de acuerdo a la jerarquía social, permitiendo por lo tanto, identificar y separar visualmente los rangos y las actividades sociales (Riviere, 1977).

Este sistema del vestir respondía a sociedades cuyas estructuras internas se caracterizaban por la fijeza y estratificación de los roles sociales. Por ende, la indumentaria refería y reflejaba a simple vista las identidades de los sujetos de acuerdo a sus actividades y posicionamientos en la escala social. Esto es, existían prendas que comunicaban la función social en consonancia con la actividad desempeñada. Eran sociedades estratificadas a partir de estamentos rígidos que imposibilitaban el traspaso de un estrato hacia otro.

Las posesiones de las tierras y títulos de nobleza -heredados mediante lazos sanguíneos- funcionaban como los principales atributos para gozar un lugar social acomodado (Riviere, 1977; Laver, 1989; Lipovetsky, 1994). No obstante, el ascenso de la alta burguesía mercantil como grupo social dominante posibilitó que esas características se fueran modificando paulatinamente (Entwistle, 2002; Martínez Barreiro, 1998 y 2004).

La indumentaria en el siglo XVIII estuvo influenciada por los estilos barroco, rococó y neoclásico. Luego, los trajes comenzaron a confeccionarse con menor recarga dando paso a los diseños más simples. El acceso por parte de la burguesía al dinero (pero no al linaje), fue determinante en la disputa por el prestigio social y los privilegios en el vestir (Riviere, 1977). El advenimiento del capitalismo hizo que las leyes suntuarias perdieran sentido dando paso a la lógica de la distinción social (Bourdieu, 1998).

Progresivamente, la emergente sociedad de clases impuso un sistema del vestir que lograba expresar los potenciales cambios internos en la estructura social y las nuevas identidades colectivas. Fue en esta etapa cuando surgió la moda tal como la conocemos hoy día, es decir, con innovaciones permanentes de estilos estéticos y cambios relativos en las jerarquías sociales. Este proceso estuvo acompañado por fuertes transformaciones en el sistema productivo y tecnológico. El trabajo industrial y fabril era el principal organizador de la vida social. El crecimiento de las ciudades y la consecuente concentración de las poblaciones en las urbes, la necesidad de ampliación de los mercados dónde vender lo producido, el intercambio de materias primas entre las colonias, especialmente en el rubro textil, fueron los que impulsaron el desarrollo de la industria de la moda (Riviere, 1977). Por ello, desde una perspectiva sociológica, se suele afirmar que el cambio social y la moda se unieron de manera muy significativa.

En este momento histórico (siglo XVIII) nacieron los recambios de las ropas por temporadas (otoño, invierno, primavera, verano). En épocas anteriores, a excepción de los estratos acomodados, las personas solían tener uno o dos trajes durante toda su vida. La moda burguesa rompió con estos hábitos e introdujo el gusto por el cambio constante en

el vestir. Los ciclos de la moda se adaptaron a los ritmos industriales, y se encontraron con sociedades que absorbieron positivamente la democratización del vestir y el consumo. La creación de la máquina de coser, como herramienta superadora de los telares, habilitó una rápida confección seriada de prendas de baja calidad y bajo precio/costo dirigida a la distribución masiva en las grandes tiendas/almacenes. De este modo, se consolidó un sistema de la moda bipartito, es decir, compuesto por dos elementos: la alta costura y la confección seriada (Saulquin, 1990).

La moda se democratizó hacia todas las capas sociales debido a la consolidación de la burguesía como grupo dominante y su protagonismo como clase social en la revolución industrial. Esto convirtió a la moda en una incesante fuente de consumo masivo (Lipovetsky, 1994). Las clases populares pudieron tener mayor deseo y acceso al consumo de la moda. No obstante, los privilegios del vestir persistieron en manos de una elite perteneciente a la alta burguesía en los diseños de la alta costura. Es por ello que Riviere sostiene que, en un principio pareció ser efectiva la democratización de la vestimenta, pero más tarde lo fue sólo a nivel parcial porque la elite burguesa conservó el privilegio del vestir y del dinero, al igual que la aristocracia lo hizo en épocas anteriores amparada en las leyes suntuarias (Riviere, 1977). En los talleres textiles las mujeres costureras trabajaban extensas jornadas laborales en condiciones precarias, sin embargo, a nivel simbólico y material dicho trabajo no sólo quedaba invisibilizado, sino que era capitalizado por la figura del estilista o diseñador, tal como sucedió con el creador de la alta costura Charles Worth en Francia.

En ese marco, la moda fue catalogada por la incipiente sociología clásica del siglo XIX como un fenómeno contradictorio porque evidenciaba la lucha presente en la estratificación social. Por un lado, se destacaba la presencia de una elite portadora de los bienes de distinción y, por otro, una inmensa mayoría que intentaba adoptar y/o imitar dichos símbolos distintivos. Las luchas de aspiraciones se cristalizaban cuando la elite trataba de alejarse lo más posible de la masa creando nuevos símbolos de distinción social (Martínez Barreiro, 1998). Autores tales como Simmel y Spencer, postularon que la moda estaba atravesada por el fenómeno de la imitación social porque las clases más pudientes económicamente eran las que intentaban separarse a partir de las apariencias (mediante la ropa, especialmente) de las clases más bajas y populares (Simmel, 1938 y Spencer, 1947). A su vez, estos últimos, mediante la imitación de los sectores más acomodados, pretendían emularlos. Para Simmel, los juegos de las imitaciones y/o distinciones resultaron funcionales para el desarrollo del sistema capitalista porque favorecieron el consumo. Por esta razón, el autor argumentó que la moda tuvo la función social simultánea de unir y diferenciar a una sociedad que se encontraba dividida en clases sociales. La moda cohesionaba a los distintos grupos mediante la estimulación al consumo homogéneo, sin embargo los diferenciaba entre sí por el acceso (o no) al dinero.

Veblen destacó que la indumentaria funcionó como un símbolo de ocio porque llevar una apariencia elegante brindaba información acerca del lugar que el sujeto ocupaba en la estructura productiva. El autor mediante su “teoría de la clase ociosa” (Veblen, 1974) subrayó que un individuo, al invertir su dinero en el consumo de la moda/vestimenta, mostraba a los demás –en una primera instancia– su supuesta capacidad adquisitiva mediante un “derroche ostensible”. Tal como se ha dicho, Lipovetsky describe que en la denominada etapa burguesa de la moda (Riviere, 1977 y Lipovetsky, 1994) se conformó un sistema del

vestir bipartito (Saulquin, 1990) cuya función era básicamente manifestar y salvaguardar la distinción social (Bourdieu, 1998).

Los autores citados a la hora de caracterizar el sistema de la moda han hecho hincapié fundamentalmente en la dimensión de clase y distinción social, dejando de lado las cuestiones de género. Sin embargo, este trabajo sostiene que el sistema de la moda, además de pensarse a partir de la división de clases sociales, también debe tenerse en cuenta la dimensión de género que ha sido desdibujada (Zambrini, 2010).

### ¿El diseño del género o el género del diseño?

En este apartado se continúa el recorrido por la historia social de la indumentaria pero desde una perspectiva de género más específica. Se ha destacado que a partir del siglo XVIII la moda como sistema se consolidaba en Europa en la etapa burguesa. Este sistema de la moda también funcionó en el siglo XIX, y llegó a su apogeo a mediados del siglo XX con la cultura de masas. El consumismo masivo como tal, marcó uno de los principales rasgos de la sociedad burguesa (Morin, 1962).

Las pautas del vestir eran tendientes a la homogeneización estética como expresión de sociedades cuyas identidades colectivas eran relativamente estables. Se enmarcaban en la conformación de estados nacionales fuertes y el trabajo industrial/ fabril. Para pensar esta etapa, Foucault señaló que los dispositivos disciplinarios fueron constitutivos de la organización social capitalista (Foucault, 1989 y 2003).

En las sociedades disciplinarias (surgidas en el siglo XVIII y XIX, y con su esplendor en el siglo XX) los sujetos eran regulados mediante dispositivos de encierro que funcionaban como instituciones ordenadoras de lo social.

Con la metáfora del panóptico, el autor sugirió que los mecanismos de dominación (asociados a la idea de vigilancia) caracterizaron a la sociedad moderna por lo carcelario. Esto supone operaciones de poder que moldean los cuerpos a través de discursos que se constituyen en regímenes de verdad, y establecen las condiciones de posibilidad del pensar y del hablar, e inclusive engendran las resistencias al mismo. Si bien, Foucault nunca relacionó sus teorías con la moda y las prácticas del vestir, ciertas perspectivas de análisis sostienen que sus planteos sobre el disciplinamiento de los cuerpos también se pueden enlazar con la historia social de la moda (Turner, 1989 y Enwistle, 2002). Por ejemplo, en el siglo XIX, la figura del corsé femenino ilustra una manera de disciplina y opresión sobre los cuerpos de las mujeres porque el uso de esa prenda era asociada a cuestiones morales. Hay que destacar que la perspectiva de género tampoco está presente en la obra de Foucault, no obstante, algunos trabajos feministas posteriores, como los realizados por J. Butler, han incorporado la noción del poder esbozada por el autor para explicar al cuerpo generizado, a partir del esquema binario identitario de lo femenino y lo masculino (Butler, 1997 y 2001).

El encuentro entre el feminismo y la corriente de pensamiento post estructuralista, permitió que el género pueda ser caracterizado como una tecnología (De Lauretis, 1989; Foucault, 1990 y Butler, 2001). Esto es, como un proceso complejo propio de la modernidad que está orientado a la producción de sujetos “normales” a partir de la regulación de la *praxis*, estableciendo a la heterosexualidad como la norma principal de referencia,

y a la homosexualidad como una desviación (Becker, 1971). Como ya fuera planteado al comienzo del trabajo, a mediados del siglo XIX la vestimenta incrementó la división entre los imaginarios femeninos y masculinos.

La cultura occidental, en ese momento histórico, recreó a través de la moda dos patrones en las formas de vestir binarios y excluyentes entre sí: uno para los varones y otro para las mujeres. Ambos patrones simbolizaban valores opuestos, por un lado, la ropa femenina debía connotar el sentido de la seducción de las mujeres; y por otro lado, dicho sentido tenía que estar ausente en los atuendos masculinos (Dutr   Mello, 2007).

Los trajes femeninos se tornaron más complejos en cuanto a sus confecciones, las telas y los bordados utilizados. En cambio, los trajes masculinos sufrieron el proceso inverso debido a la simplificación de los modelos que los despojó de casi todo elemento decorativo. Esta etapa es denominada "la gran renuncia del siglo XIX", porque los valores del puritanismo de la etapa victoriana y los cambios producidos por la revolución industrial transformaron los comportamientos sociales y las relaciones cotidianas.

Desde el Renacimiento hasta mediados del siglo XIX, la historia de la moda evidencia que, tanto varones como mujeres, solían vestirse de manera extravagante y lúdica. Nobles y burgueses compitieron por el poder a través de las ropas hasta alrededor de la década de 1830, luego los valores puritanos y los cambios causados por la Revolución Industrial reestructuraron los comportamientos sociales, y también las lógicas del vestir (Dutr   Mello, 2007). Esto es, el traje masculino tendía a la uniformidad y a la sobriedad –a diferencia de los usados en la etapa aristocrática en las cortes– y les permitía a los varones connotar rectitud, elegancia, formalismo, limpieza y distinción social, en oposición a la est  tica de la belleza y la sensualidad que eran considerados atributos exclusivos de lo femenino.

La figura de la gran renuncia ha posibilitado reflexionar sobre las implicancias simbólicas y est  ticas que tuvieron, por un lado la separación genérica de los modos de vestir entre varones y mujeres; y por otro, que los elementos decorativos dejaran de formar parte de los atuendos masculinos, y quedaran remitidos a lo femenino. El vestuario de los varones perdió su función ornamental, y privilegió la uniformidad como un atributo de decoro y de buen vestir, pero especialmente como un atributo de masculinidad. De este modo, la indumentaria masculina además de marcar la distinción social y el acceso a los ámbitos de poder ligados a lo público y lo económico; a su vez, pasó a simbolizar la naturalización de la identidad de género en oposición a la identidad femenina, y viceversa. Existe una consonancia entre la ideología de la época en torno a la heterosexualidad obligatoria y las normativas en torno a las maneras de presentación corporal que tendieron a consolidar lo binario también en la vestimenta.

En relación a los modos de vestir de las mujeres, el traje femenino en el siglo XIX, tendió a marcar la silueta y las formas de los cuerpos. La combinación de la ropa con los accesorios recreó un estereotipo de una est  tica femenina, asociada al adorno y lo decorativo como rasgo identitario que a primera vista, se diferenciaba de lo masculino. No obstante, dentro del universo femenino también hubo subdivisiones pues la doble moral victoriana hacia diferencias entre las mujeres que se podían visualizar a través del vestir. Por otra parte, las modas femeninas estaban basadas en el uso de prendas que dificultaban los movimientos corporales de las mujeres. Esto consolidaba el imaginario moderno que las alej   de la fase productiva. Se reificaba la supuesta división entre una esfera pública (asociada a lo

masculino) de la otra esfera privada, ligada a lo doméstico como ámbito de la femineidad (Veblen, 1974).

Estos estilos de vestimenta también remarcaron la distinción de clase social porque no todas las mujeres quedaron por fuera del mundo del trabajo. Sin embargo, cuanto más se impidiera el movimiento corporal de las mujeres a través de la ropa, más se marcaba una posición social acomodada porque se diferenciaba de los modos de vestir de aquellas que sí trabajaban, por ejemplo en las fábricas textiles (Martínez Barreiro, 1998).

En este aspecto, puede verse que la división sutil de los géneros por medio de la presentación corporal, también impregnó la puja entre las clases sociales pero con características distintas. El consumo de moda quedó asociado a las clases que tenían una mejor pertenencia social debido a la posesión de dinero para comprar, y la consecuente posibilidad de plasmar en las prácticas del vestir la distinción social (Simmel, 1938 y Veblen, 1974). La redistribución del ingreso, el capital y las condiciones laborales eran discusiones que concernían al orden público y que, por lo tanto, dejaban de lado a las mujeres.

Las primeras reivindicaciones feministas nacieron peleando contra esta configuración del orden patriarcal, y denunciando la construcción de la representación de la mujer en tanto objeto erótico ideal y de deseo en pos de la mirada masculina (de Beauvoir, 1949; Bourdieu, 2000). Es decir, el feminismo buscó ampliar la noción de ciudadanía para negociar los espacios de poder que relegaban a las mujeres hacia la domesticidad de manera pasiva, y las reducía a frágiles objetos decorativos, o bien, reproductivos.

## Palabras finales

A modo de cierre parcial, este trabajo se propuso reflexionar acerca de las prácticas del vestir como hechos sociales que condicionan las formas de percibir y experimentar el mundo a través de la corporalidad. En este sentido, la vestimenta, en tanto objeto de diseño, es portadora de históricas cargas de género.

Ello le otorga al campo del diseño de indumentaria una fuerte impronta femenina que se manifiesta en ciertos prejuicios a partir de la feminización de los actores que intervienen en dicho campo. A la vez, como hemos visto a lo largo del trabajo, este campo es heredero de un acervo cultural que privilegia lo masculino en desmedro de lo femenino.

En cierto modo, eso ha favorecido la legitimación social de otros campos del diseño tales como el industrial o el gráfico, ambos campos de predominio masculino. No obstante, según Garone Gravier (2013), tanto el diseño industrial como el diseño gráfico, no han reconocido debidamente la labor de las mujeres en la consolidación de dichos campos, situación que no es exclusiva de las disciplinas proyectuales. La necesidad de incluir la perspectiva de género radica en desestabilizar las certezas culturales que han jugado en contra de las mujeres en términos simbólicos y materiales. Y en particular, para desnaturalizar los sesgos sexistas que acontecen en los ámbitos profesionales y académicos del diseño que han ubicado la producción de los objetos como si fueran neutrales, despojados de toda relación histórica y social.

En ese camino, el diseño de indumentaria puede ser una buena herramienta de transformación sociocultural, basándose en novedosas propuestas en torno a las corporalidades

y los usos sociales de la vestimenta. Esto es, en búsqueda de la ruptura de los estereotipos de género, privilegiando la funcionalidad por sobre todo mandato estético y de consumo.

## Referencias bibliográficas

- Becker, H. (1971). *Los extraños. Sociología de la desviación*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo.
- Bourdieu, P. (1998). *La distinción*. Madrid: Taurus.
- Butler, J. (1997). "Sujetos de sexo / género / deseo". *Feminaria*. Año X, N°19, Junio, Buenos Aires.
- Butler, J. (2001). *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Buenos Aires: Paidós.
- Braidotti, R. (1999). "Diferencia sexual y nomadismo". *Revista Mora* 5.
- De Beauvoir, S. (1949). *El segundo sex*. Buenos Aires: Sudamericana.
- De Lauretis, T. (1989). *Technologies of Gender. Essays on Theory, Film and Fiction*. Bloomington: Indiana University Press.
- Dutrá é Mello, J. L. (2007). *Onde você comprou esta roupa tem para homem? : A construação de masculinidades nos mercados alternativos de moda*. Rio de Janeiro: Record.
- Entwistle, J. (2002). *El cuerpo y la moda. Una visión sociológica*. Barcelona: Paidós.
- Foucault, M. (1989). *Vigilar y Castigar*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Foucault, M. (1990). *Tecnologías del yo*. Barcelona: Paidós.
- Foucault, M. (2003). *Historia de la sexualidad. Vol. I: La voluntad del saber*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores
- Garone Gravier, M. (2013). "Los designios de Eva: El género en la identidad del diseño latinoamericano" en *Revista\_180* Nro. 24, Facultad de Arquitectura, Arte y Diseño, Universidad Diego Portales. Ver: /www.revista180.udp.cl/ediciones/24/eva\_24.htm
- Goffman, I. (2004). *La presentación de la persona en la vida cotidiana*. Madrid: Amorrortu.
- Laver, J. (1989). *Breve historia del traje y la moda*. Madrid: Cátedra.
- Lipovetsky, G. (1994). *El imperio de lo efímero*. Barcelona: Anagrama.
- Martínez Barreiro, A. (1998). *La moda en las sociedades modernas*. Madrid: Tecnos.
- Martínez Barreiro, A. (2004). *La construcción social del cuerpo en las sociedades contemporáneas*. Papers 73.
- Merleau-Ponty, M. (1976). *Fenomenología de la percepción*. Madrid: Península.
- Morin, E. (1962). *El espíritu del tiempo*. Madrid: Taurus.
- Riviere, M. (1977). *Moda: ¿comunicación o incomunicación?* Barcelona: Gili.
- Saulquin, S. (1990). *La moda en la Argentina*. Buenos Aires: Emecé.
- Saulquin, S. (2010). *La muerte de la moda* Buenos Aires: Paidós.
- Simmel, G. (1938). *Cultura femenina y otros ensayos* Buenos Aires: Espasa Calpe.
- Spencer, H. (1947). *Principios de Sociología*. Buenos Aires: Revista de Occidente.
- Turner, B. (1989). *El cuerpo y la sociedad: exploraciones en teoría social* México: FCE.
- Veblen, T. (1974). *Teoría de la clase ociosa*. México: FCE.
- Wilson E. (1985). *Adorned in dreams: Fashion and modernity* Londres: Virago.

Zambrini, L. (2010). “Modos de vestir e identidades de género: reflexiones sobre las marcas culturales sobre el cuerpo” en Revista de Estudios de Género *Nomadías* Nro. 1 Santiago de Chile: Universidad Nacional de Chile.

---

**Abstract:** The main objective is to make a social history of desing of dressing from a gender perspective. There will be a tour of the nineteenth century because there were polarized forms of dress according to sex and anatomical differences between women and men. In the nineteenth century were accentuated the differences in the ways male and female dress as opposite and mutually exclusive. Therefore, this article proposes to think dressing as a complement of big importance in the consolidation of the heterosexual matrix and the design of rules of gender binary and aesthetics.

**Key words:** Gender - Dressing - Society - Desing - Aesthetics.

**Resumo:** O objetivo principal deste trabalho é fazer uma história social do campo do design da roupa de uma perspectiva de género. Para esse propósito, é feita referência ao século XIX, altura em que polarizou com maior ênfase os modos de vestir de acordo com as diferenças anatômicas binárias entre mulheres e homens. Isto é, no o século XIX acentuou as diferenças no vestido masculino e feminino em oposição e excluindo. Por este motivo, este artigo propõe pensar em roupas como um objeto sociológico e semiótico que se comunica e produz através do design características da sociedade que dizem respeito à corporalidade e à regulação da sexualidade através de práticas estéticas.

**Palavras chave:** Género - Vestuário - Sociedade - Design - Estética.

---

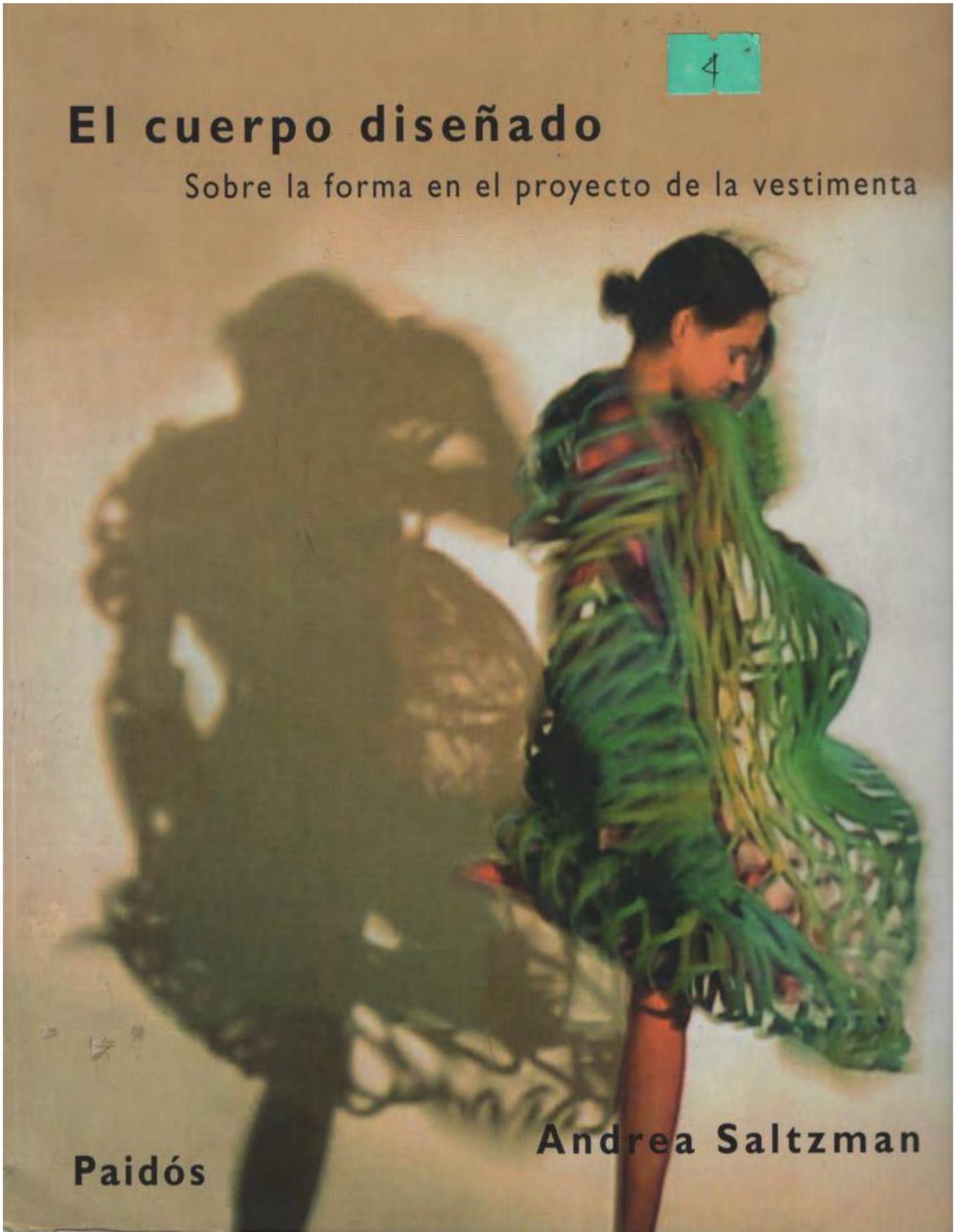
4

# El cuerpo diseñado

Sobre la forma en el proyecto de la vestimenta

**Paidós**

**Andrea Saltzman**



e-mail: saltzmanan@yahoo.com.ar

Saltzman, Andrea  
El cuerpo diseñado: sobre la forma en el proyecto de la vestimenta.  
1ª ed.: 1ª reimp. - Buenos Aires: Paidós, 2004.  
176 p.: 25x23 cm. (Libros singulares)

ISBN 950-12-5352-X

I. Diseño de Modas. I. Título  
CDD 746.92

Diseño de cubierta: Andrea Sanchez

Fotografía de cubierta: Natalia Ardissonne

(Desfile de la cátedra Saltzman, Diseño de la indumentaria: C. Schwenberg y G. Sueyro)

Diseño y composición de interior: Andrea Sanchez

Corrección y edición: Bárbara Belloc

Gráficos: Ignacio Castelli

Esta obra ha contado con el apoyo de la Beca Nacional para Arte y Diseño del Fondo Nacional de las Artes.

1ª edición 2004

1ª reimpresión, 2005

Quedan rigurosamente prohibidas, sin la autorización escrita de los titulares del copyright, bajo las sanciones establecidas en las leyes, la reproducción total o parcial de esta obra por cualquier medio o procedimiento, comprendidos la reprografía y el tratamiento informático, y la distribución de ejemplares de ella mediante alquiler o préstamo públicos.

© 2004 de todas las ediciones

Editorial Paidós SAICF

Defensa 599, Buenos Aires

e-mail: literaria@editorialpaidos.com.ar

www.paidosargentina.com.ar

Queda hecho el depósito que previene la Ley 11.723

Impreso en Argentina - Printed in Argentina

Impreso en Latingrafica

Rocamora 4161, Buenos Aires, en agosto de 2005

ISBN 950-12-5352-X

## ÍNDICE

- 9 **Introducción**  
Los elementos compositivos: cuerpo / textil / contexto
- 17 **El cuerpo**  
Una mirada sobre el cuerpo - Vivencia - Piel - Anatomía - Articulaciones -  
Proporciones - Cuerpo real, cuerpo ideal
- 35 **El textil**  
El material - Origen - Tendencias de la industria - El textil en el diseño -  
Cartas textiles
- 47 **La superficie**  
La expresión de la superficie - Tatuaje - Estampa -  
Estética de la superficie - Recursos constructivos - Superficie textil
- 67 **La silueta**  
La silueta como contorno - Morfología - Sostén - Anatomía textil -  
Pensamiento constructivo - Articulación de planos - La silueta en el tiempo
- 97 **La relación interior - exterior**  
Las dos caras del vestido: interior y exterior - Acceso y cierre -  
Factores socioculturales en el diseño de acceso y cierre
- 115 **El lenguaje de la vestimenta**  
La vestimenta como signo - Modas - Permutaciones - Significados -  
Tipologías - Caminos del diseño
- 139 **Transformaciones**  
Formas mutables - El vestido como espacio flexible - El movimiento -  
Intervención del usuario en el diseño - Entre vestido y portado -  
La vestimenta más allá del cuerpo
- 172 **Bibliografía**
- 173 **Agradecimientos**

## Introducción

A lo largo de su vida, el ser humano habita una vasta secuencia de espacios, desde el útero materno al cosmos. En ese tránsito los recorre, los integra, los reconoce y luego los recuerda –a veces como memoria vívida, huella en el cuerpo–; su presencia habita esos espacios sucesivos a la manera de una esfera cuyo centro está en el cuerpo propio y cuya circunferencia abarca el ámbito, la geografía, el ecosistema, el planeta, e incluso más allá de la Tierra.

"Habitar" es uno de los verbos que bien podrían definir el universo de lo humano. "Habitar" refiere aquí a la relación activa entre el sujeto y el contexto: el hombre o la mujer como cuerpo presente en un complejo de espacio y tiempo (circunstanciales, determinados), y por ende remite a la "situación" que resulta de ese intercambio recíproco. Al respecto, un valioso aporte teórico es el del arquitecto argentino Roberto Doberti, quien propone, en "Lineamientos para una teoría del habitar", que "habitar es la acción que se produce en virtud de la relación entre las conformaciones [espaciales, objetuales, formales] y los comportamientos sociales".

Habitar, como acción humana, es un hecho vital. Expresa el vínculo entre el individuo y el mundo tangible. Por ende, implica un conjunto de conductas, comportamientos, modos de interactuar con los otros y con el entorno, y por lo tanto de definir aquello que llamamos "vida cotidiana". Retomando las palabras de Doberti, cada conformación del habitar conlleva un "cómo", requiere un procedimiento, una manera de desempeñarse, e induce a la vez a la conformación de hábitos que modelan el trato, los vínculos, la cultura.

El vestido es hábito y costumbre: es el primer espacio –la forma más inmediata– que se habita, y es el factor que condiciona más directamente al cuerpo en la postura, la gestualidad y la comunicación e interpretación de las sensaciones y el movimiento. Así, el vestido regula los modos de vinculación entre el cuerpo y el entorno. Media entre el cuerpo y el contexto. Es el borde de lo público y lo privado a escala individual. Hacia adentro funciona como interioridad, textura íntima, y hacia afuera, como exterioridad y aspecto, deviene textualidad.

El cuerpo es el interior de la vestimenta, su "contenido" y soporte, mientras que la vestimenta, que lo cubre como una segunda piel o primera casa, se transforma en su primer espacio de contención y, también, de significación en el ámbito público.

El vestido cubre y descubre al cuerpo, insinuando, acentuando u ocultando sus formas. Delimita su posibilidad de movimiento incluso en los gestos requeridos para entrar y salir de la ropa. Crea una nueva piel, que así como califica al cuerpo, lo habilita o inhabilita para adaptarse a las diferentes circunstancias y condiciones del medio ambiente. Por todo esto, el vestido puede ser experimentado como lastre o teatralidad, como protección, impedimento, armadura o levedad.

Si bien todas las disciplinas del diseño giran en torno al cuerpo, en el caso de la indumentaria el cuerpo resulta ser la estructura-base del objeto que se proyecta. Dado que la ropa no es "autoportante", sino que toma forma a partir de un cuerpo-usuario, cuerpo y vestimenta establecen una relación dialéctica que hace que ambos modifiquen su estatus constantemente. Así, el cuerpo contextualiza la vestimenta y la vestimenta contextualiza al cuerpo, en un continuo que dota a ambos de fisonomía y sentido nuevos.

En su calidad de objeto social, el vestido se convierte entonces en signo de los atributos del sujeto. De este modo, la indumentaria se suma a la unidad que establecen todos los aspectos expresivos de la imagen, revelando datos clave acerca de la identidad, los gustos, los valores, el rol en la sociedad, los grupos de pertenencia, el grado de aceptación o rechazo de lo establecido, la sensibilidad, la personalidad de un individuo. En la ropa se entrelazan los aspectos privados y públicos de la vida cotidiana, las convenciones sociales y culturales y el modo en que cada sujeto se posiciona en ese contexto.

Tan elocuente es el espacio de significación que se establece entre el cuerpo y la vestimenta en un determinado contexto, que bien puede servir para desnudar el modelo social de una época, su sistema de prohibiciones y permisos, sus zonas de permeabilidad. No obstante, no hay que olvidar que si bien cada cultura condiciona al cuerpo a través de la vestimenta en función de los valores establecidos, un cambio de hábito genera un cambio de valores, una novedad en los modos de vinculación social, y la posibilidad de resignificar el propio ser (y hacer).

El diseño de indumentaria es esencialmente un rediseño del cuerpo. Lo que se proyecta en la ropa afecta directamente la calidad y el modo de vida del usuario: sus percepciones, sus sensaciones, la noción de su cuerpo, su sexualidad, su vitalidad. Porque la ropa propone –y construye– conformaciones, es decir: espacios, hábitos. Por esta razón, el diseño de indumentaria exige repensar y reelaborar, desde una

perspectiva creativa, crítica e innovadora, las condiciones mismas de la vida humana, para así renovar nuestros modos de ser y, con ello, de "habitar".

La intención de este libro es explorar el diseño de vestimenta a partir de la configuración de la forma y el espacio en torno al cuerpo.

La superficie es piel y es tatuaje. La silueta es la nueva configuración morfológica, la nueva topografía, el espacio transitivo entre el sujeto y el medio. Las líneas constructivas son recorridos sobre la anatomía. La resolución de cada una de las partes, una toma de partido sobre el cuerpo.

¿Por qué no postular que la vestimenta es un sistema de signos que se articulan entre sí, con el cuerpo y el contexto, para configurar una sintaxis? O mejor: ¿por qué no considerar su valor expresivo como uno de los lenguajes del "habitar"?

A partir de estos interrogantes, se investigará la relación entre el cuerpo, el textil y el contexto, entendiendo al cuerpo como estructura y soporte de la vestimenta, como la "razón de ser" del diseño; al textil, como la materia prima que permite dar forma al proyecto; y al contexto como aquello que superpone sentido a dicha relación.

Cuerpo, textil y contexto son los elementos esenciales que urden la trama de este libro. Por medio de la combinación de texto e imagen y con el propósito de despertar intuiciones, sensaciones y una mirada personal sobre el tema, la tentativa es presentar al lector un conjunto amplio de conceptos que permitan profundizar en la tarea del diseño de indumentaria. En definitiva, se trata de explorar la capacidad de metamorfosis del vestido, la riqueza estética del movimiento, sus posibilidades de adaptación al cuerpo y al contexto, para desempeñar distintas funciones. Incluso fuera del cuerpo.

Este escrito surge de las experiencias realizadas desde 1989 en la Cátedra de Diseño de Indumentaria de la carrera de Diseño de Indumentaria y Textil de la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la Universidad de Buenos Aires. Es, entonces, el resultado del intercambio con docentes y alumnos, en el intento de ampliar nuestra comprensión del diseño y encontrar un marco teórico apto y abierto para el desarrollo de la disciplina.

En este sentido, la cátedra fue y sigue siendo un gran laboratorio. Un centro de pruebas y ensayos, de caminos imprevistos, de investigación y desarrollo de metodologías. Lo que nos une es la creación de una zona de intercambio. El nexo, el vínculo para encontrarse con el otro y con uno mismo. La labor de taller es sumamente vital.

De hecho, por más planificación y método que se pueda emplear, el proceso de aprendizaje y enseñanza del diseño tiene una instancia misteriosa que proviene justamente de ese aire, del vínculo, y eso produce una sensación de gozoso equilibrio inestable. Por todo esto, a mi entender el diseño está asociado a la ética. Plantea mejorar lo que ya existe, y exige soñar, imaginar e intervenir, con un aporte personal, en una situación dada. Requiere que el diseñador le entregue sin reservas todos sus saberes y experiencias. Cuando esto sucede, ese espacio de creación se vuelve sagrado.

Este quehacer en la cátedra ha sido un punto de inflexión en mi vida. Me permitió unir dos partes de mí hasta el momento disociadas: la danza y la arquitectura o, mejor dicho, el cuerpo y el espacio, los dos grandes soportes de mi formación, que constituyen la base sobre la cual se asienta la propuesta de este libro.

## Los elementos compositivos: cuerpo / textil / contexto

*El diseño es la actividad que le da forma a las cosas, pero es parte de una actividad mayor que es proyectar.*

Ricardo Blanco, *arquitecto*

El proceso de diseño se inicia en la proposición de un objeto imaginario y culmina en la realización de un objeto material: nace de una idea y se concreta en una forma. Pero dado que la forma que se proyecta en el diseño de indumentaria es la del vestido, y que la ropa es un elemento de intervención sobre la morfología del cuerpo del usuario, el diseño debe prever que el resultado del proyecto terminará creando con él una nueva condición, en relación directa con el o los contextos.

En el caso de la vestimenta, podría decirse que el diseño es la forma que surge entre el cuerpo y el contexto, ya que el vestido es un elemento relativo, cuyo mismo planteo se determina a partir de una relación: viste, cubre, descubre y modifica al cuerpo en función de un contexto específico.

La vestimenta toma forma a partir del cuerpo. El cuerpo es su contenido y le sirve de sustento estructural, mientras que el vestido lo contiene, condiciona y delimita. Al pasar del plano a la tridimensión, el vestido crea un espacio contenedor del cuerpo a partir del cual se establece una relación nueva con el mundo circundante: cuerpo y vestido se combinan y resignifican a través del vínculo que establecen entre sí y con el medio.

Pero lo cierto es que el diseño empieza y termina en el cuerpo. El cuerpo es su punto de partida (o geografía previa) y es su punto culminante, ya que es precisamente en el cuerpo del usuario donde el diseño existe como tal y cobra vida. Desde este punto de vista, si bien la forma que se proyecta en el diseño de indumentaria es la del vestido, a través de ella lo que se rediseña o modela es el cuerpo mismo. Así, mediante el vestido se crea o recrea un cuerpo apto para desempeñar distintas acciones que exigen un cierto tipo de movilidad, requieren una mayor protección o exposición, implican una gestualidad para agradar o desagradar, seducir o imponer atención, y para adaptarse u oponerse a las convenciones que lo definen culturalmente.

En el *Ensayo sobre la síntesis de la forma*, el arquitecto y matemático Christopher Alexander plantea la hipótesis de que el diseño es la forma que mejor se relaciona con el contexto, entendiendo por contexto todo aquello que está por fuera de la

forma. De esto se desprende que el contexto es paisaje, ambiente, temperatura, luz, y además cultura y sociedad, tecnología, recursos y economía. Desde el punto de vista de la indumentaria, contexto es todo aquello que agrega sentido a la relación entre el cuerpo y el vestido, al tiempo que le plantea exigencias: no es la misma conducta la que requiere del cuerpo un medio ambiente hostil, extremadamente frío, que un paisaje escarpado e irregular, un entorno selvático, o bien un marco urbano donde, por ejemplo, se asume el rol de anfitrión o maestro de ceremonias. El cuerpo se vincula al contexto adoptando diversas estrategias, como mimesis u oposición, respeto de las normas o transgresión, repetición o innovación, y es a partir de esta articulación que se debe explorar la forma, que en el campo de la indumentaria es fundamentalmente una forma textil.

El vestido es básicamente un objeto textil. La tela es la materia prima a partir de la cual se modifica la superficie del cuerpo a modo de una nueva epidermis, a la vez que enmarca la anatomía y delinea una silueta mediante relaciones de proximidad o lejanía, volumen o aplastamiento de las dimensiones, extensión o compresión del espacio corporal (pensemos, por dar dos ejemplos, cómo el miriñaque y el body actúan sobre la forma del cuerpo). Así, el textil es la materia que cubre y/o descubre al cuerpo, participa de su morfología y genera una nueva relación del cuerpo con el entorno.

Es, como dijimos, una segunda piel: tacto y percepción que suscitan sensaciones diversas, placenteras u hostiles, como caricia o erizamiento. Tiene una doble lectura y espacialidad. En sus dos caras, plantea una relación de interioridad y exterioridad, de espacio privado y público: la bidimensionalidad del textil se expresa hacia el cuerpo y hacia el exterior. Hacia afuera construye forma, volumen, silueta, transformando la anatomía, y hacia adentro configura espacialidad, hábitat, un mundo de percepción que se antepone a las relaciones sucesivas con los otros espacios y los otros cuerpos. Del mismo modo, los conceptos de superficie y de silueta plantean una doble lectura: hacia el interior y hacia el afuera, y conjuntamente hacia el contexto. Por ello, el vestido se articula entre el paisaje del cuerpo y el contexto. Es aquí donde funciona como signo de cultura, sociedad, tecnología, ideología y marca personal, y donde se pone a prueba el diseño, ya que es el contexto el que obliga a plantear determinados ajustes en un proyecto y a encontrar los recursos adecuados para resolverlos.

Todo proyecto exige una toma de posición con respecto a la futura "situación" del diseño, una mirada crítica y profunda del entorno y las circunstancias en que el objeto

habrá de insertarse. El diseñador es quien percibe las señales del medio y se compromete a dar una respuesta a través del objeto de diseño. La forma es su campo de acción, y esta intervención a través de la forma sirve para expresar la cultura de una época y la posición del diseñador:

Desde el punto de vista morfológico, es necesario profundizar en el conocimiento anatómico del cuerpo y de sus posibilidades cinéticas, en la capacidad del textil de crear formas con y sobre él, en las cualidades estructurales y superficiales del material, y en los recursos constructivos para lograr los efectos deseados. En su rol de mediador entre el cuerpo y el contexto, el vestido debe considerarse como un condicionante de la postura y el movimiento, una fuente de sensaciones táctiles y visuales, de comodidad o incomodidad, como también un medio de adaptación al entorno social y al medio ambiente. Este proceso de investigación consiste, para el diseñador, en explorar el cuerpo y el textil, valorizando los aspectos utilitarios y expresivos de la materia prima en función del cuerpo y el contexto.

La exploración supone que el cuerpo y el textil constituyen un lenguaje dotado de un vocabulario, una sintaxis y un modo de uso propios. Los valores expresivos del vestido se revelan en su modo de apropiarse del cuerpo: la conformación de la silueta, la proposición de un tipo de superficie, los sistemas de articulación entre los planos y los aspectos que hacen a la resignificación del diseño a partir de su "situación" en el contexto.

La forma es el aspecto del mundo susceptible de ser modelado. El contexto, el factor que plantea las condiciones para su conformación: un escenario cambiante que será a su vez modificado por la intervención de la forma proyectada.

En los capítulos que siguen nos centraremos en la relación entre la tela y el cuerpo, considerando que sólo a partir del contexto la forma cobra dimensión de diseño.

## EL CUERPO



- 19 **Una mirada sobre el cuerpo**
- 19 **Vivencia**
- 21 **Piel**
- 23 **Anatomía**
- 29 **Articulaciones**
- 31 **Proporciones**
- 32 **Cuerpo real, cuerpo ideal**

## Una mirada sobre el cuerpo

Para el desarrollo del diseño de indumentaria hay que conocer en profundidad la anatomía y la movilidad humanas, sin perder de vista que el resultado del proyecto afectará la percepción del sujeto (dado que el cuerpo, en tanto usuario del vestido, experimentará las sensaciones que la ropa le provoque materialmente).

Este proceso requiere una mirada externa, que contemple los aspectos formales: contextura, conformación anatómica, proporciones, posibilidades de movimiento, etcétera; y una lectura interna, entre ellos, la autopercepción, las características de las sensaciones táctiles y visuales, la determinación de la actitud corporal a partir de la forma del vestido y la capacidad de la ropa de favorecer o dificultar la adaptación del individuo al medio ambiente.

Adentrarse en la temática del cuerpo implica considerarlo en términos morfológicos, sensoriales y dinámicos. Implica concebir al cuerpo como espacio de percepción individual y colectivo: como usuario que percibe el mundo a través del vestido, y como cuerpo integrante de una cultura y un contexto. Cuerpo único, irrepetible y portador de identidad, y cuerpo otro en el cuerpo social, entre otros cuerpos.

## Vivencia

*El cuerpo habla múltiples lenguajes: el del movimiento, la postura, el gesto, la mirada, la temperatura, la palabra, el tacto, infinitos lenguajes con los que se expresa hacia adentro y hacia fuera.*

*Sonia Segré, terapeuta física*

El cuerpo se caracteriza, en función de su contextura genética, su desarrollo y sus vivencias, como una geografía dinámica que expresa las diferentes etapas de la vida. Es el territorio en el cual se inscriben nuestra historia, miedos, angustias, tristezas y alegrías, represión y placer, y muta en el tiempo para dar cuenta del imparable fluir de la existencia. Es a la vez espacio primitivo de olores y secreciones, pero también de gestos aprendidos y controlados. Es la conexión entre el adentro y el afuera. Puede llenarse y vaciarse, inhalar y exhalar, comer, defecar, dar recibir, sentir, expresar y así sintetizar la continuidad entre uno y el mundo circundante.

En este sentido es en nuestro cuerpo donde acontece de manera concreta ese pasa-



Foto: Fabiana Barreda  
Escrito en el cuerpo (1995)

je. Mediante las sensaciones, las intuiciones, los pensamientos, las acciones y los sentimientos, la energía vital se concentra en el cuerpo convirtiéndose en conducta, postura, disposición y hábito. Ritmo: pulso, latido, respiración, vibración, estremecimiento.



Bañistas (1901)

El cuerpo reacciona a los estímulos del medio: se emociona, teme, se repliega desconfiado o se despliega de placer. Absorbe el aire, los sonidos, los aromas, los afectos, las agresiones, el paisaje, y asimila incluso lo que no desea o le resulta dañino. En este caso el cuerpo registra en el inconsciente lo que luego habrá de convertirse en dolores, actitud corporal o disposición a ciertas enfermedades. Cuerpo y entorno definen un mapa de huellas recíprocas. "El carácter de un individuo tal como se manifiesta en su patrón típico de conducta también está descrito a nivel somático por la forma y el movimiento del cuerpo. El individuo que experimenta determinadas emociones con frecuencia lleva en su cuerpo el correlato de esas emociones que, de persistir, quedarán fijadas en la disposición muscular: Lo que el individuo siente deja de ser una respuesta a una situación inmediata; de ahí en adelante, ese cuerpo vive y se mueve dentro de una actitud que lo condiciona", anota Ken Dychtwald en su libro *Cuerpo-Mente*.

Tradicionalmente se han identificado cinco componentes que influyen sobre el desarrollo del cuerpo: la herencia, la actividad física, la vida emocional, la nutrición (enten-



Foto: Fabiana Barreda  
*Aura y Alma (1996)*

da como el combustible psicológico y físico que ingiere y digiere el cuerpo para desarrollarse continuamente) y el ámbito (circunstancias espaciales, sociales y psicológicas).



Foto: Fabiana Barreda, *Aura* (Homenaje a G. D. Friederich, 1996)

El ser humano *adquiere* su aspecto físico, no sólo *nace* con él. También se programa culturalmente: la moda, las acciones, la vestimenta y el mobiliario, inciden en las formas del cuerpo.

## **Piel**

Como dice D. Ackerman, en su investigación sobre los sentidos, la piel es una suerte de traje espacial. Con ella nos exponemos a (y nos protegemos de) la atmósfera, miles de gases ásperos, radiaciones solares y toda clase de elementos. Pero este traje no es inmune, sino sensible. La piel está viva, y así como nos aísla del calor, del frío y de los microbios, respira, excreta, metaboliza las vitaminas, regula el flujo sanguíneo y se regenera casi en su totalidad cada siete años. Contiene la carne, las vísceras y los humores en su sitio. Nos define como cuerpos únicos y distintos en las huellas digitales y en el patrón de disposición de los poros. Como vía del sentido del

tacto, nos guía en la sexualidad y en nuestra experiencia de la materia del mundo. Basta pensarlo un poco para advertir que ninguna otra parte de nosotros hace contacto con algo ajeno a nuestro cuerpo. La piel nos aprisiona, pero también nos da una forma individual, con la temperatura adecuada, la textura, la firmeza y el olor característicos. En un ser humano adulto promedio, pesa entre seis y diez kilos, y es el órgano más extenso del cuerpo, clave en la atracción sexual.

Es sumergible, lavable y elástica. Se deteriora con la edad, pero puede envejecer muy bien. Y su simbolismo es tan fuerte, que muchas culturas todavía la utilizan de soporte para la pintura, el tatuaje y la decoración con joyas y *piercings*.

El sentido del tacto no se aloja en la exodermis (la capa exterior de la piel, que se descama y renueva constantemente), sino en la endodermis, donde queda grabada la tinta que dibuja un tatuaje. Es el primer sentido en despertarse y el último en extinguirse: después de que la vista y el oído abandonan un cuerpo, sus manos siguen aferradas al mundo. Simétricamente, el contacto cumple un papel esencial en el desarrollo infantil: una investigación realizada por un grupo de científicos estadounidenses en 1988 comprobó que "los bebés prematuros que fueron masajeados durante quince minutos tres veces al día aumentaron de peso un cincuenta por ciento más que los que se mantuvieron aislados en las incubadoras".

El tacto es un sistema sensitivo cuya influencia es difícil de aislar o abarcar: se puede estudiar a los ciegos para aprender sobre la visión, y a los sordos y a los anósmicos para aprender sobre la audición o el olfato, pero es virtualmente imposible estudiar el tacto a través de su ausencia.

El tacto es el sentido más atávico y urgente. Cualquier contacto o cambio en el modo de contacto desencadena un torbellino de actividad en el cerebro. El espectro de las sensaciones táctiles es prácticamente infinito: no sólo percibimos frío, calor, dolor, presión o tersura, sino todas las posibilidades combinatorias entre ellas y aún más. Pensemos en todas las variedades de dolor, irritación, abrasión, raspadura, palmada, y en todas las texturas de caricia, cosquillas, besos y tanteos...

El tacto nos enseña que vivimos en un mundo tridimensional. La piel vuelve tridimensional nuestro sentido del mundo y de nosotros mismos.



Foto: Urko Suaya  
*Sophie (2000)*



Foto: Urko Suaya  
*Jasmin (2001)*

## Anatomía

El cuerpo está conformado por la estructura ósea, los órganos vitales –que conforman el sistema digestivo, circulatorio, respiratorio y reproductor–, la musculatura, las articulaciones, las redes de tendones y de nervios, y la epidermis.

Las regiones del tronco, el cuello y la cabeza contienen los órganos vitales, que se alojan entre la columna, la pelvis, las costillas y el cráneo.

La columna vertebral funciona como eje corporal y se extiende a lo largo del tronco, creando una simetría lateral. Como eje no es completamente recto (porque entonces sería demasiado frágil), sino que se compone de una sucesión de curvas que se compensan y le dan una solidez y una flexibilidad extraordinarias. La recta imaginaria vertical, que cae a plomo desde la cabeza a los pies, representa la postura ideal uniendo en una misma línea los tobillos, los riñones y las orejas.

En los miembros superiores e inferiores, las articulaciones son los puntos de inflexión del esqueleto, que mediante los músculos posibilitan el movimiento. Los movimientos dependen entonces del grado de tensión o relajación de la musculatura.

El cuerpo está regido por las leyes de la gravedad; debe descargar su peso a tierra y compensar los desequilibrios que se producen en la distribución del mismo a partir de la forma, la postura y el movimiento, lo que a mayor escala define la postura general del cuerpo.

Con el objetivo de pensar el proyecto de la vestimenta sobre la estructura del cuerpo, revisaremos las siguientes relaciones:

- a. Cabeza-tronco-extremidades
- b. Frente-espalda
- c. Inferior-superior
- d. Izquierda-derecha

**a. Relación cabeza-tronco-extremidades**

La cabeza es el centro del pensamiento y la sede de los sentidos del gusto, el oído, la vista y el olfato. De cara al mundo, el rostro es nuestro aspecto social y, a diferencia del resto del cuerpo, es la parte de nuestra fisonomía que rara vez está cubierta. Con las expresiones faciales y la palabra articulada, conforma una de las áreas más importantes en la comunicación y el contacto con los otros. Cabeza y tronco se conectan mediante las vértebras cervicales.



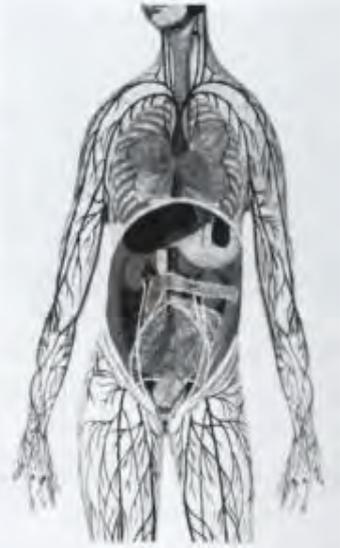
Andreas Vesalius (1514-1564)



Foto: Pablo Reinoso

El tronco es la región del cuerpo en que se centra el "ser". Allí se alojan la emoción y los órganos vitales, que latén al mismo pulso. El corazón, los pulmones, el estómago, el hígado, los riñones, el bazo, los intestinos y el sexo, junto con el resto del aparato circulatorio, respiratorio, digestivo y reproductor, tienen una incidencia crucial en la manera como el cuerpo procesa la vida emocional del individuo.

Las extremidades surgen del tronco y se proyectan hacia el espacio. Se conectan con el cuerpo en la región de la pelvis y los hombros, y están vinculadas con el "hacer": las superiores (los brazos y las manos), con la capacidad de manipular, dar y recibir; y las inferiores (las piernas y los pies), con la posibilidad de desplazarse y con el equilibrio. Esta relación cabeza-tronco-extremidades –a partir del eje flexible de la columna y de la movilidad que permiten las articulaciones– es uno de los factores a tomar en cuenta en el proyecto de la vestimenta, para explorar al máximo el movimiento del cuerpo y prever las transformaciones posturales que generará el vestido.



Fotos: Pablo Reinoso, *Serie: Life au travail* (1984)

## Relación frente-espalda



Fotos: Urko Suaya, *Pocket*, 2000 e Inés (1997)

El frente es nuestro punto de vista, la zona que afronta el espacio circundante y la conexión con los otros, y es por lo tanto la que delimita lo que queda bajo un mayor control de los sentidos. Refleja el yo social y consciente, y la expresión de los sentimientos.

La espalda, por el contrario, es la región que enfrenta lo que escapa a nuestro control. Es la parte de nuestro cuerpo que percibimos pero no podemos ver por entero, y está asociada al inconsciente. En este sentido, refleja los aspectos más privados de la persona.

Esta división plantea claramente una asimetría. La zona dorsal está cruzada por numerosas cadenas musculares que la protegen casi como una coraza, como un remanente en nuestra memoria biológica del estado previo a asumir la posición erecta. El frente, mucho más blando, alberga los órganos vitales y las vísceras, y —con-

trariamente a lo que se supone— la masa posterior prevalece sobre la delantera en cantidad, densidad y volumen.

Los músculos más fuertes nacen directamente sobre las vértebras de la nuca y la cintura. Los que nacen en la nuca bajan por la espalda hasta la cintura, y los que nacen en ésta recorren el camino inverso, hasta el cráneo. En el trayecto se cruzan y se refuerzan, creando la zona de mayor concentración muscular, y por ende la más propensa a sufrir contracturas y dolores.

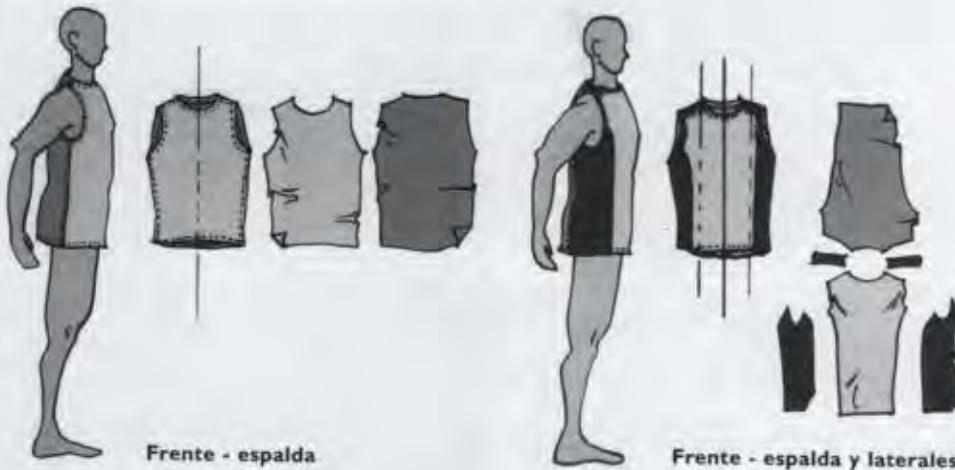
La respiración es un gran aliado para la relajación de los músculos dorsales.

El diafragma es solidario con la espalda. Es un músculo ancho y potente, de forma plana, que se apoya sobre el abdomen y separa la parte superior e inferior del cuerpo. Arriba de él están el cerebro, el corazón y los pulmones, y abajo el estómago, los intestinos y los órganos sexuales. No obstante, aunque en términos verticales separa, el diafragma realiza la unión entre el frente y la espalda. Por su intermedio, las costillas y las vértebras están unidas y se mueven en conjunto.

La división frente-espalda es la más frecuentemente utilizada en la conformación de la ropa. Sin embargo, habría que considerar también la dimensión de los laterales, para así reconstruir el volumen corporal completo.



Andreas Vesalius (1514-1564)



Frente - espalda

Frente - espalda y laterales

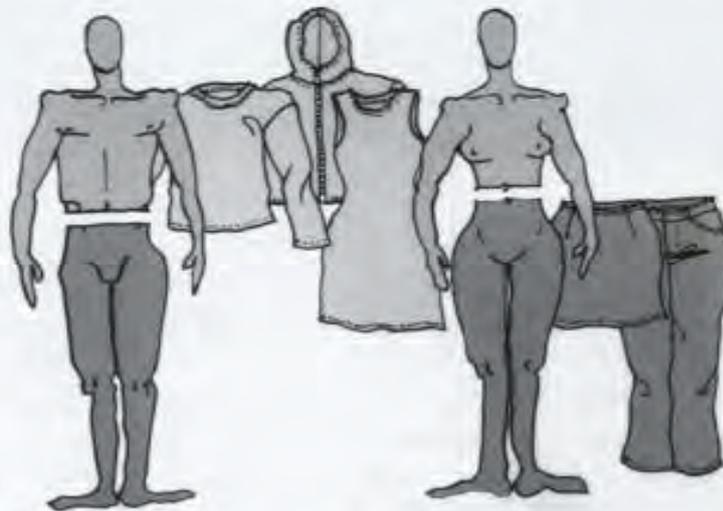
### c. Relación inferior-superior

Trazando una línea imaginaria por debajo del ombligo (el centro de gravedad), se determina la división entre la zona inferior y superior del cuerpo.

La mitad inferior es la que está en contacto directo con la tierra, y se relaciona con el equilibrio y la traslación. Así como es la región de descarga de la energía al suelo (ya sea en situaciones estáticas o dinámicas), funciona como sostén y establece el grado de comodidad o incomodidad en la postura general.

La mitad superior, por su parte, dispone de una mayor libertad aérea y se relaciona con el mundo externo y todo lo que hace al intercambio social, especialmente la comunicación y la expresión. Sus movimientos, aunque limitados a un área próxima al tronco, son más precisos y veloces que los de la parte inferior.

Esta división permite localizar espacialmente la vestimenta en torno al cuerpo, tomando al ombligo como centro. De hecho, la mayoría de las culturas producen prendas distintas para la zona superior e inferior.



**División de las prendas en inferiores y superiores**

#### **d. Relación izquierda-derecha**

Esta división simétrica se establece a partir de un eje que pasa por el centro de los ojos y el centro del ombligo en la parte frontal, y por el recorrido de la columna vertebral en la espalda.

La división derecha-izquierda representa la dualidad en la unidad, y así los aspectos contradictorios de nuestro ser. Si bien se da por sentado que existe una simetría late-

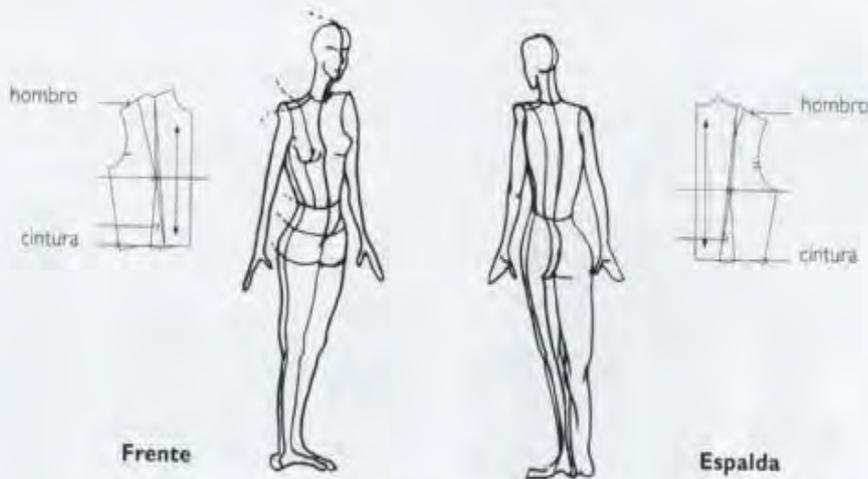
ral en el cuerpo, en general desarrollamos un lado más que el otro, y por lo tanto solemos ser más "diestros" con un lado que con el otro del cuerpo.

El hemisferio cerebral izquierdo gobierna casi totalmente el funcionamiento motor y neuromuscular del lado derecho, mientras que el hemisferio cerebral derecho comanda la parte izquierda del cuerpo. El hemisferio izquierdo está dedicado predominantemente al pensamiento lógico y analítico, y en especial a las funciones abstractas (verbales y matemáticas). El hemisferio derecho se ocupa de la orientación en el espacio, las capacidades artísticas e imaginativas, el reconocimiento de rostros y la imagen corporal.

Debido a esto, se considera al lado derecho del cuerpo como el masculino, y se lo relaciona con aspectos de la personalidad tales como el dogmatismo y la agresividad, a la vez que se considera al lado izquierdo como el femenino y se lo relaciona con la emotividad, la pasividad y el pensamiento creativo.



Foto: Pablo Reinoso,  
Serie: *Life au travail* (1984)



La relación derecha-izquierda permite trabajar de manera simétrica el diseño para proyectar el molde sobre la tela.

Si nos identificamos con un solo aspecto de la dualidad, el cuerpo se desequilibra. Por ello, la columna vertebral es el eje encargado de unir y sintetizar dicha (falsa) antinomia.

En la proyección del cuerpo al plano textil, esta relación permite trabajar de manera simétrica simplificando el proceso de confección; sin embargo, la ruptura de dicha simetría es una puesta en valor del cuerpo y una apertura en la generación del diseño.

## Articulaciones

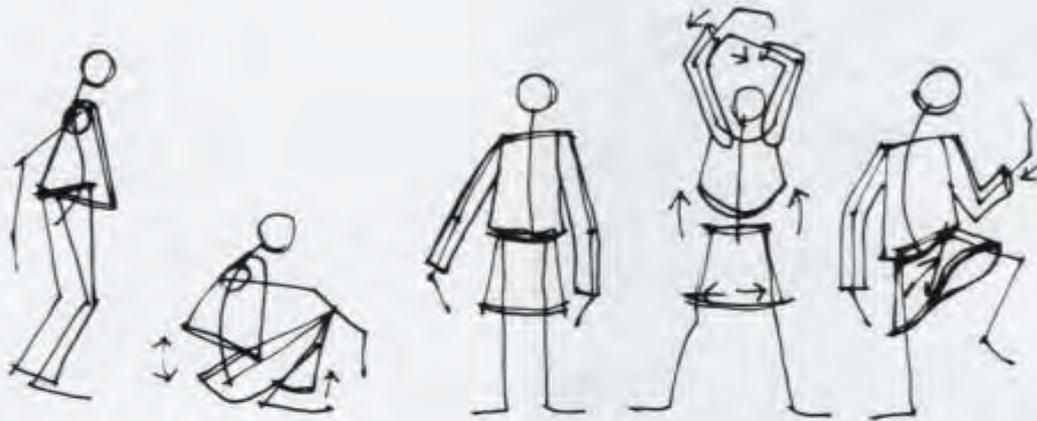


Foto: Urko Suaya, Grupo *El descueve*

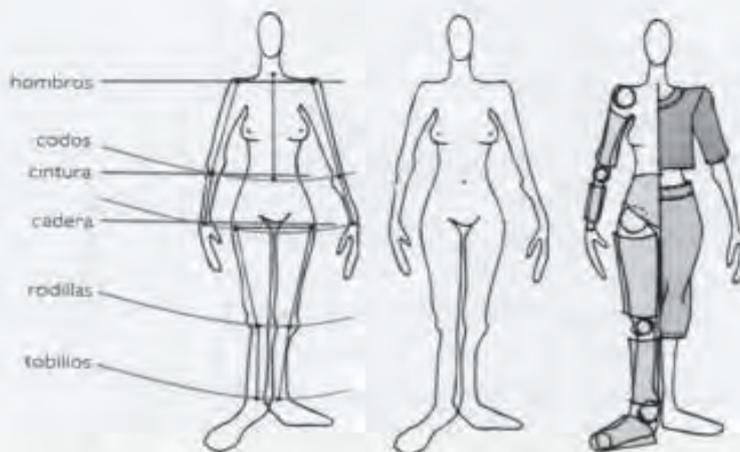
Cada estructura morfológica, cada ser vivo, contiene en su forma las leyes del propio movimiento. El esqueleto humano está compuesto por huesos que se unen mediante las articulaciones, cuya forma condiciona el movimiento de las partes, a través del grado de angulación máximo y el tipo de movilidad (rotación, retracción, etcétera) que permite. Los tendones y los músculos sujetan firmemente las terminaciones de los huesos para implantarse. Así, las articulaciones mantienen los huesos unidos por los dos extremos. Los cartílagos, los ligamentos y las envolturas fibrosas reúnen y protegen. Los músculos son los encargados de la animación. Pero los músculos no sólo animan, sino que también pueden trabar.

Las articulaciones son encrucijadas psicósomáticas. Como tales, son intermediarias entre las fuerzas físicas y psicológicas que fluyen a través de ellas. La calidad de nuestras articulaciones es la que nos permite ser gráciles e integrados, o descoyuntados y espásticos: es evidente que el estado psicósomático de las articulaciones revela de qué manera un individuo está llevando adelante el fluir de su vida. En consecuencia, cuando las articulaciones se bloquean energéticamente, se ponen tensas. La salud y estabilidad de la cadera, los tobillos y las rodillas son particularmente críticas, pues

de ellos depende el sostén del cuerpo entero contra la gigantesca fuerza de atracción de la tierra.



La vestimenta se proyecta en función de las formas del cuerpo y sus movimientos. La ubicación de las articulaciones y sus diferentes ángulos de apertura y direccionalidad exigen pensar la morfología del vestido según las actividades del usuario. En este sentido, las articulaciones plantean límites formales que es preciso considerar para evitar tensiones o impedimentos en cuanto al desenvolvimiento natural del cuerpo.

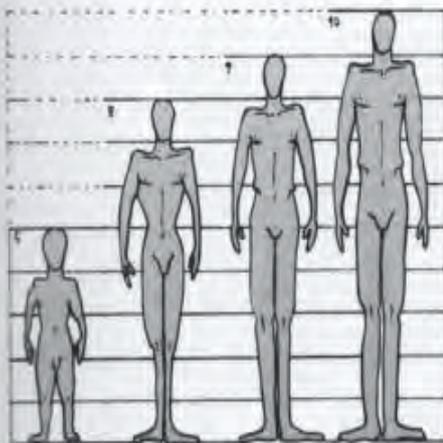


**Puntos de articulación**

## Proporciones

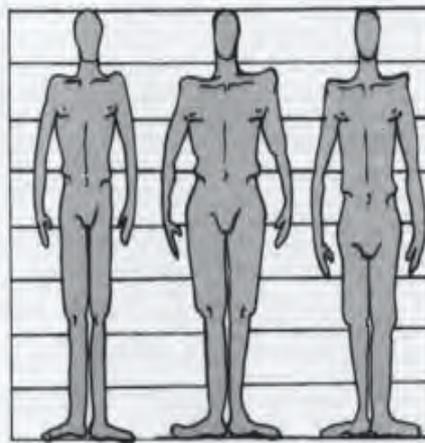
Las proporciones resultan sumamente útiles para relacionar las distintas partes del cuerpo. Al respecto, se han realizado una gran cantidad de estudios, siendo el más conocido el que toma a la cabeza como parámetro y la proyecta como medida sobre el eje vertical y horizontal del cuerpo. Pero estas proporciones varían según la edad y el sexo. Por ejemplo, mientras que cuando se trata de un niño la cabeza se repite cuatro veces en relación con su longitud, en un adulto esta proporción se duplica.

### Cuerpo ideal



Variación según edad y sexo

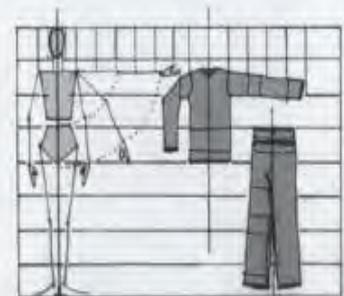
### Cuerpos reales



Variación de proporciones en un adulto

Las proporciones sirven para establecer parámetros de comprensión y representación del cuerpo y, de este modo, de los diferentes elementos de la vestimenta, tales como la longitud de los planos (de mangas, piernas o torsos) y la ubicación de accesorios en las prendas (a modo de ilustración: bolsillos que involucran la relación de torso, largo de brazos, movimiento de la articulación, dimensión del puño y la mano extendida, etcétera), entre otros.

Sin embargo, debemos tener en cuenta que estas proporciones representan una medida postulada como ideal, y que finalmente es imprescindible indagar en las proporciones de los cuerpos reales para dar una respuesta efectiva a las necesidades del usuario.



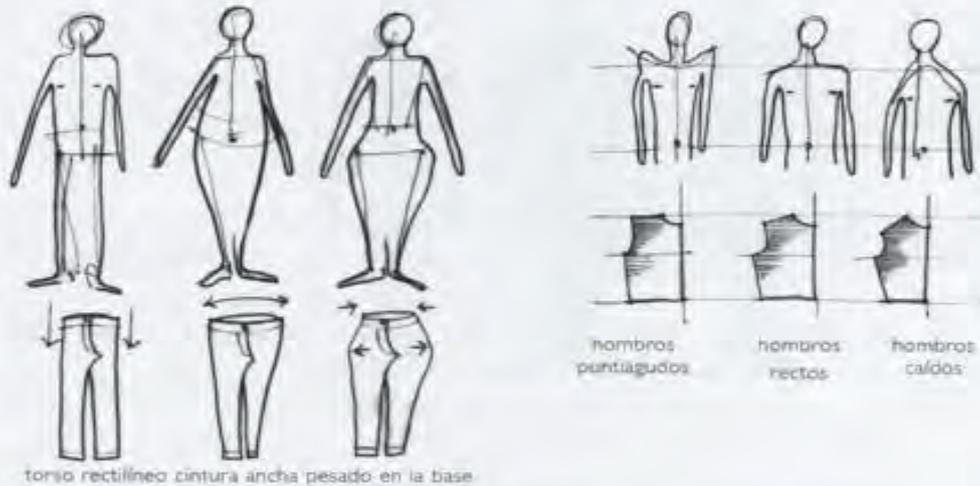
Relación entre las proporciones del cuerpo y la vestimenta

## El cuerpo **El cuerpo diseñado**



### **Cambios posturales / Variaciones anatómicas**

La actitud corporal influye en la morfología del cuerpo y en la conformación del vestido.



### **Características físicas**

Según las diferencias anatómicas la resolución del vestido adopta diferentes morfologías.

## **Cuerpo real, cuerpo ideal**

La pintura y la escultura, los álbumes fotográficos, la publicidad y las revistas de moda registran los modos de representación del cuerpo de acuerdo con los cánones sociales y culturales de cada época. Cuerpo y contexto se convalidan y definen recíprocamente a partir de la contemporaneidad. Así, el estado de la cultura (la sociedad, la ideología, la tecnología, etcétera) se corresponde con un "modo de ser del cuerpo" en ese contexto, lo que resulta notable en los ejemplos que siguen.

El cuerpo encorsetado de fines del siglo XIX y principios del siglo XX remarcó la presunta fragilidad de la condición femenina poniendo el acento en el talle ceñido, al punto de escindir la figura y dividir al cuerpo en dos partes: la zona superior contenida y sostenida por el vestido y coronada por el sombrero, y la zona inferior, dominada por la falda y causante de la típica dificultad en el desplazamiento. Como contraposición, los "años locos" llegaron con el planteo de un cuerpo más próximo y tangible, con el talle apenas insinuado y apoyado en la cadera, las extremidades al desnudo para dar libertad de movimiento y la valorización de la superficie que se potencia a través de los brillos y las piedras refractantes. El corte de pelo *à la garçon*, hasta entonces atributo masculino, también representó un signo de libertad para las mujeres, que en esos tiempos pudieron ingresar, a través de la indumentaria, en una zona vedada.

Los cambios culturales se muestran en todos los aspectos de la imagen individual: en la vestimenta y los accesorios, el peinado, el maquillaje, el tatuaje y la ornamentación, pero también en la forma misma y las proporciones del cuerpo real, ya que éstas dependen de los hábitos, las costumbres y el modelo ideal (ideológico) de cada época y región. Más allá (o más acá) de la vestimenta, las culturas intervienen morfológicamente sobre los cuerpos, y son numerosos los ejemplos que dan testimonio de esa intervención. Entre ellos, los casos más extremos son los pies vendados de las mujeres chinas, a las que de niñas se les quebraban las falanges, o el auge más o menos reciente (por una cuestión de desarrollo de las tecnologías) de las cirugías plásticas, que construyen o reconstruyen el cuerpo desde el plano externo, avanzando hacia un cuerpo seriado y estandarizado por un ideal físico pregnante que ya actúa a nivel anatómico, como antes lo hicieran, mediante artefactos o apliques, el corsé y el calzado.

Lejos en el tiempo y la geografía, el cuerpo de la Venus de Willendorf, ancho de cadera y de busto grande y turgente, representó el valor primario de la procreación. Hasta el siglo XX, la corpulencia fue símbolo de bienestar, de salud y de plenitud, y se la veía como modelo de buen aspecto físico (de ahí el célebre apelativo de "chanchito burgués"). El cuerpo rotundo y voluminoso era una ostentación del lujo de las clases poderosas, enfrentadas a los obreros y campesinos, de apariencia desaliñada y enclenque. Entre las culturas azotadas por el hambre y la miseria, la persona bien nutrida siempre representó un tipo físico envidiable. De hecho, el aspecto de Buda, con su rostro redondo y vientre prominente, grafica simbólicamente ese ideal. El cuerpo curvilíneo de la década de 1950 surgió como intento de restauración patriarcal contra la emancipación femenina y como producto de la negociación



La silueta plantea una concepción social y cultural del cuerpo, determinando sus posibilidades de movimiento, su postura y la actitud corporal.



Cuerpo dotado para procrear  
Venus de Willendorf (20.000 a.C.)

sexual, para que las mujeres, adoptando esa figura, se sintieran a la vez divas y amas de casa. Con los movimientos juveniles de los años sesenta, las formas ideales del cuerpo de la mujer adoptaron a la juventud, la delgadez, la ingenuidad como sus grandes aliadas, hasta que en los años setenta se divulgó el ideal longilíneo y vagamente unisex, ambivalente y estilizado. Pero esta serie de transformaciones prosiguió, y los años ochenta impusieron una silueta nueva y contrastante: atlética y geométrica, que durante la década del noventa llegó a convertirse en ideal andrógino y dramático. Y así el círculo se completa: en la sociedad consumista contemporánea, la línea esbelta invierte el valor de los atributos de salud y plenitud.

En cada caso, es claro que la forma estándar del cuerpo de la mujer es relativa al rol social que se le atribuye y determina su función, delimita su capacidad de acción y establece formalmente su "situación" cultural.

En lo que respecta al cuerpo masculino, es evidente que no tuvo la misma dinámica de mutación que el de la mujer. El ideal de burgués lo estimuló a ocultar sus formas a través del traje (de ejecutivo, o bien de trabajo). Sin embargo, en los últimos tiempos el hombre comenzó a reformular fuertemente su aspecto. No hay más que mirar un partido de fútbol para observar las múltiples posibilidades que plantea la cabellera, a pesar de la uniformidad del atuendo.

Desde este punto de vista, el cuerpo puede ser percibido como una construcción cultural que pone de manifiesto la vida y la sociabilidad de los individuos. Por ello, es crucial que el diseñador comprenda las necesidades vitales del ser humano y su articulación con los valores de época, de manera de conciliar el ideal del cuerpo en un determinado tiempo con el cuerpo real de los individuos, y así impulsar un replanteo ético de lo que se propone (al usuario y a la sociedad) a través del proyecto.



1900



1950

## EL TEXTIL



- 37 **El material**
- 39 **Origen**
- 43 **Tendencias de la industria**
- 44 **El textil en el diseño**
- 44 **Cartas textiles**

## El material

*Yo, Lalla, me puse en camino hacia el mundo irisado.  
Pero pronto llegaron el lavandero y el cardador, y me molieron a palos.  
Estirada en un hilo fino como la gasa, sin yo poder hacer nada,  
me sujetaron a un telar y allí recibí los golpes de lanzadera del tejedor.  
Después, convertida en tejido, el lavandero me azotó contra la piedra y luego  
me arrojó a un gran mortero, donde con su pie mugriento me frotó con tierra de batán.  
Por último, el sastre me partió con sus tijeras y me cortó pieza por pieza.  
Así es como yo, Lalla, finalmente entré en el santuario de Dios.*

Lalla, mística cachemira, siglo XIV



El textil es el elemento que materializa el diseño de indumentaria. Es una lámina de fibras que se relacionan entre sí para conformar la tela. Las fibras pueden tejerse, es decir, ser sometidas a un proceso de hilatura para entrelazarse de diferentes maneras o, como en el caso del fieltro, vincularse por adherencia. Existen también procesos alternativos por medio de los cuales, con la utilización de distintas sustancias que amalgaman las fibras, se obtienen textiles elaborados sin participación de hilatura ni tejido. Son los llamados textiles "no tejidos" (por ejemplo, las entretelas).

La calidad de las fibras, el modo de tramadas y torsionadas para obtener el hilado, su flexibilidad y resistencia, el tipo de tejido que se utiliza y/o los procesos alternativos para combinarlas con otras sustancias aglutinantes en una lámina de tela determinan la estructura y las cualidades del textil.

Existen infinidad de estructuras textiles: desde redes abiertas hasta mallas compuestas por infinidad de hilos ultradelgados, desde la solidez de una sarga hasta la liviandad de una gasa. Tejidos concéntricos hechos a aguja, tejidos de trama perpendicular o de fibras apelmazadas, hilados metálicos, redes de hilos de seda, marañas. Según las fibras y la técnica utilizada en el tramado, el tejido puede ser abierto o cerrado, liviano o pesado, rígido o blando, resistente o endeble. De trama legible o imperceptible. De trama uniforme o con rupturas, acentos, anomalías (nudos, trenzas, canelones).

A partir de los materiales que las componen, las fibras pueden clasificarse en: naturales (animales, como la lana y la seda, y vegetales, como el algodón y el lino), minerales (como el amianto y las mallas metálicas), artificiales (como la celulosa o las fibras regeneradas a partir de una fibra natural) o sintéticas (derivadas del petróleo).



fieltro de pelo de oveja



gasa estampada



seda



tejido plano artesanal,  
fibras naturales



tejido concéntrico,  
cestería



tejido plano artesanal  
rafia bordado (Zaire)



tejido con hilado  
elastomérico



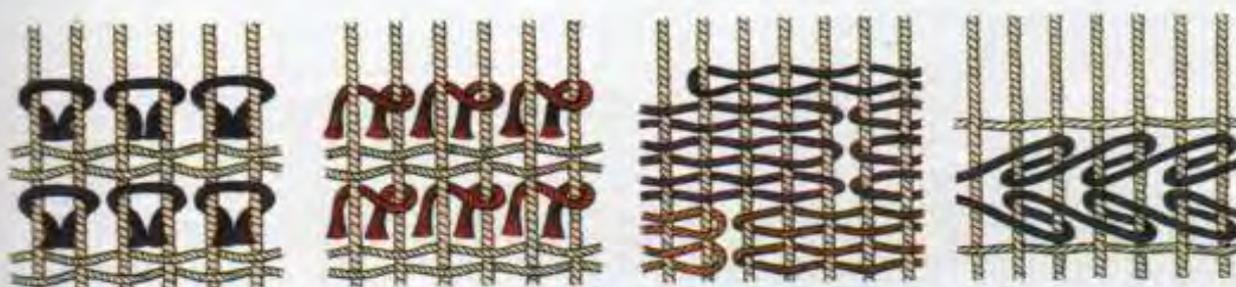
tejido a dos agujas de  
tiras de sarga



tramado de textil  
elastomérico, fusionado  
con elementos plásticos

Por otra parte, y aunque en este caso no haya tramado de fibras, no se puede pasar por alto la importancia de las pieles y los distintos tipos de cuero (con o sin pelo) en la confección de indumentaria.

En un sentido general, la expresión "trama de la vida" es elocuente con respecto al simbolismo del tejido. No se trata sólo de las ideas de ligar e incrementar por medio de la interacción de dos elementos (trama y urdimbre, activo y pasivo), ni de que el acto de tejer sea equivalente a crear, sino de que, para cierta intuición mística de los fenómenos terrestres, el mundo dado aparece como un telón que oculta la visión de lo verdadero y profundo. Al respecto, escribió el filósofo Porfirio: "Los cielos eran llamados por los antiguos 'el velo', porque de alguna manera forman la vestidura de los dioses". El velo, como forma elemental del tejido y de la ropa, representa la envoltura de alguna cosa, la materia. Los siete velos de la danza de Salomé o del mito de Ishtar se corresponden con los siete cielos planetarios y sus influjos.



Tejido plano: diferentes entramados. La urdimbre siempre es regular, lo que teje y dibuja es la trama.

## Origen

Sin temor a exagerar, podemos decir que a lo largo de la vida habitamos un mundo textil. Vivimos entre tejidos, de los que se componen nuestras vestimentas y ámbitos más próximos. De un vistazo podemos apreciar que nuestra ropa y nuestras casas son espacios físicos esencialmente texturados, y que por lo tanto el textil, cubriendo el cuerpo y su entorno, establece y amortigua nuestra relación con el medio. Las diversas clases de textil que utilizamos marcan las etapas de la vida y nos acompañan en los rituales de la sociabilidad, como el nacimiento, el bautismo, las nupcias y aun en el lecho de muerte, aportando sentido a los sentidos. El textil cumple

múltiples funciones: cubre el cuerpo vistiéndonos, nos protege del medio ambiente, nos cobija en el descanso. Y es también cubierta, carpa, toldo, alfombra, revestimiento, que decora el hábitat a partir de los patrones estéticos de cada cultura y cada tiempo.

Ya desde sus orígenes, el textil fue concebido simultáneamente como vestido y como casa. En la actualidad, esto queda demostrado en el hecho que la industria textil abarca tanto el área de vestimenta como la industria automotriz y de la construcción, el equipamiento del hogar y de la medicina, etcétera, mediante el desarrollo de telas que aíslan de la humedad, el frío, el calor y los ruidos, brindando un mundo de texturas, formas y colores de múltiples características.

El textil es una de las primeras manifestaciones culturales y artísticas de la vida humana. Los primeros textiles fueron vegetales, y de este modo sirvieron para crear una alianza indisoluble entre el ser humano y su ecosistema, además de implicar una relación intrínseca entre la naturaleza y el mundo del diseño: vinculación entre aquello que viste, abriga, acoge, refresca y nutre.



Nupcias (1955)



Toldos tehuelches, Patagonia

Archivo fotográfico y documental del Museo Etnográfico "Juan B. Ambrosetti" FFyL, UBA.

El cáñamo, la caña, las ramas, las lianas, los pastos y las rafias se entrelazaron para formar sogas, redes y membranas, más o menos maleables, rígidas o blandas, de modo de conformar distintos tipos de espacios contenedores del cuerpo. Como hábito, hábitat, piel y superficie.

A diferencia de las pieles animales, el uso de fibras vegetales resultó mucho menos traumático en su obtención y tratamiento y perfectamente apta para las labores artesanales. Seguramente, la araña nos enseñó el valor de un simple hilo y la suprema majestad del trenzado. A partir de una cuidadosa observación de la naturaleza, los primeros hombres y mujeres buscaron la manera de conseguir y trabajar las fibras. Las extendieron y estiraron hasta forjar un hilo fuerte y consistente, y así se creó la nueva red vital conformada por hilado, urdimbre, trama y tela.

Antes de alcanzar la destreza requerida en el arte textil, la humanidad se distinguió por su habilidad en la cestería, confeccionando esteras, recipientes, redes de pesca y sogas que combinaban las cualidades de las fibras en hilados y torsiones de gran flexibilidad y resistencia. En su libro *Azul sagrado*, la historiadora argentina especialista en textiles Ruth Corcuera da cuenta de que los únicos grandes reservorios de tejidos de más de 3000 años de antigüedad en el planeta son el desierto africano, en el que floreció la cultura egipcia, y la franja de la costa del Pacífico en Sudamérica, que actualmente corresponde al Perú y el norte de Chile. La aridez del paisaje y la ausencia de microorganismos que deterioran este tipo de material arqueológico, considera la autora, han permitido que conozcamos los testimonios textiles de estas culturas en toda su riqueza y complejidad.

Pero a la hora de su interpretación, para Corcuera existen ciertos factores agregados que son clave, como la particular dimensión religiosa de estas culturas: "Tanto el África (especialmente Egipto) como el antiguo Perú albergaron pueblos creyentes en una vida ultraterrena, en la cual el tejido iba a ser un nexo entre el mundo material y lo trascendente, y una expresión, entre otras, de la presencia de lo sobrenatural en la tierra". A partir de esto, la sociología, la historia de las religiones y la historia del arte pueden ofrecernos herramientas útiles para aproximarnos, por medio del tejido, a las creencias y los mitos antiguos tramados en sus diseños naturalistas y abstractos.

"En algunos pueblos de África, la falta de coincidencia entre el tiempo histórico y el tiempo cultural hace posible aún hoy recoger la tradición oral de las distintas etnias con respecto a la función del tejido en la sociedad, sus connotaciones simbólicas y sus cualidades mnemotécnicas. Entre otros, los dogones ofrecen actualmente la posi-



Diferentes usos de entrelazados vegetales

bilidad de presenciar el nexo íntimo entre mito y técnicas textiles." En este sentido, el grado de destreza textil que todavía sobrevive en África parece ser muy diverso. Según la investigadora: "Algunos grupos, como los tuareg, permanecen en el tránsito entre el trabajo del cuero y el período pre-telar; otros, como los peuls, dominan la difícil técnica del tapiz; y los sninke, por su parte, son los depositarios del manejo más hábil de las técnicas del teñido y el uso del color".

En la mayoría de las culturas telúricas el textil aparece asociado al individuo como una prolongación de su cuerpo o de su espíritu: tienda diaguita que extiende el poder cobertor de las vestiduras o mito mambara que relata cómo los tejidos de otros tiempos recibían de ofrenda el alma de sus antiguos usuarios. Al respecto, un caso notable es el de los tuareg, llamados "hombres azules" debido al peculiar uso de las tinturas de índigo con que colorean sus tejidos de algodón: el índigo penetra en los poros de la piel hasta darle un tinte azulado. Pero no se trata aquí de un defecto técnico, sino de una opción libre y estética. El tejido debe estar saturado de la pintura y del olor característico del vegetal de modo tal de convertirse en un pareo que viste, transforma y perfuma al cuerpo, a manera de síntesis de un *modus vivendi* propio. En la mayoría de las culturas africanas puede decirse que el textil ocupa el lugar de la pintura.

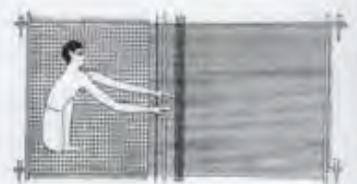
Todo tejido consta de un elemento pasivo, la urdimbre, y otro activo, la trama. Las primeras tentativas en el arte del tejido fueron imitaciones, en materia blanda, de los entrelazados con los que se hacían las esteras, en fibras semirrígidas. Pero los restos arqueológicos prueban que el Egipto predinástico ya conocía el telar horizontal de un solo liso, es decir, que por entonces ya se aprovechaba la mecánica de un movimiento que acelera el ritmo de trabajo y el volumen de producción del textil, lo que marca el punto de separación entre el tejido y la cestería, que fue su matriz cultural. Es muy probable incluso que algunas etnias nómades del desierto del Sahara hayan conocido las técnicas egipcias, para luego olvidarlas. Lejos de cualquier presunción, esta hipótesis se basa precisamente en uno de los atributos más destacables del textil: puede ser transportado por grandes distancias sin mayor esfuerzo, y por lo tanto puede ser reproducido en forma y diseño en muy distintos lugares y circunstancias. Quizás sea ésta su cualidad simbólica más profunda: crear lazos. Lazo con la tradición, con la naturaleza, lazo entre las diferentes etapas de la vida y entre las culturas. Lazo entre la vida y la muerte.



Tejido africano de rafia compuesto por módulos y elementos superpuestos



Telar vertical



Telar horizontal (1900 a.C.)

## Tendencias de la industria

Hasta hace poco tiempo, las telas eran fácilmente reconocibles; se podían describir sus fibras y ligamentos a partir de la observación y el tacto. Pero en la actualidad esta situación se ha vuelto muy compleja, debido a que la aplicación de la química y la ingeniería en la industria textil operó modificaciones inéditas en los materiales, mediante procesos de acabado y tintorería, y la creación de las micro-estructuras y los materiales técnicos o inteligentes.

En el caso de los "acabados", se trata de la evolución de los llamados *cover*, que actúan sobre la superficie textil cambiando "la mano" y hasta las cualidades del material, lo que puede dar por resultado una gabardina de textura aterciopelada o con una terminación capaz de volverla impermeable.

En el caso de los materiales técnicos, las fibras se alían para lograr mayores prestaciones de las que podrían esperarse de un tejido orgánico. Las fibras inteligentes fueron creadas para prestar un servicio. Un ejemplo de esto son las telas foto y termocrómicas, que se transforman cualitativamente según las condiciones del medio ambiente. A su vez, las microestructuras producen la apariencia de un material con las cualidades de otro, como los poliésteres de uso deportivo, que brindan al usuario la sensación y el confort del algodón, mientras son capaces de eliminar la transpiración sin absorber la humedad.

Años atrás, el criterio de selección de textiles para la confección de indumentaria de invierno, verano o media estación estaba dado por la densidad y el peso del material. Hoy, lo que marca la diferencia, entre otras cosas, no es ya el espesor del textil, sino sus prestaciones funcionales. Claramente, la tendencia industrial en este campo es la apropiación de ciertas condiciones y capacidades naturales de los organismos vivientes; es el caso de las fibras "inteligentes" que reaccionan ante el entorno como un ser vivo y permiten al usuario adaptarse al medio de un modo mucho más flexible y fluido. Acerca de esta cuestión, la socióloga especialista en moda Susana Saulquin (1999) escribió: "Los avances tecnológicos apuntan a una mayor libertad para el desarrollo de la vestimenta, cuyo proceso de diseño comienza en el proceso mismo del desarrollo textil, y en la investigación de sus cualidades funcionales y estéticas. [...] En un contexto de plena funcionalidad, esto significa incluir en el proceso del diseño al material mismo como punto de partida, derivando de él las características buscadas y las prestaciones requeridas, lo que implica que para diseñar una prenda de indumentaria se inicie el proceso en la manipulación de la estructura molecular de la fibra".

## El textil en el diseño

*Tanto los materiales naturales como los artificiales tienen su misión, y la misión del diseñador es entender en qué consiste cada uno para potenciarlo.*

*Gloria Jover, diseñadora textil*

Como uno de los elementos compositivos del diseño de indumentaria, el textil permite conformar la silueta en torno al cuerpo. Lo rodea, contiene, sigue y traza, al mismo tiempo que lo califica superficialmente, provocando sensaciones hacia el interior de la piel y hacia el exterior, como textura sensible y relacionada con el medio ambiente.

Por ello, en el proyecto de la vestimenta es fundamental valorizar las cualidades de maleabilidad, es decir, la aptitud del material para configurar el volumen en torno al cuerpo, según su peso, caída, elasticidad, movimiento, adherencia y textura, además de las cualidades que atañen a la superficie, como el color, el dibujo, la trama, la estructuración, el brillo, la opacidad y la transparencia, etcétera. Dado que el textil funciona a manera de extensión de la epidermis, de piel superpuesta a la piel, es más que relevante prever las sensaciones táctiles, el aspecto visual, las impresiones sonoras y las cualidades olfativas que el material suscita mediante su textura, densidad, temperatura, sequedad o humedad, y demás factores. Por otra parte, y en su papel de nexo entre el cuerpo y el medio ambiente, resulta imprescindible que el diseño involucre las cualidades intrínsecas del material para responder al clima o cumplir funciones de protección, de resistencia a la fricción, de aislamiento (ignífugo, eléctrico, bacteriológico, radioactivo), de permeabilidad o impermeabilidad y de ventilación, entre otras.

Desde esta perspectiva, la primera tarea del diseñador consiste en investigar las características inherentes al material textil para descubrir su misión, y así convertir a esa sustancia en la misión del proyecto de diseño.

## Cartas textiles

La elección de los textiles pone en juego conceptos estéticos, funcionales, económicos y tecnológicos: nociones vinculadas con la conformación y los efectos superficiales, la calidad, el precio y las posibilidades de uso del material, el sentido de la prenda, su relación con el cuerpo-usuario, su efecto de superposición en el conjun-



Fotos: Urko Suaya,  
*Jureña* (1999) y E. Rebolini (2002)

to de la vestimenta y las cualidades de la materia prima que habrán de afectar sensiblemente al cuerpo y al contexto.

Las cartas textiles responden a la función, morfología y materialización del objeto de diseño, y son creadas a partir de las ideas esenciales de una colección. Representan las guías del proyecto, asociando y relacionando los diversos materiales en función de su misión y propuesta estética. Combinan colores, formas, texturas, objetos. Con ellas se inicia el proceso de diseño estableciendo las variables a nivel superficial y estructural para cada una de las prendas: color, textura, estructura y dibujo.

El pensamiento del color es un pensamiento de contrastes, ya que un color se percibe e identifica en contraste con los otros. Como tema, el color es un asunto sumamente complejo: un tono adquiere un nuevo aspecto en relación con otro próximo, según la superficie sobre la cual está o actúa, según la forma, la proporción, la ubicación en el espacio, el vestido, la luz, etcétera.

La textura está ligada tanto al sentido del tacto como al de la vista: puede ser creada por efectos visuales o ser efectivamente táctil. Los efectos texturales pueden darse a través de la estructura de la tela o de ciertos tratamientos sobre su superficie. Las superficies textiles pueden ser planas o tridimensionales, pero lo usual es que se combinen los efectos visuales y táctiles, como por ejemplo en el caso de un dibujo sobre una textura. Sin embargo, cuando estas combinaciones se articulan, generalmente hay una mayor pregnancia de alguno de los factores (visual o táctil). Así como hay diseños que se distinguen por el trazado del dibujo en la superficie textil (por ejemplo, una estampa), hay otros en los que la textura es el rasgo dominante (por ejemplo, un dibujo tejido), y ninguno de ellos crea el mismo efecto.

Es interesante pensar las cartas textiles a partir de ciertas dualidades que se generan en la relación de los materiales y que ulteriormente se plantearán en la relación entre las prendas, como opacidad-brillo, transparencia-opacidad, rigidez-morbidez, densidad-ligereza, pesadez-liviandad, lisura-textura, etcétera.

El plan de toda carta textil implica el diseño de una silueta, una superficie y un modo de conexión con el medio. Así, las primeras pieles (o los textiles más próximos al cuerpo) tendrán un componente táctil más fuerte y serán más blandas y adherentes al cuerpo que un abrigo. Asimismo, las relaciones de color y textura se conciben en la combinatoria de las partes del vestido completo, y no en la prenda aislada.



**Cartas de color**  
L. Bedoian (DIT, 2003)

El textil **El cuerpo diseñado**



Relaciones de reversibilidad

Textura táctil - Textura visual



Estampa: relación de opacidad - brillo

Efectos de plisado



Efectos combinados / Textiles tridimensionales

Dis.: Martin Churba / *Tramando. Verano (2003)*

## LA SUPERFICIE



49 **La expresión de la superficie**

50 **Tatuaje**

51 **Estampa**

57 **Estética de la superficie**

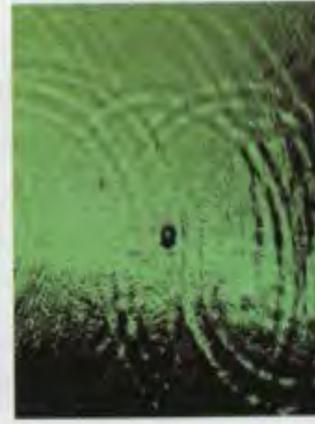
59 **Recursos constructivos**

65 **Superficie textil**

## La expresión de la superficie

La superficie es la zona límite de una forma. Como tal, rodea, circunda, cubre y envuelve algo, siendo a su vez el plano de contacto directo entre ese objeto (o sujeto) y el entorno. Todo el universo material se manifiesta y puede ser percibido a través de las características superficiales de los organismos naturales y las creaciones humanas. El mundo mineral, vegetal, animal, el mundo subacuático, el micro y el macrocosmos nos enseñan una asombrosa multiplicidad de configuraciones morfológicas, con sus propias leyes de composición y transformación en el nivel de la superficie.

A su vez, los elementos táctiles y visuales externos expresan las condiciones esenciales del ser en cuestión, mediante la temperatura, el grado de dureza, la textura, el color, la forma y el diseño. La superficie describe la identidad de su contenido, y es el área en que se juega su adaptación o diferenciación con respecto al medio ambiente, pudiendo establecer relaciones miméticas (como el camuflaje) o de oposición (como el contraste cromático o formal).



El universo de la superficie

En función del ámbito en que se inserta, la superficie es la faz más notablemente expresiva, ya que es donde tiene lugar la comunicación del individuo en términos de apariencia, simulación, fusión o desapercibimiento. Esto es justamente lo que sucede con el vestido como superficie textil agregada al cuerpo, y con la piel tratada estéticamente mediante las distintas clases de tatuaje y pintura corporal.

## Tatuaje

Desde el principio de los tiempos, el cuerpo humano ha sido utilizado como uno de los campos de manifestación artística más fértiles y significativos. La decoración y ritualización del cuerpo con pintura, una forma de intervención sobre el cuerpo difundida en gran parte de las culturas del mundo, se remonta al período Paleolítico. El arte rupestre de las cuevas americanas, europeas y africanas atestiguan que ya entonces el ser humano hacía uso de los pigmentos de origen mineral, como el ocre, con el cual probablemente pintaba las pieles, el cuero, la madera y también su propio cuerpo.

Cuando en el siglo XIX el naturalista Charles Darwin investigó las culturas primitivas, descubrió que no había territorio, desde el Polo Norte hasta Nueva Zelanda, en que los nativos no acostumbraran colorearse la piel o utilizar tatuajes. Incluso en climas extremos, como el del sur argentino, los antiguos habitantes se adaptaban al medio casi sin vestir ropa alguna, como si su necesidad de adornar, embellecer y resignificar la piel a través del tatuaje fuera más imperiosa que la de proveerse abrigo.

Pero además de elementos decorativos de gran difusión, el tatuaje y la pintura corporal han sido desde siempre las técnicas privilegiadas con las que los humanos, utilizando dibujos y colores, se protegían de las enfermedades y los espíritus malignos, se dotaban de fórmulas mágicas para despertar el temor en el enemigo y adquirir una mayor seguridad en sí mismos, establecían las jerarquías y los roles sociales, transmitían mensajes de tipo sexual, invocaban a la fecundidad o la virilidad, etcétera.

A falta de una escritura sistematizada, la comunicación visual mediante un código preciso de formas y colores permitía a los pueblos primitivos leer sobre el cuerpo semidesnudo de cada individuo la información relativa a su grupo de pertenencia, su rol, sus actividades y sus creencias. Así, además de ser un medio de reconocimiento de la identidad, tanto el tatuaje como la pintura corporal cumplían una doble función: por un lado, mágica y religiosa, y por el otro, puramente ornamental.



Pintura/tatuaje  
Tribu Caduveo, Gran Chaco  
Foto: Guido Boggiani



Pintura corporal  
Aborígenes Selk'nam, Tierra del Fuego

Muchas de las pinturas y tatuajes arcaicos parecen auténticas prendas de vestir: los diseños geométricos y las decoraciones que resaltaban ciertas partes del cuerpo conseguían transformar, como por arte de magia, la piel humana en un tejido (de hecho, hoy se puede apreciar cómo la indumentaria primitiva de estos pueblos remedaba explícitamente este tipo de decoración corporal). Cuanto más amplia era la superficie del cuerpo decorada, más se parecía la piel a una prenda de vestir, y por lo tanto no resultan extrañas las crónicas que atestiguan que los individuos de las tribus daban la sensación de estar más vestidos que si llevaran trajes ceñidos.

La superficie constituye un territorio poderosamente expresivo. Una piel cubierta por otra superficie (ya sea la del tatuaje, el relieve, la pintura o el textil) pierde por completo su valor de desnudo. Todo aquello que cubre cambia radicalmente la condición de lo que envuelve. En este sentido, basta con ver, por ejemplo, los grandes envoltorios textiles con que el artista búlgaro-norteamericano Christo resignifica la arquitectura y el espacio público.



Relación entre tatuaje y textil

## Estampa

El tema del tatuaje es una óptima vía para empezar a comprender el diseño de indumentaria, porque implica emparentar las nociones de superficie y cuerpo. En el caso de la vestimenta, la piel (o la superficie) es el textil, y el cuerpo es la estructura a partir de la cual se configura el proyecto. Esta concepción compromete al diseñador a reconocer que el cuerpo es el punto de partida del desarrollo del proyecto y, a partir de allí, lo lleva a investigar el campo de la vestimenta considerando la relación entre cuerpo y superficie, profundizando en aquello que concierne a la anatomía y al motivo textil como fuentes generadoras de forma y de lenguajes que se articularán mediante el diseño.

En esta instancia del proyecto todavía no está planteada la problemática de proyectar la tela al espacio para conformar una silueta, pero lo cierto es que para postular una silueta es de gran importancia vincular previamente las cualidades de la superficie y las formas del cuerpo-usuario.

La superficie del cuerpo humano está lejos de ser uniforme: tiene pliegues, hendiduras, zonas más o menos porosas, pilosas, carnosas, húmedas, resacas o ásperas, y con mayor o menor sensibilidad táctil y térmica.

Al tomar contacto con el textil, la superficie corporal experimenta un cúmulo de



Foto: Urko Suaya (1999)

Al tomar contacto con el textil, la superficie corporal experimenta un cúmulo de sensaciones, a la vez que se modifica su fisonomía. El dibujo, el color, la textura, los pliegues y el brillo se recrean en cada depresión, convexidad, concavidad, articulación y movimiento del cuerpo. La superficie del textil se define en relación con la topografía del cuerpo: indica caminos, crea huellas y cicatrices, efectos de oscuridad o luminosidad, y así construye signos que se asocian a su situación en el contexto. Revela o esconde entre lo táctil y lo visual, entre lo expuesto y lo imperceptible. Una profunda comprensión de las formas y las características superficiales del cuerpo es la condición *sine qua non* para empezar a pensar en los términos tridimensionales de la silueta, dado que sólo a partir del cuerpo se puede proyectar la tela en el espacio, separándola o adhiriéndola a la superficie.

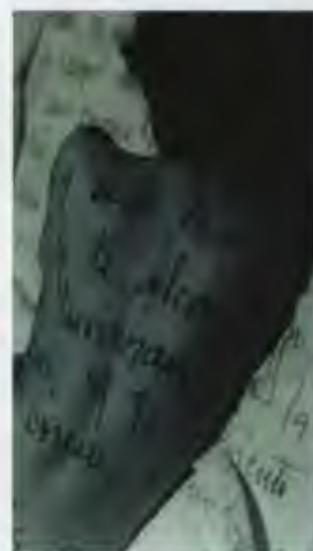
Desde el año 1989, en la cátedra de la profesora Rosa Skific en la Universidad de Buenos Aires, empezamos a explorar con los alumnos del taller la cuestión de la superficie tangible, considerando el desarrollo del diseño textil a partir del cuerpo y el vestido en los términos del tatuaje. Tomando libremente referentes estéticos de distinto tipo, en cada curso trabajamos en el diseño de un vestido adherente que funcionara sobre la superficie corporal como una nueva epidermis. De este modo, la pauta resultaba más que fructífera para probar, en la práctica, que el diseño de indumentaria es un rediseño del cuerpo mediante la combinación de diversas superficies, y que es mucho más didáctico tomar contacto con el cuerpo de manera directa, pintándolo, antes de pensar cómo modelar el espacio con el textil.

Los distintos proyectos de este vestido demostraron de cuántas maneras es posible colorear dibujos sobre el cuerpo y generar recorridos, zonas de interés, acentos, blancos y silencios, desencadenando una toma de posición en el desarrollo de la superficie y sacando un máximo provecho de la alianza cuerpo-diseño. La idea que nos animó desde el principio fue trabajar en la secuencia inversa a la acostumbrada: diseñar el textil desde la tridimensión del cuerpo, para luego desprender el dibujo y trasladarlo al plano como motivo de estampa única. Un proceso semejante al que proponía el artista plástico Yves Klein con sus *performances*, en las que pintaba mujeres de azul para después utilizarlas como sellos humanos, cuyas estampas revolucionaban la lámina de papel.

Queda claro, así, que en esta experiencia el dibujo del textil se originó en el cuerpo para ser trasladado al plano. Al desprenderse del cuerpo, el tatuaje adquirió un nuevo valor expresivo en función de las características del material sobre el cual se lo proyectaba. Por ello, no hay que olvidar que, como estampa, su efecto depende



El textil como cuerpo y cicatriz  
Artista: Nicola Costantino, *Savon de corps*



Artista: Diana Schuffler,  
*Cartas y cornas de amor*

siempre de la superficie en que será impreso: no será igual sobre una transparencia que en un soporte brillante u opaco, áspero, liso o texturado. Por otra parte, hay una gran cantidad de factores a considerar: si el motivo es visual o tiene bajorrelieve, si se lo graba sobre un material ya existente, o si se lo teje, incluyéndolo en la trama. Las posibilidades de recrear el diseño a partir de la materialidad son ilimitadas, e infinitas las combinatorias de los procesos mencionados.

Entendido como lámina de un ancho determinado que se extiende en el largo, el textil plantea un continuo de repetición en cuanto a los motivos de la superficie. Cuando un motivo se repite en el espacio de la tela, deja de ser un motivo único y con una ubicación específica sobre el cuerpo, para convertirse en una "estampa continua". El modo en que se repite el dibujo en la tela se llama *rapport*, y los hay de varias clases: continuo, alternado, especular, asimétrico, etc. Estas pautas de repetición posibilitan crear una verdadera sintaxis de la superficie, y por ende un nuevo plano de tangibilidad y significado en el universo de diseño. A partir de la escala y la estructura del *rapport*, el motivo se recrea y recrea la superficie textil, imprimiéndole un nuevo orden estético.



Desarrollo de estampa  
a modo de tatuaje  
L. Bedoian (DIT, 2003)



*Rapport*: estampa continua



Variables de color



Motivo de estampa única

## Estampa a modo de tatuaje

Ejercicios realizados en la cátedra Skific-Saltzman de Diseño de Indumentaria y Textil (DIT)



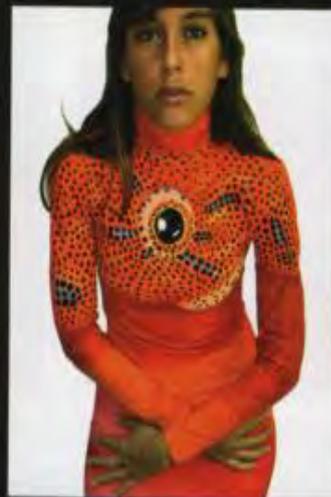
M. Sraer (2003)



L. Beruti (2003)



E. Balonga (2003)



L. Martinez Rey (2003)

# Protagonismo de la estampa



Dis.: Gaby Bunader / Foto: G. Di Mario



Dis.: Martin Churba/Tramando y Nicola Costantino



Dis.: Martin Churba / Tramando

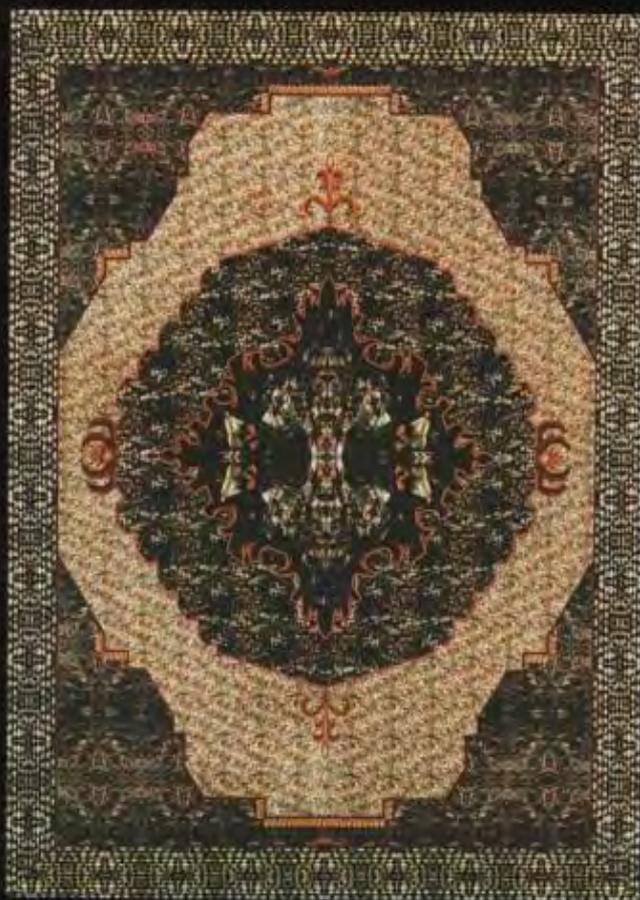


Pocket 2002 / Foto: Urko Suaya



Dis.: Martin Churba / Tramando / Foto: J. Velandia

## Rapport



Alfombra / técnica mixta, 1.6 x 2.9 m (1998)

Artista: Nora Aslan

A partir de una estructura clásica de alfombra, la artista disfraza la densidad de la imagen, creando un juego de percepción a partir de la escala.



detalle, rapport especular,  
con figura humana



rapport simple



rapport especular



módulo

## Estética de la superficie

Los motivos que se proyectan sobre una tela no son ajenos a las demás manifestaciones estéticas de una cultura. Históricamente, se pueden seguir las huellas del correlato entre el textil, las corrientes artísticas y las disciplinas y empleos del diseño. Las culturas autóctonas nos enseñan sin mediaciones cómo las formas de la superficie textil también están presentes en el arte, los objetos de uso cotidiano, el tatuaje y la arquitectura. Nicola Squicciarino, en *El vestido habla*, sostiene al respecto: "En diversas culturas indígenas la pintura corporal reproduce los motivos ornamentales que aparecen en todas sus manifestaciones artísticas, retomando los temas decorativos de los objetos en cerámica o madera de uso doméstico, en la vestimenta y en la superficie textil".

Así como los motivos y dibujos de los tatuajes primitivos se corresponden con los de las pinturas de las cavernas, con los de la vestimenta más o menos rudimentaria y con los utensilios de uso cotidiano en tiempos o lugares remotos, también en el siglo XX se puede apreciar el despliegue y la riqueza de un movimiento estético, como el Pop o el Art Deco, en el diseño gráfico, la pintura, la escultura, la arquitectura y el diseño industrial, textil y de indumentaria. Desde esta perspectiva, un caso descollante es el de la artista plástica y diseñadora Sonia Delaunay, de origen ruso y radicada en Francia hacia 1905. Sus diseños representan el puro y elusivo espíritu de la abstracción, y es muy interesante apreciar cómo esta estética cobra vida, de su mano, en los más variados soportes (paneles, vestimenta, textiles para el hogar, vajilla, naipes, automóviles y toda clase de objetos), emparentando su obra pictórica, sus escenografías, sus diseños gráficos o sus motivos textiles en un mismo lenguaje, articulado a través de distintas expresiones. Por su parte, arquitectos como Hofman, Makintosh, Lloyd Wright y Gaudí, y artistas como Duffy, Miró y Warhol indagaron en múltiples y muy diversos campos de la representación, poniendo en evidencia la continuidad y el vínculo entre las diferentes áreas del habitar. Al revelar el valor de estos signos como parte esencial de la cultura común, compartida, estos creadores lograron interpretar la condición humana del habitar mediante lenguajes completamente innovadores e inéditos.

Si seguimos la línea de tiempo de la vestimenta, comprobaremos que es muy sencillo reconocer los mandatos estéticos de una época a partir de las características de la superficie. Se trata de recomponer la relación entre el dibujo, el color, la textura, la estructura textil, las fibras, los hilados, la tecnología del material y las condiciones

de producción, circulación, uso y consumo contemporáneas. Continuamente se adoptan motivos de otras culturas o épocas, que se recrean y resignifican por la transformación de alguno de los factores antes mencionados. Pero la superficie también se resignifica a partir de las formas de las prendas, de su función y su asociación con otros elementos de la vestimenta, con los accesorios, el peinado y las características físicas del usuario.

La superficie textil es un poderoso territorio de expresión, que califica y da identidad al diseño. Una vestimenta tradicional puede convertirse en signo de rebeldía y renovación apenas por un cambio de color, como por ejemplo un clásico traje inglés con forrería en rojo estridente o naranja furioso, o una corbata estampada con motivos de caricatura. Asimismo, el brillo, la transparencia, las superficies pilosas o aterciopeladas, el color pleno y el dibujo, entre otros, son variables expresivas con carácter de signo, y según las normas y costumbres de cada tiempo y lugar estos signos se combinan, contrastan y recrean, reciclando el matiz de sus significados y las matrices estéticas de la cultura en que se producen.



A partir del lenguaje de la superficie se resignifica el diseño.  
Dis.: Gaby Bunader



Juegos audaces en el tratamiento de la superficie  
Dis.: Brandazza de Adúriz (2003)

## Recursos constructivos

El plisado se abre tomando las formas del cuerpo y revelando efectos en la superficie a partir de la organización de la estampa.

Dis.: Trosmanchurba / Foto: Urko Suaya



Todas las líneas constructivas que se toman en cuenta para configurar la silueta –tales como fuelles, frunces, articulación de planos, pliegues, plisados, etcétera– son, además, elementos de intervención y calificación de la superficie. Así como el dibujo, la textura y el color, las líneas constructivas ponen de relieve la superficie creando efectos de percepción, luces y sombras, énfasis y recorridos igualmente rastrea- bles en el cuerpo y el vestido.

La idea del tatuaje como vía de articulación entre el lenguaje del cuerpo y los motivos textiles también resulta útil para relacionar las líneas constructivas con la anatomía, pero de manera más compleja, ya que en este punto hay que considerar la noción de espacialidad que habrá de dar forma a la silueta.

En algunos casos, estas intervenciones constructivas pueden fundirse en las características de la superficie para crear la ilusión de ser pieles orgánicas y quebradizas, tal como sucede en las prendas plisadas en múltiples direcciones de Issey Miyake, que reproducen texturalmente las cualidades de las algas marinas. O bien, estos recursos se pueden sintetizar en una única costura capaz de marcar sobre la superficie una continuidad o un quiebre, dibujar un bajorrelieve, sugerir un claroscuro o trazar la sutileza extrema de una línea casi invisible. El tipo de hilado y el modo de articular los planos sobre el cuerpo y la espacialidad del vestido determinan el protagonismo de estos signos. Rasgos e improntas superficiales que, a su vez, condicionan los modos de modelar la tela en torno al cuerpo y, por lo tanto, son la precondition de la configuración de la silueta.



Los recursos constructivos califican a la superficie.

Dis.: Mariano Toledo

## Recursos constructivos



A través del plisado y las zonas de tensión se generan sombras y efectos de bajorrelieve.



L. Beruti (DIT, 2003)



Las líneas constructivas valorizan la superficie.  
Dis.: Nadine Zlotoroga

## Efectos de textura



Relaciones de textura (liso, brillante, piloso)  
Dis.: Mariana Dappiano



a. escamas,  
C. Schwemberg (DI 1, 2003)

b. escamas,  
L. Olives y M. Elia (DI 1, 2003)

c. sobrerrelieve,  
A. Kim (DI 2, 2001)

d. tejido plástico,  
G. Figueroa (DIT, 2000)



## Efectos de adición

Bordados, pespuntos, cintas, tachas, botones.



Dis.: Brandazza de Adúriz



Dis.: Varanasi



Textil / Joyería

Dis.: Tramando (2003)

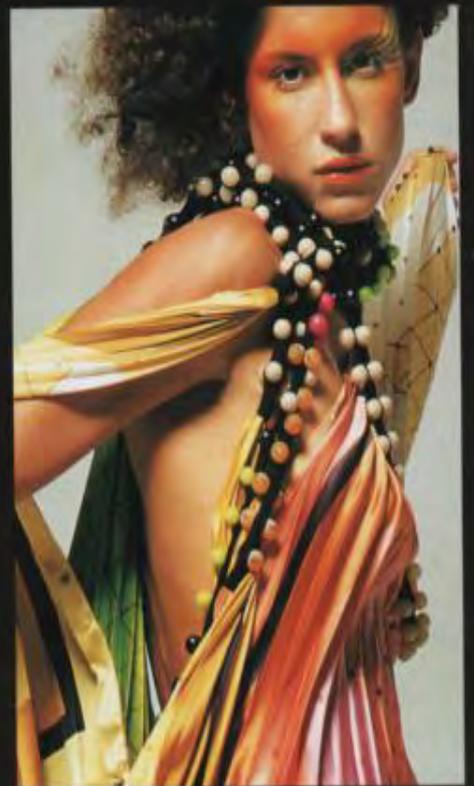




Lámina posformada  
Issey Miyake, *Plastic Body* (1980)



El textil como piel / Artista: Nicola Costantino  
*Peletería con piel humana, silicona y cabello natural*



Ruptura de la lámina textil  
Dis.: Martín Churba / Tramando



*Peletería con piel humana*

## Superficie textil

La superficie textil abarca una infinidad de formas y variantes, ya sea por el tipo de tratamiento que se le aplique (estampa o tintorería), la estructura misma del material (tejido o entramado), o la adición de todo tipo de elementos (bordados, avíos, etcétera). Un mundo mágico y misterioso que se plantea en el cruce entre lo táctil y lo visual.

En este sentido, una experiencia especialmente interesante consistió en desarrollar, en 1999, en el marco de la cátedra de diseño, una serie de vestidos en los que se trabajó a partir del universo de percepción de los no-videntes. Entre los alumnos del taller, Nuncia Ammirata realizó un conjunto de prendas cuya superficie estaba grabada en lenguaje *braille*, para apelar así a la interpretación de los signos por parte de los no-videntes y al mismo tiempo desafiar la capacidad de lectura de los demás, a los que la superficie escrita les resultaba incomprensible en términos del significado del mensaje pero altamente sugerente en el plano de lo textural.

El universo de la superficie permite incorporar todo tipo de elementos que susciten fuertes sensaciones corporales: pringosas, húmedas, ásperas, secas, suaves, pilosas, etcétera. Su potencia radica en marcar ciertos recorridos sobre la anatomía, destacar zonas de placer o displacer, y al fin rediseñar los límites texturales del cuerpo como un nuevo desnudo. Desde este punto de vista, la línea de ropa desarrollada por la artista plástica argentina Nicola Costantino es un ejemplo notable: vestidos y abrigos que simulan el aspecto del cuero como piel humana, con años o tetillas moldeados en látex y suntuosas estolas hechas de cabellera.

La estructura textil, a su vez, se presenta como un territorio de intervención casi sin restricciones. La trama puede ser desintegrada hasta el punto de quedar sólo la urdimbre, con hilos sueltos sostenidos o unidos en nudos del elemental tejido, un recurso igualmente utilizado en las vestimentas rituales de la tribu senegalesa de los Bassari y en colecciones de Jean Paul Gaultier y Azzedine Alaïa. O, en el caso opuesto, la trama puede convertirse en una lámina generada con procesos químicos (plástico posformado a modo de coraza), como en ciertas propuestas de Issey Miyake, o a manera de alerones rebatibles, como puede verse en la colección 1999 del diseñador Hussein Chalayan.

En este punto, hay que destacar también que el proyecto de la joyería y los accesorios puede integrarse perfectamente a la investigación de la superficie textil. Ya los antiguos egipcios confeccionaban tejidos con piedras preciosas para dar



Superficie en braille  
N. Ammirata (DI 2, 1999)

forma a petos y espaldares o cubrir distintas partes del cuerpo, poniendo en crisis la relación entre vestido y joyería. Este recurso, que más tarde sería retomado por el diseño de indumentaria de la década de 1920 –mediante piedras y collares adosados al vestido– y luego por Paco Rabanne, quien desarrolló vestidos compuestos por módulos metálicos articulados y cadenas, es utilizado todavía por los dinkas, al sur de Sudán. En la cultura de esta etnia, los complejos y ajustados corsés de masticillas sirven tanto para dotar a los hombres de un signo de prestigio y riqueza como para traje de bodas de las mujeres. En estos casos, la superficie textil se conforma como una membrana de elementos rígidos de piedra, metal o plástico que se superpone a la piel y establece una mayor distancia entre el espacio del cuerpo y el entorno, de modo tal de imponer un relieve sobre la anatomía, producir sensaciones táctiles en el plano visual y establecer el nivel de contacto del individuo y el contexto a partir de las características constructivas del material.

La relación textil-joyería también puede establecerse a modo de nexo y sostén del vestido, mediante collares, petos, pulseras o cinturones, que se vinculan a la vestimenta.

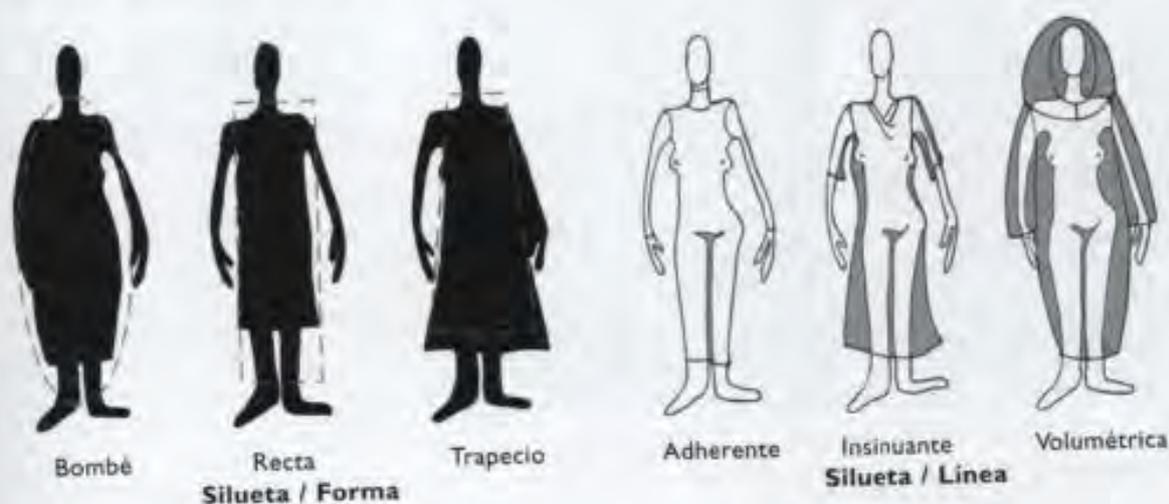
## LA SILUETA



- 69 **La silueta como contorno**
- 74 **Morfología**
- 77 **Sostén**
- 79 **Anatomía textil**
- 85 **Pensamiento constructivo**
- 91 **Articulación de planos**
- 93 **La silueta en el tiempo**

## La silueta como contorno

La silueta es la forma que surge al trazar el contorno de un cuerpo. En el campo de la indumentaria, atañe a la conformación espacial de la vestimenta según el modo en que enmarca la anatomía, define sus límites y la califica. Generalmente, se la representa a partir de las características de la forma y la línea envolvente, siendo la forma la figura límite del vestido, y la línea, el límite de dicha figura. Así, se considera que una silueta puede ser, en cuanto a su forma, trapecio, bombé o anatómica, entre otras, y de línea insinuante, adherente, tensa, difusa, rígida, etcétera.



El concepto de silueta implica una representación bidimensional (o plana). En el campo de la fotografía, su antecedente es la *silhouette*: la proyección del contorno de un cuerpo sobre un plano, a partir de la cual se podría leer la figura de ese cuerpo, delineado en sombra, sobre una superficie. Pero en indumentaria, la concepción de la silueta necesariamente requiere su proyección en términos tridimensionales, ya que el cuerpo es una forma tridimensional y el vestido establece una dimensión espacial en torno al mismo. A partir de la relación entre cuerpo y textil, esta conformación cambia según el ángulo desde el cual se la observe: de frente, de perfil, de espaldas. La posibilidad de jugar con las líneas de la anatomía y replantear sus formas define el contorno de la silueta, siendo posible a través de ella proyectar el cuerpo en el espacio hacia cualquier dirección, incluso con relaciones asimétricas, lo que resulta en que su ruptura con las formas del cuerpo-soporte sea más radical y su representación sintética se torne mucho más compleja. De tal modo, el vestido

puede prolongar morfológicamente las líneas de la anatomía o bien replantearlas con una mayor libertad, hasta quebrar incluso las proporciones: se puede alargar el talle, acortarlo o, como en un trapecio invertido, agrandar la percha, y también se puede valorizar un solo lado de la cadera o un solo hombro y así modificar el esquema corporal. Lo que resulta crucial para proyectar la silueta del vestido es entender que se está interviniendo sobre la estructura del cuerpo y que ése es el punto de partida en la configuración de una nueva topografía anatómica.



La silueta es una construcción tridimensional que cambia en los distintos ángulos de la relación entre el cuerpo y el textil. / L. Beruti (DIT, 2003)

Sin duda, el tipo de textil (y sus cualidades) define la manera en que puede ser trabajado el vestido para generar diferentes morfologías y, por ende, distintas clases de siluetas. Con un textil rígido se tenderá a construir una silueta geométrica, con una línea de contorno rígida; con materiales con mucha caída o resbaladizos se insinuarán las formas del cuerpo a través de una línea blanda; con materiales volátiles también se podrá obtener una línea blanda pero fundamentalmente difusa; y con textiles adherentes se dibujarán las formas del cuerpo en la plenitud de sus curvaturas y los huecos de sus concavidades, lo que dará por resultado una silueta anatómica neta. Por esta razón, resultaría casi imposible plantear una silueta geométrica trapecio a partir de un textil liviano y sin cuerpo, o crear volumen con esta clase de material sin que medie una estructura agregada a la tela.



**Silueta geométrica**  
Dis.: Yero / Ivaldi Foto: Urko Suaya



**Silueta insinuante**  
Dis.: Varanasi



**Silueta adherente**  
(DIT, 1995)

La silueta es la vía privilegiada para modelar el cuerpo y recrear la anatomía: su tipo de configuración implica una toma de partido sobre el cuerpo. Mediante la proximidad o lejanía del plano textil se insinúan, acentúan u ocultan sus formas, priorizando, exaltando o hasta desvaneciendo ciertos rasgos de la anatomía-soporte.

Para comprender el verdadero estatuto de la silueta es imprescindible considerar su duplicidad: hacia afuera, el vestido funciona como nuevo contorno, y hacia adentro, establece la espacialidad primaria y más inmediata del cuerpo. Como espacio contenedor del mismo, el vestido comprime, presiona, roza, pesa, raspa o acaricia, condicionando la actitud, la gestualidad y el modo de andar y de experimentar y percibir el espacio circundante. Ambos aspectos –exterior e interior– inciden en la vida cotidiana del individuo y actúan sobre los vínculos espaciales y sociales. El modo de intervenir sobre la anatomía a través de la silueta determina un juicio de valor acerca de la sexualidad, el pudor, la capacidad de realizar, exhibir u ocultar, y hasta el modo de interactuar con los otros, demarcando un tipo de territorialidad. En este sentido, no debemos olvidar que el vestido plantea la opción de expandir o comprimir el espacio y el comportamiento corporal, tal como lo demuestran los tacos altos, los polisones, la cola de los trajes de novia o los célebres peinetones de la época colonial. Como resultado de estas operaciones, la silueta interviene sobre el esquema corporal al tiempo que modifica el espacio que rodea al cuerpo.

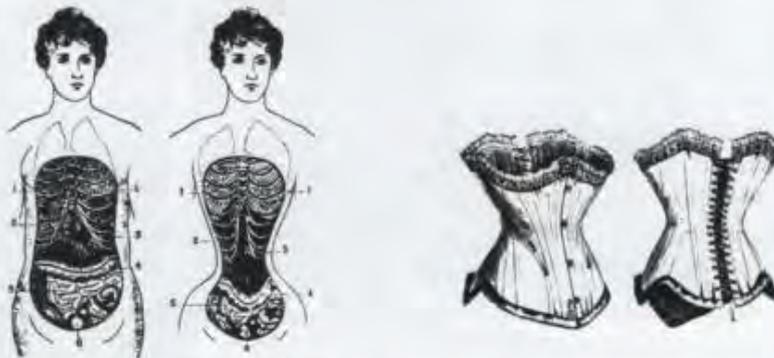


La silueta puede expandir el espacio corporal.

El uso de los polisones volvió al cuerpo pesado en su base, dificultando el desplazamiento y alojando un espacio aéreo extra entre él y la tela. Esta expansión inédita del vestido exigió rever las relaciones ergonómicas, transformar los vanos en la arquitectura y modificar el diseño de los asientos, estableciendo al fin una mayor distancia física con el prójimo. Los peinetones, por su parte, fueron enormemente caricaturizados en viñetas que ponen de manifiesto cómo los hombres se sintieron invadidos por esta ocupación del espacio por parte de las mujeres. Por el contrario, el corsé comprimió el cuerpo casi escindiéndolo en dos y, en consecuencia, perturbó el flujo normal de la respiración y el natural funcionamiento de la fisiología de sus usuarias. Todos estos ejemplos revelan el poder de la silueta para condicionar las vivencias del cuerpo.



El vestido demarca el espacio entre el cuerpo y el contexto.



La vestimenta puede oprimir el cuerpo, llegando a distorsionar su funcionamiento natural.

El límite que plantea la silueta responde a la forma y la dimensión anatómica, pero también a la materialidad del textil. De hecho, no es el mismo efecto el que suscitan ciertas texturas amables al tacto, que parecen acariciar al cuerpo en su proximidad e invitar al contacto energético con los otros y el entorno, que el de otras, que por sus cualidades ásperas, rígidas o rípidas despiertan una mayor distancia con el cuerpo que las porta y la circunstancia en que se encuentra.

Un ejemplo interesante al respecto son los vestidos adherentes de fines de la década del ochenta. Si bien la silueta anatómica demarcaba perfectamente las formas, la calidad del textil —en su mayoría materiales con elastano de cierto espesor— aislaban del contacto con la piel, un caso similar a los trajes de neoprene para deportes acuáticos.

Como primer espacio o conformación espacial del "habitar", el vestido condiciona la percepción del propio cuerpo y su relación con los otros cuerpos y los sucesivos



Silueta adherente pero intocable  
Foto: Urko Suaya, *Sophia* (1997).

espacios. ¿Cuál habrá sido la intención implícita en el acto de cubrirse por primera vez con la piel de un animal? Es difícil imaginarlo a ciencia cierta desde la perspectiva actual, pero por lo pronto sí podemos creer que ese pequeño hábitat portable que contuvo, separó, cubrió y protegió el cuerpo, seguramente marcó también distancia, individualidad y jerarquía, y aludió al poder de la bestia y al éxito en la caza. ¿Cuál habrá sido entonces la diferencia entre casa y vestido? Quizás el hecho de albergar un solo cuerpo, y no varios. La pregunta obligatoria, llegado este punto, es: ¿cuál es el límite en la silueta que determina hasta dónde es vestido y dónde deviene espacio habitable o arquitectura textil?

Vivimos y circulamos por espacios que se suceden en la integración de nuestro entorno, y que condicionan nuestra existencia en distintos planos: del dormitorio a la casa, la calle, el barrio, la ciudad, el país, la geografía terrestre. En este contexto, o serie de contextos concéntricos, nuestra presencia y relación con el medio está tamizada por las características de la indumentaria, lo más próximo e inmediato a nuestro cuerpo en términos de "habitáculo": el tipo de vestido, el calzado... Si los zapatos me aprietan, ¿cómo percibiré el mundo circundante, con qué ánimo habré de transitarlo? Si llueve y me mojo, o si llueve y tengo un paraguas, o si llueve y tengo una capa impermeable, ¿cuál será mi relación de sujeción o independencia respecto de las fuerzas naturales?

Este pequeño hábitat, el más próximo al cuerpo, pasa de ser piel a casa ambulante, de cuerpo expuesto superficialmente a espacio de interioridad, como caparazón de tortuga o cerrazón de bicho canasto. La silueta del vestido demarca la clase de hábitat del cuerpo, y por ende describe su modo de habitar: habitar de mujer afgana cubierta por el chador de la cabeza a los pies; habitar de masai en la sabana africana envuelto en una manta de lana para mantener la temperatura corporal; habitar de colla envuelto en un hábito tal vez demasiado espeso para las altas temperaturas pero que lo aísla de un cielo fulgurante y riguroso; habitar de mujer occidental de clase alta a fines del siglo XIX con un corsé que comprime la capacidad respiratoria y una suerte de habitación en la zona inferior, bajo las faldas, que bien hubiera podido contener algo más que el cuerpo.

Recientemente, la artista plástica inglesa Lucy Orta se dedicó a investigar con gran sutileza y creatividad la relación del cuerpo y el contexto a través del vestido. Partiendo de la temática del *camping*, elaboró un conjunto de hábitat-vestidos, que incluyen la posibilidad de vincularse o sumarse a otros cuerpos mediante el contacto y la articulación de los textiles, entendiendo al vestido como un elemento de supervivencia e interrelación.



El cuerpo vestido establece una relación espacial con el medio.



Artista: Lucy Orta Foto: Marie Clerin  
Refuge Wear: bolsa de dormir de supervivencia con reserva de agua (1996)

## Morfología

Desde el punto de vista morfológico, el vestido resulta de la manera en que una lámina textil cubre un cuerpo. Plantea la relación entre una forma tridimensional (el cuerpo) y una estructura laminar (la tela). El modo de llevar adelante dicha relación puede ser sintetizado en ciertos procedimientos básicos:

**a.** Generar envolventes. Esto es, utilizar la tela para envolver el cuerpo, como en el caso de las vestimentas griegas y romanas clásicas o los pareos.

La envolvente es una solución poco racional, ya que implica la utilización de una gran cantidad de material textil y requiere la intervención activa del usuario en su configuración, haciendo nudos en la tela o buscando el modo más eficaz de enroscarla alrededor del cuerpo, para luego volver a conformar un plano fuera del mismo. No obstante, esta opción permite comprender la relación entre la tela y el cuerpo en términos de interacción e incita a pensar la vestimenta en el plano de la tridimensión a partir de su continuidad formal con respecto al cuerpo.



**Envolventes**

**b.** Unir los planos entre sí para construir una forma contenedora del cuerpo.

Al conformar el vestido mediante la unión de planos, se racionaliza el uso del material (dado que su longitud queda limitada por la superficie a cubrir) y se mantiene la estructura del vestido aun fuera del cuerpo.



**Toga romana**  
(mediados siglo I a. C.)

La unión de los planos puede hacerse a filo o por superposición (en este último caso la resolución se aproxima a la opción envolvente). Las uniones se pueden materializar de manera lineal, por puntos (manteniendo cierto grado de independencia entre los planos a través de la inclusión de tajos o aberturas), o mediante la adición de elementos conectivos (como tiras, cintas, cadenas u otros) que permitan reconstruir el espacio contenedor del cuerpo, jugando con el lleno y el vacío de la superficie.



Unión lineal cosida.  
L. Olives y M. Elia (DI 1, 2003)



Unión por superposición  
con elementos desarticulables.  
R. Albanonte (DI 1, 2003)



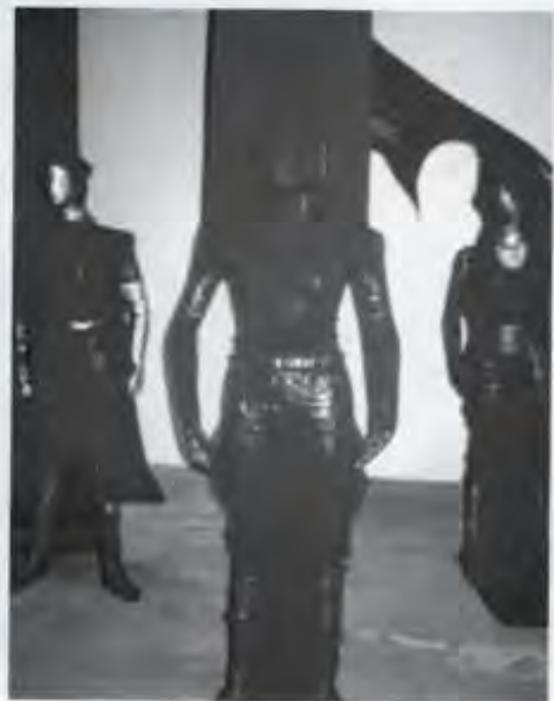
Unión por puntos, manteniendo  
independencia entre el  
plano frontal y dorsal.  
G. Sueyro (DI 1, 2003)



Unión por tiras que sostienen el plano  
frontal y reconstruyen el vestido  
como contenedor del cuerpo.  
J. Galletti (DI 1, 2003)

**c.** Aunar en un mismo proceso la producción del textil y el vestido.

La unificación del proceso de producción del textil y el vestido simplifica enormemente la confección de la prenda, ya que en este caso podría decirse que el vestido nace con la tela. En la actualidad, este recurso se emplea en la fabricación de medias y está siendo aplicado en el desarrollo de ropa interior carente de costuras. Existen técnicas de producción textil que implican en sí mismas la posibilidad de generación de patrones formales vestimentarios, como el tejido de punto, que en su tramado de malla circular permite desarrollar estructuras tubulares susceptibles de ser utilizadas como fundas en torno al cuerpo. Si a esta cualidad se agrega la elasticidad y el rebote de un material, se puede lograr la adaptación de la forma a la anatomía. Precisamente, el diseñador japonés Issey Miyake desarrolló toda una línea de vestimenta a partir de esta técnica, troquelando las prendas en un continuo de textil. Se trata de un conjunto de cinco piezas que el usuario debe independizar de la estructura para su uso.

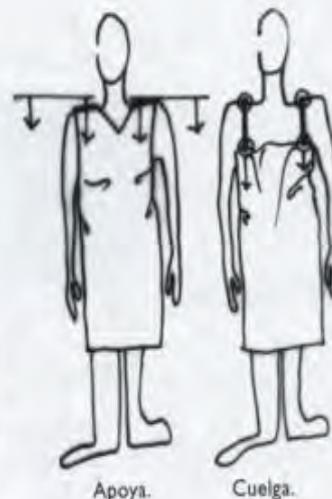


Vestidos tejidos en malla circular / Dis.: Issey Miyake

## Sostén

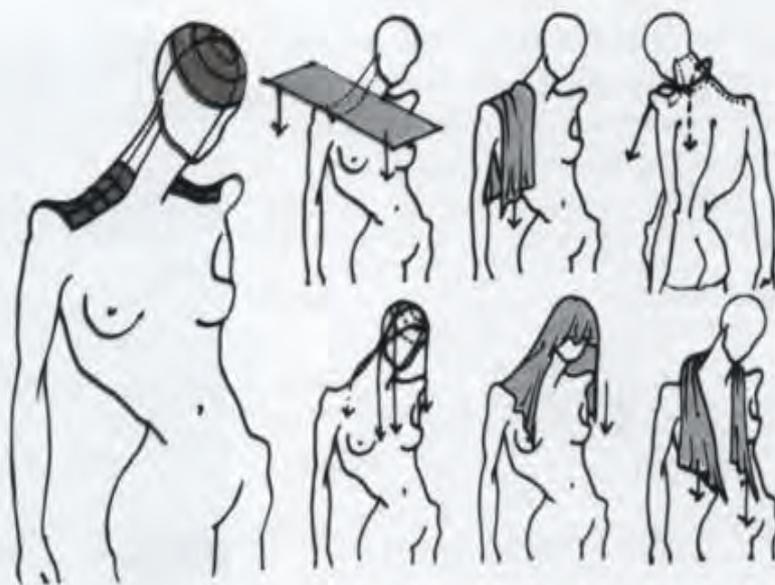
Ya sea que la vestimenta se resuelva utilizando el plano textil como envolvente, configurando un sistema de planos y uniones o creando la prenda en el mismo proceso de producción de la tela, siempre se plantea la problemática de cómo sostenerla y cómo vincular el plano textil al cuerpo. Para el sostén se suelen establecer puntos de apoyo determinados y/o se realizan ciertas resoluciones de ajuste, que cumplen tanto la función de sostener la prenda sobre la anatomía como la de aproximarla al cuerpo, siendo así un factor clave en el diseño de la silueta.

El apoyo de la prenda puede darse desde el plano textil, aprovechando recursos como el volcado o la caída, o bien agregando un elemento accesorio articulador de los planos, como un bretel, una tira, una cadena, etcétera. A partir de la estructura anatómica, es evidente que hay zonas del cuerpo que favorecen ese apoyo, y otras que indefectiblemente plantean la necesidad de un sistema de ajuste o presión, para que el vestido no caiga por la fuerza de gravedad.



Apoya.

Cuelga.



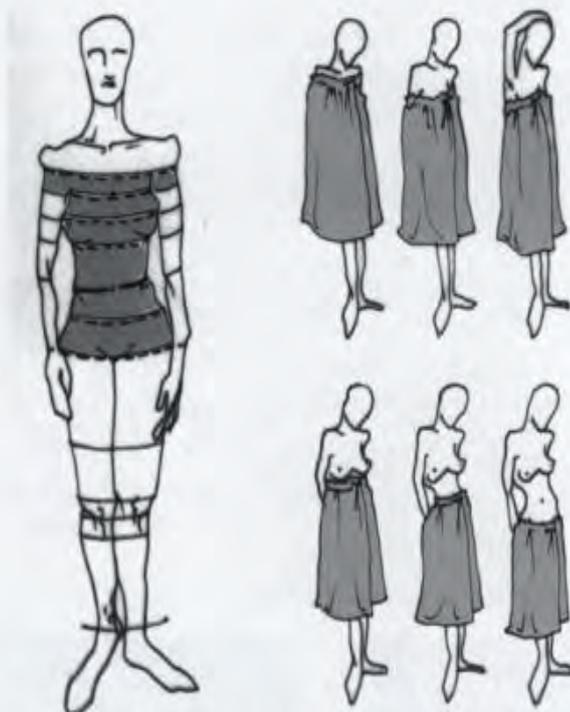
La zona de la cabeza y los hombros permiten el apoyo de las prendas.



**Apoya.**  
G. Sueyro (Dl 1)



**Cuelga.**  
Y. Rodiño (Dl 1)



A lo largo del tronco la prenda se sostiene por ajuste.

Mientras que la cabeza y los hombros son zonas que permiten perfectamente el apoyo de la prenda, en el torso y las extremidades se deben utilizar distintos artilugios para su ajuste. Éste puede resolverse de manera lineal, siguiendo el trazado de las inflexiones corporales (como la cintura, la línea del busto o la línea de la cadera), lo que facilita el anclaje de la prenda, o bien buscando un efecto de adherencia entre la superficie textil y el cuerpo.

De este modo, el sostén y ajuste pueden lograrse:

- a.** Mediante un elemento accesorio al plano textil (por ejemplo, un cinturón o una cinta pasante).
- b.** Por la inserción de un elemento en dicho plano (por ejemplo, elastizándolo).
- c.** Gracias a la utilización de diversas técnicas de confección (como la unión de planos, las pinzas, los plegados, etcétera, que permiten ceñir la prenda a la estructura anatómica).



Ajuste lineal  
Dis.: Cora Groppo / Foto: Urko Suaya



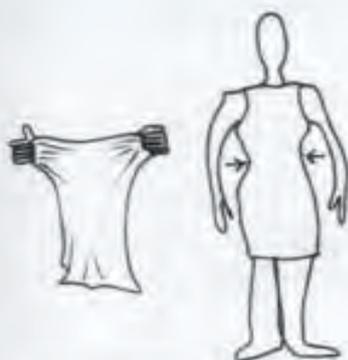
Ajuste por adherencia  
de la superficie  
foto: Urko Suaya, Pocket 2000

**d.** Desde la cualidad del textil, de modo tal que el material resuelva la situación de sostén por sí mismo (por ejemplo, utilizando un material con rebote).

Estas resoluciones morfológicas tienen, asimismo, una relación directa con el sistema de acceso y cierre de la prenda, cuyo ajuste al cuerpo debe prever la posibilidad de su desajuste, de manera de simplificar el acto de vestirse o desvestirse. Así como un elástico favorecerá el rebote flexibilizando el perímetro de sostén y un cinturón permitirá la desarticulación de las partes o los extremos, un recurso de confección necesitará de un elemento de desarticulación entre los planos que regule la apertura y el cierre como mecanismo de acceso.

### Anatomía textil

La conformación de la silueta depende de la calidad del textil y de las resoluciones constructivas de la prenda que tiendan a aproximarla o alejarla del cuerpo. La naturaleza del material provee o impone diferentes condiciones, según el peso, la caída, la elasticidad, la densidad, la rigidez, etcétera. En consecuencia, y a partir de morfologías básicas, un textil con rebote tenderá a plantear una silueta adherente (cuyo grado de adherencia dependerá de la tensión del material en torno al cuerpo); un material resbaladizo, con caída, tenderá a insinuar las formas del cuerpo de manera más o menos difusa de acuerdo a su peso y textura; y un material rígido tenderá a plantear una silueta geométrica, creando un espacio independiente entre el cuerpo y el vestido.



Con rebote, adhiere.



Con caída, insinúa.



Rígido, tiende a separarse.

Para ceñir el textil a la anatomía o bien para separarlo de ella y crear volumen, existen los siguientes recursos:

- a. Intervenir la superficie textil.
- b. Plantear diferentes resoluciones de confección.
- c. Incluir estructuras independientes.

**a.** Intervenir la superficie textil.

El vínculo de la vestimenta con el cuerpo se puede resolver a partir de generar en el material nuevas cualidades, sin necesidad de emplear recurso de confección alguno. Para lograr que el plano textil se aproxime a la anatomía y calque sus formas es necesario producir en él un movimiento que facilite dicha adaptación. Por ejemplo, los drapeados, los plisados y las torsiones, entre otros, crean un efecto de rebote en el material que posibilita tomar las formas del cuerpo sin realizar recortes ni costuras. Valga como ilustración el caso del diseñador, artista e inventor Mariano Fortuny, quien a comienzos del siglo XX desarrolló una serie de vestidos a partir de una técnica inédita hasta el momento: el drapeado de la seda natural, lo que le permitió dotar al material de un movimiento de rebote extraordinario y altamente sugestivo.



Dis.: Mariano Fortuny, Vestido Delphos (principios de s. XX)



Mediante el plisado y la elasticidad lograda en el textil, se toman las formas del cuerpo.  
Dis.: Martín Churba/Tramando (2003)

En este punto, es importante recordar que el espacio interno del vestido es el que plantea un límite, en tanto contenedor del cuerpo, y que mediante el movimiento de expansión del textil ese límite puede ser ampliado y modificado sustancialmente. En este sentido, es inspirador el ejemplo del diseñador japonés Issey Miyake, que actualmente se encuentra explorando esta cuestión mediante la utilización de diversas técnicas de plisado, drapeado y torsión. (Hay que subrayar, además, que en muchos de sus diseños la operación sobre la materia prima es posterior al desarrollo de la prenda.)



Se toma el molde del cuerpo y se traslada al vestido.  
Dis.: Issey Miyake, *Plastic Body* (1980)



Mediante el efecto creado en la lámina textil, se resuelve la silueta.  
Dis.: Issey Miyake, Foto: M. Fujitsuka, *Vestido plisado, Tokio* (1994)

Las clases de intervención en la materia textil son innumerables, ya sea que se efectúen sobre la materia, sobre su estructura o sus cualidades, por medio del agregado de elementos externos.

La morfología del vestido, por otra parte, también puede ser configurada mediante posformados, trasladando el molde del cuerpo al material mismo y así calcar sus formas. O de lo contrario, para lograr volumen, se rigidiza el textil sometiéndolo a

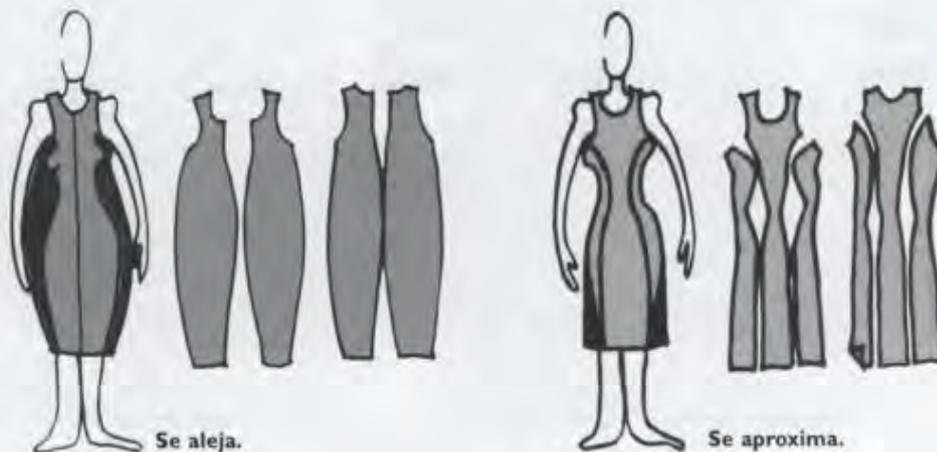
determinados procesos de solidificación, y se obtiene así la independencia del mismo con respecto a los puntos de apoyo corporales, o bien se lo trata como masa, para producir su engrosamiento.

Otra posibilidad que merece ser considerada es la de insertar en medio de la trama ciertos elementos que operen sobre su condición y capacidad de vinculación con el cuerpo, como la inclusión de bandas elásticas en un tejido plano, que por rebote le otorguen una mayor adaptación a las formas de la anatomía, o el uso de ballenas que estructuran la tela y pueden, según la dirección en que son colocadas, comprimir, o crear un volumen adicional, generando espacialidad.

**b.** Plantear diferentes resoluciones de confección.

La operatoria desde la confección puede darse a través del corte y la moldería de la prenda o mediante el empleo de distintos recursos de modelado del vestido, como por ejemplo los fuelles, los frunces, las pinzas, etcétera.

Si se resuelve por corte, para aproximar el plano textil al cuerpo es necesario dimensionar los planos que conforman el volumen vestimentario en relación con la anatomía, vinculando las líneas constructivas que los articulan según las concavidades y convexidades del cuerpo-usuario. Por el contrario, para generar un plus de espacio entre el cuerpo y el vestido es necesario sobredimensionar el plano textil, proyectándolo hacia el espacio en función de la silueta que se quiera plantear.



Se aleja.

Se aproxima.



Las ballenas insertas en la tela independizan el textil del cuerpo.  
G. Charles (DI 1, 2002)

**Por moldería y corte**



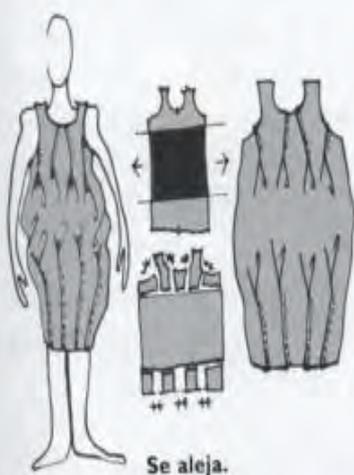
Se aproxima.  
F. Fiore y K. Posadella (DI 1, 2003)



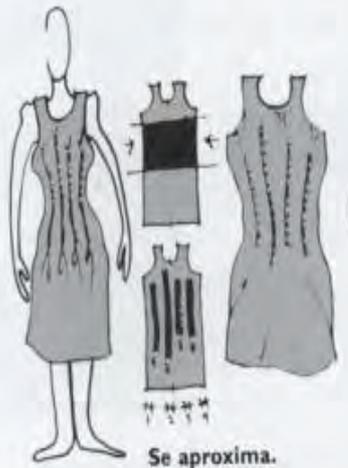
Se aleja.  
G. Gutierrez, R. Kolsky y V. Bocco (DI 2)

Si se resuelve por recursos de confección, es posible aproximar el plano textil al cuerpo replegando la superficie del material mediante fuelles, frunces, torzadas, etcétera. Se trata de recursos que pueden quedar fijados en la vestimenta mediante costuras o pegamentos, o bien ser utilizados para flexibilizar el espacio interno de la prenda con el agregado de elementos que permitan desarticularlos, como botones, broches, ganchos y otros accesorios. En caso de que se desee generar volumen, se puede trabajar por masa mediante la superposición de pliegues, o produciendo un espacio extra entre el cuerpo y la vestimenta al trazar zonas de compresión y expansión del material en relación con el cuerpo.

**Por recursos de modelado (fuelles, pinzas)**



Se aleja.



Se aproxima.



Mediante elementos desarticulables se generan pinzas que flexibilizan el sistema.



Se toma el material en determinadas zonas, para crear la silueta y los efectos deseados.  
G. Murner (DI 2002)



L. Richaud (DI 1, 2003)

**c.** Incluir estructuras independientes.

De lo que se trata es de articular dos sistemas: el del vestido, como marco del cuerpo, y el de un elemento externo que permita conformar la silueta. Estos elementos se pueden adosar al vestido por superposición o anteposición: para aproximar el textil a la figura se debe superponer algo que lo ciña (como una faja, una estructura de tientos, un cinturón, etcétera), y para separarlo se debe emplear una estructura que amplíe el esquema integrado conjuntamente por el vestido y el cuerpo (como en el caso del miriñaque) o rellenando dicho espacio con aire, con goma espuma, con otra tela, etcétera. Desde ya, la técnica utilizada deberá prever las necesidades de movimiento del cuerpo y el funcionamiento espacial del vestido.



La estructura superpuesta presiona el textil sobre el cuerpo.



Mediante una estructura interna se separa el textil del cuerpo y se genera el volumen.

## Pensamiento constructivo

El proyecto de diseño de la vestimenta comprende una serie de pasos de índole constructiva. Lo usual es que el diseño sea trasladado al plano (proceso que conocemos como moldería), para luego marcar la tela, cortarla y ensamblar las partes que configuran el volumen vestimentario. La moldería es un proceso de abstracción que implica traducir las formas del cuerpo vestido a los términos de la lámina textil. Esta instancia requiere poner en relación un esquema tridimensional, como el del cuerpo, con uno bidimensional, como el de la tela.

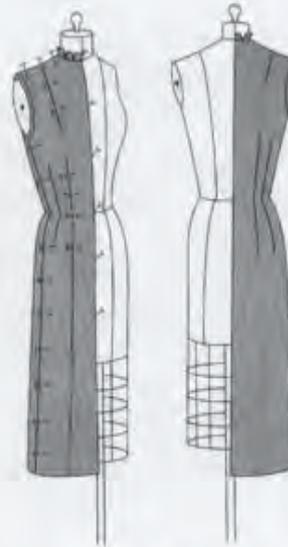
Lamentablemente, el planteo bidimensional del dibujo, el uso a rajatabla del molde y la producción industrial (que separa el proceso de construcción del vestido de la materialidad del cuerpo-soporte) atentan contra la comprensión del diseño como actividad de generación de un hecho tridimensional, móvil, contingente y transformador del espacio. De esto se deduce que a menudo el proyecto de la vestimenta queda reducido a una oposición tajante entre el plano frontal y dorsal, lo que produce cortes netos entre ambas partes, como si frente y espalda fueran dos aspectos corporales ajenos entre sí. Al ajustar el diseño a una serie estándar de moldería según tallas y formas preexistentes, se suele empobrecer el potencial creativo del diseño y se pierde de vista por completo el infinito caudal de conformaciones que surge de poner en relación directa la anatomía y la tela.



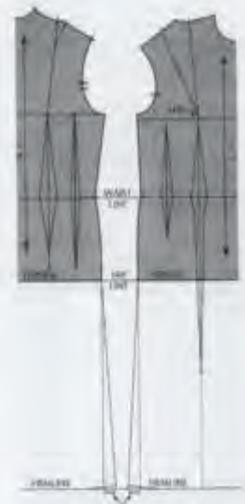
Representación digital tridimensional  
M. Rossi (DI 1, 1998)



Relación entre el plano textil y el cuerpo



Maniquí



Molde

Los recursos constructivos son altamente definitorios del diseño: son la implementación, en la materia textil, de una toma de partido sobre el cuerpo. Implican asociar la génesis de la vestimenta a la anatomía. A modo de tatuaje, las líneas constructivas de la indumentaria describen recorridos sobre el cuerpo y la estructura textil, configurando la silueta deseada y calificando, a su vez, la superficie.

El vestido establece un espacio contenedor del cuerpo. Dicha espacialidad queda determinada por la unión de los planos textiles, y las uniones surgen de la topografía corporal y de lo que ella inspira al diseñador. Existen tantos recorridos posibles como posibles molderías y modos de configurar la vestimenta. Trazar las líneas constructivas es decidir dónde el plano ancla, se aproxima, se adhiere o se proyecta al espacio, desarrollando el vestido según el esquema del cuerpo y su movilidad. Se trata de crear una nueva geografía y de definir qué tipo de vestido se busca a través de la caracterización de la superficie de los planos (por llenos, vacíos o distintas cualidades texturales) y de las uniones (rígidas, articuladas, cerradas, abiertas, etcétera).

Las líneas constructivas del vestido en general son el correlato de las líneas de inflexión de la anatomía, de modo tal de favorecer el modelaje de sus formas, su libertad de expresión y su movimiento. Ya sean uniones de planos, pinzas o ajustes, se plantean desde la materialidad de la anatomía y se proyectan al vestido determinando la dimensión y la forma adecuadas según el tipo de proyecto. Es importante tener en cuenta que las líneas constructivas son los ejes estéticos del diseño. Más que recursos, son las pautas que habrán de establecer una poética del espacio corporal, y con él su clima, su sensorialidad, sus emociones.

Estas líneas tienen el poder de crear un mapa superficial, y aun cuando se corten o queden interrumpidas en el silencio de una geometría pura, es esencial leer y rastrear el mensaje oculto en su continuidad y sensibilidad. Una línea puede nacer como una articulación entre dos planos para luego convertirse en un bretel, o puede surgir como unión de planos para transformarse en vía de acceso a la prenda. Puede ser un elástico o una cinta pasante que genera frunces a lo largo y más tarde convertirse en un elemento de sostén. Las posibilidades son incalculables.

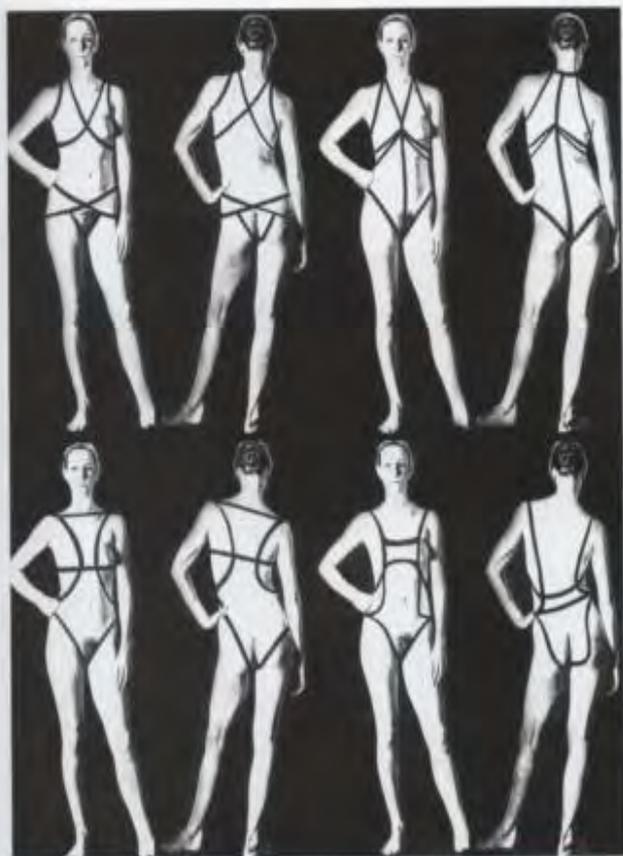


Andreas Vesalius (1543)



Los planos constructivos surgen de la anatomía y plantean diferentes exigencias de protección y movilidad.

Traje de motocross, Dis.: Marc Sadler



La moltería surge como una toma de partido sobre el cuerpo. A partir de las líneas constructivas como recorridos sobre la anatomía se trabajan las variables de los trajes de baño.



En algunos casos se valorizan los planos por contraste, en otros, la línea como articulación. / L. Chami (DI | 1998)



Los planos quedan determinados por las líneas constructivas de la vestimenta.



Una línea puede nacer como una articulación entre planos para luego convertirse en bretel. (DI | 1999)



La línea demarca el límite entre los planos para luego bifurcarse y dar lugar a una nueva figura que se destaca por contraste. V. Arditi, D. Chaves (DI | 1999)

Las líneas constructivas se clasifican a partir de:

- Su ubicación en relación con el cuerpo y el vestido.
- Los recorridos que dibujan.
- Su calidad en función de los recursos constructivos utilizados (tipos de unión, de costuras, de articulación, etcétera).
- La relación que establecen entre sí y en el conjunto.

Los planos se definen por:

- Las características de su superficie.  
(sean vacíos o llenos, dependen de cualidades del textil, como el color, el brillo, la textura, la opacidad, la transparencia, etcétera).
- Su forma.
- Su dimensión.
- Su ubicación en relación con el cuerpo y el vestido.
- La relación que establecen entre sí (uniformidad, oposición, etcétera).

Las líneas constructivas y los planos son elementos denotativos y connotativos del diseño. Por esta razón, es fundamental trabajar las resoluciones a partir de una idea rectora estética y gestáltica, entendiendo que las partes en el vestido se constituyen como una totalidad, indagando la naturaleza de los materiales y su compatibilidad o incompatibilidad con respecto a las soluciones constructivas y evaluando la correspondencia entre la resolución de los planos y las uniones. Se debe tener siempre en cuenta que a partir de una misma moldería, la materia con la cual se resuelvan estos elementos determina el carácter de la propuesta.

En la conformación del vestido se puede hacer hincapié en la continuidad de la superficie del volumen vestimentario o, por el contrario, en sus elementos compositivos (los planos y/o las líneas de unión). Para que exista una lectura de continuidad, es necesario que las uniones entre los planos desaparezcan o queden implícitas en la lectura total del sistema, mientras que para que los elementos compositivos se destaquen deben quedar bien demarcados y diferenciados. Para lograr esto último se puede trabajar resaltando los planos y creando un efecto de contraste (ya sea por textura y/o color), o bien valorizando las líneas constructivas que determinan sus límites. De acuerdo con el tipo de resolución empleada, se leerá entonces un predominio de la línea sobre el plano, o a la inversa.



Juegos de llenos y vacíos, contrastes de textura y color. La argolla es el elemento de articulación entre la parte superior e inferior del vestido.  
M. Aullo y I. Gallina (DI 1, 2003)

En cualquier caso, es importante que el diseñador reconozca el valor poético y comunicativo de cada uno de los elementos que integran el conjunto de la indumentaria y que busque sacar el mayor provecho de la sintaxis que surge de la combinatoria entre planos y líneas, ya que sólo a partir de estas premisas la tarea de diseño pone de manifiesto su capacidad de intervención sensual y sensible en el espacio.



Valorización del plano por contrastes de color  
(DI 1, 2002)



La continuidad del vestido se quiebra en la escisión entre los planos,  
en la proyección del bolsillo y en la lengüeta de acceso.  
S. Ríos (DI 1, 2002)

La silueta **El cuerpo diseñado**



Valorización de los planos por cambios de dirección del textil. Dis.: Vero Ivaldi / Fotos: C. Vidal



Valorización de la línea por recursos constructivos: quiebres, costuras, tientos de acceso.  
Dis.: Mariano Toledo



La escisión entre los planos crea focos de tensión al ampliar la dimensión de la línea y por contraste de color de la forrería. Dis.: Vero Ivaldi / Fotos: C. Vidal

## Articulación de planos

Los planos pueden unirse, cosidos o pegados, directamente entre sí, o mediante el agregado de un elemento, textil o no textil, que haga de nexo. En ambos casos, las uniones pueden ser continuas o por puntos, quebrando así la continuidad entre un plano y otro.



**Pegado a filo**



**Unión cosida**



**Unión articulada**



**Pegado superpuesto**

Las uniones entre los planos pueden ser fijas o estar dotadas de un mecanismo de desarticulación que permita independizar un plano de otro. En este caso se genera una flexibilidad en el sistema de la prenda que permite resolver diferentes problemáticas de diseño y, al mismo tiempo, convocar al usuario para que intervenga de manera activa sobre el vestido, investigando sus posibilidades morfológicas.

A partir de la desarticulación de las uniones se pueden efectuar aberturas que posibilitan resolver problemas de acceso y cierre de la prenda, o crear tajos que el usuario pueda accionar según su deseo. Desde el diseño, también es posible proyectar planos o partes de las prendas desmontables (como interiores de abrigo, variaciones de largos modulares, mangas o elementos accesorios). Asimismo, la desarticulación puede contener fuelles que sirvan para agrandar el espacio interno, facilitando la adaptación del vestido a distintos tipos de cuerpo (es decir, flexibilidad de talles) o creando variaciones morfológicas y funcionales.



Las uniones desarticulables posibilitan flexibilizar el vestido.

Y. Rodiño (DI 1, 2003)



P. Fiore (DI 1, 2003)



Con los alumnos de la carrera de diseño de indumentaria hemos realizado numerosas experiencias a partir del concepto de flexibilidad del vestido y el uso de planos desarticulables, para promover la reflexión sobre los límites de la función del vestido y sus posibilidades de servicio. La exploración de estos recursos dio lugar al desarrollo de prendas adaptables a distintos cuerpos (previendo la problemática del crecimiento, la adaptación a diferentes variables climáticas y la incorporación de elementos accesorios, tales como mochilas o útiles), y también de abrigos multifuncionales en los que la totalidad de las uniones son desarticulables, de manera de investigar creativamente la variedad de conformaciones morfológicas de un mismo elemento.



Las uniones desarticulables permiten plantear variaciones morfológicas y funcionales a partir de una misma prenda.

R. Miltzajn (DI 1 '2003)

Abrigos desarticulables: se acorta o se alarga, se generan bolsillos, etcétera./ V. Magnagnini y A. Rodríguez (DI 2)

## La silueta en el tiempo

Se puede afirmar sin error que la silueta está íntimamente ligada a la cultura de cada época y lugar. Las convenciones sociales establecen la pauta entre lo que se muestra u oculta y la actitud corporal y el tipo de movilidad aceptados, creando un estándar de naturalidad o compostura en el comportamiento y el aspecto individual a partir del imaginario colectivo.

En las culturas modernas, el vestido se caracteriza por su condición de cambio permanente, ya sea en las proporciones, los largos modulares, la superficie, el color, la ornamentación, etcétera. Pero estas transformaciones tienen lugar en lapsos más prolongados en lo que hace a la silueta, ya que ésta plantea una nueva concepción de la forma y los valores relativos al cuerpo.

A partir de la conformación morfológica y espacial de la silueta es posible develar la mentalidad de una época y las concepciones acerca de la sexualidad, el erotismo, el pudor, la libertad, la originalidad, el movimiento, las relaciones de proximidad o distancia entre los cuerpos y otros factores relevantes en cuanto a la ideología de la sociabilidad imperante.

Por ello, es sumamente interesante observar las progresiones de la silueta a través del tiempo, dado que grafica con toda claridad las transformaciones que acontecen en ese espacio mayor que la enmarca: el modelo cultural.

Los momentos más revolucionarios de la historia se corresponden en una relación sincrónica, con un violento cambio morfológico en la silueta. Un caso ejemplificador al respecto es el de la Revolución Francesa, que conllevó un quiebre sustancial en las siluetas de ambos sexos vigentes hasta el momento. Del atuendo de las mujeres se erradicaron las crinolinas, los corsés y el empleo excesivo de ricos y densos tejidos, y el quiebre de la forma en la cintura y la exageración de la curva de las caderas fue reemplazado por la marcación del talle bajo el busto, resultando en una síntesis formal muy novedosa y semejante a la de la ropa interior: un vestido-camisa de muselina muy liviana, que se mojaba para dotar de adherencia y cuyo interior se forraba para opacar el efecto de absoluta transparencia de la tela. Así, esta silueta exhibía un cuerpo mucho más próximo, libre y natural que el modelo anterior. Por su parte, el traje masculino incorporó las formas y los materiales de la ropa de campo y los atuendos de caza ingleses, aprovechando la versatilidad de los textiles, simplificando y funcionalizando la vestimenta, lo que dio un perfil más deportivo y urbano, en oposición a la tradicional ostentación de la nobleza.



Madame Recamier  
François Simon Gerard (1803)

Ya en el siglo XX, la transformación de la silueta femenina resulta un campo de investigación especialmente interesante, dada su gran variedad. Probablemente, los cambios de roles entre los sexos representaron un hecho determinante en los cambios morfológicos de la silueta de las mujeres; puede decirse que en la década del veinte la silueta fue vanguardista en el modo de volverse insinuante sin perder naturalidad, abandonando los quiebres en el talle y acortando el largo de la falda para un mejor desplazamiento. La del cincuenta destacó las curvas y exaltó la cintura, el busto y la cadera como atributos de femineidad. Al trabajar por entonces básicamente con tejidos planos, el diseño requirió una infinidad de recortes capaces de seguir el trazado de esta silueta curvilínea y teatral, por lo que en aquellos años se desarrollaron grandes avances en la sastrería. Pero si bien se buscó destacar y exagerar las formas femeninas, el cuerpo de los años cincuenta se percibe modelado y distante en exceso, cubierto por capas superpuestas: la ropa interior incluía combinación, corpiños armados y una forrería de gran complejidad en las prendas.

La década del sesenta destacó un ideal de juventud y por ende su clase de dinámica corporal, liberando las extremidades y tendiendo a la ligereza y la autonomía en el uso de textiles resistentes, tecnológicos y a la vez suaves.

La silueta entonces se configuró a partir de cierta geometría propia de la fantasía de un mundo del futuro, dominado por la nueva humanidad de la era espacial. La audacia de estas perspectivas en el terreno científico también tuvo su espacio en la investigación y el desarrollo de textiles novedosos, materiales plásticos y metálicos, empleados asimismo en la arquitectura, las artes y el mobiliario. En esta silueta, en vez de respetar y resaltar las curvas, el punto de apoyo principal se estableció en los hombros para luego desprenderse en línea recta hacia la cadera, en forma de trapecio. La película *2001 Odisea del espacio*, de Stanley Kubrick, ilustra sobradamente esta clase de morfología.

Casi en las antípodas de la década pasada, la silueta de los ochenta destacó la solidez del cuerpo mediante la desproporción de las hombreras, y por primera vez en la historia el cuerpo femenino se modeló según un formato atlético, "apto para cargar al mundo en sus espaldas", capacidad hasta entonces atribuible únicamente al universo masculino. De esta manera, la forma establecida para la silueta fue la del trapecio invertido.

En los noventa, el ideal de delgadez que tiende hacia las formas de la androginia ya no pone de relieve las curvas sino que las anula, y los materiales se vuelcan sobre el cuerpo en líneas de indefinición que llaman al replanteo del límite entre lo femenino y lo masculino. Vale preguntarse aquí si ese cuestionamiento de la definición de



Década de 1920, Buenos Aires



las formas no fue parte de una sensación de angustia e incertidumbre ante un fin de siglo sin las promesas idealistas de los años sesenta, y con amenazas ciertas sobre la supervivencia, graves problemas ecológicos y enfermedades pandémicas como el sida, que puso en jaque la idea de libertad sexual.



1900



1920



1950



1960



1970



1980

Transformación de la silueta a través del tiempo



Polonia 1900



Argentina 1944



Argentina 1960

## LA RELACIÓN INTERIOR - EXTERIOR



99 **Las dos caras del vestido: interior y exterior**

105 **Acceso y cierre**

112 **Factores socioculturales en el diseño de acceso y cierre**

## Las dos caras del vestido: interior y exterior

Tal como hemos querido dejar en claro, el vestido media entre el cuerpo y el contexto creando una doble relación de interioridad y exterioridad, de espacio privado y público. Tratándose de un objeto textil, como plano o lámina está materialmente dotado de dos caras, que al tomar la forma de una determinada prenda en torno al cuerpo se convierten en superficie hacia el interior y hacia afuera. La faz interior de la tela es la que no se muestra y se vincula al cuerpo o a la prenda que se le antepone en la intimidad más próxima al espacio anatómico, quedando así como la cara oculta de la vestimenta. La faz externa, por el contrario, es la que se exhibe y establece el contacto visual y táctil con el medio.

Dado que por lo general los textiles poseen diferencias cualitativas en cada una de sus caras, una de las decisiones a tomar en el planteo del proyecto de la vestimenta es cuál se muestra hacia afuera y cuál se emplea hacia el interior, de manera de establecer qué tipo de sensaciones habrá de producir en el cuerpo como nueva epidermis y qué tipo de efectos podrá desencadenar en la superficie, en el contexto y el espacio circundante, hacia afuera.

La superficie textil es fuente indiscutible de sensualidad. Una seda natural, una piel de animal o una pana tersa bien pueden despertar en la piel las sensaciones de una caricia, por lo que es una decisión fundamental del proyecto determinar si esa caricia se volcará al plano interno, de contacto corporal, o funcionará hacia el exterior como textura vinculante. Asimismo, existe la posibilidad de obtener diferentes servicios de cada una de las caras. En el caso de utilizar materiales con tratamientos tecnológicos, como por ejemplo una cara plastificada, un lado resultaría apto al exterior como elemento impermeable, mientras que hacia el interior produciría incomodidad debido a su aspereza y pringosidad. Este proceso de evaluación de las cualidades textiles en vistas de su óptima utilización hacia adentro y afuera de la prenda también puede implicar la toma de decisiones con respecto al exhibicionismo y la ostentación, sobre la base de qué cara se ofrece o se esconde y los efectos que se busca crear.

La relación interior-exterior está ligada, además, a los aspectos constructivos del vestido: lo que se muestra u oculta de las terminaciones de confección, e incluso aquello que éstas habrán de despertar en el cuerpo, en términos de la sensorialidad (por

ejemplo: una costura con hilo de nailon o el bordado de una etiqueta pueden producir irritación y molestia en la piel, descalificando por completo una prenda).

Se dice que para apreciar los rasgos constructivos del vestido hay que comenzar por mirarlo desde adentro. Hay una infinidad de recursos de confección de gran maestría y belleza que se vuelcan hacia el interior, como un deleite que se percibe pero no se ve. En este terreno, la escuela belga, con Martin Margiela a la cabeza, se destaca por su innovación en la deconstrucción de la indumentaria, valorizando estos recursos constructivos al exponerlos en la superficie, descubriendo así su riqueza estética y transformándolos en elementos protagónicos del diseño.

La cara interior de la vestimenta puede ganar protagonismo mediante artilugios de desfasajes, articulaciones o rebatimiento de planos, quedando de este modo a la vista y exigiendo a los diseñadores una revisión de su definición de los conceptos de superficie y construcción. Este caso se da, por ejemplo, cuando la unión entre dos planos de un abrigo crea una escisión que deja ver el interior de la forrería o la prenda que se le antepone. Por su parte, los desfasajes se producen al plantear irregularidades en las terminaciones de los largos del vestido, como cuando el frente de un abrigo es más corto que su parte posterior, de modo tal que parte del interior queda a la vista y requiere, por lo tanto, algún tipo de resolución particular. (En este punto, vale la pena destacar la maestría con que la joven diseñadora argentina Vero Ivaldi utiliza este recurso.)

Esta clase de herramientas son extremadamente valiosas en el planteo del diseño, ya que permiten explorar la versatilidad de una prenda en función de la flexibilidad de sus usos y funciones, o al menos en términos de un juego de variaciones estéticas. En la actualidad, es notable la tendencia de producción de textiles bifaz que llevan a profundizar esta relación.

Entender la importancia de la relación interior-exterior puede dar lugar a una innovación inédita en lo que atañe a los aspectos morfológicos y funcionales del diseño. Esa relación puede investigarse mediante el uso de:

- a. Interiores desmontables.
- b. Rebatimiento de planos.
- c. Reversibilidad.

**Protagonismo del interior de la vestimenta**



Dis.: Vero Ivaldi / Foto: C. Vidal



G. De los Santos (DI 1, 1998)



L. Piegari (DI 2)

**a.** Los interiores desmontables

Son planos que se suman o independizan de la prenda mediante un sistema de articulación (cierres, velcro, broches, etcétera), flexibilizando la función de la vestimenta. El recurso de poder agregar o quitar planos internos a la superficie convierte a la ropa en un elemento de mejor adaptación al medio ambiente, le brinda mayores posibilidades de intervención al usuario y lo vincula de manera lúdica con la prenda y la circunstancia o contexto en que se la emplea.



Mediante un sistema de broches de presión el plano interior de abrigo se une al impermeable flexibilizando su uso para invierno o verano. / H. Torre (DI 2, 2000)

**b.** Rebatimiento de planos

Esto sucede cuando el plano interior gira y se rebate, quedando expuesto como superficie exterior. Normalmente, este recurso se utiliza en los bordes de las prendas, como cuellos, mangas y dobladillos, o en las articulaciones de acceso. El diseñador ruso-francés Romain de Tiroff, quien se rebautizó Erté por la pronunciación de sus iniciales en el París de principios del siglo XX y hoy representa para los historiadores "un espejo de la moda de más de 75 años de vitalidad", lo empleó tan fre-

cuenta y creativamente en sus colecciones que invitó a pensar en el diseño como una lámina continua espacial (al modo de la llamada "cinta de Moebius") que gira en torno al cuerpo, siendo la misma prenda interior y exterior según el tramo, y da lugar así a una nueva concepción morfológica.



Rebatimientos / Diseños a modo de Erté

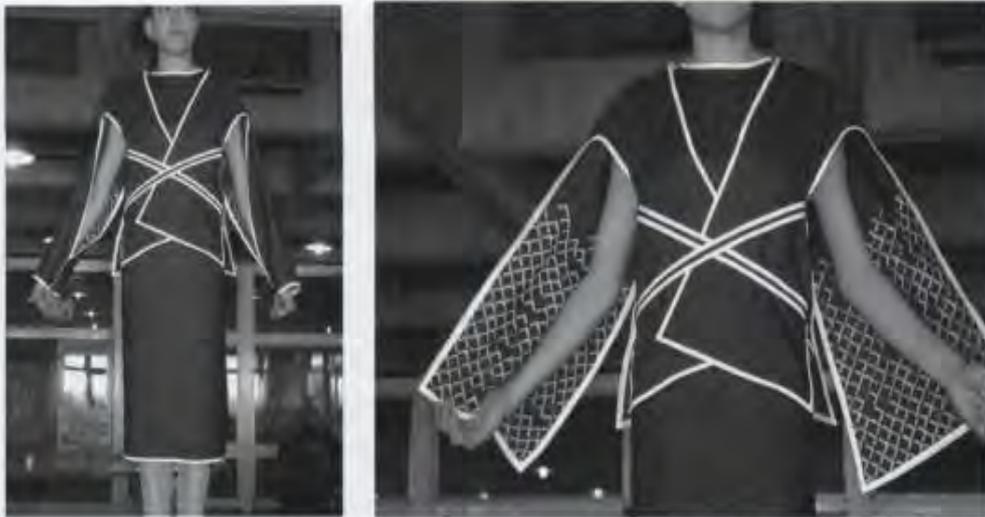
### c. Reversibilidad

Es la posibilidad de la prenda de funcionar indistintamente de un lado o de otro, alternando sus caras interior o exterior en función del uso que se le quiera dar. Este recurso exige una resolución constructiva y de la superficie textil para ambas caras, de modo que sea posible generar un elemento de indumentaria doble y altamente flexible, como una chaqueta con una cara deportiva y una formal.

En ciertos casos, la vestimenta se conforma, por una cuestión de funcionalidad, mediante la superposición de varias capas textiles. El ejemplo más claro es el del saco de sastrería, en el que la forrería hace que la prenda resbale más fácilmente sobre aquello que está por debajo, a la vez que sirve para invisibilizar las terminaciones constructivas y el plano que le da rigidez y estructura.



Rebatimientos  
Zoia, Guardia y Blinder (DIT)



Este abrigo reversible funciona con el exterior estampado o liso. / J. Galleti (DI I, 2003)

Pero el efecto de juego interior-externior no atañe sólo a una prenda singular, sino que interviene en la relación de las partes en el conjunto del sistema de la vestimenta.

Siendo así, distinguimos entre las "prendas interiores" (que están en contacto directo con el cuerpo), las que llamamos "primera piel" (que también afectan la superficie anatómica sensorialmente), las "prendas de abrigo intermedio" (como un pulóver o un buzo), y las "prendas exteriores" (como sacos, camperas, impermeables o sobretodos), que cubren el conjunto y se exponen al medio. En este punto, se comprueba nuevamente la total articulación entre el campo de la arquitectura y el vestido. Para volver a pensar la cuestión de la superposición en términos de interior-externior, es muy interesante el ejemplo y la filosofía del diseño de indumentaria *outdoors*, o de aventura, montañismo y esquí. Aquí, el sistema de la vestimenta se piensa como una serie sucesiva de capas textiles (a la manera de una cebolla) que brindan distintos servicios al usuario en la medida en que se combinan y superponen según las condiciones que plantea el medio ambiente. A partir de esta propuesta, se trabajan camisetas y calzoncillos térmicos que se adhieren al cuerpo y resguardan su temperatura eliminando la humedad del exterior y el sudor corporal, y se desarrollan tejidos sintéticos de manta polar de diferentes espesores, que con una cámara de aire aislante preservan el calor, y varias clases de camperas con utilidad de rompeviento e impermeable. Esta secuencia de superposiciones funcionales y formales se puede



Remera reversible que de un lado juega con la estampa y las relaciones de opacidad y brillo, mientras que del otro la superficie se reduce a un sobrerrelieve.

Dis.: Martín Churba/Tramando

comparar a la serie de capas aislantes y de servicio que se emplean en la construcción de una vivienda.

Asimismo, el recurso de la superposición exige relacionar morfológicamente las prendas que integran el conjunto. Por razones obvias, la prenda superpuesta siempre será mayor a la que se le antepone, y será esencial observar la cualidad de adherencia de los materiales, de modo de optimizar su funcionamiento, utilidad y lugar en la serie.

La relación interior-exterior ofrece la posibilidad de ahondar en la cualidad bidimensional del textil y también en los diferentes recursos de superposición y conformación de series, permitiendo considerar al vestido como una unidad integrada por elementos diversos y de distintas funciones.

Estas cuestiones, además de marcar el sentido del proyecto, son disparadoras de nuevas concepciones morfológicas que invitan a postular el diseño como un circuito espacial continuo entre el adentro y el afuera, proponiendo una dinámica formal que induce a cuestionar los límites del pensamiento constructivo y la capacidad de servicio de la vestimenta.



La vestimenta se piensa como una superposición de elementos que cumplen diferentes funciones en relación con el cuerpo y el contexto. V. Pesqueira, C. Jordana y P. Salgado (DI 1, 1999)



Mediante el sistema de rebatimiento se posibilitan múltiples morfologías. / P. Cavanagh (DI 2, 2001)

El diseño de vestimenta abarca también el acceso y el cierre de la prenda: tanto el vestirse como el desvestirse implican una acción específica, que requiere una cierta habilidad y movilidad del cuerpo. La resolución de este problema llama a la reflexión sobre el modo de llevar a cabo este proceso y sobre la morfología de la prenda y las resoluciones constructivas que pueden adoptarse, en el marco del planteo de la silueta deseada.

En el caso de las prendas envolventes, como los pareos o los saris, la conformación del vestido y la acción de vestirse constituyen un mismo fenómeno. Vestirse con una envolvente implica la habilidad para enrollarla en torno al cuerpo, y desvestirse requiere desarmar la morfología de la prenda, que así recupera su estatus inicial de plano textil.



**Envolventes**

Pero al "confeccionar" la prenda este proceso estructurante y espontáneo se pasa por alto, y el vestido mantiene su conformación aun fuera del cuerpo, convirtiéndose en un espacio contenedor que debe poseer un sistema de acceso y cierre para entrar y salir del mismo. Este sistema depende de la morfología de la prenda y de la relación proporcional entre su espacio interno y las dimensiones del cuerpo-usuario.

El diseño de vestimenta abarca también el acceso y el cierre de la prenda: tanto el vestirse como el desvestirse implican una acción específica, que requiere una cierta

Siendo la vestimenta una estructura que contiene al cuerpo, es evidente que debe tener una vía de acceso (una boca o abertura). En función del área del cuerpo a cubrir y de las características de la prenda, el diseño ha de determinar la ubicación de esa vía, previendo, al mismo tiempo, el accionar que llevará a cabo el cuerpo en su ingreso al vestido. A grandes rasgos, y según lo convencional, las prendas pueden ser clasificadas como superiores e inferiores: las superiores atañen al torso, los brazos y/o la cabeza, mientras que las inferiores comprometen la cintura, las piernas y la cadera. Para que el usuario pueda acceder al vestido es necesario que el diámetro mínimo del mismo sea equivalente o mayor que el del cuerpo-usuario.

Pero si bien el diámetro de la vía de acceso a la prenda se resuelve a partir de la dimensión mayor del cuerpo, también se debe tener en cuenta qué clase de relación de proximidad se desea establecer entre el plano textil y la anatomía y qué clase de recursos se habrán de emplear para sujetar la prenda. Ahora bien, esta necesidad de ampliar el espacio interno del vestido para facilitar y simplificar el ingreso del cuerpo se contrapone al requerimiento de un sistema de sostén y ajuste, que trae aparejada una reducción del diámetro máximo, con el fin de asegurar que la prenda no caiga por la acción de la gravedad.

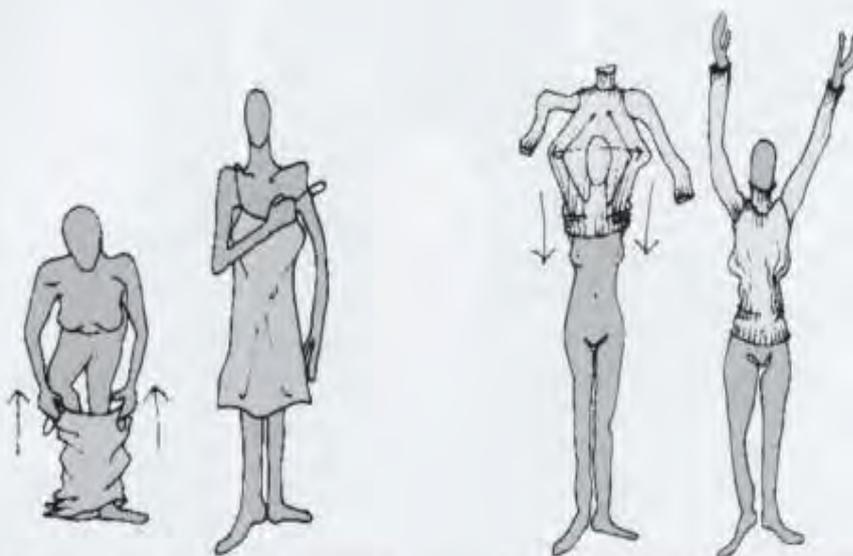
Para conciliar ambas necesidades, se puede trabajar con mecanismos de desarticulación de los planos, sistemas de ajuste o efectos de rebote en el plano textil, que así como permiten crear una rápida y amplia vía de acceso al vestido también se adaptan a su ajuste y reducción a la figura de la silueta.



Acceso por elasticidad

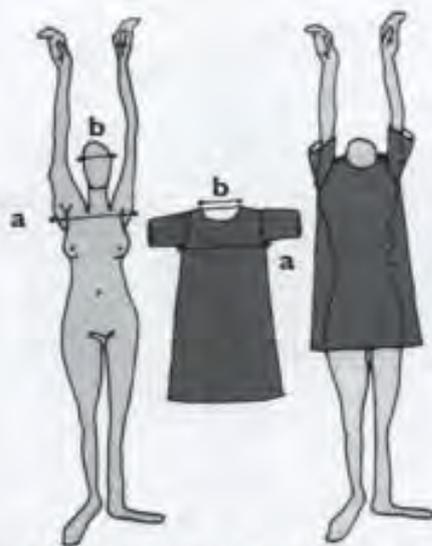


Acceso por articulación

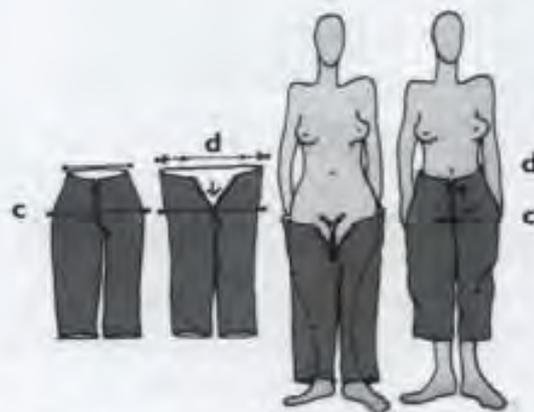


Boca de acceso amplia; se accede indistintamente por la parte superior o inferior.

El material elastizado posibilita el acceso superior e involucra brazos, torso, cabeza.



Prenda superior: se accede únicamente por la cabeza, involucrando brazos y torso.



Prenda inferior: se accede involucrando piernas y brazos y exige un mecanismo para abrir la boca de acceso.

En este punto, la vestimenta para bebés representa un claro ejemplo del tipo de prendas cuyo sistema de acceso y cierre debe ser práctico y sencillo. La necesidad de bocas de acceso amplias, que faciliten la tarea de los padres en cuanto a la manipulación de la criatura y eviten incomodidades al pequeño, queda resuelta con el uso de planos articulados y fácilmente accesibles mediante un mecanismo de avíos seguros y de textura amable, que no se desprenden con el movimiento ni irritan la delicada piel del bebé. Al respecto, es interesante comprobar cómo en ciertos países existe una compleja regulación sobre la utilización de esta clase de recursos de modo de prevenir lastimaduras y accidentes.

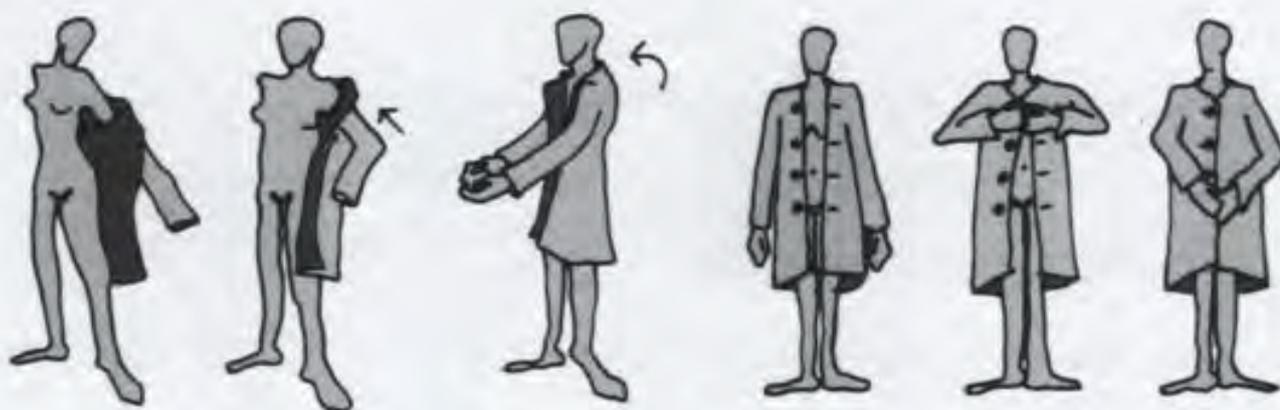
En síntesis, el acto de vestirse exige del usuario dos acciones: una que le permite acceder al espacio interno del vestido, ubicando la prenda en torno al cuerpo, y otra que le permite cerrarlo o ceñirlo, mediante un mecanismo de ajuste o articulación de planos. La primera acción implica un movimiento más amplio, con un mayor compromiso y destreza corporal, y la segunda, un gesto más acotado y preciso, ligado a la motricidad fina y el control visual.

En cuanto a las resoluciones del vestido que sirvan para facilitar la realización de estas acciones, las que corresponden al ingreso dependerán del área del cuerpo a cubrir, de la vinculación del plano textil al mismo y de los mecanismos de ajuste o articulación de planos, y las que atañen al ajuste deberán considerar la ubicación del mecanismo en la prenda y sus características operativas.

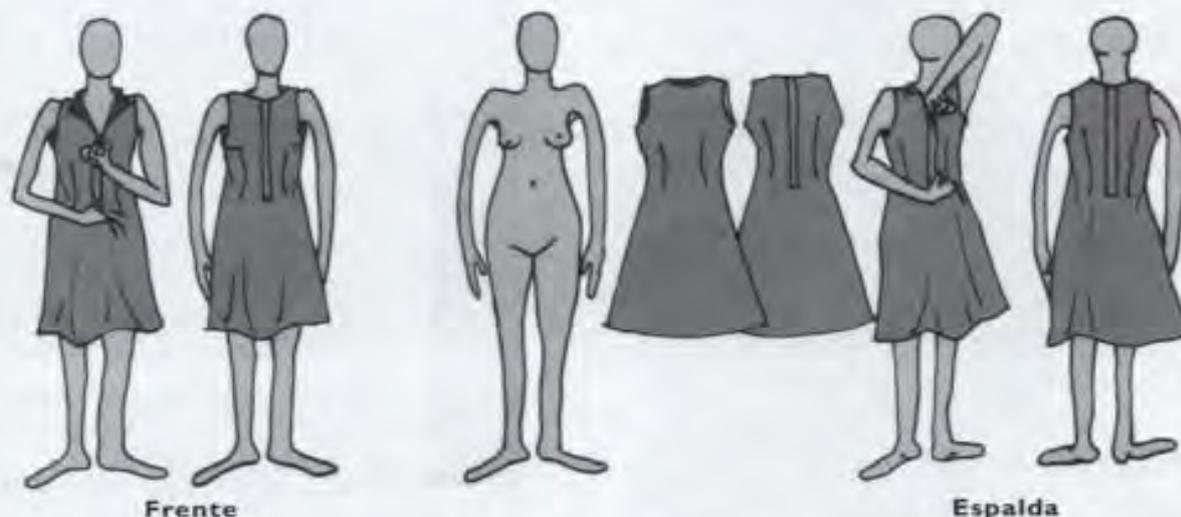
Dado que ambas acciones requieren una habilidad física específica del usuario, es fundamental que el diseñador realice de antemano un exhaustivo análisis de las capacidades motoras del cuerpo, para así determinar las resoluciones morfológicas y constructivas del vestido en lo que hace a simplificar su acceso y cierre.

Al respecto, recordemos que el frente del cuerpo se halla bajo un absoluto control visual, lo que vuelve más sencillo llevar a cabo movimientos de precisión y manipulaciones, además de que la movilidad de las extremidades superiores es más amplia y certera hacia el frente que hacia la espalda. Un ejemplo ilustrativo de esto es la pedagogía que se emplea en los jardines de infantes para que los niños puedan ponerse los abrigos sin la ayuda de los mayores: la dificultad que se les plantea para discernir el movimiento y colocar los brazos en las mangas sin un control visual de dicha acción se resuelve ubicando la campera en el piso, introduciendo simultáneamente en ella ambos brazos y luego girándolos hacia atrás, de manera de calzar la prenda sobre los hombros.

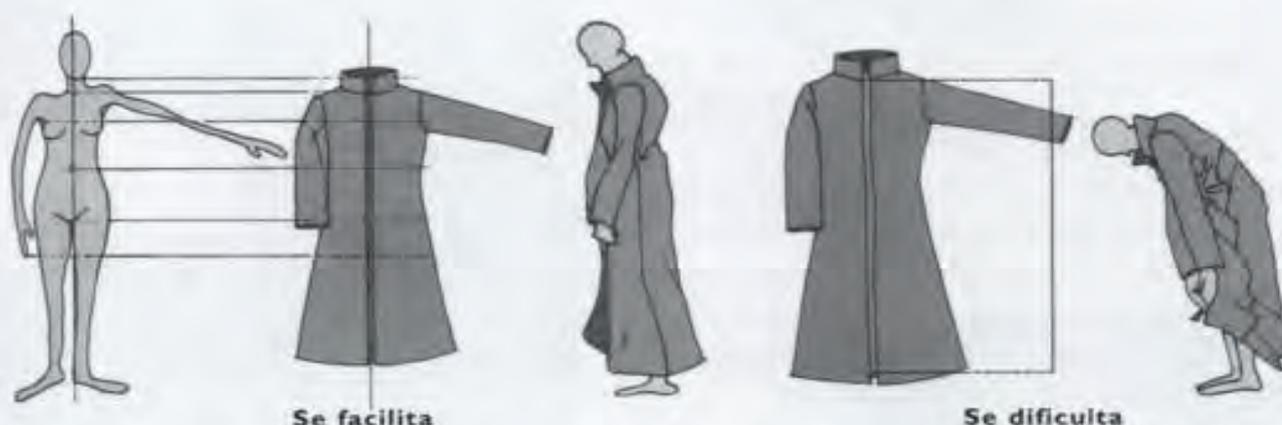
Pero este tipo de movimientos, como agacharse y rotar los brazos en 180° que resultan tan naturales debido a la flexibilidad de los pequeños, son mucho más complicados de realizar para los adultos, sobre todo para los ancianos. Sin embargo, estos dos grupos de edades tan dispares quedan igualados en cuanto a la dificultad para resolver situaciones que demandan un gran uso de la motricidad fina, tales como el pasaje de un botón por un ojal diminuto, el encastrado de un cierre, el esfuerzo de ubicar y cerrar en el lugar preciso un broche, etcétera.



El acceso a la vestimenta exige dos movimientos: uno más amplio, para acceder al espacio interno, y otro, de precisión, como mecanismo de cierre.



El mecanismo de cierre en la espalda dificulta la manipulación y el control visual.



La ubicación del mecanismo de cierre debe contemplar la acción del cuerpo.

En este sentido, es muy interesante plantear soluciones posibles a estos temas en función de grupos de usuarios con diferentes dificultades físicas o neurológicas. Sobre esta base, desde el año 1995 hemos realizado varias experiencias en la cátedra de Diseño de Indumentaria pensando en el proyecto de vestimenta para personas con discapacidades visuales, discapacidades motoras de los miembros inferiores y distintos grados de desarrollo de la motricidad fina.

En cuanto a las discapacidades visuales, trabajamos revalorizando las cualidades táctiles de la prenda, de manera de simplificar por este medio el reconocimiento de las relaciones

frente-espalda e interior-exterior, y eliminamos por completo la utilización de elementos de encastre precisos y no desmontables, reemplazándolos por velcros y aprovechando la elasticidad de los materiales como mecanismo de acceso.

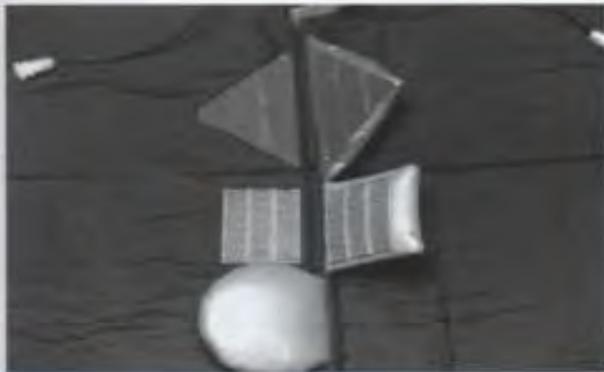
En el caso de las discapacidades motoras de los miembros inferiores, trabajamos vinculando el cuerpo a la silla de ruedas, de modo de facilitar el acto de vestirse y desvestirse. En las prendas superiores se resolvió la cuestión del acceso desde la cabeza, y en las inferiores, mediante la desarticulación de los planos en la zona lateral superior a la altura de la cadera, lo que permitía al usuario ponerse un pantalón sin necesidad de movilizar las piernas y, asimismo, poder dejar la prenda sobre la silla ante la necesidad de independizarse de ella.

Con respecto a las dificultades en la motricidad fina, trabajamos con niños pequeños que comenzaban a vestirse solos, poniendo en relación el mecanismo de acceso a las prendas con situaciones de juego y estimulación. Así, se desarrolló una serie de prendas lúdicas, a través de las cuales los niños resolvían problemas de lateralidad y encastre siguiendo un juego de correspondencias entre figuras, contornos, volúmenes, colores y luces, con el agregado de avíos atractivos (sonoros, texturados) que permitían cerrar la prenda por medio de imanes, velcros y broches de fácil manipulación.

En conclusión, el sistema de avíos tiene que ser considerado desde un punto de vista estético, funcional y constructivo. Debe establecerse la compatibilidad entre la cualidad del textil y las características del avío a utilizar. Debe evaluarse, además, la compatibilidad entre su peso y el grado de tensión que puede producir en el textil al accionarlo, para lo cual resulta fundamental también definir qué tipo de costura o enlace lo integra a la prenda.



Ropa para discapacitados / C. Elizondo, M. Failagne y N. Yasanian (Dl 2, 1998)



Los avíos están diseñados para estimular al niño en la tarea de vestirse. Elementos de asociación por forma y color.  
N. Berlingeri (DI 2, 2000)

El sistema de cierre mediante la tira pasante con velcro posibilita flexibilizar el ajuste de la prenda al cuerpo.  
(DI 2, 2000)



## Factores socioculturales en el diseño de acceso y cierre

La definición del sistema para entrar y salir de la ropa está ligada al hecho de vestirse y desnudarse, y el modo de llevar a cabo estas acciones complementarias depende de la cultura de cada época y de los grupos de pertenencia que componen una sociedad, según distintos estándares de tiempo, prestigio, utilitarismo y privilegios derivados de una mayor o menor libertad de acción.

A lo largo de la historia, la indumentaria destinada a las mujeres en la cultura occidental puso de relieve a través de sus formas la presunta incapacidad del género femenino, limitando su capacidad de movimiento e incluso la posibilidad de vestirse y desvestirse sin ayuda. Por otra parte, la dependencia de los otros y el empleo de una gran cantidad de tiempo para entrar y salir de la ropa han sido, hasta principios del siglo XX, una supuesta expresión de dignidad y jerarquía. En el contexto cortesano, las ropas, para estar ceñidas, eran cosidas al cuerpo diariamente, a pesar de que por entonces ya existieran avíos y recursos varios que permitían perfectamente desarticular los planos. De modo que la ecuación sociocultural vigente en esa época podría resumirse como: a más tiempo y esfuerzo dedicado por la servidumbre en el ajuste del vestido, más alta la jerarquía del amo.

El famoso corsé, con sus tiras cruzadas en la espalda, es elocuente en cuanto a la imposibilidad de resolver a solas el acto cotidiano del vestido, por no mencionar la gran cantidad de elementos vestimentarios obligatoriamente superpuestos. Pero en el seno de la cultura contemporánea, en la que "el tiempo es oro", cualquier prenda que demandara para su colocación un lapso que supere lo aceptable, es decir lo inmediato, quedaría completamente descartada del guardarropas. Recordemos que la evolución histórica de la vestimenta está signada por la tendencia a simplificar los componentes del atuendo: de hecho, un elemento de ropa interior como la camiseta, de calce fácil por el rebote del material, es una de las prendas más utilizadas actualmente en reemplazo de la camisa, que involucra una compleja serie de avíos para su acceso. Por otra parte, se han desarrollado en estos últimos tiempos nuevos tipos de prendas que mediante el uso de textiles elásticos o por la innovación de avíos simplifican el sistema de acceso.

Sin embargo, a pesar de este proceso de síntesis a que fue sometida la vestimenta, la cuestión del acceso y el cierre continúa siendo un foco de significación erótica. Hoy en día, un cierre ubicado estratégicamente en ciertas partes del cuerpo puede



Siglo XVI



Año 1820



Año 1865

denotar, si no una provocación, una disponibilidad sexual del individuo, lo cual puede destacarlo o descalificarlo según el ambiente o los grupos en los que circula. Basta imaginar, por ejemplo, un traje masculino con un vibrante cierre dorado en medio de la cola, o el mismo recurso ubicado en las zonas más prominentes del busto de la mujer.

La vestimenta se sitúa en la dualidad de cubrir y descubrir el cuerpo. Nada más excitante que la invitación a desnudar aquello que se oculta. El *strip tease* es un ejemplo gráfico de esta acción en la que el tiempo moviliza la fantasía y enciende el deseo de develar el ocultamiento.



# EL LENGUAJE DE LA VESTIMENTA



117 **La vestimenta como signo**

120 **Modas**

122 **Permutaciones**

123 **Significados**

127 **Tipologías**

133 **Caminos del diseño**

## La vestimenta como signo

En su conjunto, la vestimenta es un sistema de signos cuya articulación constituye sentido. Esta circunstancia, por demás evidente, queda registrada en las palabras del semiólogo Umberto Eco, quien en *Psicología del vestir* dice: "El vestido es expresivo. Es expresivo el hecho de que yo me presente por la mañana en la oficina con una corbata ordinaria a rayas; es expresivo el hecho de que de repente la sustituya por una corbata psicodélica; es expresivo el hecho de que vaya a la reunión de consejo de administración sin corbata". Ya en 1830, el escritor Honoré de Balzac se anticipó de forma intuitiva a las perspectivas teóricas del siglo XX, al afirmar que "El atavío es el más elocuente de los estilos. (...) Forma parte del propio hombre; es el texto de su existencia y su clave jeroglífica". ¿Qué duda nos cabe al respecto?

El vestido hace y refleja las condiciones de la vida cotidiana. Imprime su sello en el modo de actuar en las diferentes circunstancias que tocan al individuo y actúa sobre su ser, hacer y parecer en el contexto de la sociedad. La indumentaria y la persona social se influyen mutuamente. La ropa presta sus atributos al personaje y el sujeto se enmascara o desenmascara en sus atuendos. De hecho, no es lo mismo vivir atrapada en un corsé y un enorme polisón, con muchos metros de género alrededor del cuerpo, que andar con *jeans* y zapatillas o con vestido adherente y tacos aguja. Así, el vestido conforma hábitos y costumbres que se consolidan en normas vestimentarias típicas de una determinada cultura o grupo.



El vestido hace y refleja las condiciones de la vida cotidiana.



"Caras y Caretas", Junio de 1900)



Dis.: Gaby Bonader (c. 1990)

La cultura establece normas en la forma de vestir que condicionan nuestros actos.

Como ya señalamos a lo largo de este libro, las mujeres y los hombres de todos los tiempos y geografías han sabido valerse de la indumentaria como medio de adaptación al entorno natural y sociocultural, y con ello fueron estableciendo, simultáneamente, un código estético-utilitario de múltiples lecturas: un sistema de valores permutables en términos de operaciones simples y complejas sobre la imagen del cuerpo vestido.

En palabras de Balzac, por medio de los atavíos (lo que incluye también los adornos, el peinado y el aspecto personal), se presentan en sociedad las "claves jeroglíficas" que habrán de revelar, entre muchos otros factores, la identidad, la posición social, el carácter, la profesión, el ánimo o la situación coyuntural de los individuos, cuando no su estampa o firma. Según Nicola Squicciarino: "Las investigaciones semiológicas parecen haber favorecido la toma de conciencia de que el vestido, en una armónica interacción con todas las demás modalidades expresivas del cuerpo que lo complementan y lo resaltan, es un fenómeno comunicativo, que se expresa mediante un lenguaje visual". Pero esta toma de conciencia trae aparejada la noción de restricción que atañe al funcionamiento de todo código. La expresión, en vistas de su decodificación, se sabe, queda atada a ciertas reglas, de manera que la obediencia o la ruptura de sus presupuestos marca el espacio personal de intervención sobre aquello que vulgarmente denominamos "consenso", o en este caso particular,

"moda". En esta línea, agrega Eco (1976): "El vestido y la apariencia descansan sobre códigos y convenciones, muchos de los cuales son sólidos e intocables, defendidos por sistemas de sanciones e incentivos capaces de inducir a los usuarios a hablar de forma gramaticalmente correcta el lenguaje del vestido bajo pena de verse condenados por la comunidad".

Pensemos en las persecuciones y castigos sufridos por aquellos que osaron crear para sí una imagen característica (un *look*), al margen de los parámetros dictados por la sociedad de su época: las mujeres que a principios del siglo XX incorporaron a su vestimenta cotidiana el pantalón, los hombres que en los años sesenta comenzaron a usar el pelo largo, o el escándalo liberador que provocaron la minifalda y la biquini en la misma época. Todas ellas experiencias del vestido y la individualidad que fueron severamente reprimidas por atentar contra las normas y los valores del modelo cultural en vigencia. Un modelo que se ocupa cuidadosamente de delimitar lo que se muestra u oculta, las diferencias entre lo masculino y lo femenino, e incluso la posibilidad de carecer de representación, puesto que también designa un territorio para lo marginal, lo inusual, lo indeseable...

Hasta la década de 1950 los jóvenes no tuvieron una vestimenta que los identificara como tales; el niño pasaba a ser hombre con el cambio del pantalón corto al largo, sin etapa intermedia. Hubo que reconocer y admitir la capacidad creativa de los jóvenes, dar un espacio social a sus necesidades, sus gustos, su modo de vida y su música para, en plena posguerra y frente al auge del desarrollo industrial, identificarlos como potencial grupo de consumo. (Un fenómeno semejante a lo que sucede en la actualidad con las nuevas categorías sexuales.)



Inglaterra, Primera Guerra Mundial: un grupo de mujeres se ven obligadas a desempeñar tareas que no eran propias de su género y deben recurrir al vestuario masculino para realizarlas.



El cambio en las costumbres exige un ajuste en las formas y en las normas del vestir; la falda a modo de lastre anticipa la necesidad de un replanteo del modelo existente. (c. 1900)



La vestimenta condiciona la actitud corporal. (c. 1900)

## Modas

El consumo de moda se basa en una paradoja, porque si por un lado facilita la aparición de nuevas tipologías estéticas e ideológicas (mediante la estetización de elementos inadmisibles fuera de las categorías del vestido), por el otro las neutraliza, de modo de cargarlas de un nuevo significado. Movimientos como el *hippismo* o el *punk*, que se opusieron categóricamente a la idea y las prácticas del consumo, fueron absorbidos por la moda para aumentar su repertorio de formas o tipologías sociales, cambiando de signo por completo y perdiendo su contenido inicial.

El sistema de la moda nació con las formas de la alta costura y el objetivo de acaparar el interés y el mercado de las clases poderosas, bajo el lema de lo exclusivo. Con el advenimiento del *pret-à-porter*, la producción de la indumentaria se industrializó y, por lo tanto, amplió el espectro de consumo a los sectores medios. Posteriormente, el desarrollo de lo masivo implicó una rotunda democratización en el sistema, ya que a partir de entonces cualquier grupo social pudo integrarse al modelo en vigencia y las diferentes tribus urbanas y los movimientos de la calle se posicionaron como líderes de tendencia.

El fenómeno de la moda se vale de la transformación como dinámica y subsiste en virtud del cambio que genera mediante la incorporación periódica de la novedad. Fuerza a los distintos grupos que desean tener una identidad propia a modificar su imagen, para diferenciarse de aquellos que rápidamente los imitan a través del consumo de los signos que el mercado pone en circulación. En este sentido, recordemos que el sistema de la moda es un mecanismo de ciclos: se inicia en la concepción de ciertos líderes o punteros (los llamados *spin doctors* o creadores de tendencias), cuya misión es replantear las formas estipuladas y generar otras nuevas acordes con los tiempos, y si estas formas son aceptadas y los productos rinden, a la fase de difusión sigue una de saturación, que anticipa la caída de este ciclo y su posterior recomienzo. Sin embargo, el sistema de la moda ya no funciona tal como se lo concebía hace diez o veinte años. Hasta entonces, las tendencias eran pocas, muy definidas y hegemónicas: los largos de las prendas, los colores y los recursos constructivos se imponían de manera estándar, sin importar los gustos del consumidor ni contemplar la opción de la flexibilidad. En cambio, actualmente el panorama de las tendencias parece asentarse sobre parámetros mucho más libres, que si bien establecen ciertas líneas rectoras también admiten la convivencia de estilos diferenciados, proceso tratado en profundidad por la licenciada Susana Saulquin en su libro *La moda, después*, y notable en el amplio abanico de propuestas de los jóvenes diseñadores argentinos.



Dis.: Mariana Dappiano



Dis.: Marcelo Ortega / Foto: E. Delfino



Dis.: Nadine Zlotoroga



Dis.: Laura Valenzuela



Dis.: Yaranasi

## Permutaciones

Podría decirse que, como el lenguaje verbal, el código del vestido tiene un alfabeto y una sintaxis que le son específicos, y que la apropiación de estos dos sistemas por parte de los individuos termina por confirmarlos o desafiarlos, en distintos grados. Pero a diferencia de lo que sucede con el lenguaje verbal, el lenguaje de la vestimenta se modifica, muta y ajusta sus contenidos y formas a un ritmo mucho más vertiginoso y en un ámbito mucho más amplio que el de la comunidad de una lengua. Al ser un código visual y espacial, y al estar tan fuertemente determinado por la situación de uso, la vestimenta se convierte en un sistema de permutaciones sensoriales/utilitarias en torno al cuerpo, considerando además que el mismo cuerpo vestido es un factor inmerso en un sistema de permutaciones sensoriales/utilitarias (el contexto). Pensemos, por ejemplo, cómo las tipologías deportivas influyeron en la ropa de uso diario a lo largo del siglo XX debido a la tendencia hacia una vida más dinámica, en cómo el vestuario se ha ido sintetizando y ciertas prendas que antes eran interiores se exponen a la superficie, y finalmente en cómo algunas de las prendas consideradas exclusivamente masculinas fueron adoptadas por las mujeres al encontrarse en una posición mucho más activa en la sociedad, y de qué manera esto implicó la transposición del cuerpo femenino a una situación textil, morfológica y tecnológica inédita en la historia, materializada de manera soberbia, por nombrar un caso, en las creaciones de Coco Chanel.

Desde sus comienzos Chanel supo percibir y comprender los cambios en la actitud de la mujer de su época, y a partir de allí proponer nuevas morfologías, muchas de las cuales consistían en descontextualizar las formas dadas para ajustarlas a una nueva función. Se sirvió de diversas tipologías –militares, deportivas y masculinas– para replantearlas en el vestuario femenino, imponiendo trajes con grandes bolsillos y facilitando la movilidad y el dinamismo del cuerpo de la mujer, aspectos que reflejan su especial preocupación por la funcionalidad del vestido. (En este punto, cabe señalar que inició sus labores en los talleres de uniformes de la fuerza de caballería.) Una de sus grandes innovaciones fue utilizar el tejido de punto para los trajes femeninos urbanos, en lugar del tejido plano, aprovechando al máximo la flexibilidad del material y supliendo, así, la falta de materia prima en el contexto de la primera guerra. (Hasta ese entonces el tejido se utilizaba exclusivamente como material deportivo o para la ropa interior.)



Vestimenta con influencias masculinas (1920)



Chanel: influencia de los uniformes de caballería

Estos ejemplos demuestran cómo el diseñador puede anticipar los cambios sociales y cómo las respuestas del diseño a las incipientes necesidades de un grupo son una toma de posición frente a las transformaciones de los vínculos y los roles, lo que es decir en las permutaciones de los códigos de relación entre el cuerpo, el textil y el contexto.

## Significados

Los elementos de la vestimenta configuran una sintaxis a partir de la relación que establecen entre sí y con el cuerpo. No es lo mismo un traje de tres piezas vestido con zapatos o con zapatillas, ni con la camisa dentro o fuera del pantalón, ni hecho de pura lana o bordado con lentejuelas, ni en el cuerpo de un hombre, un niño o una mujer.

Así como la vestimenta configura un sistema de significación, el cuerpo también expresa y significa. Comunica información acerca de la edad, la sexualidad, el modo de vida y hasta el carácter de un individuo, mediante la postura y el movimiento. El peinado, el maquillaje, el tatuaje y otras intervenciones estéticas resaltan su aspecto social, lo que junto con la vestimenta termina de dar sentido y particularidad al diseño. Como señala Squicciarino (1980): "Nuestra apariencia ante los demás es el resultado de la arquitectura anatómica del cuerpo y de todas sus modalidades expresivas. (...) Disociados de esta actividad comunicativa no verbal, los distintos elementos de la indumentaria se reducirían a la insignificante función de vestir un objeto inanimado como si fuera una percha. Pero por el contrario, como parte de un todo dinámico y armónico, el vestido siempre significa algo y transmite información vital en relación a los hábitos, el grupo étnico al que el individuo pertenece, su grado de religiosidad, independencia, originalidad o excentricidad, así como su concepción sobre la sexualidad y el cuerpo. El vestido puede emplearse para señalar la actitud hacia los demás, en particular el nivel de disponibilidad sexual, la agresividad, la rebeldía, la sumisión, la formalidad, para distinguir el estatus social y económico o para compensar los sentimientos de inferioridad social".



La prenda interior se expone a la superficie mediante la transparencia, cobrando protagonismo y replanteando su rol.  
Dis.: Laura Valenzuela (BAF 2003)



La relación entre el vestido y el cuerpo, con todas sus modalidades expresivas, es la que da sentido al diseño. Di.: Grippo (1999)

El cuerpo vestido cobra un sentido específico según el contexto en el que se desempeña el usuario: no es lo mismo una bikini en la playa que en el distrito financiero, o un poderoso escote en una reunión de trabajo que en una fiesta nocturna. Umberto Eco resumió esta situación de manera magistral, casi como una fórmula: "Lleva una minifalda en Catania: es una muchacha ligera. Lleva la minifalda en Milán: es una muchacha moderna. Lleva la minifalda en París: es una muchacha. En Hamburgo, en el Eros: puede que sea un muchacho".

El hecho es que el cuerpo del usuario contextualiza al vestido, y el cuerpo vestido se contextualiza a partir del escenario en el que se presenta.

por no mencionar también la "situación" de quien lo decodifica.

En síntesis, se podría establecer entonces que el proyecto de la vestimenta se constituye y deviene discurso a partir de la interacción de tres sistemas:

- a. El del cuerpo soporte (con todos los aspectos de su apariencia: cosmética, peinado, tatuaje, ornamentación, etcétera).
- b. El de la vestimenta (lo que incluye elementos vestidos y portados, esto es: la ropa, el calzado y los accesorios).
- c. El del contexto de referencia (espacio, tiempo, lugar, situación histórica, cultural, social, política, económica, etcétera).

Cualquier modificación en alguna de estas series afecta el sentido global del discurso del diseño, y es claro que a partir de esta interacción se desencadena un juego de formas y significados inmensamente fértil. Por ejemplo: si a un traje se le modifica algún aspecto de la composición, incluso de los elementos secundarios (corbata, zapatos o camisa) cambia sustancialmente, como un traje vestido con remera o con zapatillas. Pero también cambia según el modo de articular las partes entre sí: con la camisa fuera del pantalón o el cinturón sobre la camisa o el calzoncillo superpuesto al pantalón. Lo mismo sucede si se alteran la superficie, las proporciones, los recursos constructivos, la silueta, los elementos constitutivos, etcétera, o bien las condiciones del cuerpo soporte (de hecho, el traje cambia de signo en el cuerpo de un *punk* o de un *skater*, en el de una señora de más de 70 años, en una joven... sin contar su relación con las proporciones de ese cuerpo, con su flexibilidad o rigidez, con la presencia del tatuaje y/o el *piercing*, con el color y el arreglo del cabello). Asimismo, el contexto es otro elemento crucial: por seguir el ejemplo, el traje no ofrece la misma lectura en una facultad que en una discoteca o una cancha de fútbol, en París, en Buenos Aires, en Bariloche, en la selva, en una reunión de comité o en un partido de tenis. Los resultados de la interacción entre la vestimenta, el cuerpo soporte y el contexto de referencia siempre se establecen de manera compleja, como un efecto de mutua influencia y poderosa resignificación de los elementos aislados y en el conjunto del sistema. Sin duda constituyen una herramienta múltiple y poderosa para trabajar el diseño.



Vestimenta para caminar en la montaña. Hoy resultaría fuera de contexto por su falta de funcionalidad. (c. 1945)



Por medio de la vestimenta y la actitud corporal se recrea la estética de un personaje.



A partir de la sintaxis entre las prendas, el cuerpo y los elementos accesorios se replantea el sentido del conjunto. / fotos: J. Yelandia

## Tipologías

La vestimenta incluye una diversidad de elementos que se articulan entre sí, sobre el cuerpo del usuario. Estos elementos integran diferentes categorías o tipologías del vestir, que responden a ciertos modelos históricos y se definen por su morfología, los materiales utilizados, su función, la situación espacial que plantean con el cuerpo, etcétera. Así, las tipologías permiten reconocer y clasificar las distintas prendas que componen el sistema de la vestimenta, entendiendo que ese sistema atañe también al calzado, los accesorios y todos los elementos del vestido. (Conjunto que, mediante la visión y el trabajo del diseñador, puede leerse como proyecto de "cuerpo vestido" a partir de su sintaxis.)

Esta clasificación tipológica permite discriminar las prendas por su morfología (zapatos, vestido, saco, camisa, pollera, pantalón, etcétera), o reunir las en grupos en función de, entre otros factores, los materiales, el usuario o la función para la que fueron diseñadas. De este modo, podemos catalogarlas como tipologías de tejido de punto o de sastrería (que implican ciertas técnicas constructivas específicas), masculinas o femeninas, deportivas o de uso diario, urbanas o de aventura, de invierno o de verano, etc. La posibilidad de caracterizar las tipologías a partir de esta doble clasificación es muy útil para reconocer cómo operan en conjunto cuando se trata de calificar la vestimenta. Por dar un ejemplo: el pantalón pertenece a un orden genérico que involucra una determinada relación espacial en torno al cuerpo, y ciertos parámetros morfológicos y constructivos que se profundizan en la medida en que lo encuadramos en una función, un usuario y un material. Es decir: no es lo mismo pensar en un pantalón en términos puramente genéricos, que en un pantalón femenino de punto para esquí.

A la vez, las tipologías pueden ser hechos estéticos tan característicos de una cultura y un contexto particular, que pueden perfectamente convertirse en signos privilegiados de los mismos (tal como sucede con el kimono, el sari, la bombacha gaucha, la pollera *kilt*), o bien permitirnos distinguir a los individuos como miembros de una comunidad o una profesión más allá de sus rasgos personales (como en el caso de las sotanas, los distintos tipos de delantales, la ropa de trabajo u otras clases de atributos). Por encontrarse fuera del sistema de recambios de la moda, las tipologías tradicionales permanecen casi inalteradas en el transcurso del tiempo.

No obstante y salvo en las culturas primitivas o en aquellas que tienen un fuerte arraigo en las tradiciones, la indumentaria se presenta como un sistema dinámico



Los elementos accesorios, medias y zapatos le dan un carácter deportivo al conjunto. (c. 1947)

cuyos códigos mutan casi a la par de la sociedad. Podríamos decir que las tipologías se han modificado sistemáticamente para adaptarse al contexto, resignificándose en la medida en que varían sus códigos y la sociedad.

Sobre la base de esta dinámica, es posible explorar los límites que las mismas plantean: creando nuevas sintaxis, emparentando prendas de familias distintas, reciclándolas y sacándolas del contexto original, atribuyéndoles nuevas funciones o destinándolas a otras clases de usuarios.

Cada prenda constituye en sí misma un signo reconocible aun fuera del cuerpo. Pero en relación con el resto de los elementos de la vestimenta, el usuario y el contexto, este signo puede cambiar de aspecto y sentido.

El hecho de que cada tipología tenga criterios propios de organización (o sintaxis) es también un factor a investigar en el diseño mediante el replanteo de las pautas constructivas de la prenda, su relación con el cuerpo-soporte, o la incorporación de elementos ajenos (como un cuello de remera deportiva en una camisa, o un detalle de terminación como una collarita o corte láser). Estos procedimientos permiten incluso borrar los límites entre una tipología y otra, tal como sucede con las camisas que combinan tejido de punto o las que por el quiebre de las proporciones pueden ser convertidas en vestido.



Las tancas deportivas ablandan al traje, brindando la posibilidad de fruncir y lograr una mayor libertad de movimiento.

Y. Magagnini y A. Rodríguez (DI 1, 1998)



La faja terapéutica se resignifica en relación con el vestido quimono.



La ropa interior de los años cincuenta se expone a la superficie cambiando de signo y función. El maquillaje, el peinado y los accesorios imprimen significado al vestido.

**Ejercicios de estudio de Diseño de Indumentaria I**



**Replanteo de la relación entre las partes del traje y el cuerpo**

V. Pesqueira y C. Jordana



**Resignificación del traje**

Mediante la alteración del orden espacial establecido para las diferentes partes del traje (saco como pantalón, pantalón como saco, chaleco sobre la piel) y con la inclusión de prendas ajenas al sistema, (como las ligas, el buzo o el gorro) se recrea la estética del conjunto.

S. Escudero y R. Milsztajn

## Ruptura de proporciones



a.



b.



a. La camisa se alarga hasta convertirse en vestido.  
M. Martínez (DI 1, 2002)

b. El tiro se alarga a modo de babucha, se valoriza la cintura y el antebrazo mediante el elástico.  
N. Killian (DI 1, 2002)

## Replanteo de tipologías femeninas



c.



d.

c. Falda masculina  
L. Mendhala (DI 1, 2002)

d. Pantalón con sobrefalda  
J. Fernández, G. Alurralde y G. Osorio  
(DI 2, 2002)

## Rediseño del traje

Mediante el replanteo de los órdenes establecidos por la tipología y la asimilación de recursos y morfologías de otros campos tipológicos (orientales, deportivos, militares, etcétera).



F. Blasco y M. Viz (DI I, 1998)



D. Averbuj y C. Toninelli  
(DI I, 2000)



(DI I, 2002)



N. Killian, C. Cando,  
A. Montes de Oca (DI I, 2002)



(DI I, 1998)



N. Cravero, B. Berardi, S. Sabino  
(DI I, 2001)



J. Garcés, P. Elizalde, S. Bossero  
(DI I, 2002)



P. Fiore, K. Pousadello  
(DI I, 2003)



L. Gallina, L. César  
(DI I, 2003)

## Ruptura de proporciones



Dis.: Pablo Ramírez, *Desfile de Colección 2000*



A partir del personaje del tango, el diseñador Pablo Ramírez replantea la tipología de la camisa mediante un juego de proporciones.

## Caminos del diseño

Hay innumerables modos de concebir el diseño y de estrategias para plantearlo. Algunos diseñadores comienzan explorando el textil y su relación con el cuerpo, para luego aplicar los resultados al desarrollo de distintas prendas. Un ejemplo notable de esto es el diseñador japonés Issey Miyake, quien, como mencionamos anteriormente, se dedica a postular la misión del textil y la intervención sobre el material, para más tarde abordar el proyecto de distintas prendas o tipologías que cubrirán al cuerpo de maneras diversas, ya sea como pantalón, camisa, pollera, etcétera. Su línea más económica, *Pleats Please*, grafica con claridad este concepto. A diferencia de las líneas de básicos que en muchas marcas se restringen a la producción de prendas de *jean* y remeras, Miyake elabora en *Pleats Please* morfologías elementales que cubren las distintas partes del cuerpo a partir de plisados que cambian en el tratamiento de la superficie. Cabe mencionar a Martín Churba como representante local de esta ideología.

En el extremo opuesto a esta tendencia se sitúan el francés Jean Paul Gaultier y la escuela belga, representada por Martin Margiela.

En el caso de Gaultier, el punto de partida son los diferentes estereotipos urbanos y la percepción de la calle como un gran escenario para el cual crear personajes y atavíos revisitados. Este procedimiento implica una constante investigación de las tipologías representativas de los grupos, una fusión de identidades tipológicas de diferentes tradiciones y una puesta en conflicto de los materiales dados por la cultura, que son reorganizados según un nuevo orden, o directamente descontextualizados. Así, sus diseños combinan signos de diferentes culturas, operan sobre el valor expresivo de la superficie y se valen de avíos, textiles y modificaciones sobre las proporciones y la función (que llegan hasta el desmembramiento de las prendas), de manera de elaborar una propuesta de sintaxis transhistórica y multicultural que se traslada a la materialidad de la vestimenta, por ejemplo pasando una prenda interior a la superficie, actualizando una tipología de otra época o imprimiendo una estampa que rompe la secuencia formal establecida.

En cuanto a Margiela, el rasgo distintivo de su diseño es la deconstrucción. Más allá de que también se basa en el replanteo de las tipologías, su labor se caracteriza por cuestionar relaciones tales como estructural-ornamental e interior-exterior, lo que lo lleva a producir innovadoras series de resoluciones constructivas y espaciales, llegando incluso a relativizar la distinción entre el maniquí y la prenda, creando así una parábola en la relación entre el cuerpo y este elemento de conformación.

Junto con Kawakubo, Margiela ha replanteado el ideal del objeto nuevo de moda recuperando el deterioro como un valor estético. En el año 1997 llevó a cabo un proyecto en el Museum Bijmans Van Beuningen, de Rotterdam, en el que a partir de una investigación biológica presentó vestidos impregnados con colonias de bacterias, para poner de relieve la superficie textil y animizar las prendas gracias a la reacción de un organismo viviente.

El concepto de reciclaje y puesta en valor del envejecimiento también fue desarrollado por un grupo de diseñadores argentinos que surgió a fines de la década de 1980 y que marcó el inicio de las vanguardias de arte moda en Buenos Aires: Gabriel Grippo, Gabriela Bunader y Kelo Romero, quienes a principios de los noventa se trasladaron a Nueva York, son quizás los referentes más representativos de esta idea. Por su parte, Sergio De Loof, Cristian Delgado y Andrés Baño exploraron las tipologías, pero a partir de las características del personaje y el replanteo de las pautas propias de la prenda.

La escuela belga, como las colecciones deconstructivistas de Comme des Garçons y Excess Is More (esta última, "ropa a ensamblar por el usuario"), son buenos ejemplos de una profunda búsqueda en el replanteo de los componentes de la tipología en todas sus dimensiones.

Por mi parte, considero que si bien la tipología aporta un saber sobre la forma, la construcción, los usos y las costumbres, también representa un uso y un significado preestablecidos, es decir un límite, que conviene sea reelaborado en el abordaje del diseño, considerando el material, la textura, su relación con el cuerpo, la estructura, sus proporciones y sus capacidades funcionales y posibles contextos.

Es decir, un retorno a la relación entre la tela y el cuerpo.

## Recreación de estereotipos urbanos



Diferentes categorías de elementos se conjugan para configurar los personajes.

Dis.: Sergio de Loof, *Haute Couture 90-60-90* (1989)



Relaciones combinatorias e insólitas.

Dis.: Delgado / De Loof

*Hecho en Buenos Aires* (1989)

# Replanteo de tipologías



Dis.: Andres Baño

La caracterización de los modelos, el trabajo sobre la superficie y la combinación de tipologías de familias dispares, dan lugar a la creación de nuevas categorías vestimentarias.

Dis.: Kelo Romero



## Reciclaje



Dis.: Gaby Bunader, Brooklyn (1997)

Articulación de tipologías de diferentes familias: remera de camuflaje con falda de vestido de fiesta y zapatillas.



Dis.: Gabriel Grippio

Replanteo del traje como mono prenda que juega con los conceptos de género masculino y femenino.



Replanteo del uso y la función de los elementos:  
Jean como pechera.  
Collar de lápices.

# TRANSFORMACIONES



- 141 **Formas mutables**
- 142 **El vestido como espacio flexible**
- 146 **El movimiento**
- 155 **Intervención del usuario en el diseño**
- 159 **Entre vestido y portado**
- 164 **La vestimenta más allá del cuerpo**

## Formas mutables

La intención de este libro ha sido indagar en el diseño de indumentaria a partir de los aspectos inherentes a la forma y el espacio en términos de la materialidad del cuerpo vestido. Para desarrollar este planteo, tomamos como base los elementos compositivos de la vestimenta: el cuerpo como condicionante primario y soporte del diseño, el textil como materia prima que posibilita conformar distintas clases de envolvente y recorridos en torno al cuerpo, y el contexto como variable que traza los límites del proyecto y, a la vez, le aporta un significado.

Como hemos visto, "conformar" implica dar una forma y, por lo tanto, promover a través de ella un tipo de apropiación e intervención del espacio que está en relación con el establecimiento de ciertos hábitos. Así, tomando ejemplos extremos, la forma puede ser estática, definida y cerrada, o, por el contrario, móvil, cambiante y vital. Desde este punto de vista, la naturaleza de la indumentaria y los diferentes recursos materiales y constructivos que atañen a su conformación permiten pensar la vestimenta en función de la capacidad de transformación del diseño, de modo que se pueda proyectar un objeto versátil, flexible, de formas múltiples.

El desarrollo de la industria textil de las últimas décadas muestra claramente una tendencia hacia la imitación de algunas cualidades de los seres vivos, como la capacidad de reaccionar ante los cambios en el medio ambiente. Transpuesta al textil, esta reacción no es sino una reacomodación del material que le permite modificarse y adaptarse a las condiciones requeridas por el contexto, como en el caso de los materiales que reaccionan a la luz cambiando de color, o al agua, volviéndose impermeables. Es la traslación al plano material del vestido de las condiciones cambiantes de la vida; una suerte de mimesis de la aptitud vital a las transformaciones según las circunstancias.

Este fenómeno agrega un valor incalculable a la idea de diseño en el campo de la indumentaria, dado que refiere directamente a la relación entre las formas del atuendo, el cuerpo y el contexto como un universo dinámico.

En este marco, la transformación implica el pasaje de una forma dada a otra, y este pasaje es el que define una nueva misión para el diseño. Si la forma es la solución de un problema y el contexto es el factor que lo plantea, la transformación es el recurso que posibilita ampliar la solución y resolver diferentes problemas; manifiestos

o implícitos. Esto significa pensar en una forma que puede contener muchas formas a la vez.

En este capítulo exploraremos las cualidades de la transformación del diseño desde los elementos propios del vestido, reflexionando especialmente sobre las prestaciones funcionales que habilita tal reconversión. Para ello, es necesario investigar las posibilidades morfológicas y utilitarias que se plantean a partir de este hecho.

Desde el punto de vista morfológico, la transformación del vestido se logra a partir de la indagación de sus cualidades generativas: las características de la lámina y de las uniones entre los planos, la relación interior-exterior, la condición del cuerpo como estructura-soporte, el estatus del vestido como espacio contenedor y el pasaje del plano a la tridimensión.

Desde el punto de vista utilitario, y dado que toda forma implica una determinada función (ya sea de abrigo, adorno, valorización de la silueta o adaptación a situaciones de la vida cotidiana) y que, por ejemplo, no es lo mismo decir "montañismo" que "actividad urbana", adaptarse a ciertas situaciones del contexto requiere un ajuste en la forma del vestido. Al respecto, es esencial tener en cuenta que pensar en la función de la indumentaria conlleva pensar la conducta corporal, en el desarrollo tecnológico propio del diseño y de otros campos afines, y en la manera de apropiarse –desde el proyecto– de nuevos medios que mejoren la calidad de vida, de manera de ampliar los límites del uso y servicio de las prendas.

## El vestido como espacio flexible

Si consideramos que la vestimenta constituye el primer espacio del "habitar", veremos que su conformación morfológico-espacial condiciona y a la vez refleja las prácticas de la vida cotidiana, ya que actúa sin mediaciones sobre el cuerpo en la redefinición (o rediseño) de sus formas y su capacidad de movimiento.

A través del vestido se ha modelado históricamente el cuerpo en función de los rasgos característicos, las ideologías y los valores establecidos de una cultura. En distintas épocas, el vestido se empleó para someter al cuerpo en un rígido espacio de contención, ciñendo la carne, los órganos internos y la estructura ósea, como también se utilizaron toda clase de accesorios para modificar formalmente la superficie corporal y los miembros. Valgan como ejemplo las anillas en los cuellos o en las piernas, los diversos tipos de *piercing* y la inserción subcutánea de objetos metálicos.



Foto: Juanjo Velandia  
Myanmar (2001)

Hoy en día, la paradoja que se plantea es que si bien el desarrollo de la vestimenta tiende a una mayor funcionalidad y confort, el modelo de cuerpo ideal que propone la cultura se ha vuelto tan estricto que un gran número de potenciales usuarios queda excluido del mercado, ya que la curva de talles y la moldería no los contemplan en absoluto.

Con el *prêt-à-porter* y la instauración de la producción industrial de la vestimenta tuvo lugar un divorcio histórico entre el cuerpo-soporte y el vestido. A partir del sistema de producción masiva, el diseño se volcó a proyectar ya no desde el cuerpo del usuario real, sino desde un promedio de los usuarios hipotéticos y una curva de talles que, se supone, debe cubrir (y dictar) el modelo de consumo.

Pero este modo de organización plantea problemáticas que aún no están resueltas, como el calce de las prendas en los diferentes cuerpos y la serialidad y la repetición frente a los conceptos de identidad y diferenciación, propios de este campo.

Ante esta realidad, es necesario que el diseño se cuestione una vez más sus concepciones de la función del vestido. ¿Debe éste modelar el cuerpo para adaptarlo al ideal imperante? ¿Debe el cuerpo modificar sus formas para someterse a las de la vestimenta? ¿Es posible pensar el vestido como un espacio de transformación capaz de establecer una relación vital con las necesidades del cuerpo? Y por último: ¿acaso es posible pensar en un diseño interactivo, que brinde al usuario un margen de intervención en la definición del producto?

Seguramente, la noción de vestido entendida como espacio flexible puede dar alguna respuesta a estos interrogantes. En efecto, con ciertas intervenciones en la lámina textil o en los sistemas de articulación de los planos se puede flexibilizar la vestimenta, y así explorar y desarrollar variantes morfológicas de un mismo diseño.

A la hora de plantear la versatilidad de la indumentaria, la investigación y el trabajo sobre el textil son clave. Existen recursos que permiten crear un movimiento de expansión en las telas y aumentar su elasticidad, haciendo que la prenda calce en cuerpos de distintos tamaños, siluetas y edades. En este punto hay que destacar que no es la moldería o el corte lo que favorece la aproximación del textil a la anatomía, sino el trabajo desarrollado en la superficie de la lámina.

Como ejemplo cabe recordar que los antiguos egipcios empleaban técnicas de plisado en el lino, de manera de dar un efecto de rebote al material que insinuaba las formas del cuerpo, y que a principios del siglo XX, el artista italiano Mariano Fortuny



Mediante un sistema de fuelle y velcros se recrea la silueta.  
D. Averbug, C. Toninelli (Dl 1, 2000)

diseñó un vestido de seda drapeada mediante un sistema de su invención, a imagen de un tubo textil, completamente flexible en su espacio interno y adaptable a cuerpos diferentes gracias al efecto de rebote de la superficie. Desafiando el sistema de la moda, Fortuny patentó el vestido con el nombre de "Delphos" como una creación que habría de retar al tiempo, y se anticipó a la problemática de la producción estandarizada, proyectando un vestido flexible y versátil. No por casualidad este planteo surgió del contacto de Fortuny con un grupo de artistas (entre los que se encontraba Isadora Duncan) preocupados por la salud corporal en un contexto en que aún se imponía el corsé.

Un continuador actual de esta línea es el diseñador Issey Miyake, quien plantea el diseño de la vestimenta desde el desarrollo de nuevas cualidades textiles.



A partir de la cualidad del textil, la vestimenta amplía o comprime su espacio interno en función de la exigencia de su contenido.

Dis.: Issey Miyake *Pleats Please* (1993) / Foto: Yasuaki Yoshinaga.

Por medio de plegados, plisados, drapeados y torsiones dota a la tela de un movimiento que facilita la adaptación del vestido al cuerpo, elaborando verdaderas esculturas textiles ultralivianas, articuladas con la anatomía. En síntesis, prendas que interactúan con el sujeto, sus movimientos y la expresión de su cuerpo.

Si bien estos casos suponen la transformación del vestido en espacio flexible a partir de la intervención sobre la lámina textil (esto quiere decir desde toda la superficie del vestimenta); también se puede proyectar un vestido adaptable al cuerpo mediante las uniones entre los planos que lo conforman. Este vestido tendría la capacidad de expandirse o comprimirse en ciertas líneas definidas por la moldería, mediante fuelles o algún otro tipo de articulación, como un sistema de rebote que amplíe la distancia entre un plano y otro.

La flexibilidad del espacio interno es un factor de gran utilidad en la resolución de prendas destinadas a diferentes tipos de cuerpo y capaces de adaptarse a variaciones en el crecimiento, las distintas etapas de un embarazo, etcétera.



Vestimenta de embarazo y post parto. Mediante mecanismo de articulación y fuelle se consigue la adaptación a las diferentes siluetas.

A. Scolamiero (DI 2, 1998)



Dis.: Issey Miyake, *Making Things*, Nueva York (2000)

## El movimiento



Foto: Urko Suaya, Grupo El descueve

Si bien el vestido se proyecta en función de favorecer la movilidad cotidiana del cuerpo (incluso el sistema de acceso y cierre se diseña a partir de las acciones necesarias para entrar o salir de la ropa), la instancia del movimiento no implica sólo una condición, sino también la mejor vía de exploración y generación de diseños dinámicos. La metamorfosis es una de las situaciones estéticas más atractivas de la forma. Es una fuente de configuraciones infinita, un universo mágico y en cierto sentido fortuito, aunque absolutamente próximo al diseño de indumentaria y, por cierto, muy poco explotado. Nada más atractivo que el movimiento. En la naturaleza, el movimiento y la transformación se presentan de manera constante: el viento que mece los árboles, el aletear de los pájaros, el vuelo de una mariposa, el desplegarse del pavo real, la danza de la medusa en el agua y el andar del ciempiés, la serpiente o el caracol nos

sumergen en el placer de la contemplación del cambio en acto.

Desde esta perspectiva, el movimiento se convierte en una situación sumamente atractiva para el diseño. El concepto de movimiento implica la transformación de una forma dada. Mientras que en el diseño industrial y en la arquitectura se deben utilizar dispositivos o fuerzas externas para lograrlo, en el campo de la indumentaria el contenido mismo de la forma (el cuerpo entendido como soporte del diseño) tiene un movimiento propio, lo que facilita inmensamente la transformación del objeto vestimentario en el espacio.

Así, en la indumentaria el movimiento es el resultado de la interacción entre el cuerpo y el vestido. En este caso, se trata de trasladar las cualidades mutantes de la forma al textil, con el fin de que operen conjuntamente con el movimiento del cuerpo.



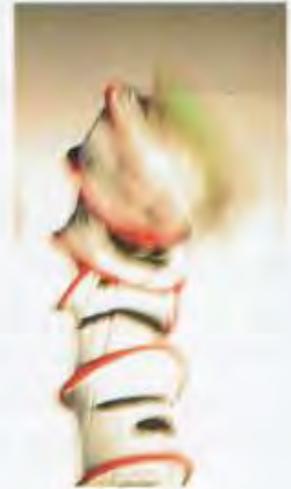
Tensiones  
I. Castelli (DI 1, 1997)



Efectos de tensión y contraste de color. Ropa de baile y línea de uso diario.  
P. Azpéitia, L. Chami, A. Dullman (DI 2, 1997)

Desde el año 1993, en la cátedra de Diseño de Indumentaria hemos realizado varias experiencias para indagar en la temática de "los diseños dinámicos articulados con el movimiento del cuerpo", desarrollando líneas de trajes danzantes que luego son aplicadas a la vestimenta de uso cotidiano.

Para llevar a cabo este trabajo seleccionamos distintos tipos de referentes y analizamos sus características en términos del movimiento, ya se trate de seres vivos (como un gusano o una medusa) o de elementos mecánicos (como un bandoneón, un abanico o un resorte). Lo que nos anima es el estudio del mecanismo del movimiento de cada especie u objeto, y su interpretación, para trasladarlo al textil. Como ilustración, valga el caso del abanico, cuya dinámica puede materializarse en un vestido con plisados de aristas rígidas, que generan diversas conformaciones y transformaciones según su ubicación en relación con el cuerpo y sus posturas.



Abanico: pliega y despliega. P. Cavanagh (DI 1)



Resorte, movimiento de torsión y rebote  
R. Albamonte, M.E. Arabethy y N. Piedí (DI 1)



Movimiento ondulante y de flotación / P. Petrossi y P. Reussi (DI 1, 2000)

El movimiento del cuerpo genera tensiones en la funda elastizada que al articularse con los elementos rígidos (escamas o palitos), vibran, se erizan o cuelgan y crean diferentes siluetas.



M. Ortiz (DI 1, 2000)

M.L. Gonzalez, F. Chirkes, F. Foffani (DI 1, 1998)

Otra faceta de esta labor consiste en incorporar el vocabulario y las nociones específicas de la danza, para considerar aquellos factores consustanciales al movimiento (como la forma, la energía, la dinámica, la trayectoria y el tiempo) a la hora de pensar las maneras en que el cuerpo se despliega en el espacio y de postular las cualidades del movimiento en sí. Esto permite reconocer que en el espacio existen direcciones y niveles; en las formas que adopta el cuerpo, en el dibujo del movimiento en el espacio; en la energía, la calidad de la fuerza; en la dinámica, la manera de enlazar las formas; en la trayectoria, el recorrido; y en el tiempo, los ritmos, las pausas y los silencios.

Las zonas del cuerpo con mayor amplitud de movimiento, como las extremidades, facilitan la extensión y compresión del textil. Los efectos de rebote resultan del peso y la elasticidad del material y de su distancia con respecto al punto de apoyo, pudiendo generar torsiones. El movimiento de la vestimenta puede permanecer ligado al cuerpo o iniciarse en él para convertirse en un efecto independiente. Por ejemplo, un vestido largo y adherente producirá un efecto de tracción en la zona inferior a partir del desplazamiento de las piernas, que se percibe asociado al cuerpo que lo porta; pero otro vestido cuya falda culmina en una serie de aros que rebotan al andar suscitará efectos de extensión y rotación que no se corresponderán exactamente con el movimiento del cuerpo-soporte. Es decir, en este caso no habría una correspondencia en la dinámica, la forma ni la trayectoria de ambos movimientos. La fricción del aire también produce movimientos en el vestido en razón de la resistencia al desplazamiento del cuerpo. En este caso tampoco existe una correspondencia con el accionar del cuerpo, sino con la forma del vestido y el peso del material en acción. Por dar un ejemplo: un vestido con una serie de gajos de gran dimensión realizados en un material liviano será propenso a que éstos se desplieguen y separen entre sí independientemente del movimiento específico de las extremidades o el cuerpo.

Al mecanismo de transformación del diseño ocasionado por el movimiento se pueden sumar ciertos efectos ópticos, como las vibraciones por efectos lumínicos o gráficos (típicos del "op art" –arte óptico–), u otros surgidos de la textura y la densidad del material utilizado.



Fricción del aire. Dis.: Cora Groppo / Foto: Urko Suaya



Tracción. Dis.: Florencia Fiocca / Foto: Urko Suaya



Efectos luminicos. Dis.: Brandazza de Adúriz

Este trabajo de investigación sobre la interacción de las cualidades del textil y el movimiento del cuerpo resulta una fuente inagotable de configuraciones morfológicas, imposibles de imaginar antes de la producción de los prototipos. Tan numerosas son las variables a desarrollar que escapan a toda planificación: si bien se analizan movimientos rítmicos y percusivos, el accionar del cuerpo en el vestido puede generar torsiones y ondulaciones sorprendentes. Esta situación, sumamente motivadora, constituye desde mi punto de vista uno de los procesos más ricos y placenteros del diseño.

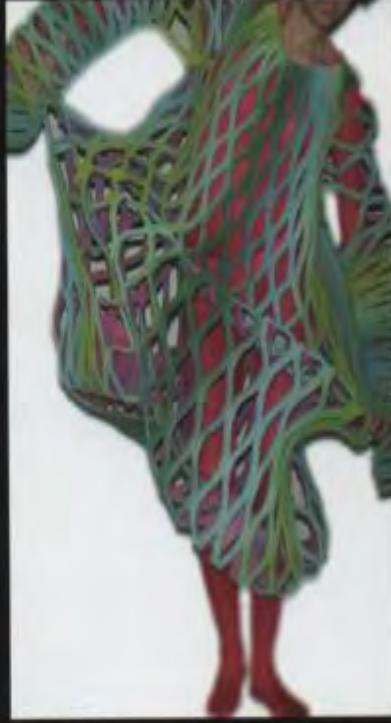
En cualquier caso, es importante considerar que los mecanismos del movimiento empleados en la prenda imprimen en ella una suerte de memoria formal que permite configurar diferentes morfologías a partir de un mismo diseño.



Movimientos ondulantes, juegos de silueta. M. Pérez Fuchs, J. Garcés y X. Torrisi (DI 1, 2002)

## Desarrollo de ropa de baile y bajada al uso diario

Trabajos de cátedra



Movimientos de tracción, rotación y rebote / C. Schwenberg y G. Sueyro (DI I, 2003)



Efectos de tracción y vibración / P. Fiore y K. Pousadello (DI I, 2003)

## Ropa de baile



Sistemas de tracción y compresión, pliegue y despliegue.  
(Referente: bandoneón)

## Uso diario



Memoria del textil para pasar de una morfología a otra.  
N. Ammirata, S. Richards, V. Villamil (DI I, 1998)

## La intervención del usuario en el diseño

El sistema de transformación del vestido puede plantearse de manera automática, como una reacción de la vestimenta a la topografía del cuerpo y/o su movimiento o, por el contrario, requerir la intervención del usuario para que se produzca.

En el caso de trabajar sobre la lámina textil la reacción del vestido suele ser automática, es decir que la tela se expande o se comprime según las formas de la anatomía. Pero cuando se interviene sobre las articulaciones la respuesta puede ser automática, o bien darse gracias a la posibilidad de que el usuario reelabore la prenda, ampliando o contrayendo los puntos de unión entre los planos (y determinando de este modo la silueta deseada) o generando variaciones morfológicas que permiten romper con la serialidad de la producción industrial.

Manipulaciones como desarticular, unir, insertar, rebatir y ajustar abren la posibilidad de desarrollar un diseño abierto e interactivo en la medida en que se las incorpora más allá de los mecanismos de acceso y cierre del vestido.

Mediante los sistemas de desarticulación se pueden adicionar o eliminar elementos, alargar o acortar prendas, quitar o poner mangas y planos de abrigo, modificar la silueta y crear rebatimientos, suscitando ricas variables morfológicas e incluso permitiendo diseñar prendas modulares, constituidas por elementos sueltos y combinables según el gusto y la necesidad del usuario. En este punto hay que destacar que si bien vestirse es siempre un acto de composición, en este caso el planteo estaría dado desde el diseño de la prenda misma.



Mediante un sistema de argollas y tiras pasantes, se generan tensiones que el usuario gradúa recreando la silueta.



A través del mecanismo del cierre, se articulan los planos para ampliar o comprimir la silueta, eliminar, invertir o sumar partes, y así crear una vestimenta de múltiples posibilidades morfológicas.

S. López San Roman, G. Murner y L. Muñoz (DI 1, 2000)



Abrigo desarticulable, que posibilita múltiples morfologías. M. Wall (DI I, 1998)

El concepto de diseño abierto propone infinitos caminos y posibilidades para el desarrollo de un proyecto de indumentaria.

En nuestro país, la marca de ropa interior Caro Cuore lanzó en el año 2000 una línea de corpiños con breteles intercambiables en tres opciones de colores, lo que permite al usuario combinar el producto con distintas prendas, dado el protagonismo que cobró este elemento en relación con las camisetas sin mangas.

Por su parte, Issey Miyake desarrolló un set de diseño a partir de la malla de estructura tubular del tejido de punto, aprovechando al máximo el rebote del material y su adaptabilidad al cuerpo. Este set está conformado por diversas prendas que vienen troqueladas en el tejido y que el usuario corta a su gusto, para obtener diferentes resultados según el modo de independizar las partes entre sí. Lo interesante de esta propuesta, que fue bautizada como: "A-Poc" (A piece of cloth, 1999), es que a pesar de la síntesis del sistema de producción seriada que unifica el proceso de desarrollo del textil con el de la prenda, permite crear una diferenciación en el resultado en función del modo de independizar los componentes.

En ambos ejemplos es notable cómo se amplían las variables morfológicas del objeto a partir de dar al usuario la libertad de tomar decisiones en la definición del producto.

Otro elemento a incluir en la vestimenta es el aire, un factor interesante para la transformación del diseño, debido a su capacidad para crear volúmenes y desmaterializarlos sin residuos de peso ni espacio.

En la cátedra hemos utilizado este recurso en numerosos trabajos.

Un ejemplo interesante es el de Lucía Casullo, quien adaptó un sistema de aire semejante al de los aparatos que miden la presión arterial para aplicarlo a la vestimenta de posparto, creando un cuello inflable que sostiene la cabeza de la madre en el momento de la lactancia y una riñonera integrada a la falda que estimula la zona lumbar a modo de masaje.

Por su parte, Issey Miyake ha desarrollado vestidos con aire utilizando sistemas similares a los de los salvavidas y las colchonetas inflables. En realidad, estos elementos están regidos por un concepto similar al de los vestidos: ganar volumen cuando se lo necesita y perderlo cuando no se los utiliza.

Pero el universo de la transformación no se limita únicamente al campo de la indumentaria. La posibilidad de rebatir, articular, inflar y desinflar está presente también en el diseño de los objetos de uso cotidiano y en el espacio arquitectónico, lo que resulta en una articulación sumamente atractiva de las diferentes disciplinas de esta área. La intervención del usuario prevista ya por el proyecto de diseño puede dar lugar a la creación de nuevas categorías de espacios u objetos transitorios, tendiendo a un universo dinámico y cambiante en función de las necesidades del momento.



Vestimenta relax para post-parto.  
Port-enfant con cuello  
y riñonera inflable  
L. Casullo (DI-2, 2001)



Los laterales se rebatan a modo de abanico ampliando el espacio interno.

Casa rodante, Dis.: Eduard Böhlinck

## Pablo Reinoso

A través del aire, el artista franco-argentino desarrolla nuevas categorías espaciales, que proponen diferentes vínculos. Sus esculturas respirantes que se inflan y desinflan rítmicamente ponen en evidencia la dependencia entre el cuerpo y el medio.



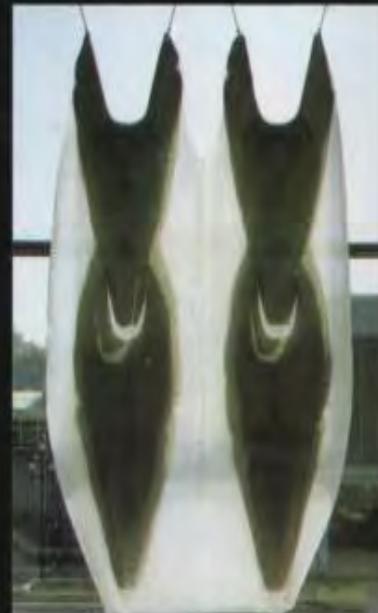
*La Parole* (1998), 620 x 200 cm. Palacio del Congreso, Barcelona



Fotos: Luis Ros



*Le cabinet du Dr. Lacan* (1998), 400 x 205 x 200 cm.  
Palacio del Congreso, Barcelona



*Partenaire-Simptome* (1998),  
230 x 160 cm.  
Palacio del Congreso, Barcelona



Campera que se viste o porta a modo de riñonera. En ambos estados prevé abundante espacio de guardado.  
G. Ozores (DI 2, 2000)

## Entre vestido y portado

Dentro del sistema de la vestimenta distinguimos distintas clases de elementos. Una de las clasificaciones menos discutidas hasta ahora es la que divide las prendas de vestir y los elementos accesorios. Pero la categoría de accesorio designa un mundo muy amplio y variado, que puede incluir desde los zapatos hasta la bijouterie. Como resulta evidente, esta designación atañe a un conjunto de elementos que cumplen funciones muy distintas y se incorporan al cuerpo y/o a las prendas de maneras múltiples. Si bien el calzado se considera dentro de la categoría de accesorio, resulta fundamental para la tarea de desplazarse, mientras que un collar tiene una función meramente decorativa y una cartera sirve para transportar elementos personales y plantea una relación de mayor independencia con respecto al cuerpo.

Sin embargo, a partir de ciertas consignas de confort y libertad de movimiento impuestas como tendencia en los últimos años se ha replanteado la relación entre los elementos portados y el cuerpo, y se valorizó su protagonismo en el conjunto del vestido.

Hasta hace poco tiempo, elementos como la mochila y la riñonera se identificaban exclusivamente con el camping. Hoy no sólo forman parte de la vida urbana, sino

que han sido tomados como modelo para el desarrollo de una larga serie de elementos portadores que se vinculan directamente al cuerpo, desdibujando el límite entre accesorio y vestimenta y configurando así una nueva categoría de "medias prendas" que dotan de una identidad inédita al vestido a partir de sus posibilidades de uso. En el diseño de los ítems de camping, el concepto primordial es simplificar la tarea de portar e incorporar los elementos al cuerpo, para liberar la movilidad. Precisamente, en los últimos años es notable en las grandes urbes la adopción de todo tipo de elementos portables que remedan los del camping.



El abrigo, el impermeable y la mochila se piensan como unidad. La morfología de los primeros lleva implícito el sistema de guardado para ser contenido en la mochila.

El modo de portar es uno de los índices que muestran el carácter de una cultura. Observar qué se porta y cómo se lo porta puede ayudarnos a definir la modalidad de vida de una sociedad.

En la sabana africana las mujeres masai deben recorrer largas distancias para acarrear el agua que transportan en enormes vasijas sobre sus cabezas, para así distribuir mejor el peso sobre el cuerpo y mantener el equilibrio. En las ciudades modernas la gente se caracteriza por acarrear todo tipo de datos de la manera más funcional (mediante teléfonos celulares, *palm*, tarjetas magnéticas, e incluso computadoras).



El interior de la mochila revela el espacio para el guardado del impermeable, el abrigo y el teléfono.  
N. Cravero (DI 2)

Las collas bolivianas enlazan el bebé al cuerpo mediante elementos textiles, para realizar sus tareas cotidianas y así también controlar y brindar tranquilidad al pequeño. Respecto de esto último, es interesante notar cómo en las urbes occidentales comienza a observarse el fenómeno de acarrear a los bebés a modo de canguros, incluso por parte de los padres, entablando un vínculo más próximo con el pequeño.

Por otra parte, elementos deportivos tales como rodilleras, muñequeras y tobilleras han sido asimilados por el uso diario como contenedores próximos a la anatomía. Cabe mencionar en este sentido el exitoso desarrollo que realizó en una de sus colecciones del año 1999 la firma Prada, al apropiarse de las tecnologías y las morfologías típicas de la indumentaria deportiva para reconvertirlas al ámbito urbano, atribuyéndoles un nuevo valor.

Este fenómeno creciente de asimilación obliga a replantear el protagonismo de los accesorios en el sistema de la vestimenta. Se podría pensar que en el marco de un sistema de vestimenta estandarizado, sintético y funcional al extremo, el componente de identidad bien podría definirse a través de los accesorios (siendo los accesorios el signo de la función que elige el usuario). Asimismo, es interesante observar cómo distintos diseñadores en todo el mundo se han volcado a desarticular el sistema de la vestimenta, llegando en varios casos –como en algunas colecciones de Gaultier– a que determinadas prendas pierdan su función original para asumir un nuevo rol, por ejemplo al quedar una parte de una campera liberada para ser utilizada como elemento accesorio contenedor, redefiniendo su código de uso.

La miniaturización de los elementos tecnológicos y la necesidad de liberar al individuo en sus movimientos y posibilitarle, entre otras cosas, llevar un teléfono, un sistema de música o prácticamente una oficina portátil marcan esta tendencia hacia un nuevo nomadismo urbano. Los *walkman*, los celulares y las radios ya no sólo son portátiles sino que se incorporan directamente al cuerpo, poniendo en cuestión la relación entre un aro y un auricular, recuperando el valor estético de los elementos técnicos y replanteando su lugar en el sistema de la vestimenta en general.

La miniaturización de la tecnología rompe la relación entre forma y función. A partir de este concepto, cualquier objeto puede brindar un servicio adicional. Así como muchos deportistas utilizan actualmente cintas y relojes que indican el ritmo cardíaco, es posible imaginar un vestido dotado de un mecanismo de control y monitoreo de las diversas funciones físicas o con música incorporada. Esta tendencia se verifica en asociaciones entre empresas dedicadas a la tecnología y marcas de vestimen-

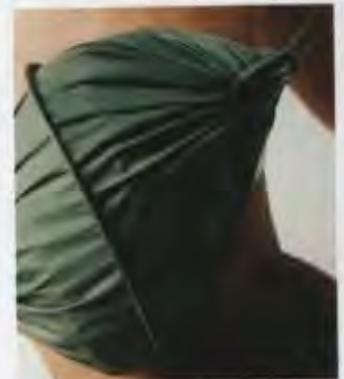


El discman forma parte de la estética del vestido.  
L. Casullo (DI 2, 2001)

ta que han desarrollado proyectos conjuntos como abrigos con telefonía y música. Este tipo de servicios que hasta hace poco tiempo ocupaban un lugar específico en el espacio arquitectónico, hoy son posibles de incorporar al cuerpo o al vestido, a modo de caracol o hábitat portable.

En este sentido cabe destacar también que los elementos del vestido propiamente dichos pueden en algún momento convertirse en elementos portados: un impermeable cumple su misión de aislar del agua en la medida que el clima así lo exige y queda sin función ante un cambio de temperatura. Es fundamental plantearse cómo se pueden portar o incorporar las prendas al cuerpo cuando ya no resultan necesarias. Si un elemento vestimentario debe ser acarreado, es preciso pensar en el planteo de su morfología para que cumpla de manera óptima con este requerimiento. Siendo así, cada elemento de la indumentaria debe superar los límites de su categoría: mientras que como vestido contiene y protege al cuerpo, como objeto portado y comprimido funciona como accesorio.

Este modo de concebir el diseño implica establecer una doble morfología y función para cada prenda, y por lo tanto exige encontrar sistemas de adaptación que favorezcan la memoria morfológica del objeto en su pasaje de un estado a otro, a sabiendas de que los sistemas copiados del movimiento pueden ser absorbidos para resolver esta necesidad de metamorfosis.



Impermeables plegables que se visten o se portan. La morfología del impermeable y del accesorio lleva implícito el sistema de memoria de la prenda para pasar de un estado a otro.

N. Piedi (Df 2, 1997)

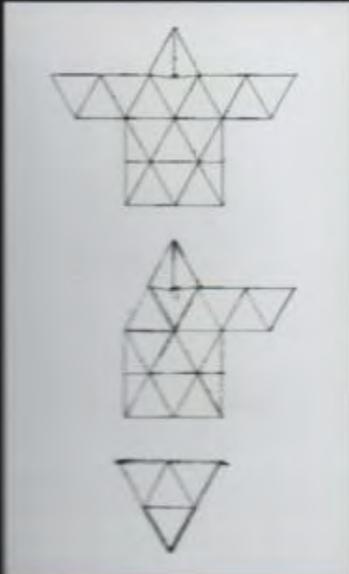
N. Piedi (Df 2, 1997)

Impermeable - accesorio

Sistemas de plegado



A. Fluraud (DI 2, 1997)



D. Abram (DI 2, 1997)

Así, los mecanismos de pliegue y despliegue y de extensión y compresión (ya sea por elasticidad, fuelles, plegados, plisados, etcétera) permiten pensar en variables morfológicas que determinan una dimensión mínima y otra máxima, cualquiera de ellas apta para servir a diferentes funciones según su estado.

### La vestimenta más allá del cuerpo

Considerando que el vestido cumple una función aun fuera del cuerpo, el modo de guardarlo, colgarlo y doblarlo deviene un punto de gran interés y reflexión para el diseño. En este sentido, en la cátedra hemos desarrollado desde ropa de lluvia hasta toda una línea de ropa de viaje que se contiene en sí misma, asociada a algunos rubros de la marroquinería.

Esta clase de planteo se verifica en la condición primaria del vestido como elemento no autoportante, sino dependiente del soporte que brinda el cuerpo. En torno al cuerpo el vestido cumple una determinada función, pero más allá del mismo puede representar nuevos significados en términos utilitarios y morfológicos. Este principio inherente a la indumentaria es un valioso disparador de posibilidades en el diseño: si el vestido puede servir para vestir un cuerpo, ¿por qué no podría vestir también una lámpara o una silla?

Como elemento maleable que, al independizarse del cuerpo, puede comprimirse, y portarse o ser incorporado a una nueva estructura de sostén, la vestimenta pasa a integrar una nueva categoría de objeto en el espacio.

A partir de esta novedosa categoría de objeto, "vestimenta-hábitat", con los alumnos hemos trabajado en la exploración y ruptura de los límites impuestos por la propia disciplina, con el propósito de concebir un vestido que se viste, se porta y/o se asocia a la arquitectura.



Impermeable que funciona como contenedor afuera del cuerpo.  
C. Jordana (DI 2, 2000)

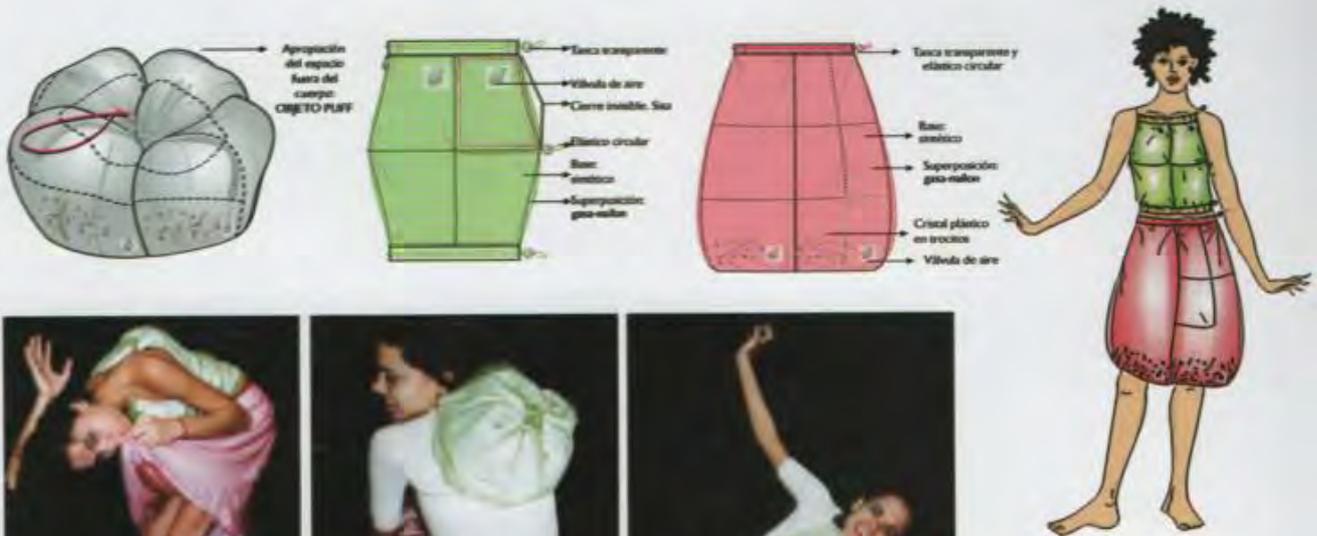


Campera que se porta como medio chaleco o riñonera y funciona como cubre sillas fuera del cuerpo. C. Meizoso (DI 2, 2000)



Impermeable plegable que al incorporarse a una nueva estructura funciona como luminaria. A. Svark (DI 2, 2000)

Vestimenta reversible que se pliega en si misma para ser portada y cuyo abrigo cubre una nueva estructura para funcionar como lámpara. E. Pespiera (DI 2, 2000)



Vestimenta que contiene un sistema de plegado y portado mediante las tiras de ajuste de las prendas. Está conformada por módulos inflables que posibilitan generar volumen. La falda al llenarse de aire fuera del cuerpo, funciona como *puff*. / G. Murer (DI 2, 2002)

El vestido plantea problemas sobre la identidad del cuerpo y el espacio, ya que se lo concibe como un área de introspección y a la vez como un medio de vinculación con los otros y el entorno. Puede promover relaciones interpersonales como la de la mamá y el bebé o llegar a configurar refugios transformables o una suerte de vestimenta-arquitectura.

Postular la indumentaria como espacio textil maleable abre la posibilidad de replantear los modos de vinculación entre el cuerpo, el espacio y la ropa, lo que nos llevaría a recomponer los lazos teóricos y prácticos que unen a las distintas disciplinas que se ocupan del "habitar" y, asimismo, a entender las secuencias espaciales que lo componen como un continuo cohesionado a través del cuerpo. Problemáticas tales



Vestimenta que contiene al bebé. I. Castellí (DI 2, 1999)

como los "sin techo" o los refugiados, podrían tener interesantes resoluciones a partir de esta nueva categoría espacial. Un ejemplo interesante de esto es el trabajo que viene llevando a cabo la artista plástica inglesa y residente en Francia Lucy Orta, ya que su obra pone en escena la relación entre el cuerpo, el vestido y la arquitectura, y su enfoque busca encontrar soluciones a los problemas de identidad entre cuerpo y hogar, como en su momento lo hicieron los artistas brasileños de la década del sesenta Lygia Clark y Hélio Oiticica.

Orta proyecta y construye ropa-arquitectura o vestimenta-hábitat a manera de refugios transformables que se ensamblan para configurar una arquitectura modular. Dado que esta artista considera la ropa como una extensión del cuerpo, en el caso de las prendas desmontables que apuntan a la construcción de un refugio colectivo puede verse la carga simbólica de un posible ámbito humano en el que cada individuo da y recibe vida del otro. La diversidad de sus proyectos desde "Ropas de supervivencia", "Refugios para usar" o "Nexus arquitectura", demuestran la profundidad de su aporte a esta nueva mirada sobre la misión del vestido.



Vestimenta juego  
A. Giannino (DI 2, 1999)



Vestimenta que estimula la exploración espacial. Las mangas se alargan y dan cabida al compañero, mientras que la campera se despliega y conforma un espacio contenedor a modo de carpa.

A. Giannino (DI 2, 1999)

## Lucy Orta / Unwearable

La artista crea vestimenta a modo de contención y vínculo, como hábitat ensamblable capaz de contener a un cuerpo y llegar a construir una arquitectura modular. Plantea los problemas de identidad, cuerpo y hogar, como relaciones espaciales sucesivas del cuerpo al espacio.



*Arquitectura modular (1995)*

Foto: La Fondation Cartier pour l'art contemporain



*Intervención en Londres: The Dome (1996)* / Foto: La Fondation Cartier pour l'art contemporain



Nexus arquitectura (1997)  
Fotos: Marie Hélène Le Ny



Refugios para usar (1998) / Foto: John Akehurst



Refugios para usar:  
bolsa de dormir de  
supervivencia (1996)  
Foto: Marie Clerin



Fabiana Barreda, artista, *Proyecto Hábitat*



### **Vestimenta relax**

Corsé con gel frío-calor incorporado que crea un interesante juego estético al tiempo que cumple una función terapéutica. A la derecha, chaleco con goma espuma. Ambas propuestas para los tan cotidianos dolores de la zona dorsal. / L. Casullo (DI 2, 2001)

Más allá de sus connotaciones conceptuales, el "habitar" es un hecho dinámico, cambiante, en perpetua transformación. En el marco del "habitar" significar es resignificar y ser resignificado, por lo que las categorías de sujeto, objeto y espacio no pueden plantearse de manera fija, así como el diseño debe volver a interrogarse sobre las funciones, los límites y el sentido de la vestimenta. Las respuestas a estas preguntas pueden tomar la forma de un proyecto determinado. Pero esa forma, que podríamos llamar "el cuerpo diseñado", sólo cobrará vida en la medida en que promueva una nueva política del "habitar", es decir, que siga el pulso del constante cambio.

Las transformaciones del hábitat influyen en el cuerpo y en su vinculación con el espacio, y los cambios tecnológicos permiten agregar al vestido servicios hasta el momento inéditos; pero dado que nuestra actividad se focaliza en el cuerpo, también las enfermedades y sus terapéuticas son instancias íntimamente vinculadas a la indumentaria. Pensar en las prestaciones posibles de este campo del diseño requiere evaluar las circunstancias que impone el contexto: el estrés, las tensiones, la angustia y los temores forman parte de nuestra existencia cotidiana. En efecto, si es cierto que la tecnología nos brinda una serie de servicios, también la digitopuntura, la aromaterapia, la colorterapia y el amplio campo de la traumatología son valiosísimas fuentes de referencia para el trabajo de diseño.

Así, el contexto es una vía de acceso, un umbral para indagar en las mutaciones posibles de las distintas áreas del habitar.

De este modo, la tarea del diseñador es profundizar en esa zona imprecisa y cambiante (esa manera de habitar) en que el ser humano y su medio conviven, se recrean, se transforman.

Ése es el desafío: comprender, construir y aportar a la vida.

Muchos de los trabajos expuestos a lo largo del libro corresponden a mis alumnos de la carrera de Diseño de Indumentaria. Las siglas utilizadas son:

DIT: Diseño de Indumentaria y Textil (correspondiente al primer nivel de la carrera).

DI 1: Diseño de Indumentaria 1 (correspondiente al segundo nivel de la carrera).

DI 2: Diseño de Indumentaria 2 (correspondiente al último nivel de la carrera).

## **BIBLIOGRAFÍA**

**Ackerman, Diane:** *Una historia natural de los sentidos*, Buenos Aires, Emecé, 1992.

**Alexander, Christopher:** *Ensayo sobre la síntesis de la forma*, Buenos Aires, Infinito, 1973.

**Bertherart, Thérèse:** *La guarida del tigre*, Buenos Aires, Paidós, 1990.

**Corcuera, Ruth:** *Azul sagrado. Cuadernos del Sahara*. Buenos Aires, CIAFIC, 1991.

**Doberti, Roberto:** "Lineamientos para una teoría del habitar", fascículo publicado por el Colegio de Arquitectos de la Provincia de Buenos Aires, 1992.

**Dychtwald, Ken:** *Cuerpo-Mente*, México, Lasser Press, 1977.

**Eco, Umberto y otros:** *Psicología del vestir*, Madrid Cátedra, 1976.

**Honoré de Balzac:** "Dime cómo andas, te drogas, te vistes y comes y te diré quién eres", (1883), Barcelona Tusquets, 1980.

**Laver, James:** *Breve historia del traje y la moda*, Madrid, Cátedra, 1992.

**Melnik, Luis:** *Crónicas de la imaginación primitiva*, Buenos Aires, Sudamericana, 1994.

**Saulquin, Susana:** *La moda, después*, Buenos Aires, Instituto de Sociología de la Moda, 1999.

**Souzenelle, Annick:** *El simbolismo del cuerpo humano*, Buenos Aires, Kier, 1991.

**Squacciario, Nicola:** *El vestido habla*, Madrid, Cátedra, 1980.



Muy pocos libros, hasta ahora, han tratado a la indumentaria como un elemento que no solamente atañe, sino que además modela y regula –sin mediación alguna–, los modos de la sociabilidad, la vida cotidiana y, cómo negarlo ya, la intimidad y las relaciones entre los sexos. En este contexto, *El cuerpo diseñado* viene a sumar a una cuestión tradicionalmente reducida al ámbito de la crítica de lo suntuario –cuando no de lo puramente teórico o técnico–, una perspectiva provocativa e innovadora, que consiste en tomar al cuerpo humano –entendido como estructura morfológica primaria pero también como sistema sensitivo y de memoria vital– como el verdadero origen y fin de todo proyecto de

diseño. Lo que significa: pensar el diseño como la herramienta óptima para crear las "situaciones" de lo humano, a su propia medida y, más importante aún, a la medida de sus aspiraciones. A partir de esta concepción, y basándose en una vasta experiencia como docente, curadora y diseñadora, Andrea Saltzman invita al lector a reformular los principios ideológicos y materiales de un quehacer que, lo advirtamos o no, impone las condiciones mismas de nuestro "ser en el mundo". Para ello, *El cuerpo diseñado* presenta una precisa revisión de la fisiología y la motricidad corporal, la historia, las características y los diversos usos culturales del textil, los cruces entre lo accesorio y lo funcional, y las transformaciones tecnológicas en el campo del diseño de vestimenta, factores que, entre muchos otros, permiten vislumbrar perfectamente el alcance de sus hipótesis y la novedad de su planteo.

Más allá de los imperativos del circuito de la moda y la producción industrial, y consciente de los límites de la interpretación semiótica y sociológica del fenómeno, lo que este libro propone es una nueva mirada sobre la vestimenta, que permita tanto al usuario como al diseñador empezar a comprenderla como un espacio móvil y portable, una suerte de "hábitat" individual en que se cruzan lo personal y lo político a través de la inmensa variedad de sus signos.

ISBN 950-12-5352-X



5 1 0 1 4

9 789501 253528

