



Guía Breve

Museo
del Traje

Madrid

Museo del Traje

Centro de Investigación
del Patrimonio
Etnológico

Madrid

Guía Breve



MINISTERIO
DE EDUCACIÓN, CULTURA
Y DEPORTE

DIRECCIÓN GENERAL
DE BELLAS ARTES Y BIENES CULTURALES
Y DE ARCHIVOS Y BIBLIOTECAS

SUBDIRECCIÓN GENERAL
DE MUSEOS ESTATALES

Catálogo de publicaciones del Ministerio: www.mecd.gob.es

Catálogo general de publicaciones oficiales: publicacionesoficiales.boe.es

Edición 2013



MINISTERIO DE EDUCACIÓN, CULTURA
Y DEPORTE

Edita:

© SECRETARÍA GENERAL TÉCNICA

Subdirección General
de Documentación y Publicaciones

NIPO: 030-13-019-7
ISBN: 978-84-8181-535-1
Depósito Legal: M-8971-2013

Imprime: Punto Verde, S.A.
Papel reciclado

Índice

Historia del Museo, 7

Colecciones del Museo del Traje. Centro de
Investigación del Patrimonio Etnológico, 11

Exposición Permanente, 17

Ver y conservar, 19

Tiempos lejanos, 21

Ilustración y casticismo, 23

Afrancesados y burgueses (1788-1833), 27

Romanticismo (1833-1868), 31

Del miriñaque al polisón (1868-1889), 35

El traje regional, 37

***Belle Époque* (1889-1914)**, 41

Mariano Fortuny y Madrazo (1871-1949), 45

Vanguardias y moda (1914-1939), 49

La moda renovada (1939-1959), 53

Cristóbal Balenciaga (1885-1972), 57

Alta Costura en España, 61

Tiempos actuales, 65

Área Didáctica Multisensorial, 67



Sombrilla, 1880-1890

Historia del Museo

El Museo del Traje. Centro de Investigación del Patrimonio Etnológico, es de reciente creación. Aunque fue inaugurado en 2004, su colección cuenta con una dilatada historia.

La voluntad de crear un museo del traje nace en 1925 con la celebración de la exposición El Traje Regional e Histórico, un evento que aglutinó los esfuerzos de una parte de la nobleza y la intelectualidad españolas y que tuvo lugar en el Palacio de la Biblioteca y Museos Nacionales de Madrid, actual sede de la Biblioteca Nacional.

Pese al deseo existente de abrir un museo dedicado en exclusiva a la indumentaria, en 1934 los fondos de la exposición se integraron en el Museo del Pueblo Español, creado por el Gobierno de la República para dar testimonio de las tradiciones de los pueblos de España. Este museo, donde se reunía una amplia y heterogénea representación



de la variedad cultural española, estuvo abierto intermitentemente entre 1940 y 1944 y, posteriormente, entre 1971 y 1973. La colección quedó entonces almacenada hasta que, en 1987, se trasladó a la sede actual, que albergaba el Museo Español de Arte Contemporáneo (MEAC). A partir de este momento las colecciones reciben un nuevo impulso y se retoma el trabajo con vistas a una nueva apertura al público.

Es a finales del siglo XX cuando, en sintonía con las tendencias de la museografía internacional, comienza a recuperarse la idea de crear un museo de indumentaria. Nace entonces un proyecto pionero en España que se materializa con la inauguración del Museo del Traje, CIPE, en 2004. Este centro surge con la voluntad de convertirse en una institución de referencia en el campo de la exhibición e investigación de la indumentaria, tanto en sus formas tradicionales e históricas como en el ámbito de la moda contemporánea, con la que el Museo mantiene una estrecha relación. Su Exposición Permanente ofrece al público un recorrido por la evolución histórica del vestir desde el siglo XVII hasta nuestros días, y recoge así mismo todas las implicaciones técnicas y sociológicas que hacen de la indumentaria uno de los objetos de estudio más sugerentes del patrimonio contemporáneo.



Handwritten signature or mark in the bottom right corner.

Colecciones del Museo del Traje. Centro de Investigación del Patrimonio Etnológico

Considerando la trayectoria que ha tenido el Museo desde sus orígenes, es fácil comprender la amplitud y diversidad de sus colecciones, que comprenden más de 172.000 piezas y documentos. Todos ellos se pueden agrupar en distintas secciones:

Indumentaria histórica: el grueso de la colección se enmarca en el siglo XVIII y está formado por un gran número de prendas masculinas y femeninas. El siglo XIX está muy bien representado, ya que el Museo cuenta con ejemplos de los diversos estilos que se sucedieron durante este siglo. No podemos olvidarnos de las piezas anteriores al siglo XVIII, prendas únicas por su antigüedad y estado de conservación.

Indumentaria contemporánea: atendiendo a la creciente importancia del fenómeno «moda», el Museo del Traje. CIPE ofrece a través de su colección una imagen completa del desarrollo reciente de la indumentaria. Pioneros como Worth, Poiret o Fortuny conviven con los creadores nacionales e internacionales que han convertido la moda en una de las expresiones artísticas más relevantes de la contemporaneidad.

Pedro Rodríguez. *Figurín*, ca. 1960

Indumentaria tradicional: se trata de una importante colección representativa de toda España, la mayor parte de finales del siglo XIX y principios del XX. Esta sección ha estado presente desde el origen de la colección y se ha incrementado de manera significativa desde entonces.

Complementos: la indumentaria está compuesta también por una serie de accesorios que complementan los trajes y que nos aportan gran cantidad de información sobre la manera de vestir en cada época. El Museo cuenta además con una amplia colección de complementos, entre los que destacan abanicos, sombrillas, sombreros, bolsos, bastones, guantes y calzado.

Joyería: muy en relación con la colección de complementos se encuentra la de joyería. La mayoría de las piezas que la componen están vinculadas a aspectos tradicionales de la cultura española, aunque también se recogen piezas representativas de las corrientes estéticas europeas de los dos últimos siglos.

Textiles: el Museo cuenta también con un gran número de textiles de uso doméstico, así como magníficos ejemplos de fragmentos históricos de diversas procedencias. La mayoría de estos tejidos históricos pertenecen a la colección de Mariano Fortuny y Madrazo, dentro de la cual se encuentran también los diseñados por el propio artista. Destaca la amplia colección de encajes y bordados.

Actividades económicas: también están representadas en una serie de colecciones de agricultura, tanto en su fase preindustrial como industrial, de mediados del siglo XX; de transporte tradicional; así como de aspectos concretos de ganadería, caza y pesca. A todo ello hay que sumar los

Chupa, ca. 1760



oficios artesanos, las industrias caseras de raíz tradicional, las pesas y medidas, la perfumería y el comercio minorista.

Equipamiento doméstico: estos fondos documentan la vida cotidiana en el ámbito familiar. Incluye objetos dedicados a la cocina y la alimentación, la iluminación, la calefacción y refrigeración de la casa, la limpieza y el mantenimiento, y el ocio y las comunicaciones, datados en su mayoría entre los siglos XIX y XX. Es especialmente significativa la colección de cerámica popular con ejemplos de los principales alfares de España y la de mobiliario popular.

Actividades lúdicas: representadas en una extensa colección de juegos y juguetes, fundamentalmente de producción española, entre los que se encuentran los juguetes de hojalata de la primera mitad del siglo XX y una amplia serie de muñecas, como Mariquita Pérez, acompañada de sus complementos. Asimismo, otras piezas de gran interés son los juegos de mesa y de naipes, o la sección de recortables infantiles.

Instrumentos musicales: completando la sección anterior, destaca la colección de instrumentos musicales, tanto populares como cultos.

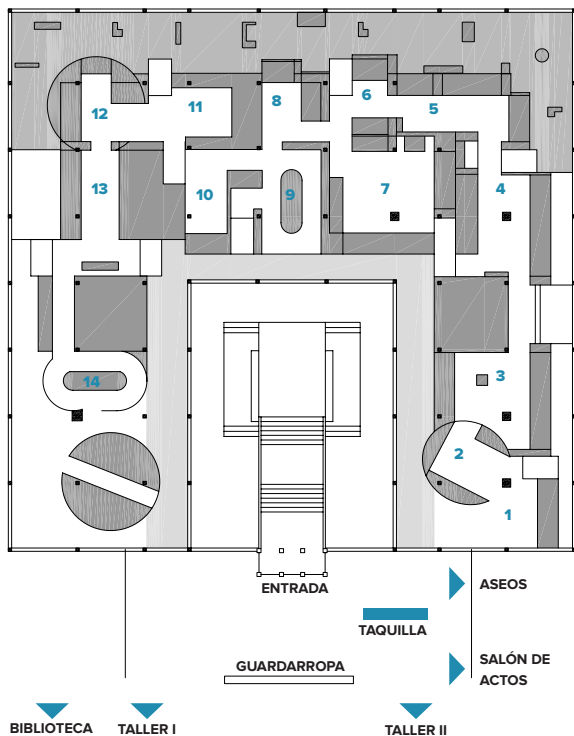


Religiosidad y creencias: estos fondos tienen como principal objetivo ofrecer un recorrido por la dimensión espiritual de la cultura española en la que se entremezclan frecuentemente las prácticas asociadas al catolicismo y las relacionadas con la superstición. Entre la amplia nómina de objetos, que abarcan más de cuatro siglos de historia, figuran: amuletos, rosarios, medallas, relicarios, exvotos, estampas y piezas de indumentaria religiosa. Hay que destacar el denominado Archivo Mariano, que contiene una extensa información sobre la práctica totalidad de las advocaciones de la Virgen de nuestro país, Latinoamérica y Europa.

Carteles: el Museo alberga una importante colección desde 1822 hasta la actualidad, en la que se incluyen obras de los más importantes cartelistas, así como las litografías e imprentas más significativas del país.

Fondos documentales: por un lado, una gran colección de fotografías cuya cronología se inicia a mediados del siglo XIX y que cuenta con obras de grandes fotógrafos como Jean Laurent, el padre Benito de Frutos, Casiano Alguacil, José Ortiz Echagüe, el marqués de Santa María del Villar, y otros autores menos conocidos pero no menos importantes. Cabe destacar entre sus fondos el archivo del modisto Pedro Rodríguez, que incluye figurines, fotografías y recortes de prensa, desde el año 1940, fecha en la que se abrió la casa de modas en Madrid hasta el cierre de la misma, en la década de 1970.

Laúd con incrustaciones de nácar y hueso (detalle)



Exposición Permanente

El traje no es solo una forma de vestir el cuerpo; es también un complejo lenguaje no verbal con el que podemos expresarnos. A partir del vestido podemos conocer, de aquel que lo lleva, el momento histórico en el que vive, el contexto cultural, la procedencia geográfica, la pertenencia a un determinado grupo social, su jerarquía dentro de él, el oficio, la creencia religiosa e, incluso, podemos llegar a percibir su estado de ánimo. Constituye la imagen que quiere mostrar la persona ante el mundo, además de una indiscutible herramienta de seducción.

La exposición se divide en catorce áreas que se desarrollan a través de un recorrido cronológico por la historia del traje, y a las que se suman tres monográficas: El traje regional, Mariano Fortuny y Madrazo y Cristóbal Balenciaga.

1. **Ver y conservar**
2. **Tiempos lejanos**
3. **Ilustración y casticismo**
4. **Afrancesados y burgueses** (1788-1833)
5. **Romanticismo** (1833-1868)
6. **Del miriñaque al polisón** (1868-1889)
7. **El traje regional**
8. ***Belle Époque*** (1889-1914)
9. **Mariano Fortuny y Madrazo** (1871-1949)
10. **Vanguardias y moda** (1914-1939)
11. **La moda renovada** (1939-1959)
12. **Cristóbal Balenciaga** (1895-1972)
13. **Alta Costura en España**
14. **Tiempos actuales**



1. Ver y conservar

Los tejidos están compuestos en su mayoría por materiales orgánicos, sensibles a diferentes tipos de agresiones: físicas (luz, temperatura y humedad); biológicas (insectos, hongos), ambientales y químicas.

Una de las funciones del Museo es conservar nuestro patrimonio para las generaciones futuras y difundirlo, lo que exige que las piezas se aíslen en vitrinas, donde se controlan los niveles de humedad (40%) y la temperatura (entre 15 y 18° C), y en las que filtre el aire para preservarlas del polvo ambiental y de los posibles ataques biológicos.

Dado que la luz es uno de los factores que más deterioran las piezas, la sala mantiene niveles de luminosidad muy bajos (50 lux), lo que obliga a la existencia de túneles de descompresión lumínica, que tienen como objetivo la adaptación del visitante al contraste de luz y oscuridad. Estos túneles dan acceso desde la Exposición Permanente al anillo exterior donde se encuentra instalada el Área Didáctica Multisensorial del Museo.

Manto de la Orden Real de Carlos III, ca. 1804



Jubón, ca. 1660

2. Tiempos lejanos

Los vestidos y trajes que se han podido conservar de tiempos anteriores al siglo XVIII son excepciones, debido a la fragilidad de los tejidos y al propio uso de las prendas.

No obstante, en el Museo se conservan y exhiben algunos testimonios de épocas remotas. En esta sala destaca una vitrina especial denominada Tesoros del pasado, en la que se muestran de forma temporal piezas de gran antigüedad y valor, procedentes de España o de fuera de nuestro país.

Las obras de arte constituyen una herramienta fundamental para el estudio de la indumentaria, ya que aportan información esencial sobre la forma del traje, el modo de vestirlo o los accesorios que lo acompañaban. Mientras que la escultura aporta la representación en tres dimensiones del vestido, la pintura contribuye al conocimiento de un elemento esencial para el traje: el color. Así, la pintura, la escultura, el grabado y los textos escritos pueden ser utilizados por los investigadores como fuente iconográfica y documental a la hora de estudiar la indumentaria del pasado.



Vestido masculino «a la francesa»,
1775-1779

3. Ilustración y casticismo

España inicia el siglo XVIII con un cambio de dinastía: Felipe V, el primer rey Borbón, implantará definitivamente la moda francesa, aunque en los primeros años del siglo existe una pugna con el clásico «traje a la española» heredado de los Austrias.

La indumentaria, siempre en armonía con su momento histórico, irá evolucionando según los gustos estéticos del momento. En la primera mitad del siglo, triunfa el estilo rococó cuyos elementos decorativos impregnan toda la indumentaria. Posteriormente, en la segunda mitad de la centuria, con la llegada del gusto neoclásico, el orden y la sencillez se plasmarán en el traje. Además, la dualidad en el vestir se intensifica notablemente; mientras que las clases altas siguen fielmente los dictados de París, capital de la moda, el pueblo se apega cada vez más a sus tradiciones.

El traje de hombre compuesto por casaca, chupa y calzón es conocido internacionalmente como «traje a la francesa» o «a la moda», que apenas sufrirá cambios sustanciales a lo largo del siglo y constituye un claro antecedente del traje

masculino actual. Solo a partir del reinado de Carlos III la silueta se hace progresivamente más esbelta, al reducir el vuelo y el número de pliegues laterales de la casaca. Todas las prendas del traje se confeccionaban generalmente con el mismo tejido y estaban dotadas de un colorido y una vistosidad pareja a la indumentaria femenina.

Las mujeres españolas a lo largo del siglo XVIII alternan también los dos estilos de vestir. La indumentaria más generalizada en la primera mitad del siglo entre todas las capas sociales es el «vestido a la española», compuesto por jubón o casaca y basquiña. El «vestido a la francesa», preferido entre las clases privilegiadas, se compone de vestido largo, abierto por delante, que deja ver una falda interior. Ambos estilos comparten dos prendas interiores que modelan la silueta femenina: la cotilla, fuertemente emballenada, que modela el busto, y el tontillo, que prolonga las caderas y proporciona volumen de distintos perfiles.

En el guardarropa femenino aparecen nuevos vestidos y coexistiendo dos tendencias en función del nivel de sencillez. El vestido femenino por excelencia del siglo XVIII fue la *robe à la française*, en España denominada «bata», caracterizada por la exageración en las formas y adornos. La tendencia contraria, en la que predomina la sencillez, se materializa en dos tipos de vestido: la *robe à la polonoise* y la *robe à l'anglaise* conocidos en España como «polonesa» y «vaquero hecho a la inglesa».





Jubón y basquiña, ca. 1801

4. Afrancesados y burgueses (1788-1833)

Los cambios sociales y económicos que se habían ido gestando a lo largo de todo el siglo XVIII cristalizaron en la Revolución Francesa, que tuvo una repercusión inmediata en toda Europa y afectó también a la indumentaria de forma radical.

Tras la Revolución, el Neoclasicismo se hace sentir en la vestimenta. La imitación de la Antigüedad clásica quedaba plasmada en el vestido femenino. Las mujeres, en un intento de reproducir la estatuaria clásica, protagonizan una verdadera revolución al confinar en sus guardarropas cotillas, tontillos y todo aquello que obstaculizara sus movimientos y desdibujara las formas naturales del cuerpo.

El vestido por excelencia de la Revolución era el «vestido camisa», que representaba el deseo de cambio, de sencillez y de libertad. El talle se eleva a la altura del pecho e incorpora nuevas telas ligeras, generalmente de algodón, en su mayoría blancas como el mármol, que conviven con otros materiales más pesados y con más cuerpo. El «vestido camisa» estaba realizado en tejidos más ligeros y habitualmente llevaba el *spencer*, una chaqueta muy corta de largas mangas.

En lo que se refiere al vestido masculino, aunque para la corte se continuó usando el traje a «la francesa», en realidad se amplía el repertorio de prendas para la vida diaria de los hombres, en consonancia con los cambios sociales que se estaban operando, ejemplificados en la pujanza de la burguesía y en la paulatina incorporación del hombre

burgués al trabajo. Prefirieron vestidos cada vez más funcionales y cómodos por influencia de la moda inglesa que había aparecido con fuerza en el último tercio del siglo. Paulatinamente la casaca se sustituye por el frac; los calzones, por el pantalón; y la chupa, por el chaleco, único refugio para el color y la fantasía en la indumentaria masculina. La prenda de abrigo más popular fue la capa española que se acompañaba con el bicornio.

La moda francesa había predominado en muchos ámbitos de la sociedad española. El fenómeno que denominamos «majismo» es una reacción, a partir de la segunda mitad de siglo XVIII, ante esas modas extranjeras, y se desarrolla un traje en el que queda plasmado el sentir del pueblo contra todo lo francés. Aunque estas prendas eran propias de las clases populares, eran utilizadas por ciertos sectores de las clases acomodadas, y confeccionadas con materiales de una gran calidad.

Las prendas masculinas de los majos son la jaqueta, el chaleco corto y el calzón, con una faja de vivos colores en la cintura y un pañuelo anudado en el cuello que permite ver el de la camisa. El pelo se recoge en una cofia y para cubrirse se utiliza la capa larga y tricornio o montera.

La maja viste jubón con solapas ajustado al talle y de mangas ceñidas y una falda de color denominada guardapiés. Un pañuelo sobre los hombros y el pelo recogido en una cofia completan su atuendo.

Para salir a la calle, todas las mujeres se ponen como falda exterior una negra llamada basquiña, y la mantilla. Los extranjeros que visitaban España en este momento consideraban este conjunto como el «traje nacional».

Vestido masculino «a la francesa» (detalle), 1795-1800





5. Romanticismo (1833-1868)

En este periodo se produce en España una profunda transformación política que da paso a un régimen parlamentario y liberal. El cambio se realiza a través de un largo y convulso proceso de enfrentamientos entre partidarios de distintas ideas.

A medida que nos adentramos en el siglo XIX se apagan las últimas brasas de la Revolución y la burguesía triunfante consolida su posición de clase dominante a lo largo de todo el siglo.

A comienzo de los años veinte se inicia el llamado primer estilo romántico, que coincide con los últimos años de reinado de Fernando VII y la Regencia de María Cristina. Este estilo transforma la silueta femenina: el talle baja hasta la cintura, que comienza a estrecharse en gran medida a causa del uso del corsé; y las faldas se acortan a la altura del tobillo, aumentan su volumen por la superposición de enaguas y se decoran en la parte inferior con volantes y encajes.

El Romanticismo plantea un traje masculino que podemos considerar contemporáneo: monocromo, sobrio y uniforme, que contrasta con el traje femenino, policromo, brillante y lujoso. Si en el Antiguo Régimen el hombre se beneficiaba de un gran abanico decorativo en cuanto a colores y tejidos, en la Edad Contemporánea surge una estética masculina bien diferenciada de la femenina, relacionada también con el nuevo papel del hombre en la esfera pública y el mundo laboral, mientras la mujer quedaba relegada en el ámbito privado del hogar.

Capota, 1840-1845

El segundo estilo romántico coincide con el reinado de Isabel II. Las faldas alcanzan gran amplitud con la aparición del miriñaque, estructura de aros que crea el volumen, y se alargan hasta el suelo; las mangas se ajustan a los brazos y los cuerpos terminan en la cintura con forma de pico, como reminiscencia de las modas dieciochescas.

A mediados de siglo, el miriñaque triunfa –se utiliza tanto en los trajes de sociedad como en el traje de paseo– y amplía su tamaño, perfiles y formas hasta tal punto que llega a convertirse en una gran jaula para las mujeres.

En cuanto a la moda masculina, se consagra el traje inglés de las décadas anteriores. A mediados de siglo, la levita se sustituye por la chaqueta, que se mantendrá con ligeras variaciones hasta nuestros días. La capa española es la prenda romántica por excelencia y su uso se extiende al resto de los países, al igual que el de la mantilla.

En este momento la industria de la moda vive un momento de gran desarrollo a causa del triunfo de la Revolución Industrial. Algunas de las consecuencias de ésta serán la aparición de una nueva forma de comercio a través de los almacenes de ropa confeccionada, los pasajes comerciales y el surgimiento del periodismo de moda en España en 1830. A través de las revistas se conocen las innovaciones en el vestir y, al publicitarse los mismos grabados en París, Berlín, Madrid y Nueva York, la moda comienza a obtener categoría de fenómeno internacional. En España, revistas como *El Correo de las Damas* o *El Correo de la Moda* incluyen en todos sus números un capítulo dedicado a la moda.



Traje de calle, ca. 1864



Traje con polisón, 1870-1875

6. Del miriñaque al polisón (1868-1889)

Se inicia una nueva etapa del traje femenino, caracterizada por la eliminación del miriñaque y la aparición de otro armazón, el polisón, que ocupará el último cuarto del siglo XIX, coincidiendo con el reinado de Alfonso XII.

El polisón, impulsado por Charles F. Worth, vive dos periodos importantes: el primero, que abarca desde 1867 hasta 1875, y el segundo, desde 1882 hasta 1889.

En un primer momento consiste en un cojín, situado en la parte posterior del cuerpo femenino, que sostiene las faldas y sobrefaldas a la altura de las caderas. Las telas de los trajes, recogidas en los lados y en la parte posterior, creaban un juego de pliegues y drapeados que recordaban a los cortinajes que decoraban el interior de las casas. Esta relación entre el interiorismo y la moda dará lugar a que este periodo se conozca con el nombre de «moda tapicera», debido también a la utilización de borlas, flecos y tejidos comunes a los del mobiliario.

El segundo polisón aparece en 1882, tras haber sido abandonado siete años, durante los cuales la silueta femenina se había hecho más esbelta al eliminar los recogidos de tela

en torno a las caderas e introducir el alargamiento del vestido que da lugar a la cola. A diferencia del primer polisón, la forma del segundo se construye sobre una estructura de metal, que en algunos casos es articulada y permite a la mujer sentarse de una forma cómoda.

Al mismo tiempo, el corsé irá evolucionando hasta llegar a cubrir el cuerpo de la mujer desde el pecho hasta las caderas, y originará una silueta de cintura muy estrecha y anchos hombros.

La indumentaria masculina en la segunda mitad del siglo XIX se caracteriza por su uniformidad y sencillez, y muestra pocos cambios con respecto a la época anterior, aunque aparecerán nuevas prendas a finales de siglo: abrigos y chaquetas como la americana, que se hará muy popular entre los jóvenes.

La corbata y el chaleco son las únicas prendas reservadas a la fantasía. Entre los tocados, los más utilizados son el sombrero hongo y la chistera. A finales del siglo aparecerá el sombrero *canotier*, un sombrero de copa recta, ala corta y plana, realizado en paja y adornado con una cinta de color.



7. El traje regional

A finales del siglo XVIII comenzó a distinguirse la indumentaria culta de la popular, pero fue a lo largo del XIX cuando se fueron estandarizando progresivamente los trajes populares que se empleaban en cada zona. Así, se fosilizaron elementos de diferente origen histórico. Una vez fijados los modelos, estos estereotipos, a menudo reinterpretados ya en el siglo XX, se han convertido en el «traje típico», que ha perdurado hasta hoy y se ha recreado como elemento identitario, folklórico, festivo o reivindicativo.

La indumentaria popular tradicional, a diferencia de la moda culta o urbana, no ha estado sujeta a bruscos cambios y su evolución se ha producido incorporando innovaciones de manera progresiva y constante. Sin embargo, en numerosos casos algunas piezas se han conservado inalteradas, por su comodidad, funcionalidad o carácter emblemático. Por otro lado ciertas modas sí han dejado sentir su influencia, como por ejemplo el corsé o el polisón.

Mantón chino bordado en crep de seda con motivos taurinos (detalle), ca. 1900



El traje popular siempre ha estado ligado a la funcionalidad, y esto es especialmente evidente en la ropa de trabajo. Puede tratarse de ropa de faena, en la que se utilizan materiales o piezas especiales, por su resistencia y adecuación funcional, o puede tratarse de uniformes profesionales, que mantienen características singulares a lo largo del tiempo, ya que el comercio requería la inmediata identificación del producto con su vendedor.

La indumentaria tradicional no es solamente el recuerdo de una forma de vestir en el pasado; en algunos casos es una moda todavía viva, que se mantiene en uso especialmente en las fiestas. Son numerosas las localidades que conservan a sus danzantes y a otros personajes que desempeñan papeles simbólicos en la organización de la fiesta y que visten de forma singular desde hace largo tiempo.

El traje, como forma de comunicación, frecuentemente está dirigido bien a exhibir la riqueza, el poder o la clase social a la que pertenece aquel que lo viste o su familia, bien a enriquecer momentos de especial valor simbólico y ritual de la comunidad, como bodas, fiestas patronales, mayordomías... La forma más habitual de manifestar esta riqueza es a través de la acumulación de objetos, como joyas o piezas de ropa superpuestas, siendo habitual que ambos elementos se unan.

En la indumentaria española existen dos prendas que han caracterizado el icono de mujer española, y que en la actualidad siguen vigentes: la mantilla y el mantón de Manila.

Mujer de Montehermoso (Cáceres)





Vestido, ca. 1910

8. Belle Époque (1889-1914)

La transición del siglo XIX al XX es un momento de esplendor de la cultura francesa, y es precisamente la superioridad cultural de Francia lo que hace que en toda Europa se conozca este momento como *Belle Époque*, una época «bella», de esplendor artístico, científico y filosófico. Francia marca la pauta en todas las artes y es el ejemplo a seguir en Arquitectura, Literatura, Pintura o Escultura. El seguimiento de los usos y formas francesas era especialmente significativo en moda y, desde Lisboa a San Petersburgo, todas las mujeres seguían los dictados que marca París, ciudad en la que tenían su sede las principales casas de costura del momento.

Este nuevo triunfo de la moda francesa tenía su origen ya en el siglo XIX, con la creación del concepto de Alta Costura en el taller de Charles F. Worth, gracias al cual la indumentaria adquiría todo el prestigio cultural y social que ya detentaban las denominadas en aquel momento «Artes Mayores», es decir, la Pintura, la Escultura y la Arquitectura. Esta nueva concepción va a favorecer una mayor creatividad individual, que queda reflejada en la firma del autor, recogida en la etiqueta que marca cada prenda. Así, aparecen los primeros grandes nombres propios de la moda (Doucet, Poiret, Fortuny, Vionnet...), valorados por su capacidad de crear nuevas formas y alterar los usos sociales respecto al vestido.

Al igual que en el resto de las artes, la moda europea se mueve entre la creación de formas nuevas y la influencia de formas del pasado y de otras culturas. Así, se mezclan reminiscencias de los vestidos camisa del siglo XVIII, con prendas inspiradas en pantalones bombachos turcos,





quimonos japoneses o chilabas del Norte de África, junto a las formas sinuosas de las curvas y contracurvas del moderno Modernismo.

Son las formas curvilíneas del Modernismo las que inauguran esta etapa. Los modistas buscan remarcar las formas redondeadas de la mujer, y configuran una silueta marcada por una cintura muy estrecha, que contrasta con un pecho pronunciado que dibuja una curva continua desde la clavícula al abdomen (denominado pecho de paloma) y con unas caderas anchas y ligeramente echadas hacia atrás. En conjunto se consigue una silueta denominada en «S» o en reloj de arena, que solo se puede lograr gracias al uso de unos rígidos corsés que adaptan el cuerpo femenino al ideal estético de la época.

El abandono del corsé a principios del siglo XX señalará el fin del vestido de silueta en «S». Se discute si fue Paul Poiret o Jeanne Paquin el primer modisto que lanzó al mercado una colección para ser llevada sin corsé. A partir de 1906 se retoman los modelos del vestido Imperio, se hace desaparecer la cintura estrecha y las caderas marcadas, y se eleva el talle para situarlo debajo del pecho, configurando una silueta de líneas rectas, muy verticales. La ropa interior se transforma, y el corsé comienza a parecerse a las fajas actuales, que sujetan pero no deforman el cuerpo. Además aparece el sujetador, que no empuja el pecho desde abajo, sino que lo sujeta desde los hombros

Vestido, ca. 1905 (izda). Aguja de pelo, ca. 1918 (arriba)



9. Mariano Fortuny y Madrazo (1871-1949)

Hijo del pintor Mariano Fortuny y Marsal y de Cecilia Madrazo y Garreta, creció en un ambiente artístico, sintiendo una especial predilección por los tejidos debido a la colección que sus padres atesoraban y que él continuaría.

Se formó en el taller parisino del pintor Benjamín Constant y en 1889 se traslada a Venecia, donde fija su residencia definitiva en el Palacio Pesaro Orfei. Es un artista con múltiples facetas: se dedica a la pintura, el grabado, la fotografía, la decoración, el diseño de muebles y objetos, la escenografía, la iluminación y, fundamentalmente, al diseño de moda.

En 1907 empieza a estampar telas inspirándose en los terciopelos italianos de los siglos XV y XVI, y en los tejidos orientales. Asimismo, toma como modelos prendas del pasado, para crear vestidos y capas que teñía con tintes vegetales y decoraba con sistemas de estampación desarrollados por él mismo. Ese año comienza a diseñar el modelo *Delphos*, que libera formalmente el cuerpo femenino de toda sujeción y abre el camino a otros creadores. Esta prenda es una de las creaciones más significativas de Mariano Fortuny, que controla la fibra, el tinte y el plisado, sistema que patenta en 1909. El corte del *Delphos* es tan sencillo como revolucionario y cada modelo es único, ya que la silueta la marca el cuerpo contenido en el vestido. Este se sujeta con finos cordoncillos de seda y pequeñas cuentas de cristal de Murano.

Delphos, 1910-1949, y *Knossos*, 1906

Otra de las creaciones fundamentales de Fortuny fue el *Knossos*, velo de seda rectangular de gran tamaño, que podía utilizarse de formas diversas, siempre envolviendo el cuerpo femenino.

Los trajes de Fortuny, desprovistos de todo artefacto modelador interior, eran demasiado osados para que las mujeres los lucieran en su época, por lo que inicialmente se usaron para escena, o para estar en casa las mujeres más atrevidas. Será a partir de 1920 cuando algunas mujeres, como Isadora Duncan, Eleonora Duse o la duquesa de Gramont, los empiezan a lucir en público.

Otras de sus creaciones también se inspiran en historicismos, como las túnicas coptas, los kimonos japoneses o la evolución de la moda europea, tanto en las formas como en los motivos decorativos de los tejidos. Todas estas influencias se reflejan en sus diseños para vestuario de teatro. Entre sus múltiples facetas destaca la de diseñador textil. Crea tejidos con ricos materiales y decorados cromáticamente mediante la aplicación local de uno o varios colores sobre tejidos de un solo color. Es importante destacar su aportación al campo de la estampación, donde utiliza diferentes sistemas.

Su huella puede rastrearse hoy en creadores contemporáneos y se refleja en las colecciones de telas de plisado permanente, relanzadas en la decoración de interiores, y en los homenajes que le rinden grandes modistos como Hubert de Givenchy, que le dedicó su colección de invierno 1980-1981, o Issey Miyake, auténtico heredero y continuador del camino abierto por el maestro Fortuny hace un siglo.

Algodón en sarga batavia, Colección Fortuny, 1901-1910





Vestido de fiesta, ca. 1925

10. Vanguardias y moda (1914-1939)

La I Guerra Mundial supone un final traumático de la *Belle Époque*, y una vez superada la contienda, será imposible recuperar las formas sociales y culturales anteriores a ella. En moda, las transformaciones son realmente profundas, y, aunque París seguirá siendo la capital mundial de la moda, con las casas de costura de Paquin, Vionnet, Chanel, Grés o Schiaparelli, Estados Unidos, el auténtico vencedor de la guerra, comenzará a ejercer una influencia cada vez mayor en este campo. El modo de vida americano, menos estricto que el europeo, será el modelo en que se mire la juventud, que, gracias al cine, conocerá con detalle la forma de vivir y vestir en América.

Y desde América llega un nuevo tipo de mujer, con un papel muy diferente al que tradicionalmente había ejercido en la sociedad. Debido a la guerra, la mujer se ve obligada a incorporarse al mundo del trabajo, y alcanza un grado de independencia y libertad respecto al varón como nunca antes en la historia. Tras la guerra, la mujer pretende mantener este estatus y especialmente gracias a la bonanza económica de los «locos años 20», lo logrará en gran medida. La *flapper*, llamada así por el sonido que hacen sus zapatos al andar, es una mujer independiente y decidida, que disfruta de la vida acudiendo a cabarets, escuchando *jazz*, fumando, bebiendo, practicando deporte y enseñando las piernas por primeras vez en la historia, con faldas por encima de la rodilla. Esta nueva mujer busca la comodidad y la elegancia por encima de todo, con vestidos y trajes que, a diferencia de momentos anteriores, pueden ser llevados a cualquier hora del día y llamativos vestidos llenos de brillantes lentejuelas por las noches. El vestido se complementa con los modernos

sombreros *cloché*, carteras para llevar el maquillaje, medias y altos zapatos de tacón muy llamativos.

Los cánones estéticos sufren una profunda transformación. El ideal femenino tiende a la androginia; por primera vez la mujer se corta el pelo (el peinado «a lo *garçon*») y tiende a ocultar sus curvas, transformando el cuerpo femenino en un cilindro. Los sujetadores aplastan el pecho y los bodys crean una línea recta desde el pecho a las caderas, ocultando la cintura. La decoración de trajes y complementos recibe la influencia de las vanguardias artísticas y especialmente de la renovación del repertorio decorativo que realiza el Art Déco. Se tiende a sustituir las curvas del Modernismo por un sistema ornamental basado en la línea recta y en formas geométricas simples, y se busca la inspiración en motivos decorativos de culturas lejanas en el tiempo y el espacio: Egipto, Mesoamérica, Sudamérica, India, Indonesia..., se incorporan al muestrario utilizado por diseñadores textiles y modistas.

La crisis de la bolsa de 1929 acaba de un plumazo con este ambiente. Las restricciones económicas de la Gran Depresión, la conflictividad política y social y el conservadurismo generalizado suponen un nuevo cambio en la moda. En general la forma de vestir de los 30 es sobria y, sin embargo, muy sensual y femenina, gracias a las nuevas técnicas de corte aplicadas por primera vez por Vionnet, que permiten que el tejido caiga de modo natural marcado la forma real del cuerpo. Las faldas vuelven a alargarse, y quedan siempre por debajo de la rodilla. Estos cambios se explican porque las grandes casas de costura de la época están en manos de mujeres (Vionnet, Schiaparelli, Grés y especialmente Chanel) y realizan sus diseños basándose en el conocimiento real de los deseos y necesidades de la mujer.

Traje, 1920-1940





Vestido de fiesta, 1958

11. La moda renovada (1939-1959)

La II Guerra Mundial supuso una conmoción en el mundo de la moda. Los salones de costura del París ocupado cerraron en su gran mayoría y por toda Europa las casas de moda sufrían restricciones de tejidos. Vestidos muy sobrios y sencillos, prácticos y funcionales, con claras influencias militares en la confección y la decoración, son característicos de la moda de esta época.

La renovación comienza, sin embargo, nada más acabar la guerra. Ya Balenciaga, en 1939, presenta trajes de hombros caídos, cintura estrecha y grandes faldas. Más tarde, en 1947, Christian Dior presenta en París su colección Corolle para la primavera-verano de ese año en sus salones de la *Avenue de Montaigne*, y logra un éxito arrollador. Dior cambia la silueta femenina: los hombros vuelven a ser estrechos y redondeados; el pecho, pronunciado; la cintura, de avispa; las caderas, anchas y marcadas; y las faldas, amplias, con canacán, imitando flores. Supuso el fin de la austeridad y la masculinidad de los 40 y la apuesta por un nuevo modelo femenino que fue denominado como *New Look*, que esconde una nueva concepción de la mujer, que se ve reducida a su papel de madre y esposa y se aleja del mundo laboral. Los nuevos diseños enfatizan la feminidad estereotipada y buscan una mujer eminentemente

decorativa, frente a la mujer activa anterior a la guerra. Por otra parte, después de las restricciones de la contienda, los modelos de Dior necesitaban mucha tela para las chaquetas armadas y las faldas de vuelo, lo que al principio le iba a acarrear serias críticas por parte de algunos sectores conservadores de la sociedad francesa.

Junto a esta línea, otros diseñadores mantienen la silueta cilíndrica y vertical anterior a la guerra. Estas serán las dos líneas que siguen las casas de costura que durante los 50 abren en París: Pierre Balmain, Jean Dessès, Jacques Fath, Carven, Hubert de Givenchy y Lanvin-Castillo.

La Alta Costura de esta época, como ya ocurría desde finales del siglo XIX, no se ocupa únicamente del vestido, sino también de los sombreros, tocados, bolsos, pañuelos, medias, zapatos e incluso del perfume y maquillaje, que se confiaban a profesionales especializados que trabajaban en exclusiva para cada casa.

Como venía ocurriendo, el uso del vestido está estrictamente codificado y regido por la etiqueta: cada rito social conlleva la utilización de un tipo u otro. Así el traje de cóctel, más corto que el de noche y de media gala, comparte protagonismo con el traje de noche, siempre largo y de gala. Hay que señalar especialmente los trajes de puesta de largo, obligatorios para la presentación en sociedad de las jóvenes debutantes.

Traina Norell. *Vestido*, ca. 1950





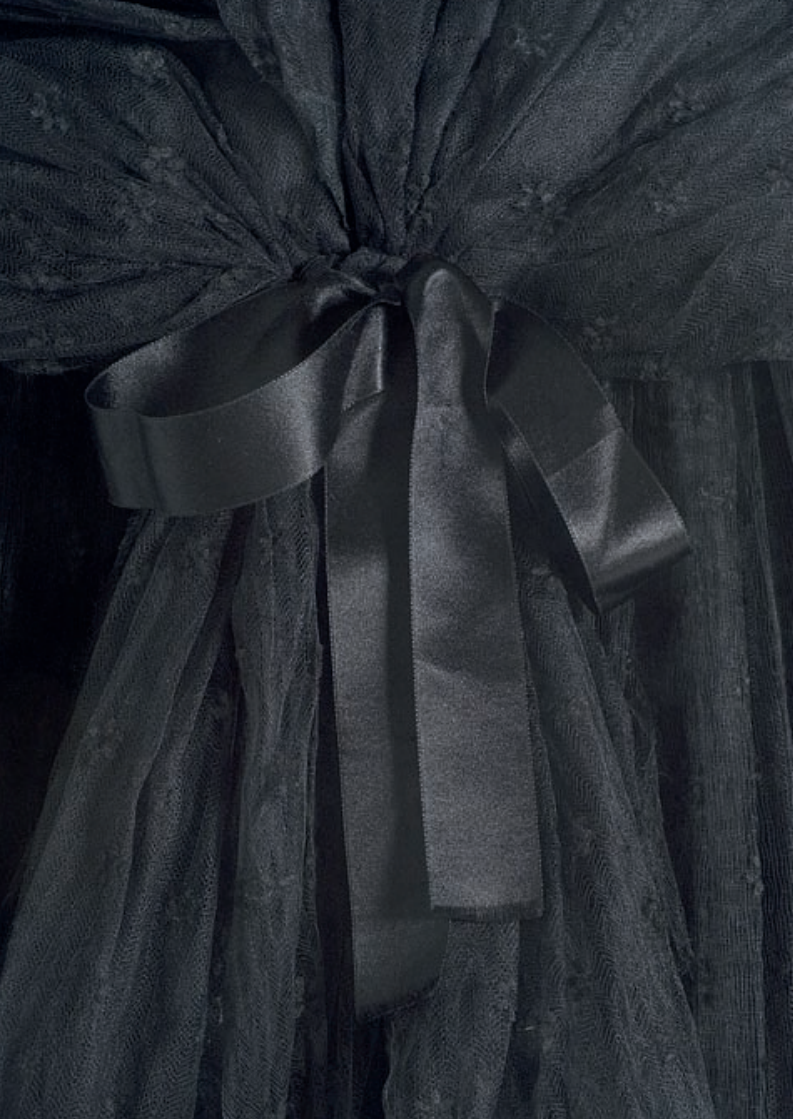
Cristóbal Balenciaga. *Vestido Elisa*, 1956-1958

12. Cristóbal Balenciaga (1895-1972)

El modisto español más influyente del siglo XX es sin duda Cristóbal Balenciaga. Hijo de costurera, desde pequeño se interesó por la moda. Fue la Marquesa de Casa Torres la que alentó al joven Balenciaga a iniciarse en este mundo y a abrir su primera casa de modas en San Sebastián en 1914.

En 1937, debido a la Guerra Civil, se exilia a París, donde abre casa de moda y de inmediato logra el apoyo de la prensa especializada y el éxito entre la alta sociedad parisina. Sus colecciones suponen un anticipo del *New Look* de Christian Dior y buscan resaltar una feminidad dulce, sensible y al mismo tiempo voluptuosa e interesante, que atraiga la mirada del varón.

Su concepción de la moda se resume en esta frase: «Un modisto debe ser arquitecto para los planos, escultor para las formas, pintor para el color, músico en la armonía y filósofo en el sentido de la proporción». Las formas de Balenciaga son verdaderamente arquitectónicas y trabaja con auténtico virtuosismo los volúmenes, gracias al profundo conocimiento del proceso de creación de un traje. Estos



volúmenes adquieren un enorme desarrollo debido a la experimentación a la que somete a los tejidos, siempre novedosos, de los que extrae todas sus posibilidades expresivas. En cuanto al color, Balenciaga trabajará con colores suntuosos y brillantes, siendo sus favoritos el rojo y el azul de Francia y, especialmente, el negro, que entronca con la historia y tradición del traje español, de la que siempre fue protagonista.

Las fuentes de inspiración de Balenciaga son múltiples, debido a su gran cultura. Desde el Barroco español al Rococó francés, desde la indumentaria japonesa a la tradición popular española, Balenciaga jugará con múltiples estilos y formas. Lo español será especialmente significativo en su producción, como se refleja en sus boleros (chaquetillas cortas inspiradas en las de los majos del siglo XVIII) o en el uso de encajes, lunares y volantes, y especialmente en los bordados y pasamanerías, que conoce desde niño.



Pedro Rodríguez. *Vestido*, 1950-1960

13. Alta Costura en España

El concepto de Alta Costura nace de la mano del modisto británico Charles F. Worth, quien creó la primera Cámara Sindical de la Costura Francesa, como instrumento para defender los intereses de los profesionales del gremio. Posteriormente, en 1914, Paul Poiret crea una escisión de la anterior con el nombre de Cámara Sindical de la Alta Costura, y marca así el inicio oficial de la Alta Costura francesa.

En España serán Cristóbal Balenciaga, con sus marcas Eisa B.E. y Eisa, y Pedro Rodríguez los baluartes de la Alta Costura, capaces de crear trajes que desafían el paso del tiempo. Ellos fueron los primeros, durante los años 20 y 30, en confeccionar sus creaciones siguiendo las directrices marcadas por París: los modelos tenían que ser exclusivos del modisto, se debía presentar una colección por temporada dentro de los propios salones y había que confeccionar las prendas en los propios talleres.

Posteriormente, la asociación gremial creada por los franceses sería imitada en España, donde daría lugar a la Cooperativa de la Alta Costura Española, nacida en 1940 y presidida por el propio Pedro Rodríguez, su principal instigador y líder durante cuarenta años. Rodríguez nace en Valencia en 1897 y se inicia a los diez años en el aprendizaje de la sastrería. Sus diseños evidencian una inspiración mediterránea y una búsqueda de la elegancia que tiene como rasgo esencial el trabajo creativo a partir de tejidos de gran calidad y riqueza, muy a menudo drapeados o bordados

con deslumbrante pedrería. Con esto, Rodríguez dio vida a una obra de gran suntuosidad que fue además enormemente prolífica, desde sus talleres de Madrid, Barcelona y San Sebastián.

Junto a Pedro Rodríguez, formaron parte de la Cooperativa de la Alta Costura Española modistas como Asunción Bastida, El Dique Flotante, Manuel Pertegaz y Santa Eulalia, mientras que en Madrid destacaban de forma individual Lino, Rosina, Natalio, Herrera y Ollero, Vargas-Ochagavía y Marbel.

Manuel Pertegaz era otro de los grandes maestros de esta época. Él es el modista puente entre la generación de Balenciaga y Rodríguez y la de aquellos que comenzaron a hacer *prêt-à-porter* a finales de los años 60. En sus primeros años de actividad, la influencia de Balenciaga se refleja en la confección de prendas simples y bien estructuradas. En los años 70 su nombre ya era conocido internacionalmente por sus líneas de Alta Costura y *prêt-à-porter*, cuya elegancia y atemporalidad le llevaron a ser uno de los más cotizados en el mercado americano. Su carrera profesional ha estado marcada por el éxito, con numerosos premios nacionales e internacionales.

Posteriormente, el cordobés Elio Berhanyer, en las décadas de los años 60 y 70 será la figura más destacada. Sus creaciones siguen la tendencia de la moda, con una marcada influencia del trabajo de Courrèges y movimientos artísticos de vanguardia como el *Op Art*. De formación autodidacta, sus diseños muestran una preferencia por las líneas geométricas y las estructuras sólidas, así como el uso del bicolor y los tejidos reversibles. Un elemento inconfundible en sus creaciones son las costuras cargadas, y los botones planos y de gran tamaño, de metal y pasta de color, en los que por primera vez en la moda española aparece el logotipo de la

marca, y que igualmente deja visible en sus creaciones. La aplicación en 1974 del Impuesto de Lujo a la Alta Costura española, provoca el cierre de gran parte de las casas de costura cuya consecuencia directa fue la pérdida de la industria artesana ligada al trabajo a medida y en exclusiva. Pocos creadores adaptaron sus empresas incorporando el *prêt-à-porter*, sistema de producción surgido en las décadas de los años 60 y 70 que supuso un gran cambio; la juventud se presenta como el principal motor de la moda y desarrollará una contracultura propia, dentro de la cual tienen cabida fenómenos como la antimoda.

Yves Saint Laurent se erige en patriarca de la moda contemporánea al introducir la moda de la calle en la pasarela, esta vez convertida en Alta Costura. Su *prêt-à-porter*, vendido con la marca Rive Gauche, se convierte en un objeto de deseo tan grande como lo habían sido los fastuosos trajes a medida del período anterior.

El espíritu de la época y la moda de la calle, en contra de lo que podía esperarse, se introducen en la Alta Costura a través de una nueva generación de diseñadores que investigan nuevos conceptos, formas y materiales. Desde España a Japón, pasando por los Estados Unidos e Italia, el número de creadores y marcas se multiplica exponencialmente, y con ellos las propuestas se vuelven cada vez más variadas. La Alta Costura se va convirtiendo en un reducto en el que sobreviven autores aislados, que confeccionan todavía a medida para una clientela altamente exclusiva; y también, cómo no, en un espectáculo que desde París nos presenta cada año las colecciones más fastuosas e inalcanzables con el objetivo de promocionar a nivel mundial las grandes firmas.



Ágatha Ruiz de la Prada. *Conjunto*, 1987

14. Tiempos actuales

En el último cuarto del siglo XX, el sistema de la moda se transforma por completo respecto a los tiempos dorados de la Alta Costura, aunque siguen realizándose piezas de Alta Costura para un sector cada vez más exclusivo. La figura del diseñador, para quien no es imprescindible conocer las técnicas tradicionales, sustituye al modista, al artesano, como dictador de tendencias. Asistimos a cambios en el sistema de producción: el *prêt-à-porter* se impone como principal motor de la moda. Como supo ver Yves Saint Laurent, uno de los primeros en lanzar su propia línea de *prêt-à-porter*, las clientas de la nueva sociedad de consumo prefieren adquirir mayor variedad de prendas a costa de renunciar a la exclusividad del traje a medida.

En consecuencia, grandes casas de moda como Pedro Rodríguez o Balenciaga se extinguen al negarse a adoptar el nuevo sistema, mientras que otras firmas históricas como Chanel, Dior o Balmain y autores como Manuel Pertegaz y Elio Berhanyer se transforman para amoldarse a las nuevas exigencias del mercado, que poco a poco se convierte en una maraña de multimarcas y licencias de explotación.

Siguiendo su ejemplo, las nuevas generaciones de diseñadores trabajan ya en esa línea, con contadas excepciones. Consecuentemente la moda evoluciona a mayor velocidad, debido sobre todo a la proliferación de marcas y de propuestas divergentes, dirigidas a un público tan amplio como heterodoxo que exige novedades constantes y entiende la moda como un aspecto más de la vida cotidiana.

Lechuguilla

Pruébese la lechuguilla y compruebe como da rigidez al cuello dificultando el movimiento de la cabeza.

Gorget (Ruff Collar)

Try on the ruff collar and feel how its rigidity impedes the movement of your head.



Area Didáctica Multisensorial

A ¿Por qué nos vestimos?

B ¿Cómo se hacen los vestidos?

C ¿Qué forma tienen los vestidos?

El Área Didáctica se sitúa en el anillo exterior que rodea la Exposición Permanente y sirve de apoyo y complemento al discurso expositivo, profundizando en aspectos asociados al traje a través de audiovisuales, juegos, elementos interactivos, reproducciones de trajes de diferentes épocas que el público puede probarse, etc., que explican y hacen divertido el recorrido a través de la historia del traje.

¿Por qué nos vestimos?

El traje nace como una necesidad del ser humano para adaptarse a las condiciones físicas y climatológicas; sin embargo, es también, desde su origen, un lenguaje que le identifica. Así, los seres humanos, guiados por el deseo de afirmar su propia personalidad ante el grupo, utilizan el traje como medio de comunicarse y transmitir información sobre sí mismos. Este lenguaje de la moda ha estado desde siempre en continuo proceso de cambio, condicionado por distintos factores: económicos, sociales, morales, estilísticos, etc.

¿Cómo se hacen los vestidos?

En esta área se centra la atención en un proceso muy complejo, la construcción de un traje. En él intervienen muchos elementos: las materias primas, los tintes, las decoraciones, los patrones, los sistemas de cierre, etc. Este procedimiento ha evolucionado mucho a lo largo de la historia y hoy podemos ver cómo las nuevas tecnologías se aplican a la investigación de materiales y técnicas textiles.

¿Qué forma tienen los vestidos?

¿Es el traje el que se adapta al cuerpo o es el cuerpo el que se adapta al traje? En este bloque se explica que, en la moda, no todo es lo que parece. La forma del cuerpo ha ido cambiando a lo largo de la historia, modelada por la acción de los trajes y vestidos. ¿Cuál es la razón? La eterna lucha del ser humano por conseguir la imagen deseada.



Miriñaque, 1860-1868

Museo del Traje. CIPE

Avda. Juan de Herrera, 2 - Ciudad Universitaria
28040 Madrid

Tel.: 91 550 47 00 - Fax: 91 544 69 70

<http://museodeltraje.mcu.es>

Horario

Martes a sábado: de 9:30 a 19:00 horas.

Domingos y festivos: de 10:00 a 15:00 horas.

Cerrado todos los lunes del año, 1 y 6 enero, 1 de mayo,
24, 25 y 31 de diciembre y dos festivos locales



Avda. Juan de Herrera, 2 - Ciudad Universitaria

28040 Madrid

Tel.: 91 550 47 00 - Fax: 91 544 69 70

<http://museodeltraje.mcu.es>

Cómo llegar al Museo:

Metro: Moncloa (línea 3 y 6) y Ciudad Universitaria (línea 6)

Autobuses: 46, 82, 83, 84, 132, 133 y G

