

IV Coloquio de Investigadores
en Textil y Moda

Tejidos, moda y cuerpos

Isabel Campi, Sílvia Ventosa (coords.)



Fundació Història del Disseny
MEV, Museu d'Art Medieval



Foto cubierta: La Fotográfica.
Cortesía del Museo del Diseño de Barcelona

LIBRO DE ACTAS

IV Coloquio de Investigadores
en Textil y Moda

Tejidos, moda y cuerpos

Isabel Campi, Sílvia Ventosa (coords.)

Fundació Història del Disseny
MEV, Museu d'Art Medieval

TEJIDOS, MODA Y CUERPOS
IV COLOQUIO DE INVESTIGADORES EN TEXTIL Y MODA
23 y 24 de noviembre de 2023. MEV, Museu d'Art Medieval

Publicación

COORDINACIÓN GENERAL

Isabel Campi y Sílvia Ventosa
(Fundació Història del Disseny)

DISEÑO Y MAQUETACIÓN

Txeni Gil

EDICIÓN DE TEXTOS

Anna Titus (Fundació Història del Disseny)

CORRECCIÓN DE TEXTOS

Rafel Marco i Molina

FOTO CUBIERTA

La Fotogràfica. Cortesía del Museo del Diseño de Barcelona

IMPRESIÓN

Impremta Pagès, SA

DEPÓSITO LEGAL

B 15866-2023

ISBN

978-84-09-53363-3

SECRETARÍA DE LA PUBLICACIÓN

Fundació Història del Disseny
C. Còrsega, 176, bajos interior
08036 Barcelona
Tel. 936 139 729
info@historiadeldisseny.org

© DE LOS TEXTOS

Todos los textos publicados han sido registrados bajo una licencia Creative Commons By-NC-SA.

© DE LAS IMÁGENES

Ver créditos fotográficos. Garantizar el copyright de las imágenes es responsabilidad de los autores.

Se ha hecho un tiraje en papel de 100 ejemplares de esta edición para usos académicos o vendidos a precio de coste de impresión.

Coloquio

ORGANIZAN

Fundació Història del Disseny
MEV, Museu d'Art Medieval

COLABORAN

Museu Tèxtil, Terrassa
Museu de l'Estampació de Premià de Mar
Can Marfà Gènere de Punt. Museu de Mataró
Museu de la Punta d'Arenys de Mar
Museo del Diseño de Barcelona

COMITÉ ORGANIZADOR

Isabel Campi, Sílvia Carbonell, Conxita Gil, Neus Ribas, Carme Torm, Sílvia Ventosa, Judit Verdaguer

COMITÉ CIENTÍFICO

Sílvia Carbonell, Assumpta Dangla, Conxita Gil, Joan Miquel Llodrà, Neus Ribas, Sílvia Rosés, Sílvia Saladrigas, Sílvia Ventosa, Judit Verdaguer
Coordinación: Isabel Campi

SECRETARÍA TÉCNICA

Cecília Jané y Anna Titus (Fundació Història del Disseny)

LOGÍSTICA Y ALOJAMIENTO DEL EVENTO

MEV, Museu d'Art Medieval



Sumario

Prólogo

Isabel Campi	13
Los coloquios textiles y la emergencia de los investigadores	

Introducción

Sílvia Ventosa Muñoz	16
Tejidos, modas y cuerpos	

1. Cuerpos, historia de la indumentaria y moda

Ruth Díez Soler	23
El gambeson militar (siglo xiv)	
Laura Rodríguez Peinado y Raúl Romero Medina	27
“El Fondo de armario de un noble”. Una mirada barroca entre arte y vestido en el caso del VI Duque de Medinaceli	
Saga Esedín Rojo	33
Viaje a los orígenes del guardainfante, esa “diabólica invención”	
Rosana Leonardi, María de Lourdes Iracet, Helga Mariel Soto y Verónica Aschkar	38
La indumentaria en Buenos Aires. Cuerpo y prescripciones de comportamiento entre 1800-1820	

2. Cambio de vestido: de la compresión a la comodidad

Laura Jiménez Izquierdo	43
Los reflejos de la reforma del vestido en la España de la Belle Époque	
Silvia Bañares Vilella	51
Los vestidos Delphos y Peplos y su adaptación al cuerpo de la mujer	
Nallely Rangel Vázquez	55
¿Cómo vistió la mujer porfiriana para el deporte? (México, 1900-1910)	
M.ª Victoria Calandra Reula	60
La moda oculta: el nacimiento del sujetador contemporáneo	
Anna Martínez Duran	65
“Legs in the Sunlight”. Las Bernardo Sandals de Berta Doctor y Bernard Rudofsky, una nueva forma de calzar para una nueva forma de vivir	



3. Vestido, cuerpos y géneros: conformidad y disidencia

Fermín Castillo Arcas 72

Cuerpo poseído, alma liberada. Mujeres pantera:
bacantes y moda dionisiaca en la Antigua Grecia

Laura Díaz Aguirre y María José Peiró Delgado 77

Cuerpo de hombre, ropa de mujer:
la vestimenta de los “afeminados” en la antigua Roma
como seña de identidad

Guillermo León Ramírez Martínez 83

Prefiero que solo me llames “cariño”.
Los trajes de la comunidad *muxe*’ como símbolo de identidad
regional, disidencia de género y diversidad en México

Laura Zambrini 88

Neutralidad y falsa neutralidad: debates sociológicos
sobre la moda sin género

4. Uniformes: vestidos religiosos y ropa de trabajo

Carolina Naya Franco 93

“Como renuncia a las pompas del mundo”.
Vestir el hábito en el Santo Sepulcro: la pugna entre la moda,
la política y la devoción

Mercedes Valdivieso 100

La vestimenta de las tribus de la Bauhaus:
del misticismo al constructivismo

Laura Fuertes y Javier De Ponti 105

Imagen institucional y prácticas del vestir.
Sobre los indumentos de trabajo en YPF en los años 40

Andrea Martínez Arroyo, Eulàlia Grau i Costa y Joan Miquel Porquer 110

¿Qué bata? De aquel trabajo doméstico, de aquellas mujeres.
Cocreación artística itinerante para el reconocimiento
del trabajo de cuidados desde la prenda autoproducida/
autorreferencial



5. Del papel al cuerpo: ilustración, patrones y maniquíes	
Roser Masip Boladeras	117
Tejidos, cuerpo y moda representados. Un estudio desde la ilustración de moda	
Mercedes Pasalodos Salgado	122
Maniquís y costura. La otra historia del cuerpo	
Verónica Sordelli	131
Un recorrido por la forma textil en movimiento a través de sistemas de patronaje exploratorio	
6. Vestuario de representación	
Verónica Arditi	137
Personaje poético vs estereotipo. El cuerpo en el diseño de vestuario en proyectos audiovisuales	
Laura Ars y Carme Carreño	141
Vestir el movimiento. Una mirada a la colección de vestuario de danza contemporánea del Museu de les Arts Escèniques	
7. Indumentaria popular	
Neus Ribas San Emeterio	148
Vestir la cabeza. La mantilla, de la tradición al travestismo	
Carmina Pairet Viñas	153
Vestirse de mantón en Vilanova i la Geltrú. Seda en movimiento en el Carnaval	
8. Indumentaria deportiva	
Eugenia Aryan	161
Vestir para el deporte. Exploración de los beneficios de los tejidos técnicos y su impacto en el diseño de la indumentaria deportiva para una creciente demanda de necesidades diversas	
Daniel Palet	166
Innovaciones textiles y prendas para deporte	



9. Tejidos para vestir

Josep M. Sabater 172

*Alguns exemples de reciclatge extrem als segles XVIII-XIX:
ornaments litúrgics, teixits per a la decoració i roba popular
i de moda internacional*

M. Assumpta Dangla 177

*Un buen motivo. Los diseños para estampados
de La Moda del Sol*

Helga Mariel Soto 182

*Entrecruzamientos entre diseño textil,
cuerpo y escala en el último cambio de siglo argentino*

Camila Fernanda Vicencio Pérez 186

*Las diseñadoras textiles de la Universidad de Chile (1970-1980):
moda autóctona e innovación industrial en el socialismo
democrático de la Unidad Popular*

Los coloquios textiles y la emergencia de los investigadores

Dra. Isabel Campi

Fundació Història del Disseny

Cuando en 2006 se creó la Fundación Historia del Diseño, uno de los interrogantes más acuciantes y motivo de amplias discusiones en el patronato era si había historiadores del diseño en España. Sabíamos de la existencia de estos profesionales en Gran Bretaña, Estados Unidos, Japón y en los países con más tradición académica e industrial, pero ignorábamos qué ocurría en nuestro país. En los congresos y revistas internacionales de teoría e historia del diseño —siempre de expresión inglesa— la presencia de investigadores españoles era muy escasa.

Pronto se vio que una de las maneras de visibilizar tan misterioso colectivo era mediante la organización de encuentros científicos. Así que en febrero de 2015 nos dispusimos a convocar un simposio con el nombre de *Modernos a pesar de todo. Historia del diseño en España. Teorías, método y retos* con la esperanza de reunir a investigadores y elaborar un estado de la cuestión.¹ Aunque tan ambicioso programa no se pudo concretar demasiado, la respuesta fue muy positiva. Acudieron muchos investigadores de Cataluña, pero también unos cuantos del resto de España. Uno de los grupos de trabajo del simposio tenía que ver con la historia de la moda y el textil. Liderado por Sílvia Ventosa, el pequeño grupo decidió de inmediato poner manos a la obra para convocar un congreso de investigadores en textil y moda. A la Fundación le pareció una iniciativa excelente y

el Centre de Documentació Museu Tèxtil de Terrassa dirigido por Sílvia Carbonell se ofreció de inmediato a acoger el evento. Así que, con muchos interrogantes, pero con gran entusiasmo y profesionalidad Sílvia Carbonell (CDMT Terrassa), Assumpta Dangla (entonces trabajando en el Museu de l'Estampació de Premià), Neus Ribas (Museu de la Punta d'Arenys de Mar), Sílvia Ventosa (Museo del Diseño de Barcelona), yo misma y la secretaria de la FHD, nos dispusimos a convocar el I Coloquio de Investigadores en Textil y Moda que tuvo lugar en Terrassa, en noviembre de 2015.

El objetivo explícito de este encuentro era crear un acontecimiento de nivel científico y periodicidad regular en que los investigadores pudieran compartir investigaciones recientes o en curso sobre textil y moda en el ámbito español intercambiando conocimientos y compartiendo experiencias. Sin embargo, nuestro objetivo implícito era responder a la duda de si el colectivo aparecía y ver cuál era su perfil. Ante nuestra sorpresa, el coloquio se desbordó y tuvimos que cerrar la inscripción por falta de espacio. Acudieron profesores de la universidad especializados en textil y moda, periodistas de investigación, conservadores de museos y estudiantes de doctorado entre otros. Y no solo de España, sino también y, ante nuestra sorpresa, alguno de América Latina. El nivel de satisfacción fue muy elevado, pues los investigadores manifestaban tener por fin un altavoz para sus trabajos, un lugar para compartir experiencias y nos pedían continuidad. La presencia de Lesley Miller del Victoria & Albert Museum, que pronunció la conferencia inaugural, dio el toque internacional al coloquio.

El I Coloquio no solamente había sido satisfactorio en términos sociales, sino que nos planteaba un reto: el de la generación de conocimiento. Si éramos capaces de reunir a 100 investigadores en un foro de debate, ¿por qué no los convocábamos a todos a investigar sobre un tema dado? En esta ocasión, Sílvia Ventosa, tan al corriente siempre de las últimas

1. En 2011 habíamos organizado en Barcelona el congreso *Design Activism and Social Change* para la Design History Society británica y los resultados fueron extraordinariamente alentadores. Ello nos dio la experiencia y la fuerza para organizar encuentros en tanto que entidad local e independiente.

tendencias historiográficas, propuso investigar las historias escondidas de tantos diseñadores, dibujantes, técnicos, patronistas, bordadoras y encajeras y, sobre todo, mujeres, que habían quedado ocultas por la obsesión de los historiadores por los grandes modistos. *Nombres en la sombra* fue el nombre del coloquio de 2019, el cual se proponía recomponer el mapa de la historia y crear un canon histórico más justo y adaptado a la realidad del sector textil. El coloquio tuvo lugar en el Museo del Diseño de Barcelona y fue brillantemente inaugurado por Valerie Steele, directora del Museo del Fashion Institute of Technology de Nueva York y autora de una gran cantidad de libros y exposiciones de moda. En esta ocasión se unió al grupo organizador y patrocinador Conchita Gil, del museo de Can Marfà Gènere de Punt de Mataró. *Nombres en la sombra* dio como resultado un magnífico libro de actas en PDF que se puede descargar desde la página web de la Fundación.

En 2021 nos enfrentamos a un reto totalmente inesperado: el de realizar el coloquio en medio de la incertidumbre de la pandemia del COVID-19, de sus interminables confinamientos y desconfinamientos. Nuestros coloquios habían sido hasta entonces totalmente presenciales y cambiar de formato nos suponía un sobresfuerzo organizativo y económico. Pero gracias al Museo de Terrassa, que aportó presupuesto e instalaciones, el III Coloquio pudo salir adelante. El tema era *Enseñar y aprender* y se proponía investigar la transmisión del conocimiento en la moda y el textil. Cabe decir que las tecnologías de la comunicación desarrolladas durante la pandemia dieron una gran proyección internacional a nuestro coloquio, pues se presentaron muchas comunicaciones de América Latina. Para nosotros conocer de cerca las investigaciones de nuestros colegas en el campo de las tradiciones textiles andinas, de los fenómenos poscoloniales y los nombres de los diseñadores de moda locales representó un gran enriquecimiento. Com-

probamos que el colectivo de investigadores en textil y moda en los países hispanoparlantes existía y gozaba de buena salud, ya que el nivel de exigencia que reclamábamos era alto y se encontraba muy bien representado. En este inusual coloquio de las mascarillas conseguimos editar el libro de actas en papel y entregarlo a los asistentes el día de la inauguración. Un bello ejemplar coordinado por el equipo de la Fundación y diseñado por Txeni Gil.

Y así llegamos a este IV Coloquio de 2023, que tendrá lugar en la histórica ciudad de Vic y en la sede de su magnífico Museu d'Art Medieval. Con ello queremos acercar a los investigadores a instituciones y lugares que están más allá de la turística Barcelona y que presentan un notable interés cultural. *Tejidos, moda y cuerpos* propone otro tema de estudio de actualidad: la relación entre tejidos y moda con los cuerpos e insta a los investigadores a explorar de qué manera los cuerpos han interactuado con materiales textiles para crear vestidos y otros artefactos a lo largo de la historia y en diferentes culturas.

Después de cuatro coloquios ya no dudamos que el colectivo de historiadores y estudiosos del textil y la moda en mundo hispanoparlante existe y que su nivel académico es excelente. Lo hemos visibilizado y esperamos haber contribuido a hacerlo merecedor de respeto y consideración al igual que lo hacen otros colectivos con más tradición intelectual como los historiadores del arte o de la ciencia. 

Dra. Sílvia Ventosa Muñoz

Chairperson IV Coloquio de investigadores
en textil y moda

Exconservadora del Museo del Diseño de Barcelona
Vicepresidenta de la Fundació Història del Disseny

La cuarta convocatoria del Coloquio ITM reúne a personas investigadoras en temas de historia de los vestidos y de los tejidos, diseño de moda, diseño de tejidos y estampados. Se trata de explorar de qué manera los cuerpos han interaccionado con materiales textiles para crear vestidos y otros artefactos a lo largo de la historia y en diferentes culturas. Esto ocurre en escenarios de ocio y trabajo, artes escénicas, deportes o en entornos religiosos y militares. Desde la Fundación Historia del Diseño proponíamos debatir temas que se vinculan a las maneras de vestir, como la movilidad y la comodidad, las tallas, las modificaciones del cuerpo —para ajustarlo o dejarlo en libertad—, el vestido inclusivo, el vestido reforma, el patronaje que crea espacios entre cuerpo y vestido, los cánones de belleza que varían con la moda y los que no se alteran (en la indumentaria religiosa). En la recepción de las comunicaciones, se puede percibir más de una temática, incluyendo tejidos para vestirse, moda, arte textil, técnicas de patronaje y confección, o ilustración de moda, y en numerosos casos se enfocan desde la perspectiva del estudio de los géneros y los cuerpos. En la presente ocasión, se han recibido más de treinta comunicaciones de diferentes procedencias, entre las que destacan Madrid, Zaragoza y Barcelona en España, Chile y México, y una amplia representación de la Universidad de Buenos Aires.

El cuerpo no es neutro, cada época lo contempla a través del filtro de su moral y sus gustos. Según Elisabeth Wilson (1985), el cuerpo es un artefacto cultural. Como un objeto cultural, es un conjunto de estilo, postura, conducta, identidad e indumentaria. Y el

ornamento corporal es el conjunto de peinado, maquillaje, tatuaje y otras alteraciones del cuerpo, que se complementa con el vestido. Se define como expresión de las estéticas que modifican la apariencia del cuerpo físico. La relación entre el cuerpo, el vestido y la moda es un nuevo campo de estudio a partir de las publicaciones *Adorned in Dreams* de Elizabeth Wilson (Wilson, 1985), Joanne Entwistle, en *The Fashioned Body* (Entwistle, 2000) y *Body Dressing* (Entwistle y Wilson, 2001). Joanne Entwistle abrirá el IV Coloquio con la conferencia titulada *The Fashioned Body: Current debates and developments* sobre este tema.

Según Joanne Entwistle (Entwistle, 2000), el vestir es un hecho básico de la vida social y es común a todas las culturas humanas. El mundo social es un mundo de cuerpos vestidos. Los que no llevan las prendas apropiadas se consideran subversivos respecto a los códigos sociales básicos. La ropa es la forma en que las personas aprenden a vivir en sus cuerpos y se sienten cómodos en ellos. El vestido es una experiencia íntima del cuerpo y una presentación pública del mismo, mediante la experiencia de la moda y del vestir. Las convenciones del vestir pretenden transformar la carne en algo reconocible y significativo para una cultura, por eso es también una cuestión de moralidad, en relación con los códigos sociales.

En el contexto de museos, *El cuerpo vestido. Siluetas y moda. 1550-2015* del Museo del Diseño de Barcelona es la primera exposición permanente que desarrolla el concepto del cuerpo vestido, tal como se explica en el catálogo de la exposición (Bastardes y Ventosa, 2014). El cuerpo, soporte del vestido, es el primer espacio habitado de la persona. Por supuesto, el vestido no es autoportante, necesita un cuerpo que lo sostenga, pero también el cuerpo ha de cubrirse con un vestido. Por ello el cuerpo y el vestido son complementarios: contenido y continente forman una simbiosis.

La relación entre el cuerpo, el vestido y la moda es lo que se denomina “el cuerpo vestido”.

Se trata de una relación dinámica, un diálogo entre el cuerpo individual, el vestido y la moda. El cuerpo vestido es un vehículo de comunicación individual (con características físicas y psicológicas) y social: indica a la vez el gusto personal del individuo, su género, la edad, la procedencia de clase y el nivel económico y sus aptitudes, y puede ser un signo de sus creencias religiosas o morales. El vestido relaciona el cuerpo físico y su otra cara, el cuerpo social, la manera de relacionarse de las personas, de acuerdo con los códigos morales, sociales, estéticos y de poder de una época y de una cultura. En la sociedad occidental, el cuerpo vestido constituye una de las grandes fuentes de debate social y cultural actual: nuestro cuerpo, cómo lo modificamos y la imagen que transmitimos tienen como objetivo lograr una determinada imagen para comunicarnos con los demás. Esta imagen no es siempre la misma, sino que se renueva por un fenómeno social que es conocido como la moda. La omnipresente moda se refleja no solo en los vestidos, sino también en los ornamentos y los tejidos que se utilizan para los vestidos, la casa o el coche, que nos rodean y caracterizan nuestro estilo de vida. En cuanto a los vestidos, la moda se materializa en unos modelos o prototipos que se crean y se confeccionan a partir de patrones de papel plano, prototipos de telas sencillas a escala real y vestidos-muestra que llevan maniqués reales o virtuales, o *influencers*. Para ajustar la construcción de vestidos a los cuerpos, tres elementos fundamentales entran en juego: los tejidos, los sistemas de construcción y las estructuras interiores.

En relación con este marco teórico que relaciona cuerpos, tejidos y moda, en el presente IV Coloquio de Investigadores en Textil y Moda, las comunicaciones recibidas se agrupan en dos grandes áreas: la historia de la indumentaria y la moda, y la historia de los tejidos, diseño textil y estampados. Es notable la recepción de temas poco habituales en los congresos de indumentaria, como por ejemplo la ropa deportiva, la indumentaria religiosa y

militar, el vestuario de teatro y de danza, y el vestido de trabajo. Por otra parte, no se han recibido aportaciones sobre indumentaria infantil, un tema en el que se debería profundizar, o sobre modas de las tribus urbanas, que han influido tantísimo en la manera de vestirnos actualmente, con su particular interpretación del cuerpo y la ropa en movimiento. En cuanto a la relación entre arte y vestido, dos comunicaciones nos acercan a una visión estética de la indumentaria.

Cuerpos, historia de la indumentaria y moda

En el campo de la historia de la indumentaria, Ruth Díez Soler analiza la construcción del gambesón, una prenda militar del siglo XIV, que es ajustada al cuerpo y a la vez permite una gran libertad de movimientos bajo la armadura. Laura Rodríguez Peinado y Raúl Romero Medina aportan una nueva mirada sobre cómo debía de ser el vestuario de un noble, un conjunto de vestidos según la moda geométrica y rígida del siglo XVII, pensada para mostrar la belleza de los tejidos, según los códigos cortesanos de la época. En la misma época, el guardainfante es descrito como un artefacto interior de grandes dimensiones, cuya función es ahuecar las faldas de las mujeres nobles, y también mostrar en su máxima amplitud y de manera plana la riqueza de las telas labradas. Saga Esedín Rojo investiga cuál fue su origen enigmático y las características de su peculiar construcción. Sandra Antúnez estudia la liberación de cuerpo femenino en el cambio de vestido de finales del siglo XVIII a principios del XIX en la corte española, en torno a la figura de María Luisa de Parma. En la misma época, Rosana Leonardi, María de Lourdes Iracet, Helga Mariel Soto y Verónica Aschkar proponen un estudio sobre la sociedad de Buenos Aires entre 1800 y 1820, a partir del estudio del cuerpo, los cánones de belleza, el comportamiento de las mujeres, y también de su manera de vestirse. Laura Jiménez Izquierdo se pregunta

sobre los tres elementos de la reforma del vestido en la Europa de finales del siglo XIX y principios del XX —pantalones, ropa interior y vestidos “estéticos”— para analizar cómo fueron recepcionados en España, y hasta qué punto llegaron a la Península los movimientos higienistas, el vestido “estético” inglés, y las nuevas prácticas de ocio y deporte. En la misma época, a principios del siglo XX Mariano Fortuny y su compañera Henriette Nigrin crean los vestidos Delphos y Peplos, que interactúan con el cuerpo de la mujer de una manera revolucionaria, ya que se ajustan a las formas naturales prescindiendo del corsé, gracias a nuevos materiales y técnicas de costura que hacen posible el cambio en la manera de vestirse, tal como lo analiza Silvia Bañares Vilella. En el estudio de Nayelli Rangel Vázquez, se describe cómo las mujeres de las clases altas en el México de principios del siglo XX invaden un mundo asignado socialmente a los hombres, el del deporte, adquiriendo prendas específicas que les permiten vestirse con comodidad y libertad de movimientos, y finalmente ganar acceso a nuevos espacios culturales, políticos y económicos.

En relación con los cambios radicales en la indumentaria y las maneras de vivir de los años 1920 en Europa, Mercedes Valdivieso Rodrigo analiza, a partir de fotografías de época, los nuevos “uniformes” de los profesores de la Escuela Bauhaus, Johannes Itten, en clave “mística/expresionista”, y László Moholy-Nagy, con una estética “constructivista-obrera-artista”. Sus imágenes corporales, de esta manera tan visible, se convierten así en la representación de la nueva ideología de la Bauhaus.

María Victoria Calandra Reula describe la evolución del sostén en la primera mitad del siglo XX, en el contexto histórico y social, y la moda contemporánea. Analiza las innovaciones materiales, tecnológicas y estéticas, el paso de la confección artesanal a industrial, y en especial la relación de estas prendas con el cuerpo de la mujer, que crean una tensión permanente entre moda y comodidad. También en relación

con la comodidad, Anna Martínez Durán recuerda la posición crítica de Bernard Rudofsky y su compañera Berta Doctor, que en la exposición *Are Clothes Modern* (1944) en el MoMA muestran cómo los zapatos deforman los pies y los vestidos ajustados al cuerpo son incómodos. Proponen modelos de sandalias para caminar en libertad y vestidos geométricos, holgados, que permiten el movimiento del cuerpo, y que guardan una estrecha relación con sus propuestas arquitectónicas de contacto con la naturaleza, poniendo en valor sensualidad, libertad de movimientos y disfrute de la vida.

Disidencia y género neutro en el vestir

En el contexto del mundo grecorromano antiguo, Fermín Castillo Arcas presenta el vestido de las bacantes griegas, que se mimetizan con la naturaleza salvaje, como ejemplo de alteridad: la mujer que contraviene las normas, entre el mito y la realidad. Por otro lado, en la antigua Roma, los “afeminados” transgreden los modelos de masculinidad de la época con su vestuario y su manera de vivir. Laura Jiménez Martínez, Francesca Lliteres Lliteres, María José Peiró Delgado y Laura Díaz Aguirre exponen este caso para mostrar la importancia que la sociedad de la Roma Altoimperial daba a la indumentaria para definir identidades y también, en este caso, denigrar a los enemigos llamándolos “afeminados”. Sobre el mismo tema, pero alejados en el tiempo y el espacio, Guillermo León Ramírez Martínez expone el fenómeno de los *muxe*, de raíces prehispánicas, una comunidad considerada un tercer género de hombres con apariencia y roles sociales atribuidos tradicionalmente a las mujeres dentro del pueblo zapoteca en México. Esta comunidad, desde la disidencia, está inmersa en una cultura tradicional que reivindica los trajes populares como símbolo de identidad regional, pero también los utiliza como símbolo de protesta en el entorno urbano mexicano del siglo XXI.

A partir de la hipótesis de que la historia del vestido en Occidente dialoga con la historia

de las sexualidades y los usos sociales del cuerpo, Laura Zambrini se pregunta sobre la moda neutra o *genderless*, desde una perspectiva sociológica y de género, analizando cambios profundos recientes en torno a la noción de identidad. En el marco de los movimientos feministas se cuestionan los roles y las definiciones de sexualidad y de géneros, en una crisis del sistema binario que permite aflorar las diversidades. Pero, ¿qué significa la neutralidad en el diseño de moda?

Uniformes: vestidos religiosos y ropa de trabajo

Por su parte, Carolina Naya Franco aporta una nueva mirada sobre los uniformes de las monjas de la orden del Santo Sepulcro, como instrumento para anular la visión de las formas del cuerpo de la mujer, impedir que sigan la moda y también restringir sus actividades sociales, creando tensión entre moda, política y devoción.

En cuanto a la ropa de trabajo, Laura Fuentes y Javier de Ponti estudian los uniformes de los años 1940 de una empresa petrolífera argentina, un buen ejemplo de diseño de indumentaria institucional creada para visibilizar la identidad de marca. Otros uniformes de distintos oficios y profesiones son las populares batas de trabajo, que cubren el vestido de la persona, o lo sustituyen, para protegerla de la suciedad de sus tareas. Eulàlia Grau Costa, Andrea Martínez Arroyo y Joan Miquel Porquer Rigo proponen un taller de cocreación artística para valorar el trabajo doméstico de las mujeres desde una perspectiva feminista, a través de una pieza invisibilizada, la bata, y para la realización de esta prenda, en el contexto de arte participativo socialmente comprometido.

Vestidos para el deporte

Eugenia Aryan propone estudiar, desde la perspectiva de los géneros, la relación entre tejidos, técnica, forma, cuerpos y géneros en la indumentaria deportiva en un escenario social

donde, según la autora, cuerpos y géneros son redefinidos o expresamente “no-definidos” como fenómenos culturales y sociales. También en el campo de las prendas para deporte, Daniel Palet explica que los primeros Juegos Olímpicos en Atenas no tenían vestidos especialmente adaptados a las prácticas deportivas, pero con el paso del tiempo se ha creado la necesidad de prendas exclusivas desde el ejercicio físico hasta la alta competición. En el campo de los tejidos técnicos para deporte se han producido grandes innovaciones en fibras, estructuras y diseño, para mejor rendimiento, comodidad y libertad de movimientos. Estas prendas deportivas, últimamente, forman parte de nuestra vida cotidiana y del mundo de las tendencias de moda, incorporando elementos estéticos e incluso de lujo.

Vestuario de representación

Verónica Arditi aborda cómo el vestido, en las artes escénicas y el cine, es un instrumento de comunicación a través de los cuerpos, bien con personajes poéticos inventados o con personajes estereotipados, con sus variables técnicas, estéticas, morfológicas o cromáticas. En referencia a la danza contemporánea, Laura Ars y Carme Carreño constatan la simbiosis entre los cuerpos y los tejidos para el movimiento corporal más libre, a partir de vestidos de danza que se encuentran en las colecciones del Museo de las Artes Escénicas de Barcelona.

Indumentaria popular

La mantilla y el mantón de Manila son unos complementos de moda que sirven para cubrirse la cabeza. Pero más allá de la función práctica, han adquirido renombre internacional como signos de identidad personal y también de indumentaria catalana y española, con un alto valor simbólico. Neus Ribas San Eme-terio nos habla de la mantilla, desde sus tradicionales funciones políticas, religiosas y de marcador de clase social, hasta su actual apropiación por colectivos *queer*. Carmina Pairet,

por su parte, analiza desde una perspectiva sociológica el contexto de uso y la colocación del mantón de Manila como prenda de vestir de las mujeres de Vilanova i la Geltrú (Barcelona), desde 1900 a 1960, y su relación con el cuerpo como signo de identidad de clase y de género.

Del papel al cuerpo: ilustración, patrones y maniquíes

Roser Masip Boladeras estudia las siluetas de los cuerpos, especialmente femeninos, en relación con tejidos y vestidos en la ilustración de moda del siglo XX y XXI, desde los años 1910, 1970-80 y su resurgimiento en la actualidad, en que este medio de comunicación de la moda es altamente valorado por su calidad artística.

Para adaptar los vestidos a un cuerpo, hay que realizar mediciones reales, establecer unos patrones planos que serán la base para la construcción de un vestido tridimensional, que se coloca sobre un cuerpo. Mercedes Pasalodos Salgado analiza este proceso desde mediados del siglo XIX en los manuales de confección, y también la función de los maniquíes en comercios, exposiciones y ferias internacionales. Verónica Sordelli aborda el patronaje exploratorio para jugar con la construcción del volumen de un vestido, que es un contenedor de un cuerpo en movimiento y también el espacio mínimo habitado, en la relación entre cuerpo, tejido y vestido, y el paso del espacio bidimensional al tridimensional (y viceversa).

Tejidos para crear vestidos

En cuanto a los tejidos que se relacionan con el cuerpo, José Manuel Sabater Salvador estudia el “reciclaje extremo”, es decir, los segundos y terceros usos de las telas en los siglos XVIII y XIX, y el aprovechamiento de retales, que se realizaba en talleres dedicados exclusivamente a reutilizar ropa usada. Los ornamentos litúrgicos se transformaban a partir de vestidos donados por los fieles, o las cortinas se convertían en trajes, con cambios sutiles imperceptibles o, en algunos casos, extremos.

Helga Mariel Soto analiza la formación de diseño textil en la Universidad de Buenos Aires desde la perspectiva de género, que introduce la hipótesis que los objetos creados son de pequeñas dimensiones y no de grandes espacios, a consecuencia de la feminización de estos estudios. Paralelamente, Camila Fernández Vicencio Pérez defiende la importancia de la formación pionera del diseño textil y de indumentaria en la Universidad de Chile en los años 1970, por parte de un grupo de mujeres que innovaron en la moda autóctona y en las tecnologías textiles.

Entre el diseño textil y la moda, Assumpta Dangla estudia los tejidos estampados de Farreró de Barcelona en los años 1960, que disponen los motivos decorativos en el vestido para adaptarlos al cuerpo. En especial, destaca el *degradé*, que aumenta el tamaño de la ornamentación floral o geométrica, desde la parte superior del vestido hasta la parte baja de la falda, con una gran cenefa horizontal en la base. Estos tejidos se realizaban para el grupo de empresas Moda del Sol, que fueron reconocidas internacionalmente. Muestras de estos estampados se pueden consultar en las colecciones del Museu de l'Estampació de Premià de Mar y en el Museo del Diseño de Barcelona.

Para concluir, se puede afirmar que en las comunicaciones recibidas el tema de los tejidos y la moda en relación con el cuerpo forma el eje del Coloquio, pero también han aparecido felizmente un amplio abanico de temas nuevos (como por ejemplo los uniformes) que tratan la historia de los tejidos, la indumentaria histórica y la moda desde los estudios de género y de la sexualidad, con una perspectiva feminista, de tal manera que ha cambiado totalmente el enfoque y el desarrollo de aquellas disciplinas en el siglo XXI. Esta nueva mirada enriquece el presente encuentro, y permite, a partir de diferentes marcos teóricos, abrir nuevas investigaciones en historia de la indumentaria y de los tejidos. 

Bibliografía

- Bastardes, Teresa, y Sílvia Ventosa. 2014.
El cuerpo vestido. Siluetas y moda.
1550-2015, catálogo de la exposición.
Barcelona: Ayuntamiento de Barcelona.
- Entwistle, Joanne. 2000. *El cuerpo y la moda.*
Una visión sociológica. Alicia Sánchez Mollet,
trad. Barcelona: Paidós.
- Entwistle, Joanne, Wilson, Elizabeth, eds. 2001.
Body Dressing. Oxford: Berg.
- Wilson, Elizabeth. 1985. *Adorned in Dreams.*
Fashion and Modernity. Londres: Virago Press.

1

Cuerpos,
historia de la indumentaria
y moda

El gambesón militar (siglo XIV)

Ruth Díez Soler

El XIV fue un siglo de grandes cambios en la indumentaria, sobre todo en la masculina, ya que se transfirió una pieza del mundo militar al ámbito civil: el gambesón. Eso se hizo de maneras muy variadas, cambiando y evolucionando a lo largo de los años. Es inevitable hablar de las armaduras cuando aparecen los gambesones, ya que la indumentaria militar y las armaduras evolucionaron en paralelo.

Hay muchos tipos de gambesones, ya que, al transferirse esta prenda al ámbito civil, se produjeron en gran variedad, con diferentes tejidos (tanto en el exterior como en el interior), rellenos y formas para adaptarse a diferentes funciones o modas. Dentro del ámbito militar también hubo diferentes tipos de gambesones, ya que dependía de si se iban a llevar por encima o por debajo de la armadura, de quién lo fuera a llevar, tanto si era un hombre de armas o un noble. El gambesón era la ropa que se llevaba para la protección del cuerpo bajo las armaduras, ya fueran cotas de malla, brigantinas o corazas. El orden en el que se vestían era: camisa, gambesón, cota de malla y brigantina. Dependiendo del poder adquisitivo de la persona, se podía invertir más en su protección, y de igual manera se podía invertir más en un gambesón. Esos son los casos de Charles de Blois, del cual se conserva el gambesón en el Musée des Tissus, en Lyon, o el que aparece esculpido en un lateral de la tumba de Pedro IV de Queralt y Anglesola, el cual podría haber vestido alguno de sus dos hijos (Guillermo o Pedro V de Queralt y Castellnou), ya que padre e hijos entraron en lucha. Este gambesón en concreto es una pieza muy característica por su



Tumba de Pedro IV de Queralt, Bell-lloc, Santa Coloma de Queralt. (Foto propia)

hechura y la forma de las mangas; estas piezas siempre se elaboraban a medida, ya que tenían que ajustarse perfectamente al cuerpo para no molestar el movimiento durante la batalla.

El gambesón consta de dos partes importantes para cumplir con su función: la parte móvil de los brazos y la parte más estática del tronco. Estas piezas son fácilmente distinguibles por la zona de la sisa, y decimos zona de la sisa porque esta, como hoy la conocemos, no existe, es la propia manga que se mete en la zona del tronco. Su construcción, si la tenemos que plasmar en un patrón, tendría una forma cónica o de embudo, la parte más amplia de este embudo encajaría en la pieza delantera y trasera del tronco, abarcando en la parte delantera parte el pecho y en la trasera el omoplato pasando por el hombro y axila en forma redondeada, dándose así a conocer como *pour-point aux grandes assietes* o gambesón de grandes platos. Eso se puede apreciar claramente



Patrónes de gambesón completo. (Foto propia)



Espalda de gambesón, parte del relleno. (Foto propia)

en el gambesón de Charles de Blois que tiene unos *godets* que amplían esta zona para dar la amplitud necesaria. Esta forma permitía una gran movilidad en los brazos. De esta manera se conseguía que la parte delantera y trasera de la pieza del tronco quedara estática, lo cual resulta de suma importancia, ya que tanto las calzas como las armaduras de las piernas iban atadas a esta, por lo cual es importante que la parte móvil, la manga, tuviera plena capacidad de movimiento sin que moviera la parte estática del tronco. Ello podría ocasionar molestias en el momento de luchar, levantando las armaduras de las piernas. La manga se dividía en dos partes: la superior y la inferior. La inferior, desde un poco más arriba del codo hasta la muñeca, también tiene una forma característica que se aprecia mejor cuando no está siendo usada. Esta parte abarca un poco más arriba del codo, así, envolviéndolo y quedando de forma natural en ángulo o forma de L. Obviamente ello también tiene su objetivo o función como la parte superior de esta, ya que el brazo enfundado con las coderas metálicas de la armadura iba a pasar

más tiempo flexionado que estirado o relajado. Toda la parte inferior de la manga y parte superior se cerraba y ajustaba al brazo mediante botones hechos de tejido; podían ser del mismo tejido exterior, redondeados y esféricos. Sin embargo también se ven otro tipo de botones en el gambesón de Charles de Blois, allí donde acaba el abombamiento del pecho y empieza la cintura, también se aprecian botones hechos del mismo tejido, pero como si fueran botones forrados. Esta diferencia de botones también se puede apreciar en otro gambesón de la época, pero de diferente hechura, el de Carlos V de Francia. Por lo general, en la parte del hombro solían tener unos lazos que atravesaban el gambesón con una base de cuero cosida al gambesón, para que la tela no se rasgara y así poder atar la armadura que iría colocada en el brazo. Lo mismo sucedía con la parte del tronco de esta prenda. Tanto en la parte trasera como en la parte delantera iban estos lazos, con la base de cuero, a la altura de las calzas, entre caderas y cintura, para así atar las calzas. De esta manera el cuerpo quedaba totalmente enfundado. Al

Gambesón de Charles de Blois. Musée des Tissus et des arts décoratifs. Inv30307



igual que las calzas, las perneras metálicas también iban atadas al gambesón. El pectoral del gambesón militar fue una de las partes que con el tiempo se haría más significativa, ya que era abombado y daba un aspecto, al que lo llevaba, de persona fornida. En el ámbito militar quizás no quedaba tan claro cuál era su función, ya que se podría entender que era para que ventilara mejor la zona cuando no se llevaba la brigantina, ya que esta lo aplastaría. Cabe recordar que son muchas capas las que los soldados llevaban encima.

Solían ir rellenos de algodón o lana y, para que todo el relleno se sujetara uniformemente por toda la pieza, se acolchaba mediante pespuntos, de ahí que también se les llamara *perpuntos* o en francés *pourpoints*. Era un pespunteado simple, a lo largo o ancho, sin formar decoración (floral), como podríamos apreciar en las mangas del brial funerario de Teresa Gil (monasterio Sancti Spiritus el Real de Toro, Zamora).

Los gambesones ya aparecen nombrados en inventarios a principios del s. XIV. Estos prime-

ros gambesones estaban hechos de lino, *fustany* (tejido de dos fibras, algodón y lino o cáñamo) o *cotonina* (algodón no muy rico). Estas primeras piezas realizadas aquí por el gremio de juboneros parecen simples, y es con el paso de los años que irán adquiriendo mayor importancia, ya que empezaron siendo una pieza interior. Solo con el tiempo, los tejidos de esta prenda se irían enriqueciendo. Incluso en el ámbito civil las mangas y cuellos podían ser de un tejido más rico, ya que era la parte que se veía con la ropa exterior, en todo caso, los tejidos de los gambesones militares fueron variando y, dependiendo del poder adquisitivo del usuario, el tejido podía ser más rico. El de Charles de Blois es de lana con motivos geométricos y animales. En el retablo de los santos Juanes (MNAC), podemos ver al descendiente de los Queralt, Dalmau y de Queralt y Rocabertí, entre los santos, vestido con lo que parece un fantástico gambesón de seda y oro.

En el caso de las mujeres no constan gambesones militares. Pero consta que hubo mujeres en el campo de batalla, ya fueran disfrazadas para no ser descubiertas o mujeres nobles representadas en pinturas luchando con armadura completa, generalmente cubierta por un brial o una coraza tapando la parte superior del vestido y casi siempre con las piernas cubiertas por ropajes. El caso de una mujer que entra en batalla y de la cual hay descripción de su arnés es el de Juana de Arco, de quien se describe que iba vestida igual que cualquier hombre en batalla, con su arnés blanco. Dado que debajo de las armaduras los hombres siempre llevaban un gambesón podemos suponer fácilmente que ella y cualquier otra mujer que se enfundara una armadura tendría que llevar la protección de un gambesón.

La longevidad del gambesón militar en el tiempo no fue mucha, pero al transferirse al ámbito civil siguió evolucionando hasta lo que hoy en día conocemos como la chaqueta sastre de caballero. En su aparición civil en el s. XIV, el gambesón produjo un cambio muy



Brigantinas. Tapiz de la toma de Arzila. Museo Parroquial de Pastrana.

significativo, ya que a los hombres les costaba un poco asumir una prenda corta que dejaba “al descubierto” su anatomía mediante calzas. Por ello al principio de llevar esta pieza

se cubrían con otras prendas encima y solo los podemos visualizar en el ámbito pictórico o escultórico a través de las mangas y los cuellos. El tiempo y la evolución hicieron el resto. 

Bibliografía

- Anderson, Ruth Matilda. 1979. *Hispanic costume 1480-1530*. New York: Hispanic Society of America.
- Aymerich Bassols, Montse. 2018. *La moda a la Catalunya del segle XIV*. Barcelona: Editorial Llibres de l'Índex.
- Bernis Madrazo, Carmen. 1955. *Indumentaria medieval española*. Madrid: Instituto Diego Velázquez, del Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Bernis Madrazo, Carmen. 1979. *Trajes y modas en la España de los reyes católicos*. Madrid: Publicado por Instituto Diego Velázquez, del Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Bie, Soren. *Jeanne d'Arc suit of Armour*. www.jeanne-darc.info/biography/suit-of-armour/.
- Capwell, Tobias. 2015. *Armour of the English knight 1400-1450*. London: Thomas del Mar.
- Capwell, Tobias. 2021. *Armour of the English knight 1450-1500*. London: The Wallace Collection.
- De Riquer, Martí. 1968. *L'arnés del cavaller, armes i armadures catalanes medievals*. Barcelona: Editorial Ariel.
- Prieto López, Diego. *La panoplia defensiva en la edad media: Símbolo de poder y definición de la silueta masculina*. Universidad Politécnica de Madrid. N.º2 (2022): 83-94.
- Vondra, Sylvain. 2015. *Le costume militaire médiéval, les chevaliers catalans du XIII au debut du XV siècle*. Portet Sur Garonne: Editorial Loubatières.



Laura Rodríguez Peinado y Raúl Romero Medina

“El Fondo de armario de un noble”. Una mirada barroca entre arte y vestido en el caso del VI Duque de Medinaceli¹

Raúl Romero Medina

Profesor Contratado, Doctor, Departamento de Historia del Arte. Universidad Complutense de Madrid

Laura Rodríguez Peinado

Profesora Titular, Departamento de Historia del Arte. Universidad Complutense de Madrid

Introducción

Este trabajo plantea una mirada a la vestimenta masculina en la Corte de los Austrias en la España del Siglo de Oro.² Para ello nos centramos en el estudio del caso del VI duque de Medinaceli, Juan de la Cerda y Aragón (1569-1607), gentilhomme de Cámara del Rey, embajador, caballero de la Orden del Toisón de Oro, Grande de España. Particularmente, nos ocuparemos de los vestidos y otros artefactos, ya que ello nos permite ensanchar la mirada hacia el mundo textil y de la moda. Partimos de la hipótesis, por tanto, de que la indumentaria está relacionada con el concepto de magnificencia textil y las formas cortesanas de ver, y dejarse ver, que se manifiestan en unos códigos caballerescos muy observables en la moda del retrato cortesano del momento.³

La España de los Austrias, y la corte madrileña, generó unos escenarios en los que la nobleza, junto al rey y a su familia, hizo uso de la magnificencia textil en ese juego de ver y de ser visto. La indumentaria definía los modos cortesanos de la vida cotidiana, fuesen ambientes, civiles, religiosos o festivos, y fueron importantes artefactos en los que se invirtió tiempo, esfuerzo y dinero. El caso de la noble-

za, ejemplificado, en la familia Medinaceli y, concretamente, en un ajuar masculino, permite comprender y contextualizar esas relaciones entre arte barroco y vestido.

La metodología empleada parte del estudio de las fuentes documentales, fundamentalmente del inventario y de la almoneda del VI duque de Medinaceli,⁴ donde se describen todos sus bienes, que se contrasta y ejemplifica con los retratos cortesanos de la época y el estudio de la naturaleza de los materiales textiles. Ello permite una mirada holística a las relaciones entre arte y vestido rompiendo, no solo las categorías tradicionales de la historia del arte, sino los enfoques y desenfoces entre historia, cultura visual y género. Además de superar las cronologías que marcan más bien barreras mentales más que físicas.

Por último, hay que señalar que el trabajo de investigación que planteamos se basa en documentación inédita, lo que ya es importante como aportación historiográfica en sí, y permite abundar en unos tipos textiles, indumentaria y artefactos que codifican y ejemplifican la moda en la España cortesana de los Austrias.

El personaje

Don Juan de la Cerda y Aragón (1569-1607) fue VI duque de Medinaceli y V marqués de Cogolludo. Grande de España y caballero de la Orden del Toisón de Oro, fue gentilhomme de la cámara del rey Felipe III con ejercicio, así como su embajador extraordinario en Alemania. Los servicios prestados por su abuelo, el IV duque de Medinaceli, don Juan de la Cerda

1. Este texto se enmarca dentro del proyecto de Investigación I+D —en el marco del Programa Estatal para impulsar la Investigación Científico-Técnica y su Transferencia, del Plan Estatal de Investigación Científica, Técnica y de Innovación 2021-2023—, *Miradas cruzadas: espacios del coleccionismo habsbúrgico y nobiliario entre España y el Imperio (siglos XVI-XVII)*. (MIRAS) PID2021-124239NB-I00-ART, del que es IP2 el autor de este texto junto con Matteo Mancini, IP1. <https://miradascruzadas.org/>.

2. Miguel Herrero García, *Estudios sobre indumentaria española*.

3. Ruiz Gómez, “Retratos de corte en la monarquía española (1530-1660)”.

4. (A)rchivo (H)istórico de (P)rotocolos de (M)adrid, 2001. [En adelante AHPM]: “El duque de Medinaceli inventario de sus bienes. Don Gómez Dávila marqués de Velada del consejo de estado y mayordomo mayor de su magestad digo que el señor don Juan de la Cerda duque de Medinaceli por su testamento debajo de cuya disposición falleció me nombró por su testamento y como tal para la buen quenta y razón de su hacienda sea y se debe hacer inventario el qual quiero hacer jurídicamente como tal testamento pido a V. M. me dé licencia y protesto hazerlo con toda claridad presentarlo y jurarlo pido juro dicha licencia. El marqués de Velada (rúbrica). En la villa de Madrid a diez días del mes de diciembre de mil y seiscientos y siete años se continuó el dicho inventario del dicho duque en la forma siguiente [...]”.



Bartolomé González, *Felipe III sedente*,
ca. 1615, óleo sobre lienzo, 160 x
109 cm. Depósito en otra institución.
Museo del Prado, Madrid. [P002918]

y Silva, como virrey de Sicilia y Navarra, gobernador de los Países Bajos y mayordomo mayor de la reina Ana de Austria, así como su padre, el V duque de Medinaceli, don Juan Luis de la Cerda, como servidor en varios asuntos de la Corte, generaron en la casa ducal deudas por valor de 100.000 ducados. Por este motivo, Felipe II le dio licencia en una real cédula, de 26 de enero de 1595, para imponer un censo al quitar en su estado y mayorazgo por este valor.⁵ Su condición de sobrino del I duque de Lerma, valido del rey Felipe III, le otorgó una cercanía estrecha al círculo del monarca, lo que benefició sus intereses.

Hombre culto, sus referencias artísticas y culturales estuvieron mediatizadas por todo lo que pudo ver desde la infancia y por su condición de sobrino del I duque de Lerma, así como por su aproximación al círculo real y sus viajes al Imperio.

Todas estas circunstancias explican que el papel que jugó en la corte en tiempos de Felipe III exigieran de la presencia “de un fondo de armario” para cumplir con sus funciones de alta representatividad. Cuando el

VI duque de Medinaceli fallece en noviembre de 1607,⁶ es su suegro, el II marqués de Velada, como uno de sus testamentarios, quien da comienzo al inventario de sus bienes. Este se inicia en Madrid, el 10 de diciembre de 1607, y registra un total de 1019 piezas de indumentaria como se refleja en el cuadro que hemos elaborado al efecto.

Una mirada barroca a un fondo de armario singular

Para ajustarnos a las normas, se van a mencionar de forma somera los aspectos más sobresalientes del guardarropa del VI duque a partir del inventario donde se hace una descripción detallada de la tipología de las prendas atendiendo a los materiales con que estaban confeccionadas,⁷ el color, los adornos y aderezos (cadenillas, galones, puntas...), así como el estado de uso, aspecto que aporta información importante relativa a la estima en que se tenían los tejidos, aunque estuvieran viejos o raídos.⁸ Respecto a las tipologías, destaca su variedad y riqueza acorde a la moda de la época, donde el color jugó un papel fundamental. En tiempos de Felipe III, el rey y su corte utilizaron con más frecuencia prendas de colores sin dejar de tener importancia el negro, protagonista de la indumentaria regia de su padre, Felipe II, que retomará su hijo, Felipe IV. En el inventario se mencionan, además del negro, el carmesí, amarillo, verde, morado, blanco, pardo y hierba — tono de moda repetido en varias ocasiones—,

6. El duque de Medinaceli fallece el 24 de noviembre de 1607. “Esta mañana murió el duque de Medinaceli, de tabardillo, después de veinte días de enfermedad”. Cabrera de Córdoba, *Relaciones de las cosas sucedidas en la Corte de España*, 22.

7. Por razones de espacio no podemos detenernos en el análisis y comentario de los materiales, que deben ser objeto de otra investigación. Remitimos a Herrero García, *Los tejidos en la España de los Austrias*; Dávila Corona, Duran Pujol, García Fernández, *Diccionario histórico de telas y tejidos*; Martínez Meléndez, *Los nombres de tejidos en castellano medieval*.

8. AHPM, 2001: “Unos pedaços de garras viejos que se cortaron de un herruelo [...] Un manojo de perfiles viejos de marta que son de los aforros de arriba [...] Una capa frairesca vieja. Unos calçones de lanilla viejos. Un par de medias de seda negras grandes muy anchas. Otro par de seda de medias negras viejas [...]”.

5. Todos estos datos en Fernández de Bethencourt, *Historia Genealógica y Heráldica de la Monarquía Española*, 250-251.

Cuadro 1. Indumentaria recogida en la almoneda del VI duque de Medinaceli (Elaboración propia a partir de AHPM. 2001)

Indumentaria	Materialidad	Ejemplo
Calzas grandes (15)	Calzas (tafetán, ratina, camuza, terciopelo y raso)	<i>Otras calças de camuça con ribetillo de raso y puntillas de carmesi sin medias con fundas.</i>
Medias (18)	Medias (seda y seda felpada. Varios colores)	<i>Un par de medias de seda cortas labradas de seda blanca y morada</i>
Ligas (5)	Varios colores (negras, verdes, blancas)	<i>Dos pares de ligas negras.</i>
Calzones (9)	Tabí, tafetán, paño, jerguilla, paño frailerero...	<i>Otros calçones de tela de plata cuajados con trençillas de oro plisados pasamanos de plata e oro con almenillas bebederos paxiços.</i>
Jubones (36)	Tela de plata, tafetán, sarga, ratina, lanilla, tabí, raso, olanda, lienzo...	<i>Un jubón de tela de plata cuajado de trençillas de oro aforrado en tafetán amarillo con quello.</i>
Ropillas (28)	Ropillas (tafetán, terciopelo, raso, bayeta, chamelote, ratina, paño...)	<i>Otra ropilla de gorguera pardo y verde con dos guarniçones de ribetillos verdes puntillas pardas y verde aforrado gorguerançillo pardo labrado.</i>
Baquero (3)	Baquero (terciopelo y tafetán)	<i>Un baquero de tafetán liso larguedado con pasamanos de dos en dos aforrados en tafetán con mangas</i>
Capotillo (2)	Capotillo (paño y paño frailerero)	<i>Un capotillo del mesmo paño escotado sin mangas aforradas de tafetán verde con respunteado verdes.</i>
Cueras (4) y Coletos (5)	Cueras (cuero de ámbar ya que se solía perfumar y tintar en varios colores) Coletos (cuero de ámbar ídem en varios colores)	<i>Otra quera de quero de ámbar negra quajada de çintillas de plata en arpón aforrada en tafetán blanco.</i> <i>Un coletos de quero de ámbar leonado con dos guarniçones de puntillas de plata aforrado en tafetán de nácar.</i>
Capas (14)	Anascote, paño negro, tafetán, terciopelo, paño frailerero, etc.	<i>Otra capa de raja con seis guarniçones soguilla de raso dos cadenillas ençima y ribetillo en medio con dos fajas de raso.</i>
Bohemios (2)	Anafaya y tafetán	<i>Un bohemio de anafaya negra con ocho guarniçones tirillas de tafetán y espiguillas y alamares aforrado en tafetán listado y prensado.</i>
Herreruelos (20)	Tafetán, chamelote, lanilla, fernandina, paño, bayeta, sarga...	<i>Un herreruelo de gorguera pardo y verde con quatro guarniçones ribetillos de raso verde puntillas pardas y verdes aforrado en gorguera pardo labrado.</i>
Ropas (29)	Se incluyen ropas, cuellos, forros, piezas, pedazos...	<i>Otra ropa de carmesi negro con un pasamanos negro forradas en marta de siciãa.</i>
Gorras (36)	Incluye gorras y sombreros en tafetán, fieltro, raso, terciopelo, etc.	<i>Quatro gorras de tersiopelo negro lisa sin toquillas.</i>
Monteras (19)	Se asientan monteras y caperuzas pequeñas en tafetán, paño, raso o bayeta...	<i>Una montera de juego de cañas de tela de belillo de plata con dos plumas blancas toquilla del mesmo belillo.</i>
Plumas (10 penachos y 9 puntas y plumas sueltas)	De varios colores	<i>Un penacho de plumas blancas de quatro plumas.</i>
Zapatos, botas, borceguíes y pantuflos (201)	Varias tipologías y varios materiales	<i>Çiento y veinte y dos pares de çapatos de cordobán y baqueta.</i>
Vestidos (24)	Calzas, coletos, ropillas y piezas de paño	<i>Quatro calças de tafetán açul con unas franxillas de plata falsa que son de lacayos para juego de cañas con entretelas de tafetán naranjado.</i> <i>Diez ropillas de paño negro con mangas aforradas en fuetán pardo que son de librea de pajes y lacayos</i>
Camisas (188) y Ropa blanca (342 en varias prendas)	Camisas, sábanas, toallas, pañuelos, almohadas, almillas, peinadores...	<i>Quarenta y una camisas de olanda del duque que no se han puesto con puños de Cambrai todas</i>



Bartolomé González, *Archiduque Leopoldo*, ca. 1608-1617, óleo sobre lienzo, 120 x 101 cm. Depósito en otra institución. Museo Nacional del Prado, Madrid. [P001271]

así como los listados, bandas de colores donde podían variar las anchuras.⁹ Los dorados y plateados, citados profusamente, contribuían al lujo y magnificencia.

Junto a calzas y calzones se citan medias y ligas. En tiempos de Felipe III las calzas sufrieron una trascendental transformación al hacerse más anchas, con vuelo, cubriendo parte del muslo, por lo que a menudo se citan junto a las medias de seda.¹⁰

Entre la ropa de cuerpo contaba con 26 jubones de distintas calidades, especificándose como eran sus forros y si tenían o no mangas o cuellos, elementos que podían ser postizos facilitando su limpieza. El jubón se colocaba sobre la camisa y sobre este la ropilla,¹¹ de la que se contabilizan 28 en lana y seda, podía ser más o menos ajustada al talle y su longitud, aproximadamente hasta los muslos, fue variando a lo largo de los siglos XVI-XVII. En esta categoría se incluyen dos capotillos de paños y tres baqueros de terciopelo y tafetán, un tipo de sayo que procede de la ropa campesina utilizado para la práctica de la caza y las armas por los gentilhombres.¹² Las cueras y coletos de cuero



Diego de Silva y Velázquez, *Lanzas o La Rendición de Breda*, hacia 1635, óleo sobre lienzo, 307 x 367 cm. Museo Nacional del Prado, Madrid. [P1172]

ámbar —que aportaba un agradable olor— eran propias del atuendo militar. Las cueras eran ajustadas, sin mangas, y se lucían sobre el jubón, mientras los coletos presentaban falldones y podían llegar hasta las rodillas, como lucen los soldados españoles en *La rendición de Breda* de Velázquez.¹³

Las 14 capas de lana y seda, los dos bohemios y los 20 herreruelos eran prendas de encima que se usaban en todas las estaciones, con materiales y calidades que variaban en función de estas. Los bohemios eran prendas de lujo con forros vistos en sus delanteros, grandes cuellos y aberturas para sacar los brazos. Y los herreruelos procedían del atuendo militar formado por una coraza de cuyos hombros pendía una capa corta, único elemento que permaneció de esta prenda en el siglo XVII.¹⁴ Por último, las ropas mencionadas eran vestidos de casa, no por eso menos lujosos en los materiales y sus adornos.

Los tocados fueron fundamentales en el atuendo masculino. En el inventario se mencionan gorras, sombreros, monteras y caperuzas en distintos materiales y con adornos diversos, así como plumas y penachos que, como se

9. Rodríguez Peinado, "Arquitectura y textil, epidermis figuradas", 190-194.

10. Herrero García, *Estudios sobre indumentaria española*, 57-58.

11. Herrero García, *Estudios sobre indumentaria española*, 89-112.

12. Herrero García, *Estudios sobre indumentaria española*,

153-157.

13. Herrero García, *Estudios sobre indumentaria española*, 118-127.

14. Herrero García, *Estudios sobre indumentaria española*, 128-131 y 136-144.



Juan de la Corte, *Fiestas en la plaza mayor de Madrid*, 1623, Museo de Historia de Madrid

observa en los retratos de la época, servían de ornato a gorras y sombreros. Las gorras eran una variedad de bonete con vueltas. Realmente servían de adorno, mientras los sombreros protegían del clima, por eso era esencial el ala, aunque también se usaban con carácter ceremonial en los interiores.¹⁵ La montera no se ajustaba a una hechura concreta, aunque en el inventario se menciona “una montera de juego de cañas”, antecedente de las del traje de torear.

Llama la atención la riqueza del calzado, un auténtico lujo compuesto por 201 pares de zapatos, botas, borceguíes, pantuflos, polainas y calcetas realizados en cuero y terciopelo ajustado a las necesidades de su actividad cortesana.¹⁶

El inventario concluye con un apartado dedicado a la ropa blanca (camisas, sábanas, toallas, pañuelos, almohadas, almillas, peinadores, calcetas, cofias, escaupines, cuellos, braguillas, fruteros...) donde se especifica si eran de “holanda”, “cambray” o de lienzo del país. La ropa blanca era un lujo al servicio de los altos estamentos donde el aprecio hacia las

manufacturas extranjeras se evidencia al distinguir los tipos de telas finas.¹⁷

Conclusión

Una mirada al inventario permite observar cómo entre las calidades de las prendas del guardarropa hay diferencia entre las usadas de ordinario y las de carácter cortesano y militar que permiten entender las necesidades de un vestuario específico para las actividades propias de un gentilhomme que prestó sus servicios en la corte de Felipe III. 

15. Bernis, *Trajes y modas en la España de los Reyes Católicos*, 24-26.

16. Herrero García, *Estudios sobre indumentaria española*, 181-191; Bernis, *Trajes y modas en la España de los Reyes Católicos*, 30-31.

17. Herrero García, *Los tejidos en la España de los Austrias*, 181-186.

Bibliografía

- Bernis, Carmen. 1979. *Trajes y modas en la España de los Reyes Católicos. II. Los hombres*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Cabrera de Córdoba, Luis. 1857. *Relaciones de las cosas sucedidas en la Corte de España desde 1599 a 1614*. Madrid: Imprenta de J. Martín Alegría.
- Dávila Corona, Rosa M.^a, Montserrat Duran Pujol, Máximo García Fernández. 2004. *Diccionario histórico de telas y tejidos. Castellano - catalán*. Salamanca: Junta de Castilla y León.
- Fernández de Bethencourt, Francisco. 2003. *Historia Genealógica y Heráldica de la Monarquía Española, Casa Real y Grandes de España*. Sevilla: Fabiola de Publicaciones, tomo V.
- Herrero García, Miguel. 2014. *Estudios sobre indumentaria española en época de los Austrias*. Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica.
- Herrero García, Miguel. 2014. *Los tejidos en la España de los Austrias. Fragmentos de un diccionario*. Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica.
- Martínez Meléndez, M.^a del Carmen. 1989. *Los nombres de tejidos en castellano medieval*. Granada: Universidad de Granada.
- Rodríguez Peinado, Laura. 2022. "Arquitectura y textil, epidermis figuradas de origen islámico en contextos cristianos". En *Al-Andalus y el arte español: ejercicios de inclusión y olvido. Homenaje a Juan Carlos Ruiz Souza*, editado por Víctor Rabasco, Susana Calvo, Azucena Hernández, 183-202. Madrid: La Ergástula.
- Ruiz Gómez, Leticia. 2004. "Retratos de corte en la monarquía española (1530-1660)". En *El retrato español: del Greco a Picasso* (editado por Javier Portús Pérez): 96-123. Madrid: Museo Nacional del Prado.

Viaje a los orígenes del guardainfante, esa “diabólica invención”

Saga Esedín Rojo

Estudiante de doctorado.

Universidad Complutense / Escuela del Louvre

El guardainfante, armazón destinado a ahuecar las faldas y exagerar las caderas femeninas, estuvo a la moda en España entre 1630 y 1670 aproximadamente. La característica silueta que proporcionaba a las mujeres y que encontró eco en sus peinados¹ resulta indisociable del reinado de Felipe IV. Sin embargo, poco se sabe sobre su auténtico origen, que no ha sido estudiado en profundidad. Mucho se ha escrito, tanto en el siglo XVII como en nuestros días, acerca de las razones por las que se empezó a utilizar y sobre su supuesta procedencia francesa. Este artículo pretende analizar dichas premisas e ir un poco más allá para arrojar luz sobre los inicios de esta prenda histórica típicamente española.

En el nombre del guardainfante

Antes de adentrarnos en el origen formal del guardainfante, es interesante dedicarle un momento a su nombre. ¿Por qué se le llamó así? Según el Diccionario de la Real Academia Española, la palabra procede “de *guardar* e *infante*, por ser prenda con que podían ocultar su estado las mujeres embarazadas”. Efectivamente, esto era lo que se decía en la época: que las mujeres se servían de este artificio para esconder embarazos no deseados. Sin embargo, y a pesar de que tanto el Diccionario de la RAE como algunos estudiosos contemporáneos repiten esa hipótesis como si fuera cierta, es importante cuestionar la veracidad de ese tipo de

afirmaciones y no interpretar al pie de la letra lo que escribían los moralistas.

Según Amanda Wunder, el primero en insinuar que las mujeres inventaron esta prenda para ocultar sus deslices fue Tomás Ramón en su *Nueva Premática de reformation*² (1635). Dice el autor:

“[...] adornense [...] el vientre con esos guarda infantes tan costosos, quanto penosos, para disimular sus mal guisados, no viendo que afean el brio, y gallardía que Dios las dio [...]”.³

E insiste:

“Quitense pues esos guardainfantes, que las desdora, y haze sospechosas, vease que son lo que prometen y deuen ser, y no lo contrario. No ven que ya se acabaron los bobos, y que hasta los niños entienden esse disfraz?”.⁴

Encontramos una versión diferente (y bastante aislada, por cierto) sobre la utilidad del guardainfante en la crónica del religioso francés Jean Muret quien, en 1666, visitó nuestro país. Según él, las españolas, al ser poco fecundas, vestían esta prenda para “conservar su fruto”.⁵ Cómo podía servir el guardainfante para proteger al bebé, no se detiene a explicarlo.

Es probable que el nombre de esta prenda se inspirase en aquel con el cual, en Francia y Flandes, a finales del siglo XVI, se conoció a un nuevo tipo de verdugado que abultaba las caderas y del que más adelante hablaremos. Dicho estilo fue bautizado como *cachenfant*,⁶ algo

1. Para más información acerca del “peinado del guardainfante”, ver: Saga Esedín Rojo. 2023. “Faux cheveux et petites cages: postiches à la cour d’Espagne”. En *Des cheveux & des poils*, ed. Denis Bruna. París: Les Arts Décoratifs, 164-167.

2. Amanda Wunder. 2015. “Women’s Fashions and Politics in Seventeenth-Century Spain: The Rise and Fall of the Guardainfante”, *Renaissance Quarterly*, vol. 68, 1: 144.

3. Tomás Ramón. 1635. *Nueva premissa de reformation contra los abusos de los afeytes, calçado, guedejas, guardainfantes, lençuaque critico, moños, trajes: y excesso en el uso del tabaco*. Zaragoza: Diego Dorme, 65-66.

4. *Ibid.*, p. 269.

5. Benassar, Bartolomé y Lucile Benassar. 1998. *Le voyage en Espagne. Anthologie des voyageurs français et francophones du XVIIe au XIXe siècle*. París: Robert Laffont, 104-7.

6. Ver, por ejemplo, un grabado atribuido a Maerten de Vos conservado en el Metropolitan Museum de Nueva York, “La vanidad



Figura 1. Atribuido a Maerten de Vos, *La vanidad de las mujeres. Máscaras y verdugados*, c. 1600. Nueva York, Metropolitan Museum.

así como “escondeniño” (fig. 1). Sin embargo, lo que no resultaba nuevo ni típicamente francés era la narrativa: ya se había recurrido a ella para justificar la invención del verdugado español a finales del siglo xv. El cronista Alfonso de Palencia (1423-1492) aseguraba que dicha prenda femenina había nacido de la necesidad de la reina Juana, esposa de Enrique IV, de ocultar un embarazo extramatrimonial.⁷

Este tipo de aseveraciones, portadoras de significados muy complejos e interesantes, no deben ser interpretadas literalmente. En primer lugar, hay que fijarse en las personas que las emiten: cronistas y moralistas con la pluma afilada, varones, cuyas obras hacían hincapié en la desvergüenza femenina y en la necesidad de enderezarla. En segundo lugar, resulta difícil de creer que el verdugado y el guardainfante, que tanto acentuaban el contorno de la cintura reduciéndola a la mínima expresión, fuesen compatibles con un vientre de embarazada. Es muy posible que los nombres de *cachenfant* y de *guardainfante* se atribuyeran

a las respectivas prendas de manera un tanto irónica o burlesca. Es menos probable que la auténtica razón de ser de dicha prenda fuera ocultar embarazos accidentales.

¿Una invención francesa?

Como ocurre con muchas otras prendas históricas, es difícil determinar el origen preciso del guardainfante. Por un lado, hay que recordar que la moda es cíclica: está en su naturaleza adoptar formas nuevas cada cierto tiempo. Por otro lado, detrás de dichas formas suelen esconderse diversas causas e influencias, es infrecuente que una moda nueva surja de un hecho aislado.

Algunos autores del siglo xvii señalaron al país vecino como la cuna (o quizá deberíamos decir “el culpable”) del guardainfante. En 1636, Alonso Carranza afirmaba que esa “diabólica invención” nos “vino de Francia”.⁸ En la novela *El disfrazado*, de Alonso de Castillo Solorzano, publicada póstumamente en 1649, el

de las mujeres. Máscaras y verdugados” (c. 1600) en el que se puede leer arriba a la derecha: “Un *cachenfant* comme les autres me fault porter.” (Un *cachenfant* como las demás debo llevar).

7. Alfonso de Palencia, citado en: Jeremy Lawrence. 2016. “Vestimenta y opresión en la Edad Media: el caso del verdugado a finales de la Edad Media”. *Cahiers d'études hispaniques médiévales* 39: 116.

8. Alonso Carranza. 1936. *Discurso contra los malos trajes y adornos lascivos*. Madrid: imprenta María de Quiñones, 109.

Figura 2. Anónimo, *Retrato de Catalina de Médici*, 1599. Florencia, Galería de los Uffizi.

autor convenía en que el guardainfante estaba “tomado de Francia”.⁹ Algunos estudios llevados a cabo en nuestros días han asumido esta hipótesis.¹⁰ Carmen Bernis añadió que quienes introdujeron este artificio en España fueron “unos cómicos, posiblemente franceses”, que vinieron a actuar en “un teatro de Madrid”.¹¹ Aunque la teoría del origen francés no es descartable, creemos que es precipitado asumir que el modelo francés fue la única fuente de inspiración para el guardainfante. Primero, recordemos que durante todo el siglo XVII hubo una relación de rivalidad entre Francia y España, que Alexander Cioranescu describe muy bien como de “odio permanente y cordial”.¹² Entre 1635 y 1659, concretamente, ambas potencias estaban inmersas en la guerra francoespañola, una rama de la guerra de los Treinta Años. Por tanto, podía resultar tentador para los cronistas atribuir al país galo aquellas modas consideradas extravagantes o ridículas. Además, el verdugado francés del que se ha supuesto que derivó el guardainfante español había pasado de moda en Francia una década antes del nacimiento de este último (lo cual no es en sí una razón para descartar la posibilidad, pero sí la hace menos evidente). Para terminar, asumir que la única fuente de la que bebió el guardainfante fue el verdugado francés es olvidar otro tipo de prenda que estuvo vigente en las cortes europeas durante cuarenta años y cuya forma se aproxima más a la del guardainfante: el verdugado inglés.



Un cruce de influencias

Es posible que el guardainfante resultase de una evolución del verdugado español hacia una silueta inspirada por el verdugado francés y, especialmente, por el inglés. El verdugado, el primer armazón de la historia que dio volumen a las faldas, surgió en España hacia 1468¹³ y constituye una de las prendas más emblemáticas de la difusión de la moda española por las cortes europeas (fig. 2). Esta estructura, formada por rígidos aros de mimbre, junco, ballena o cuerda¹⁴ insertados en una enagua y cuyo diámetro se iba ensanchando de arriba abajo, proporcionaba a la mitad inferior de las damas una característica forma de cono. Hacia mediados del siglo XVI, el furor por los verdugados se moderó un poco, pero estos nunca llegaron a desaparecer del todo.

9. Alonso de Castillo Solórzano. 1649. “El disfrazado”, en *Sala de recreación*. Zaragoza: herederos de Pedro Lanaja y Lamarca, 110.

10. Entre otros: Ruth de la Puerta Escribano. 2008. “La moda civil en la España del siglo XVII: inmovilismo e influencias extranjeras”, *Ars Longa* 17: 71.

11. Carmen Bernis. 1991. “Velázquez y el guardainfante”. En *Velázquez y el arte de su tiempo*, ed. V Jornadas de arte, Centro de Estudios Históricos del CSIC. Madrid: Alpuerto, 51.

12. Alexandre Cioranescu. 1983. *Le masque et le visage. Du baroque espagnol au classicisme français*. Ginebra: Droz, 13.

13. Amalia Descalzo. 2009. “La permanence du panier dans les cours européennes”, en *Fastes de cour et cérémonies royales: le costume de cour en Europe, 1650-1800*, ed. Pierre Arizoli-Clémentel y Pascale Gorguet-Ballesteros. Versailles: Éditions de la Réunion des musées nationaux, 72.

14. Axel Moulinier y Sophie Vesin. 2013. “Dessous féminins et soumission du corps au XVII^e siècle”, en *La mécanique des dessous*, ed. Denis Bruna. París: Musée des Arts Décoratifs, 57.



Figura 3. Escuela francesa, *Baile nupcial del duque de Joyeuse*, c. 1581-82 (detalle). París, Museo del Louvre.

Durante el último cuarto del XVI emergió en Europa un nuevo tipo de artificio para ahuecar las faldas: el llamado verdugado francés (fig. 3). No era propiamente un verdugado, pues carecía de la estructura con aros del español, ni daba a las faldas esa forma de campana, pero servía también para aportarles volumen, en este caso, en torno a la cadera. Un grabado atribuido al artista flamenco Marten de Vos, “La vanidad de las mujeres. Máscaras y verdugados”, nos sirve para atisbar la morfología de esa nueva ocurrencia: consistía en una especie de almohadilla circular que se colocaba en torno a la cadera y se anudaba delante (fig. 1). Si este verdugado daba protagonismo a las caderas, la silueta redondeada y suave que producía no tiene nada que ver con la que será la silueta del guardainfante. Las formas angulosas de este último se asemejan más a las de una estructura surgida en Inglaterra.

Se cree que el verdugado inglés, también llamado “tonel”, “rueda” o “tambor”¹⁵ fue llevado por primera vez por la reina Isabel I de Inglaterra el 12 de abril de 1578.¹⁶ Un ejemplar ha llegado hasta nosotros: aquel que vistió a la efigie



Figura 4. Verdugado inglés de la efigie real de Isabel I de Inglaterra, 1603. Londres, abadía de Westminster.

funeraria de la mencionada reina, fallecida en 1603, conservado en la abadía de Westminster (fig. 4). Este verdugado está constituido por una estructura rígida recubierta de tejido y de un ligero relleno. Sobre ella, las faldas se desplegaban horizontalmente en torno a las caderas para luego caer en ángulo recto hasta el suelo.

Ni el verdugado francés ni el inglés sustituyeron al español, sino que convivieron con él, como muestra la iconografía de la época. Particularmente interesante para nosotros es el retrato de la infanta Isabel Clara Eugenia realizado por Frans Pourbus el Joven hacia 1599 (fig. 5): en él, la infanta viste el clásico verdugado español, mientras que a su lado, su enana lleva una falda cuya forma delata un verdugado inglés. Sabemos, pues, que este tipo de verdugado era conocido en España en aquella época, como también seguramente el francés.

Así pues, todo parece indicar que la historia del guardainfante es circular: es la del verdugado que surgió en España y se exportó a las cortes europeas, que años después dio pie a distintas variantes en otros países y que regresó, finalmente, a España, integrando esas

15. *Ibid.*, p. 59.

16. Herbert Norris. 1997. *Tudor Costume and Fashion*. Douvres: Dover Publications, 604.



Figura 5. Frans Pourbus el Joven, *Isabel Clara Eugenia, infanta de España, gobernante de Países Bajos*, c. 1599. Versalles, palacios de Versalles y de Trianon.

novedades (volumen a nivel de las caderas, angulosidad).

Mientras que en la década de 1620 se fueron abandonando las estructuras rígidas para las faldas en Europa, España siguió varios años aferrada al guardainfante, bajo el cual, según Jean Muret, “sin exagerar, podían esconderse dos hombres con total comodidad”.¹⁷ Sustituido por el sacristán en la década de 1670 y poco después por el tontillo, las faldas en España solo empezaron a decrecer tras la llegada de Felipe V, el primer Borbón, al trono de este país. 

17. Bartolomé y Lucile Benassar, *op. cit.*, 944.

Bibliografía

- Benassar, Bartolomé y Lucile Benassar. 1998. *Le voyage en Espagne. Anthologie des voyageurs français et francophones du XVIe au XIXe siècle*. París: Robert Laffont.
- Bernis, Carmen. 1991. “Velázquez y el guardainfante”. *Velázquez y el arte de su tiempo*, editado por V Jornadas de arte, Centro de Estudios Históricos del CSIC: 49-60. Madrid: Alpuerto.
- Bernis, Carmen y Amalia Descalzo. 2014. “El traje femenino español en la época de los Austrias”. En *Vestir a la española en las cortes europeas* (ss. XVI y XVII), editado por José Luis Colomer y Amalia Descalzo: 39-75. Madrid: CEEH.
- Carranza, Alonso. 1636. *Discurso contra los malos trajes y adornos lascivos*. Madrid: imprenta María de Quiñones.
- Cioranescu, Alexandre. 1983. *Le masque et le visage. Du baroque espagnol au classicisme français*. Ginebra: Droz.
- De Castillo Solórzano, Alonso. 1649. “El disfrazado”. En *Sala de recreación*, 91-130. Zaragoza: herederos de Pedro Lanaja y Lamarca.
- De la Puerta Escribano, Ruth. 2008. “La moda civil en la España del siglo XVII: inmovilismo e influencias extranjerías”. *Ars Longa* 17: 67-80.
- Descalzo, Amalia. 2009. “La permanence du panier dans les cours européennes”. *Fastes de cour et cérémonies royales: le costume de cour en Europe, 1650-1800*, editado por Pierre Arizzoli-Clémentel y Pascale Gorguet-Ballesteros: 72-77. Versalles: Éditions de la Réunion des musées nationaux.
- Lawrance, Jeremy. 2016. “Vestimenta y opresión en la Edad Media: el caso del verdugado a finales de la Edad Media”. *Cahiers d'études hispaniques médiévales* 39: 111-136.
- Moulinier, Axel y Sophie Vesin. 2013. “Dessous féminins et soumission du corps au XVIe siècle”. *La mécanique des dessous*, editado por Denis Bruna: 57-65. París: Les Décoratifs.
- Ramón, Tomás. 1635. *Nueva premissa de reformation contra los abusos de los afeytes, calçado, guedejas, guardainfantes, lenguaje critico, moños, trajes: y excesso en el vso del tabaco*. Zaragoza: Diego Dormer.
- Wunder, Amanda. 2015. “Women’s Fashions and Politics in Seventeenth-Century Spain: The Rise and Fall of the Guardainfante”. *Renaissance Quarterly*, vol. 68, 1: 133-186.

**Rosana Leonardi, María de Lourdes Iracet,
Helga Mariel Soto y Verónica Aschkar**

La indumentaria en Buenos Aires. Cuerpo y prescripciones de comportamiento entre 1800-1820

Rosana Leonardi

Licenciada en Artes. Docente titular de Historia del Diseño de Indumentaria y Textil 1 y 2. Universidad de Buenos Aires

María de Lourdes Iracet

Diseñadora Textil y Magister en Diseño comunicacional. Adjunta de Historia del Diseño de Indumentaria y Textil 1 y 2. Universidad de Buenos Aires

Helga Mariel Soto

Diseñadora Textil, maestranda en Diseño comunicacional. Jefa de Trabajos prácticos de Historia del Diseño de Indumentaria y Textil 1 y 2. Universidad de Buenos Aires

Verónica Aschkar

Diseñadora Textil. Jefa de Trabajos prácticos de Historia del Diseño de Indumentaria y Textil 1 y 2. Universidad de Buenos Aires

Introducción

Las características socioeconómicas de la ciudad de Buenos Aires, entre 1800 y 1820, tanto como la coyuntura histórica dada en dicho período, brinda la posibilidad de estudiar cambios y permanencias en torno a los ideales sociales y políticos. De igual forma es posible indagar en la caracterización de los ideales de belleza femeninos tanto como en las formas de comportamiento esperados de una mujer. Como parte de esta problemática, la indumentaria femenina y los cuerpos que la ocupan cobran relevancia en tanto ponen en juego el ser y el parecer producto de una sociedad en transformación.

Estos elementos: ideales de belleza, comportamientos esperados, indumentaria y cuerpo aportan indicios para estudiar el lugar social otorgado a la mujer en el período propuesto.

La indumentaria en Buenos Aires 1800-1820

La indumentaria en Buenos Aires al comienzo del siglo XIX, de acuerdo con lo estudiado por Margarita Rospide (1982) en los fondos pertenecientes al Archivo General de la Nación Argentina, presenta una superposición de prendas y estilos que marcan la lejanía de esta ciudad de los grandes centros de moda. Sin embargo, de la mano del reformismo borbónico el talle imperio recaló en Buenos Aires, tal como muestra la miniatura pintada por Ángel María Camponeschi en 1808 de Eugenia Escalada de Demaría. El ambiente general de la pieza corresponde al gusto neoclásico, solo vemos a la mujer recortada sobre un fondo austero. Las más jóvenes adoptaron la nueva moda de inmediato, aunque los sectores más tradicionales mostraran resistencia. Tras la ruptura de mayo de 1810, se convirtió en el indumento apropiado al discurso revolucionario. A diferencia de la versión francesa, se le añadía la mantilla de raigambre española, y el ruedo se levanta permitiendo ver los tobillos, que se vestían con medias ornamentadas. Hacia la dé-



Ángel María Camponeschi (1808). *Retrato de Eugenia Escalada de Demaría*. Miniatura sobre marfil. Museo Histórico Nacional (República Argentina).



Juan Felipe Goulou (c.1825). *Retrato de Doña Dominga Bouchard de Balcarce*. Miniatura sobre marfil. Museo Histórico Nacional (República Argentina).

cada de 1820, no solo las jóvenes utilizaban el talle imperio sino que esta tipología permeó al resto de la población femenina tal como se observa en las imágenes y en las testamentarias (AGN). Ejemplo de ello es la miniatura pintada por Goulou de Dominga Bouchard, en consonancia con el movimiento de la moda francesa; se observa la presencia de una gorguera y un pañuelo atados a su cuello, el talle ha bajado un poco en relación con la década anterior.

Las prescripciones de comportamiento

La literatura moralizante, aún en boga a comienzo del siglo XIX, propone el recato como virtud del horizonte femenino. La construcción idealizada de la mujer sigue marcando como territorio propio al interior de la vivienda. Este espacio es también atravesado por las pautas ilustradas de la utilidad y la eficiencia. El mundo tardocolonial sigue siendo un universo de profunda religiosidad que marca los comportamientos morales de los habitantes de la ciudad. En este contexto, la belleza como instancia espiritual solo se aloja en el cuerpo femenino, y desde lo físico sigue siendo el sostén de la honra familiar. Es así como la belleza física de una mujer no basta en sí misma si no es acompañada con dones espirituales y con los comportamientos sociales esperables en una dama de la elite. La belleza solo es completa

cuando los rasgos físicos son acompañados por los axiomas sociales impuestos a la mujer.

Por tanto, las preguntas: ¿Cuándo una mujer era proscripta? ¿A qué se consideraba una acción impropia de una mujer? Entendemos que desvelan las creencias naturalizadas de los sectores propios de la elite dirigida por varones. En todos los documentos judiciales analizados, no se registraron referencias físicas, pero sí las de tipo moral o moralizante. Este es el punto en común con la literatura. Asociado a esto, el tema del honor de la mujer persiste en todo el período analizado. Desde el punto de vista de los comportamientos, la mujer que levanta la voz es considerada grosera. La que se codea con muchos hombres es considerada de mala vida. Aquella que no acepta lo reglado por la elite es considerada cercana a la prostitución.

Tanto las causas judiciales, como los archivos de policía y de gobierno, permitieron la inmersión en los conceptos arraigados en torno a la figura de las mujeres en el período estudiado. El lugar simbólico de la debilidad, el desamparo y el territorio del interior hogareño funcionan como una tríada asociada en forma indisoluble con la figura femenina. De todo lo dicho es posible pensar que el comportamiento ideal sigue asociado a la corrección del vocabulario, al respeto por las figuras masculinas, el recato y el sostenimiento del matrimonio como fin en sí mismo. Hacia la década de 1820, en los ya mencionados archivos policiales, emergen las mujeres indias tomadas como prisioneras y repartidas en las casas de la elite para el servicio doméstico. Sus acciones son juzgadas, como para el resto de las mujeres de clases subalternas, bajo los ideales ya mencionados.

Dentro del corpus analizado son muy pocas las menciones de las trabajadoras. En el censo por actividades de 1815, por ejemplo, no fue censada ninguna fêmeina. No son consideradas fuerzas productivas por el Estado, salvo en el caso de las negras que en calidad de esclavas constituyen parte del patrimonio de algún blanco.

Es a partir de la década de 1820 cuando emergen discursos sobre la belleza física en algunos periódicos. En estos artículos se piensa en el cuerpo físico de la mujer sin mención moral. Este es el caso de *El Curioso*, publicado en 1821. Según Antonio Zinny (1869), el periódico fue redactado por Juan Crisóstomo Lafinur y contó tan solo con un prospecto y cuatro números. En el número dos, se encuentra un artículo que, bajo el título general “Artes”, brinda la definición de Cosmética:

“Cosmética. Esta arte tiene por objeto embellecer las formas exteriores del cuerpo humano, animar las hermosuras, conservar los colores de la juventud, o recuperarlos después que se han perdido. El amor a la belleza ha hecho imaginar desde el tiempo inmemorial medios propios a conservar su imperio.”

Como hombre moderno, Lafinur no rechaza el embellecimiento cosmético y pasa a hablar de los distintos afeites utilizados a lo largo de la historia. Lo más jugoso es la serie de “secretos” que desgrana luego de las definiciones: afeites para el rostro, recetas para teñirse las canas, para borrar las arrugas y quitar las manchas del rostro, entre otras. En ningún caso desvela la fuente consultada. Como continuación de la problemática, en el número tres del periódico, con una especie de paso de comedia evidencia la pervivencia de algunos ideales coloniales que no aceptaban los afeites, contrapuestos a los deseos de las “nuevas niñas” que buscan embellecerse a partir de recetas supuestamente científicas, exentas de todo planteo moral.

También en el periódico, Lafinur hace gala de su veta poética, y es allí donde emerge el modelo de mujer ideal a la cual canta. Las referencias a la belleza parten de lo físico: “Si madre naturaleza os dio tantos atractivos” y pasa a los comportamientos reglados: “Bella, pulida, elegante y como Venus graciosa”. Aunque también la acusa de ser dura, desdeñosa y causante de los sufrimientos del amado, le pide sea blanda, simpática, y condescendiente a la voluntad

del varón. Este poeta insinúa a la amada a que se arriesgue al amor romántico, muy lejos de la actitud de virtud y recato que sigue vigente para los cuerpos femeninos.

Por fuera de *El Curioso*, en buena parte de los periódicos de este período analizado, las menciones a las féminas son escasas. Las alusiones a las mismas recurren a la idea de debilidad y delicadeza. Los epítetos utilizados con profusión son: bello sexo, sexo delicado, sexo de las gracias, de la moderación y de la templanza. También con frecuencia se habla de las mujeres como “la más bella e interesante porción de nuestra especie”. Y desde lo actitudinal son pensadas como madres por naturaleza, cuya función principal sigue siendo la de abocarse al hogar y su economía.

Indumentaria, cuerpo e ideal de belleza

En las primeras décadas del siglo, como se mencionó más arriba, se populariza el talle imperio y con él la libertad de movimiento del cuerpo femenino. En coincidencia con este fenómeno, las mujeres de la elite criolla que apoyan la causa revolucionaria dotan a este estilo de una clara connotación política. En las tertulias alzan su voz sobre cuestiones políticas y exigen medidas y respuestas a sus congéneres varones. Se trata de la generación de las llamadas “Patricias Argentinas”, tal como las bautizó la historiografía decimonónica.

Luego de la Revolución de Mayo, los vínculos políticos no fueron los únicos que comenzaron a cambiar, las mujeres de este período supieron romper algunas de las estructuras establecidas y salir de los roles de género tradicionales. Las mujeres revolucionarias estuvieron presentes durante todo el proceso de la lucha por la independencia y desde todos los frentes posibles: desde estrategias y políticas hasta guerreras y soldados. Aunque es importante notar que los modos de participación variaron entre las clases sociales. Las damas de la elite, cuyo privilegio de clase les permitió contar con sus propias palabras el vínculo con la

“causa revolucionaria”, aportaron a través de su capital económico y político. Además, sumaron recursos a través del bordado y la costura, actividades propias del ideal femenino de la época. Este ideal era el imperativo moral del horizonte político poscolonial y por eso fueron ensalzadas en ese contexto y también posteriormente. Por otro lado, se observa que aquellas que no encajaban en este canon, es decir, que se sumaron a la causa de una manera más activa, formando parte de batallones durante los conflictos armados, fueron vistas como excepcionales, ya que para los estándares de la época se salían de la norma. Estas mujeres solían provenir de los sectores más bajos, tanto étnica como económicamente hablando, lo cual las aproximó a sectores masculinizados como el combate directo. Esto llevó a que fueran resaltadas como únicas, con cualidades varoniles y descritas a través de prendas y conductas tradicionalmente masculinas. Incluso las mujeres de la elite veían con malos ojos este tipo de comportamiento, ya que el campo de batalla era exclusivamente para los hombres. Este alejamiento del ideal femenino produjo que muchas de estas mujeres fueran olvidadas de los anales de la historia, y dejaron su huella únicamente en los documentos oficiales.

Concluidas las guerras de la Independencia, el estatuto femenino rápidamente se retrotrae a los condicionamientos anteriores a la revolución de Mayo. Nuevamente las mujeres ocuparán el único escenario posible: el interior del hogar, la parición de hijos y el manejo de la economía doméstica.

Algunas palabras finales

Sin pretensión de exhaustividad el presente trabajo intenta trazar algunas líneas posibles de reflexión acerca de la conformación social de matrices de pensamiento propias del patriarcado decimonónico. Desde la literatura, los periódicos y sobre todo desde el aparato judicial la pervivencia de la sanción moralizante sobre el cuerpo y el comportamiento femeninos permanecen más allá de las coyunturas políticas y económicas. Aun cuando el ser y el parecer colonial cae como paradigma desde lo político, el estatuto de la mujer porteña sigue sometido a sus consideraciones básicas. Belleza y prescripción de comportamientos socialmente reglamentados se constituyen en una dupla inseparable en la Buenos Aires de 1800 a 1820. 

Bibliografía

- | | |
|--|--|
| <p>Batticoure, Graciela. 2017. <i>Lectoras del siglo XIX: Imaginarios y prácticas en la Argentina</i>. Buenos Aires: Ampersand.</p> <p>Fletcher, Lea (comp.). 1993. <i>Mujeres y cultura en la Argentina del siglo XIX</i>. Buenos Aires: Feminaria.</p> <p>Lafinur, Crisóstomo. 1821. <i>El Curioso. Periódico científico, literario, económico</i>. Buenos Aires: s/r.</p> | <p>Leonardi, Rosana y Sara Vaisman. 2017. <i>Los devenires de la Indumentaria porteña. Buenos Aires 1800-1852</i>. Buenos Aires: Diseño.</p> <p>Leonardi, Rosana (comp.). 2021. <i>Porteñas ideales. Prescripciones y Belleza en Buenos Aires de 1800-1830</i>. Del Viso: Rosana Leonardi.</p> <p>Rospide, Margarita. 1982. “Indumentaria y moda”. <i>Aspectos de la vida cotidiana en el Buenos Aires virreinal</i>. Buenos Aires: UBA.</p> |
|--|--|

2

**Cambio en el vestido:
de la compresión a la comodidad**

Los reflejos de la reforma del vestido en la España de la Belle Époque

Laura Jiménez Izquierdo

Conservadora de museos en el Museo del Traje.
Centro de Investigación del Patrimonio Etnológico.

“La moda no es algo arbitrario. Por eso merece considerarse como importante manifestación social y artística”.

Emilia PARDO BAZÁN,
Cuarenta días en la exposición (1900).
Capítulo XIV, p. 104

En agosto de 1900, Emilia Pardo Bazán asiste como cronista a la Exposición Universal de París y publica 38 crónicas sobre la muestra en *El Imparcial*. Entre muchos otros aspectos, se detiene en la moda, destacando la importancia de la misma dentro de la sociedad y su progreso hacia la modernidad.

Tomando como referencia principal el estudio de Patricia Anne Cunningham en su publicación de 2003 *Reforming women's fashion, 1850-1920: politics, health, and art*, y siguiendo sus líneas de investigación, la presente comunicación intentará visualizar, de manera breve, la recepción y presencia en España de los tres tipos de reforma que analiza la autora: el uso del pantalón por la mujer, la reforma de la ropa interior y los vestidos artísticos “estéticos”.

Acotaremos el campo de estudio al periodo de la Belle Époque en España,¹ centrándonos especialmente en la última década del siglo XIX y en las primeras del siglo XX, que es cuando principalmente se empiezan a ver en la prensa española la llegada de este tipo de reformas en las noticias y en la sociedad.

La reforma de la moda femenina internacional

Patricia Cunningham lo deja claro en el título de su ensayo: al hablar de la reforma del traje femenino está hablando de política, salud y arte. Aunque las teorías higiénicas y sanitarias ya existían con anterioridad, cobran un renovado impulso a finales del siglo XIX. Su objetivo era mejorar las condiciones de vida de la sociedad, y estas incluían hábitos y costumbres más allá del aseo personal, entre ellas la manera de vestir.

A finales del siglo XIX se aprecia una progresión en la silueta de la mujer: se ha abandonado la crinolina por el polisón, la línea de corte entre la falda y el busto es más alta y, poco a poco, se reducen el número de prendas y se simplifica su uso. Minimizar los hábitos de la *toilette* femenina significaba reducir el peso del atuendo y ganar movilidad y comodidad. Esto significaba a su vez vestirse con más rapidez y sin necesidad de ayuda externa, es decir: una mayor independencia.

Aunque el movimiento de las reformistas en Estados Unidos comienza a partir de la década de los años 60 del siglo XIX, no se empieza a extender internacionalmente hasta que se empiezan a ver las nuevas propuestas de indumentaria reformista en las exposiciones higienistas, industriales, de diseño y en las Exposiciones Internacionales, como en la *International Health Exhibition* de 1884 en el South Kensington Museum o en la Exposición Universal de Chicago de 1893, momento en el que la reforma toma de verdad protagonismo.² Es en esta última década del siglo XIX cuando se empiezan a ver más coletazos del movimiento reforma en España.

1. Sin ceñirnos a la entendida por “Belle Époque europea” de entre 1871 y 1914, hablaremos de un periodo más concreto, ya que en España debido a sus peculiaridades políticas, económicas y sociales se acota más bien su comienzo a finales de la década de los años 90 del siglo XIX, denominándose comúnmente como Modernismo.

2. Cunningham, Patricia. A. 2003. *Reforming Women's Fashion, 1850-1920: Politics, Health and Art*. Kent: The Kent University Press, p. 62.

La llegada a España de los tres tipos de reforma

El pantalón

Uno de los primeros elementos que las reformistas quisieron eliminar fue el uso de la falda larga hasta los pies. En América, como relata Cunningham, se planteó una opción práctica y modesta: acortar la falda y llevar unos pantalones holgados por debajo. Las primeras mujeres americanas en llevar pantalones en público a mitad del siglo XIX fueron algunas reformistas como la física Mary Walker, Lucy Stone o Amelia Bloomer (quien dio nombre a estos primeros pantalones bombachos con falda corta: “los *bloomers*”).

Las mujeres también habían llevado previamente pantalones en actividades deportivas como la calistenia y en Oriente Medio el uso del pantalón era habitual. No obstante, el uso de estos pantalones siempre había sido en ámbito privado. En cuanto empezaron a salir mujeres reformistas con pantalones a la calle fueron objeto de duras críticas por parte de oponentes que los calificaban como un acto “inmoral” y “antipatriótico” (al considerarlos de origen turco), una *bad fashion* y algo totalmente incongruente con el rol de la mujer en la sociedad.³

Podemos encontrar uno de los primeros rastros o menciones de la llegada del pantalón a España en un artículo publicado en *El Guadalete, Periódico político y literario* el 19 de noviembre de 1890 por Emilia Pardo Bazán: “La reforma integral del traje en los Estados Unidos (de interés para las damas)”. La autora habla de cómo “en los Estados Unidos la mujer trabaja” y para desplegar sus diferentes actividades tiene que ir “vestida de una manera cómoda, higiénica y decente” y para ello se ha inventado la “*divided skirt*”. Tras describir la prenda y dar numerosos argumentos en defensa de

este invento a favor de la comodidad, la higiene y la igualdad, la escritora hace referencia a su posible recepción en España, donde, según su conocimiento, solo se habían vislumbrado indicios de este “sentido práctico en el traje” con “ocasión del *sport* y la caza”.⁴

Esta falda pantalón o *divided skirt* de la que hablaba Pardo Bazán era el modelo *Bloomer*, de cuyo origen habla amplia y detalladamente Cunningham en su obra. Este movimiento *Bloomer* no tuvo éxito en Europa hasta bien entrado el siglo XX. De hecho, en España, no se empiezan a ver pantalones en la esfera pública en prensa o en fotografías hasta la década de 1910. Hubo un año en concreto, 1911, que se dio una especie de “revolución de la falda pantalón”. Esta prenda fue la protagonista de las revistas de moda y diarios generalistas, debido a toda la polémica que causó.

En el suplemento ilustrado del *ABC*, la revista *Blanco y Negro*, la Condesa d’Armonville⁵ hablaba por primera vez de esta prenda el 26 de febrero de ese año:

“De la última fantasía de la moda no sé cómo hablar. (...) Me refiero a la *jupe culotte*. Y lo más triste es que se discute y que tiene defensoras. (...)”

Figúrense ustedes a una señora (...) encerrada dentro de la *jupe culotte*, é involuntariamente la imaginación la verá rodeada de chiquillos, como al turco que vende babuchas.

Esperemos que esta nueva fantasía no prospere”.⁶

4. Pardo Bazán, Emilia, “La reforma integral del traje en los Estados Unidos (de interés para las damas)”, *El Guadalete, Periódico político y literario*, nº 10.627, 19 de noviembre de 1890, pp. 1-2.

5. María de Perales y González Bravo, periodista, traductora y escritora española que firmaba con el pseudónimo de “Condesa d’Armonville”, trabajó durante la Belle Époque en el periódico *ABC* y en su suplemento, la revista *Blanco y Negro*, haciendo crónicas de sociedad y artículos. En concreto, en los años que estamos estudiando, tenía una columna en la revista titulada “Crónica de París” dentro de las “páginas femeninas” de la sección “La mujer y la casa”.

6. Condesa d’Armonville, De Perales y González Bravo, María, “Crónica de París”, “La mujer y la casa”, *Blanco y Negro*, 26 de noviembre de 1911, p. 14.

3. Cunningham, Patricia. A. 2003. *Reforming Women’s Fashion, 1850-1920: Politics, Health and Art*. Kent: The Kent University Press, p. 42.

Ilustración de F. Goya en el número del 25 de junio de 1911 de *Blanco y Negro*, p. 41.

A lo largo de la primera mitad de 1911, se publicaron diferentes artículos y fotografías de mujeres jóvenes luciendo pantalón en periódicos como *El Noroeste*, *La Época* o *La Correspondencia de España*. Por un lado se veían fotografías de “la moda que venía de París”, con mujeres de la alta sociedad, cantantes o actrices que lucían faldas pantalones. Por ejemplo, la actriz Carmen Andrés aparecía posando para una escena de “El país de las hadas” en el número del 19 de marzo o una modernísima imagen de la artista “Bella Nena” junto a dos amigas mostraba a estas tres mujeres patinando en un *skating-ring* de Barcelona luciendo ese “novísimo traje”.

También fue protagonista de parodias en ilustraciones cómicas. En el número del 25 de junio de 1911, la revista *Blanco y Negro* mostraba una ilustración de F. Goya en la que aparecía una mujer vistiendo unos discretos pantalones, andando escoltada entre dos policías y rodeada de hombres. La leyenda de la imagen decía: “Una mujer con pantalones ¡Vaya una cosa! La mía los tiene puestos desde que nos casamos y nadie le ha dicho una palabra”.

La Condesa d’Armonville habló a lo largo del año de la evolución y la acogida que estaba teniendo la *jupe-culotte* en España. Finalmente, en mayo de 1911, la condesa sentenciaba el final de la falda pantalón: “lógicamente tenía que suceder; ya nadie habla de la *jupe-culotte*. Pasó sin dejar tras de sí más que el recuerdo de una visión desagradable, aunque los modistos se empeñan en que su aparición influya algo más en las modas de verano. Su deseo, como tantos otros, fracasará”.⁷

Tras las diferentes controversias que hubo en ciudades como Madrid, Bilbao, Ciudad Real, Oviedo, Zaragoza o Valencia, los últimos coletazos de la polémica se dieron en 1911. En 1912, esta “exótica” prenda ya solo se podía ver en los desfiles de carnaval. No obstante,



merece la pena recordar cómo durante unos meses, muchas mujeres en España se atrevieron a desafiar públicamente a la sociedad, a pesar de las críticas y humillaciones.

Sin embargo, parece que el uso del pantalón o de la falda pantalón, sí que fue bastante aceptado para su uso deportivo y de viaje. Como decíamos, a finales del siglo XIX la actividad deportiva se recomendaba como un hábito higiénico tanto para hombres como para mujeres y el uniforme deportivo con pantalones para hacer gimnasia, montañismo, hípica o ciclismo se convirtió en algo habitual. Esto fue una manera de acostumbrar visualmente a la sociedad a normalizar la imagen de la mujer con pantalón.⁸

Hacia 1900, a consecuencia de ello comenzó a generalizarse el traje sastre, llamado *trotteur*, por estar pensado para andar. Era una adaptación del traje de tres piezas varonil pero con falda, que al ser más corta, permitía más facilidad de movimiento. Este traje sastre empezó a mencionarse también en la prensa. La Condesa d’Armonville hablaba de él en el número del 5 de noviembre de 1911, describiéndolo así: “Las elegantes cuidan extraordinariamente el

7. Condesa d’Armonville, De Perales y González Bravo, María, “Crónica de París”, “La mujer y la casa”, *Blanco y Negro* (1911), 14 de mayo de 1911, p. 14.

8. Cunningham, Patricia, p. 59.



Traje deportivo (MTCE097724-MTCE097728).
Museo del Traje, Madrid.

La ropa interior

En relación con todas estas propuestas, estaba implicada otro tipo de reforma: la ropa interior. El objetivo principal de las reformistas era eliminar los armazones que enjaulaban a las mujeres en el siglo XIX.

Los médicos e higienistas comenzaron a estudiar las condiciones en las que se debía vestir para tener una buena salud e higiene y empezaron a replantearse los efectos negativos y las fatales repercusiones que podía conllevar el uso del corsé al dejar prisioneros todos los órganos.¹⁰

Pero no todo el mundo era partidario de eliminar el corsé, hubo higienistas que buscaron una conciliación entre la moda y la higiene. Comenzaron a lanzarse patentes de “corsés higiénicos” que conseguían el punto intermedio ideal entre la estética y la salud. La flexibilidad y la elasticidad fueron dos de los principios básicos para fabricar corsés más racionales. Se empezaron a publicitar anuncios de patentes que no tenían aceros ni ballenas, como el corsé de tricot.

Los corsés de Josefa Murillo, de Madame Léoty, de Madame Baylin o de la Casa Manolita se vieron anunciados durante años en revistas de moda como *La moda elegante* y en periódicos como *La Correspondencia*, *La Época* o *Blanco y Negro*.

Podemos encontrar anuncios de los “CORSES HIGIÉNICOS LA EMPERATRIZ” desde la década de 1880. En el número del 9 de febrero de 1881 de *La Dinastía*, vemos, por ejemplo, un anuncio de la fábrica de corsés La Emperatriz, que publicitaba “el verdadero CORSÉ HIGIÉNICO, privilegiado examinado por la M. Ilustre Academia de Medicina y Cirugía de esta ciudad”.¹¹ En el Museo del Diseño de Barcelona se conserva un corsé de

vestido que ellas llaman «mon petit trotteur», y que debe de ser muy sencillo, práctico, cómodo y, en una palabra, adecuado al ejercicio diario que la corriente moderna exige, invocando la higiene, bajo cuya bandera nace y se desarrolla la afición a toda clase de *sports*”.⁹

El conjunto se consideraba útil y aceptable para caminar, hacer ejercicio, ir en bicicleta, trabajar, cocinar, subir a la montaña, ir de compras o, incluso, hacer jardinería. En resumen: era el traje perfecto para las mujeres que se dedicaran a cualquier ocupación. Su apariencia es bastante similar al conjunto deportivo realizado por Lady Rusell para practicar velocipedismo que se conserva en el Museo del Traje (MTCE097724-MTCE097728), de tafetán de lino en color beige, compuesto por un cuerpo, falda larga recta y tableada, enagua, cinturón y sombrero.

9. Condesa d'Armonville, De Perales y González Bravo, María, “Crónica de París”, “La mujer y la casa”, *Blanco y Negro* (1911), 5 de noviembre de 1911, p. 14.

10. Pasalodos, Mercedes, *El traje como reflejo de lo femenino. Evolución y significado. Madrid 1898-1915* [en línea]. Tesis Doctoral, Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Geografía e Historia, Madrid, 2000. p. 139.

11. *La Dinastía*, 9 de noviembre de 1881, p. 1.



Corsé (MTIB 2817/2), 1890-1900.
Museu del Disseny, Barcelona.

esta fábrica (MTIB 2817/2) datado entre 1890 y 1900, de seda bordado y varillas.

Y, sin embargo, a pesar de toda esta campaña desarrollada por higienistas y reformistas durante años, esta prenda permaneció unida a la intimidad femenina durante décadas —incluso podríamos decir que hasta la actualidad. Se fue adaptando su forma y se fueron ideando diferentes variantes que terminaron derivando en *brassières*, *soutiens*, *bust supporters* y, finalmente, en sujetadores.

El vestido estético

En relación con el tercer tipo de reforma analizada por Cunningham, entraban como protagonistas de su propuesta un grupo de diseñadores y artistas modernistas que consideraban que los creadores de moda no estaban considerando la belleza y la estética. Al igual que las reformistas, pensaban que sus nuevas propuestas de traje femenino mejorarían la salud de la mujer y le devolverían su belleza natural.

Los denominados *tea gowns* o “vestidos de té” eran vestidos que las mujeres llevaban para estar en casa y recibir a sus visitas, momentos de intimidad en el hogar en los que tenían más libertad para vestir cómodas.

A finales de los años 80 del siglo XIX en América se puso de moda para estos *tea gowns* o *wrappers* y vestidos de estar por casa el denominado *Mother Hubbard style*, inspirado en

el estilo imperio de principios de siglo. Se trataban de diferentes modelos de vestidos largos de telas ligeras, con cuello cerrado, el corte de cintura alto o incluso sin corte, de mangas anchas y que se podían llevar perfectamente sin corsé ni armazón interior. La revista americana *The Delineator* publicaba a modo de catálogo diferentes figurines con diseños de este tipo de vestidos.

Basándonos en la ilustración que incluye Cunningham en su obra de un número de esta revista de la mitad de los 90 del siglo XIX, en las colecciones del Museo del Traje de Madrid se encuentra un vestido con un patrón muy similar a los denominados *Ladies' New Mother-Hubbard Wrappers*, lo que lleva a suponer que quizás pudiera haber sido un *tea gown* para vestir en casa.

El vestido artístico o estético está asociado con el historicismo, el orientalismo y la ropa íntima. Su origen está en el movimiento Arts & Crafts del Reino Unido.¹² Estos vestidos se llevaban sin corsé, con la cintura alta o en su lugar natural y sin volúmenes pesados.

En Londres a partir de 1884 se podían encontrar diseños de vestidos artísticos en *Msrs. Liberty & Company*, convirtiéndose en un establecimiento estrechamente asociado con el vestido estético. En general se vendían como *tea gowns* y *house gowns*.

No obstante, a diferencia de estos *house gowns* o *morning gowns*, o más conocidos quizás en España como *deshabillés*, los vestidos artísticos que comenzaron a verse en la calle empezaron a fabricarse con otros tejidos y más decoración. Los *tea gowns* comenzaron a ser aceptados poco a poco en escenarios más públicos, como fiestas privadas, bailes u otros eventos.

12. Podemos destacar que entre los artistas que comenzaron esta reforma del vestido estético se encontraban William Morris, Dante Gabriel Rossetti, William Holman Hunt, John Everett Millais y Walter Crane. Un buen número de mujeres pertenecientes al grupo inglés, además de participar en los procesos de creación, comenzaron a llevar estos diseños: Jane Morris, Fanny Cornforth o Elizabeth Siddal posaron para Rossetti y otros artistas, pero además comenzaron a llevar vestidos estéticos en su día a día.



Vestido MTCE112789, finales del siglo XIX.
Museo del Traje, Madrid.

exposiciones internacionales celebradas a finales del siglo XIX y principios del XX.

En España, los modelos de *Liberty* y sus sedas empezaron a anunciarse en periódicos y revistas desde la década de 1890. Aunque será más bien en la primera y segunda década del siglo XX cuando se empiecen a ver más modelos en las calles. En la revista *Blanco y Negro* comienzan a mostrarse fotografías de modelos luciendo los últimos diseños de París de “trajes para la hora del té”, “trajes de comida”, “trajes para garden-parties” o “trajes para la salida del teatro” que mostraban modelos muy parecidos a las propuestas de Liberty. Los “trajes de verano” además llevaban unos tejidos mucho más ligeros tipo muselinas de algodón o de seda.

Hablando de diseñadores en España, no podemos dejar de mencionar a Mariano Fortuny y Madrazo. Sin detenernos a hablar demasiado de todos sus aspectos técnicos, artísticos o diferentes diseños,¹³ podemos destacar la importancia e influencia de sus diseños en relación con este movimiento reforma y a la liberación del cuerpo de la mujer del corsé y otras prendas interiores, permitiendo la libertad completa de movimiento.

Artistas, actrices y bailarinas como Eleonora Duse o Isadora Duncan llevaron modelos de Fortuny, tanto en escena como fuera de ella, y los hicieron muy populares. Al principio, al igual que los *tea gowns*, estaban concebidos para estar en casa, pero en seguida salieron a la calle.

No obstante, si hubo una musa, diseñadora, creadora y promotora de estos modelos de Fortuny, fue su mujer: Henriette Negrin. Co-autora del famoso modelo Delfos y creadora de otros diseños. En el archivo del Palazzo Orfei podemos encontrar numerosas imágenes de Henriette llevando vestidos tipo reforma: vestidos Delfos, túnicas Abas u otros vestidos de inspiración griega diseñados por el

En 1890 se establecía en Reino Unido la sociedad *Healthy and Artistic Dress Union* con el objetivo de promocionar las ideas del vestido estético y educar en hábitos más higiénicos a la hora de vestir.

Esta reforma llega a otros países unos años más tarde. Se suman diferentes artistas como el matrimonio Van de Velde en Alemania, donde destacan además los diseños de Anna Muthesius; Gustav Klimt, Emilie Flöge o Josef Hoffmann en Austria. Todos estos artistas y sus diseños se encontraban en las diferentes

13. Para conocer en profundidad la obra de Fortuny, existe una amplia bibliografía como las publicaciones de Guillermo de Osma, Lucina Llorente o María del Mar Nicolás Martínez, entre otros.



Fortuny y Madrazo, Mariano. Henriette Fortuny – Rittrati. Positivo en blanco y negro. 1910. MFN05722. Museo Fortuny, Musei Civici Veneziani.

matrimonio. Todas ellas eran prendas cómodas para otorgarle esa libertad de actuación y trabajo lo que le permitió ser una magnífica diseñadora y artista.

Según Cunningham, de todos los esfuerzos del movimiento reforma del vestido, los reformadores del vestido artístico fueron los que más repercusión tuvieron en la moda. Las nuevas propuestas fueron apoyadas por críticos de arte y periodistas. Ganaron además mucha fama al participar en exposiciones de arte y artes decorativas. Y, el hecho de que fueran vestidos y no pantalones, resultó mucho más femenino y no tan escandaloso.¹⁴

Conclusiones

“No great movement springs suddenly into Existence.”

Helen GILBERT ECOB, 1900

Citando a la escritora y sufragista americana Gilbert Ecob, Patricia Cunningham aclara que prácticamente no hay evidencia que revele cuántas mujeres llevaron verdaderamente el vestido reforma de manera habitual en Europa o América. Sin embargo, sí se pueden reseñar muchos esfuerzos por su difusión en diferentes países que tuvieron lugar a finales del siglo XIX y principios del XX, especialmente dentro de las comunidades artísticas.¹⁵

En concreto, entre comienzos de siglo y la Primera Guerra Mundial, hubo muchos cambios en el mundo de la moda relacionados con la modernidad que sí tuvieron su reflejo en la indumentaria femenina y cuyo origen fueron los esfuerzos del movimiento reforma que se fraguó en esta segunda mitad del siglo XIX.

En las primeras décadas del siglo XX la moda se convirtió en una seña de modernidad y las mujeres modernas querían vestir, además de elegantemente, de manera sana, sencilla y práctica, para poder ser partícipes activas de las áreas públicas, profesionales y económicas de la sociedad. Esto irá acompañado de esa nueva cultura de la comodidad, de la juventud, la salud, el deporte y el viaje.

La incorporación de la mujer al trabajo y al resto de esferas sociales implicaba que necesitaba la misma libertad de acción que el hombre, y esto suponía el uso de una vestimenta igual de cómoda y la liberación del cuerpo.

La aparición de estas 3 nuevas opciones de vestimenta analizadas —los pantalones, la ropa interior reforma y los vestidos artísticos— fue paralela a la evolución del rol de la mujer en la sociedad.

14. Cunningham, Patricia, 2003, p. 209.

15. Cunningham, Patricia, 2003, p. 203.

Nos preguntábamos al principio de la comunicación si llegó el Movimiento Reforma del Vestido a España. Tras todos los ejemplos sacados a la luz, podemos decir que la respuesta es

sí, quizás tarde, quizás a modo de goteo, pero España reformó poco a poco también el traje femenino. 

Bibliografía

- Alcaide González, R. 1999. "La introducción y el desarrollo del higienismo en España durante el siglo XIX. Precursores, continuadores y marco legal de un proyecto científico y social". *Scripta Nova*, 3, pp. 32-54.
- Blanco y Negro: revista ilustrada, Madrid: Prensa Española, 1891-2000.
- Caro Jaureguialzo, Carmen, trans. 2018. *Con voz propia, colaboraciones en prensa de Carmen Baroja*. Madrid: Caro Raggio.
- Casal-Valls, Laura. 2013. *La figura de la modista i els inicis de l'alta costura a Barcelona. Trajectòria professional i producció d'indumentària femenina (1880-1915)* [en línea]. Tesis Doctoral, Universitat de Barcelona. Departament d'Història de l'Art, Barcelona. Disponible en: <https://bit.ly/3HB1HQz>.
- Cunningham, Patricia. A. 2003 *Reforming Women's Fashion, 1850-1920: Politics, Health and Art*. Kent: The Kent University Press.
- Fischer, Gayle V. 2001. *Pantaloons and Power. A nineteenth-century dress reform in the United States*, Kent, Ohio: The Kent State University Press.
- Fogg, Marnie; Steele, Valerie. 2019. *Moda. Toda la historia*, Barcelona: Blume.
- La Correspondencia de España, Madrid: La Correspondencia, 1860-1925.
- La Moda elegante: periódico de las familias, Cadiz: Imp. Y Lit. de la Revista Médica, 1842-1927.
- Laver, James. 2017. *Breve historia del traje y la moda*. Madrid: Cátedra.
- López Quintáns, Javier, "Tres textos dispersos de Emilia Pardo Bazán: 'La reforma integral del traje en Estados Unidos (de interés para las damas)', 'Más indumentaria. De interés para los dos sexos' y 'La mujer periodista'", *Revista de estudios filológicos*, nº 25 (Julio de 2013). Disponible en: <https://bit.ly/45TkzUG>.
- Nicolás Martínez, María del Mar, "Henriette Nigrin: la mujer de Fortuny". *Mariano Fortuny y Madrazo: De Granada a Venecia*. Granada: CajaGranada Fundación, 2021.
- Pardo Bazán, Emilia, "La reforma integral del traje en los Estados Unidos (de interés para las damas)", *El Guadalete. Periódico político y literario*, año XXXVI, número 10.627, 19 de noviembre de 1890, pp. 1-2.
- Pasalodos, Mercedes. 2000. *El traje como reflejo de lo femenino. Evolución y significado. Madrid 1898-1915* [en línea]. Tesis Doctoral, Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Geografía e Historia, Madrid. Disponible en: <https://eprints.ucm.es/id/eprint/2536/>.
- Perinat Maceres, A. y Marrades, M. I. 1980. *Mujer, prensa y sociedad en España: 1800-1939*. Madrid: Centro de Investigaciones Sociológicas.
- Rodríguez Collado, Mercedes. 2020. "La mujer se viste para el deporte: los orígenes de la indumentaria deportiva femenina en España", *Citius, Altius, Fortius*, nº 13 (1), pp. 37-59.
- Velasco Molperez, Ana. 2021. *Historia de la moda en España. De la mantilla al bikini*. Madrid: Catarata.
- VV. AA. 2021. *Mariano Fortuny y Madrazo: De Granada a Venecia*. Granada: CajaGranada Fundación: Asociación Fortuny M Culture.
- VV.AA. 1997. *España fin de siglo 1898*, Catálogo de la exposición. Barcelona: Fundación la Caixa.
- Wierzbna, Iwona. 2020. *La vergonzosa historia de la ropa interior*. Barcelona: Thule.



Silvia Bañares Vilella

Los vestidos Delphos y Peplos y su adaptación al cuerpo de la mujer

Silvia Bañares Vilella

Abogado y Doctora en derecho

El objetivo general de este estudio ha sido analizar el proceso creativo material de los vestidos Delphos y Peplos diseñados por Henriette Nigrin y Mariano Fortuny. Esta investigación ha permitido constatar cómo este proceso influye en el resultado final y en la interacción de las prendas con el cuerpo de la mujer.

Introducción

En la actualidad existen innumerables referencias a los vestidos Delphos y Peplos, citas que generalmente van referidas a su atemporalidad, exquisitez o la elegancia que desprenden y que perdura a través del tiempo.

Los Delphos y Peplos han sido descritos como un vestido “simple, natural -respetuoso del cuerpo-, higiénico y bello, no supeditado a las modas ni a los cambios”.¹ Sin embargo, son muy escasas las referencias a su técnica; y más parcas todavía son las reseñas relativas a cómo esas prendas lograban su adaptación al cuerpo de la mujer. Tan solo existen referencias tangenciales y genéricas a su sensualidad o capacidad para resaltar la silueta femenina.

Ciertamente la literatura actual recoge que el Delphos y el Peplos se confeccionaban en el Palacio Pesaro Fortuny en el más estricto de los silencios; nadie, salvo Mariano Fortuny y Henriette Nigrin conocían la totalidad del proceso.²

1. De Osma, G. 2012. *Mariano Fortuny, arte, ciencia y diseño*. Ed. Ollero y Ramos, pág. 148.

2. Una explicación plausible para todo ello es el litigio que enfrentó a Mariano Fortuny con *Galleries Lafayette* y también con los almacenes *Printemps* de París. Ese pleito, que se prolongó durante más de doce años, seguramente provocó en la pareja un deseo de proteger su creación más allá del sistema de propiedad

Elementos de los Delphos y Peplos³

Los elementos que caracterizan a los Delphos y Peplos desde un punto de vista técnico son, en nuestra opinión, los siguientes:

1. Ausencia de forro o estructura interna

Tanto los Delphos como los Peplos carecen de estructura: no existe en ellos forro o “sopORTE” sobre los cuales se pueda “adaptar” la tela plisada.

Se trata de unas prendas confeccionadas en cuatro o cinco anchos (en el caso de los Delphos) o de ocho o diez (en el caso de los Peplos) de en torno a unos 70/80 cm cada una de ellas, que caen libremente a partir de la costura del hombro (en el caso de los Delphos) o del hombro y escote (en el caso de los Peplos).

2. La seda

La mayoría de Delphos y Peplos se confeccionaron generalmente en tejido de seda (siempre procedente de la especie *bombixmori*⁴) y, más raramente, en algodón. El tipo de seda suele ser o bien *satino*, o bien *pongé/habotai*, y su ligamento a su vez el de raso o de tafetán.

Se trataba de una seda de escasos *mommès*, adquirida inicialmente en tejedurías francesas (concretamente de Lyon) y, posteriormente, en Japón.⁵

industrial, y por ello lo encerraron en el secreto. Vid. al respecto Bañares, S. 2018. “Estudio sobre algunos aspectos jurídicos en la vida y la obra de Mariano Fortuny y Henriette Nigrin”. En *Derecho del Arte*. Fundación Uría Ed. Thomson Reuters, pág. 161 y ss.

3. Sobre alguno de los elementos que analizaremos a continuación ya tuvimos oportunidad de hablar en el capítulo “*La robe expression suprême des reflets de la lumière*”. En *Mariano Fortuny, un Espagnol à Venise*, editado por Editions Paris Musées, 2017, pág. 44 y ss.

4. Hasta la fecha no hemos identificado tejidos que pudieran provenir de otras especies de gusanos, como serían los confeccionados a partir de la familia de las *Anthareae*.

5. La biblioteca marciana de Venecia guarda algunas facturas de importación, las cuales demuestran que al menos en el año 1936 la seda utilizada en el Palacio Pesaro Fortuny provenía de Japón, en concreto de la ciudad de Yokohama, la cual viajaba hasta Marsella y posteriormente a París, ciudad desde la que se reexpedía a Venecia. La posibilidad de esa ruta fue confirmada en una reciente visita al Museo de la Seda de Yokohama.

3. *Plissée ondulée*

El comúnmente denominado “plisado Fortuny” no es el verdadero plisado salido de los talleres del Palacio Pesaro Fortuny. Esa expresión suele referirse a un plisado menudo y vertical pero que guarda poca relación con *plissée ondulée* desarrollado por Henriette Nigrin y Mariano Fortuny. Su técnica fue variando a través del tiempo⁶ pero desde su origen se trató de un plisado tridimensional. Así puede distinguirse:

- Un plisado vertical que conforma el vestido en todo su largo. En algunos vestidos (probablemente los modelos más antiguos) este pliegue es más ancho e irregular, mientras que en otros (eventualmente los últimos) este pliegue es más delicado y regular.
- Asimismo, también se puede observar un “ondulado” sobre toda la superficie, que es el que caracteriza de forma esencial este tipo de plisado y que fue la principal “novedad” objeto de la patente registrada a nombre de Mariano Fortuny en 1909.
- Adicionalmente, se puede apreciar un tercer movimiento: los pliegues no mantienen una posición perpendicular (desde el punto de vista del observador), sino que se inclinan lateralmente; dependiendo de las condiciones de conservación, este movimiento se puede observar más fácilmente en algunos ejemplares que en otros.
- Además, a todos estos efectos derivados del plisado, puede añadirse una cuarta perspectiva: ciertamente el “ruedo” (parte del vestido que descansa sobre el suelo) le añade una nueva dimensión horizontal.
- Por otra parte, el movimiento de su portadora, le otorga un cambiante efecto según sea la reflexión de la luz.

4. *Aprestos*

Otro elemento esencial en su confección es el uso de aprestos que, sin dotar de rigidez al vestido, permitan en cierto modo la fijación del plisado.

Como se ha comentado, los Delphos y Peplos se confeccionaban esencialmente con seda. A diferencia de otros tejidos sintéticos, como el poliéster, el plisado en seda no puede ser permanente, siendo sus grandes enemigos la humedad (bien por contacto, bien ambiental) y el contacto con agua o líquidos. De hecho, cuando estas prendas perdían su característico plisado por alguna de las razones mencionadas eran retornadas al taller veneciano para ser plisadas de nuevo.

Como forma de contrapesar esos efectos indeseables, estas prendas eran aprestadas mediante el uso de sustancias capaces de dotar al tejido de cierta fijación sin restarle flexibilidad.

Aunque los análisis técnicos realizados hasta la fecha no han logrado determinar la composición exacta de los aprestos utilizados por el matrimonio Fortuny,⁷ todo lleva a pensar que el uso del huevo era parte esencial en su composición.

5. *Técnica de costura*

Cuando se observa de cerca un Delphos o un Peplos sorprende la sencillez del tipo de puntada utilizada; tal es así, que pareciera que el vestido pueda rasgarse o descoserse con facilidad. Sin embargo, el transcurso del tiempo ha demostrado que, a pesar de tratarse de puntadas simples (generalmente puntada hilván corta), son eficientes a la hora de sujetar las distintas piezas que conforman el vestido. A su vez, el tipo de puntada utilizada no fuerza el tejido y evita que este adquiera gestos indeseados.

6. Aunque la brevedad de este artículo no permita extendernos sobre ellos, creemos que las variaciones en la técnica del plisado ondulado permitirían establecer distintas fases en su creación y, en consecuencia, datar en cierto modo estas prendas.

7. Deschodt, A.M. y Davanzo Poli D. 2000. *Mariano Fortuny, un magicien de Venise*. Paris: Editions du Regard, pág.137 y ss. Vid. también sobre las últimas investigaciones, la conferencia desarrollada en el marco del seminario “Desvelando a Fortuny” organizado por el Museo del Traje https://www.youtube.com/watch?v=o_eVZ_ok5Fw.

6. Cuentas de Murano

Los Delphos y Peplos incorporaban pequeñas cuentas de Murano, translúcidas, mates o esmaltadas. Aunque la finalidad técnica de dichas cuentas ha sido descrita como elemento necesario para dotar de cierto peso a la prenda, lo cierto es que estas no se insertaban en los bajos o ruedo. En nuestra opinión, su finalidad no era tan solo la de evitar un “efecto de flotación” sino también el de dar consistencia a la sisa, así como acentuar la reflexión lumínica de la prenda gracias al material empleado (vidrio) y su forma (generalmente cilíndrica) en aquellas partes más oscuras de la prenda.

Adaptación al cuerpo de la mujer

En primer lugar, debe hacerse una distinción entre los modelos Delphos y Peplos. Los Peplos, como hemos dicho, incluían una sobrevesta o pieza superior, la cual (en la mayoría de los casos) iba cosida al escote del vestido.

Esa sobrevesta “ocultaba” en cierto modo la silueta femenina. Es decir, al alargarse más allá de la cintura (e incluso llegar hasta las caderas —casi siempre con unos bajos irregulares similares al *peplum* griego), así como por estar (generalmente) desprovista de cinturón, permitía que fuera portado por mujeres de silueta no tan perfecta, o incluso de edad avanzada.

Son numerosas las fotografías que hoy en día nos permiten observar esta realidad: mujeres mayores aparecen exquisitas enfundadas en un Peplos, sin elemento alguno que las ridiculice o afee.⁸ Muchas otras (pintoras, mujeres de la alta sociedad) fueron las que escogieron, más allá de su juventud, este modelo para ser retratadas por artistas del momento.

Sin embargo, esa “adaptabilidad” a la que hacíamos referencia en relación con los Peplos, no se puede predicar respecto de los Delphos. Más bien podría afirmarse que es la mujer la que debe adaptarse a ese vestido en lugar

de sugerir que es la prenda la que se adapta a aquella.

Es conocido que cualquier tipo de plisado suele ampliar la silueta y ello es también aplicable a esta última prenda. Si tenemos en cuenta que en el plisado Fortuny la proporción era más de 3:1 (pudiendo llegar incluso en ocasiones a 5:1, como sería el caso en los modelos de cinco piezas), se llega a la conclusión de que tan solo mujeres extremadamente delgadas podían verse favorecidas por él.

Por otra parte, el Delphos no solía incorporar un sujetador o *bustier* (como sí hacían algunos Peplos), lo cual añadía una complejidad añadida. En nuestra opinión, tal extremo tenía una razón de ser: cualquier prenda interior tiende a “abombar” la parte superior del Delphos, particularmente los confeccionados con seda de escasos *mommies*. Ello obliga a su portadora a recolocar la prenda con frecuencia, mientras que cuando es llevado directamente sobre la piel, tal extremo no ocurre. Sin embargo, no pocas propietarias acabarían incorporando un *bustier*, como así lo demuestran las cintas y corchetes adaptados a ellos en la costura del hombro y que ciertamente debía destinarse a fijar la tira del sujetador.⁹

A su vez, el tipo de *culotte* debía ser escogido cuidadosamente: alguna de las afortunadas poseedoras de un Delphos afirmaba que, junto al encargo de la prenda, solicitaban asimismo un *culotte* del mismo tejido para evitar marcas y transparencias, lo cual hemos constatado que es así.

Otra complejidad añadida es la que se deriva del cinturón, elemento imprescindible si se quiere evitar que el Delphos luzca como un vestido sin forma. El cinturón siempre se confeccionaba en el mismo tipo de seda que el vestido. A pesar de que la costura de este se

8. <https://bit.ly/45TtGVk>.

9. La literatura actual recoge que fue Mariano Fortuny el que liberó a la mujer del corsé. Sin embargo, existen Peplos que incorporan *bustier* adaptándose de forma tal al vestido (tanto en lo que atañe al tejido como a la costura) que es imposible pensar que no hubieran salido originariamente de esa forma del taller de Pesaro Fortuny.

realizaba a lo largo de su ancho y no al borde (bien probablemente para atenuar su posible deslizamiento), lo cierto es que este se mueve con facilidad sobre la prenda, lo cual obliga a llevarlo muy ceñido.

El último obstáculo lo constituía el ruedo: generalmente los Delphos eran extremadamente largos, superando su tela lo que sería necesario para la altura de cualquier mujer. Ello obliga a cualquier mujer a recogerlo con la mano mientras camina, con la dificultad añadida que ello supone. Tal debió ser así que algunos modelos salidos a subasta en nuestros días todavía

mantienen en sus cajas originales la parte de ruedo eliminada por sus propietarias.

Todo ello nos lleva a concluir que, a diferencia de los Peplos, los Delphos no eran para todas las mujeres ni todo tipo de siluetas. Tan solo unas pocas afortunadas podían verse favorecidas con él. Sin embargo, cuando así ocurría, el Delphos se convertía en un vestido único, que portado por la mujer adecuada, devenía en cierto modo en una prenda provista de múltiples guiños reflectantes que a buen seguro atraería todas las miradas sobre él. 

Bibliografía

- Bañares, S. 2018. “Estudio sobre algunos aspectos jurídicos en la vida y la obra de Mariano Fortuny y Henriette Nigrin”. En *Derecho del Arte*. Fundación Uría: Ed. Thomson Reuters.
- Bañares, S. 2017. “La robe expression suprême des reflets de la lumière”. En *Mariano Fortuny, un Espagnol à Venise*. Paris: Editions Paris Musées.
- De Osma, G. 2012. *Mariano Fortuny, arte, ciencia y diseño*. Ed. Ollero y Ramos.
- Deschodt, A.M. y Davanzo Poli D. 2000. *Mariano Fortuny, un magicien de Venise*. Paris: Editions du Regard.
- Getty Images. David Montgomery. Lady Charlotte Bonham-Carter (1893-1989), 21st March 1976. She is wearing the 1922 Fortuny Delphos dress in which she later posed for painter Peter Greenham. <https://bit.ly/45TtGVk>. Consulta realizada en julio 2023.
- Marras S. 2020. “Análisis y metodología científica aplicada a la obra textil de Mariano Fortuny”. En *Desvelando a Mariano Fortuny y Madrazo*. Madrid: Ministerio Cultura y Deporte.

¿Cómo vistió la mujer porfiriana para el deporte? (México, 1900-1910)

Nallely Rangel Vázquez

División de Ciencias y Artes para el Diseño
Universidad Autónoma Metropolitana,
unidad Xochimilco

El propósito de este trabajo consiste en estudiar cómo se vistieron las mujeres del porfiriato para practicar deporte.¹ Esta actividad les permitió modificar su auto-percepción, por medio del uso de prendas propias para su sexo, aunado a que les proporcionó comodidad, salud, higiene y libertad. Este ensayo se centra en las mujeres pertenecientes a la élite,² pues fueron ellas quienes pudieron vestir prendas basadas en las últimas tendencias *sport* que circularon en la prensa nacional, debido al alto costo³ de este tipo de piezas textiles.

Diversas investigaciones han abordado la moda en su relación con el deporte. Así lo demuestran las pesquisas realizadas por investigadores estadounidenses y europeos; sin embargo, la historiografía mexicana, desafortunadamente, no ha prestado atención a las características de la indumentaria y el textil deportivo femenino del porfiriato.

El diccionario de la Real Academia de la Lengua Española, define al deporte como “actividad física, ejercida como juego o competición, cuya práctica supone entrenamiento y sujeción a normas”.⁴ Los sociólogos europeos Norbert Elias y Eric Dunning, en el libro *Deporte y ocio en el proceso de la civilización* (2014),



¿Qué deporte conviene a la mujer?, *El imparcial*, Ciudad de México, 31 de octubre de 1909, 12. © Hemeroteca Nacional de México

analizan el impacto de este en la vida social, considerando su transformación histórica, económica, política y antropológica.⁵ Ambos autores proponen un “espectro del tiempo libre”, subdividido en actividades recreativas denominadas “miméticas o de juego”.⁶ En esta categoría contemplan a los actores y espectadores deportivos, quienes a partir de la movilidad corporal alivian tensiones al activar mecanismos de competencia, permitiendo poner en pausa la vida rutinaria.

A finales del siglo XIX, las mujeres tomaron como referencia la manera en que los hombres se ejercitaron, por lo que imitaron su forma de vestir, su técnica y los espacios destinados para su desempeño.⁷ Las mujeres pudieron integrarse a los Juegos Olímpicos modernos. Para la segunda edición de París en 1900, participaron en “golf, tenis y vela”. Cuatro años más tarde, también lo hicieron en tiro con arco y natación.⁸

1. Sohn, *El cuerpo sexuado*, 102. El deporte impulsó los tejidos textiles livianos, dejando al descubierto partes del cuerpo que previamente se habían ocultado, con la finalidad de proporcionar comodidad.

2. En gran medida, las mujeres determinaron las formas de consumo familiar al ser marcadores socioeconómicos de sus maridos, reflejando su riqueza o austeridad, a través de las prendas.

3. Díaz, “¿Cuánto por una máquina parlante?”, 2023. Para conocer más sobre los salarios de las mujeres porfirianas.

4. RAE: “deporte”, entiéndase como “pasatiempo, placer, diversión o ejercicio físico, por lo común al aire libre”.

5. Hansen, *The world in dress*, 2004. Para una visión antropológica de la moda.

6. Elias y Dunning, “El ocio en el espectro”, 151.

7. Hargreaves, *Sporting female*, 103. Londres fue la sede de los populares clubes “Poly”, sitios destinados al deporte femenino. The Women's Institute of the Regent Street Polytechnic abrió sus puertas en 1888 y, dos años más tarde, abrió la alberca una noche a la semana para uso exclusivo de las socias.

8. Anderson, “Rules and Order”, 160.

Esgrima. Desafío singular,
El imparcial, Ciudad de México, 6 de abril de 1910, 6.
 © Hemeroteca Nacional de México

En la capital mexicana, el “centro de reunión de la sociedad masculina” fue el Jockey Club⁹ con sede en la Casa de los Azulejos.¹⁰ De acuerdo con William Beezley, la “recreación de lo más atractivo en México” fue la carrera de caballos, la cual pudo contemplarse en aquel recinto. Este historiador cultural norteamericano desentraña la relevancia de los empresarios extranjeros que concibieron al deporte como negocio.¹¹ Si bien en un inicio solo se produjeron modelos de ropa masculina para la práctica deportiva, con el tiempo los diseñadores se vieron obligados a atender, de forma paulatina, las proporciones corpóreas femeninas para crear nuevos diseños que reflejaran su identidad de género.

Con la entrada del siglo xx, las mujeres practicaron su deporte favorito en clubes, gracias a la infraestructura que impulsó Porfirio Díaz y su esposa, Carmen Romero Rubio. Además de estos espacios, las calles de la metrópoli se convirtieron en testigos de carreras de bicicletas,¹² como la que se convocó el 15 de septiembre de 1900, desde las ocho de la mañana



en Paseo de la Reforma. Se anunció que para este recorrido participarían cinco campeones ciclistas, quienes asistirían con “trajes de *sport* en raso y seda con los colores de la bandera de México”, precisando que uno de estos ganadores era una mujer.¹³

El 15 de octubre de 1907,¹⁴ se leyó la nota “Esgrima femenina”, escrita por un periodista francés que lamentó la escasez de campeonas en ese deporte nacional, debido a que demandaba “más agilidad que fuerza”. Señaló que a pesar de que las mujeres no carecían de la “inteligencia” requerida, muchas abandonaron su entrenamiento por el alto nivel de exigencia. A propósito de este deporte, el 6 de abril de 1910,¹⁵ con el título “Esgrima. Desafío singular” se anunció que, en la ciudad de Chicago, algunas señoritas desafiaron a los principales esgrimistas *yankees*, y aseguraron vencerles. James H. Clide se declaró organizador de esta “batalla entre sexos”, la cual se celebraría nueve días más tarde, el 15 de abril del mismo año, en el Club Atlético de Illinois, en Estados Unidos de América. El entrenador¹⁶ de las doncellas fue el capitán Amel de Bauviere, quien “confió en que sus discípulas obtendrían la victoria”. En la ilustración, se muestra a las mujeres vestidas de manera uniforme con chaquetilla de manga

9. García Escamilla, “La moda porfiriana”. El 2 % de la sociedad porfiriana fue considerada la “crema social” que pudo asistir a clubes deportivos. Este sector fue educado a francesadamente y visitó el Jockey Club, el cual contaba con salas de fumar, baños de agua caliente, dormitorios y comedor con cocina china, francesa e italiana, ya que la comida mexicana y española se consideraban groseras.

10. Beezley, “El estilo porfiriano”, 267. No todos los “caballeros deportivos” aprobaron la ubicación del “Jockey Club y su pista en Peralvillo”, algunos prefirieron “la Charreada, en Coyoacán”, ya que las mujeres vestían de “china poblana en lugar de mostrar lo último en modas extranjeras”.

11. Beezley, “El estilo”, 268-269. A partir de la publicación *The Mexican Herald*, Beezley reconstruye que El Reforma Athletic Club fue fundado por americanos para la práctica del golf, tenis, béisbol y atletismo; el Rugby Union Football Club de Pachuca para el público inglés con partidos de cricket; la lucha individual con Duncan C. Ross, para el público escocés; el Mexican National Athletic Club fundado por Jimmy Carroll para boxeo y pesas; el American Olympic Club fundado por Billy A. Clark para jóvenes interesados en gimnasia y el Bicycle Riding School en Paseo de la Reforma de H. T. Roberts, quien además “alquilaba ropa y equipo para andar en bicicleta”.

12. Beezley, “El estilo”, 128. La bicicleta representó la modernización y su práctica cambió el “comportamiento, porte y modas de las mujeres mexicanas”. Esto repercutió en su guardarropa a tal punto que se les consideró “responsables de los accidentes causados por su provocación” al aparecer vestidas “casi desnudas en público”.

13. *La Voz de México*, Ciudad de México, 13 de septiembre de 1900, 2.

14. *Álbum de las Damas*, Ciudad de México, 15 de octubre de 1907, 34.

15. *El imparcial*, Ciudad de México, 6 de abril de 1910, 6.

16. Hargreaves, *Sporting female*, 130. El sexo femenino acudió a “los entrenadores de esgrima que eran hombres”, para mejorar sus habilidades.



tres cuartos, peto protector, pantalones bombachos ajustados por debajo de las rodillas, calcetines largos, zapatillas de tacón bajo con agujetas, careta y rejilla propias para su protección y una espada. Y aunque no se aprecia el color del uniforme, se puede sospechar que este iba en color blanco, ya que desde la antigüedad se empleó este color que facilita percatarse de la sangre en los duelos.

Se publicó la columna “Un deporte condenado por la ciencia”, el día 18 de enero de 1910.¹⁷ Se trataba del patinaje, el cual pudo practicarse cada otoño en los salones de la urbe mexicana. Debido al desplazamiento de las piernas para patinar, las mujeres vistieron con faldas o vestidos amplios que les permitieran movilidad. En las representaciones gráficas y fotográficas de la época, las mujeres se muestran portando sombreros de ala amplia, decorados con flores o cintas. A pesar de calificarlo como deporte de moda, pintoresco y agotador, el médico Doléris de París,¹⁸ no lo recomendó. Declaró a un importante magazín francés que era de “pésimo gusto”, debido a que su praxis

Patinadores durante una actuación en la Academia Metropolitana, Ciudad de México, 1905. © Fototeca Nacional del Instituto Nacional de Antropología e Historia, Colección Archivo Casasola, MID: 77_20140827-134500:115778

generó caídas que provocaron trastornos en las partes “más delicadas del organismo femenino”. En cambio, aconsejó la práctica de la esgrima, la marcha, la carrera, la natación y el remo, por sus beneficios al sistema muscular, a los órganos respiratorios, sobre todo, por otorgar “de la cintura para abajo, esa fortaleza de que tanto necesita la mujer cuando llega el sagrado trance de ser madre”.¹⁹

El 8 de marzo de 1910, se describió un nuevo y original “sport de poca ropa”²⁰ que requirió vestir con ligeros *toilettes*: “allá van las graciosas *girls* que nos pintó *Gibson*, mucho más bellas por la agitación del juego y mucho más provocativas por la ligereza del vestido que flota locamente a impulsos de las desatentadas carreras”. El anuncio aludió a la estética de la *Gibson girl*,²¹ creado por Charles Dana Gibson,

17. *El Imparcial diario ilustrado de la mañana*, Ciudad de México, 18 de enero de 1910, 4.

18. Jacques Amédée Doléris fue un connotado ginecólogo francés, alumno de Louis Pasteur. Se dedicó al estudio de microbiología de las infecciones puerperales, septicemias y erisipelas. Fue miembro de la Academia de Medicina y fundador de los Archivos de Obstetricia y Ginecología. Destacan sus obras: *Estadísticas y conferencias de obstetricia*, París, 1898; *Metritis y falsa metritis*, París, 1902; *Higiene y moral social*, con Bouscatel, París, 1918.

19. Thébaud, “Introducción”, 31. Las mujeres tuvieron una mayor participación social a finales del siglo XIX, por lo que se les redujo “la exigencia a la crianza de los hijos en el espacio de la propiedad privada”.

20. *El Imparcial: diario ilustrado de la mañana*, Ciudad de México, 8 de marzo de 1910, 8. El inmenso mar remplazó la canasta de encestar y la húmeda arena al campo de juego, para adaptar el *basket-ball* a la playa.

21. Simon&Mamp, “Nostalgic elegance”, 77. Considerada el primer arquetipo de belleza americana, repercutió en la “identidad y aspiraciones” de las mujeres de inicios del siglo XX, a través de



^ Le grand Prix de Paris, *El Diario*, Ciudad de México, 26 de mayo de 1910, 10. © Hemeroteca Nacional de México

< Para sport, viaje y campo, *El imparcial*, Ciudad de México, 14 de marzo de 1910, 8. © Hemeroteca Nacional de México

quien ilustró mujeres vestidas con telas ligeras, fluidas y vaporosas, las cuales proyectaban libertad en su movimiento.

Seis días después, el 14 de marzo de 1910, en el mismo diario,²² la tienda de *El Palacio de Hierro, S.A.* ubicada en la ciudad de México, ofertó dos modelos de traje estilo sastre para *sport*, viaje y campo con el emblema “son los más prácticos, en corte irreprochable y acabado perfecto en piqué francés, ottoman o popeline”. El primer modelo 110 se vendió en 19,50 \$, mientras el segundo, modelo 101, se ofrecía en 25 y 28 \$. Además de remitirse gratuitamente el catálogo ilustrado, se ofrecía “servicio especial para las órdenes foráneas”.

Para el primer modelo, se ofertó un elegante traje en color blanco hecho en dos piezas: falda y saco con bolsas, vivos y botones en “colores de moda”, en paralelo, el segundo diseño es similar al anterior. Cabe señalar que para ambos se omitieron las características de los accesorios como los sombreros con decoración en flores y plumas, los moños perfectamente representados a la altura de ambos cuellos y el bolso que sostiene la primera ilustración.

En este sentido, podemos percatarnos de que los sombreros fueron piezas textiles rele-

vantes, no solo para las asistentes a las carreras y, como vimos antes, para patinar, sino también para “las principales casas de modas”, las cuales tuvieron la oportunidad de concretar diseños de la temporada, siguiendo tendencias y modelos “elegantes y distinguidos” con gran decoro, al aumentar su volumen con el uso de flores, plumas y aplicaciones textiles variadas. El almacén *El Palacio de Hierro, S.A.* a través de la publicación del 26 de mayo de 1910,²³ ofertó dos modelos para las señoritas que asistirían en el mes de julio de ese mismo año, a *Le Grand Prix de Paris*, la quinta temporada de carreras de caballos.

El análisis de estas piezas textiles, posibilita acceder a prácticas sociales que incluyeron la preocupación por el aspecto físico y corporal. A pesar de que la prensa mexicana se interesó por las notas deportivas femeninas, casi todas ellas remiten al ámbito internacional. Evidentemente, los cronistas realizaban estas comparaciones y conexiones intentando mostrar a México como un país vanguardista y moderno, relato que no entró en contradicción con la política exterior de Porfirio Díaz.

su comunicación gráfica.

22. *El Imparcial: diario ilustrado de la mañana*, Ciudad de México, 14 de marzo de 1910, 8.

23. *El Diario*, Ciudad de México, 26 de mayo de 1910, 10.

Agradecimientos

Esta investigación se desarrolló en el programa Doctorado en Ciencias y Artes para el Diseño, área de Teoría e Historia Críticas de la UAM-Xochimilco, bajo la tutoría de la Dra. Dulce María Lizárraga. Pude concluir

este texto durante una estancia de investigación en la Escuela de Estudios Hispano-Americanos, del Consejo Superior de Investigaciones Científicas de España con sede en Sevilla, bajo la asesoría del Dr. José María García Redondo. 

Bibliografía

- Anderson, Sheldon. 2022. "Rules and order." En *A Cultural History of Sport in the Modern Age*, volumen 6, editado por Steven A. Riess, 145-73. London: Bloomsbury Academic.
- Beezley, William H. "El Estilo Porfiriano: Deportes Y Diversiones De Fin De Siglo". *Historia Mexicana*, 33, núm. 2 (1983): 265-84. <https://bit.ly/3Zlk8Qm>.
- Díaz Frene, Jaddiel. 2023. "¿Cuánto por una máquina parlante?: Estrategias cotidianas para acceder al mágico mundo de los sonidos grabados (México, 1903-1910)". *Historia Crítica* 1, núm. 87 (2023): 27-51. <https://doi.org/10.7440/histcrit87.2023.02>.
- Elias, Norbert y Eric Cunning. 2014. *Deporte y ocio en el proceso de la civilización*. México: Fondo de Cultura Económica.
- García Escamilla, Saúl. 1985. *La moda porfiriana (1877-1911)*. Instituto Mexicano de la Radio, 1985. (Consultado en la Fonoteca Nacional de México, el 14 de febrero de 2023).
- Hansen, Karen Tranberg. "The World in Dress: Anthropological Perspectives on Clothing, Fashion, and Culture". *Annual Review of Anthropology*, no. 33 (2004): 369-92. <http://www.jstor.org/stable/25064858>.
- Hargreaves, Jennifer. 1994. *Sporting Female. Critical issues in the history and sociology of women's sports*. London: Routledge.
- Real Academia Española. "Deporte". Consultado el 22 de noviembre de 2022. <https://dle.rae.es/deporte>.
- Thébaud, Françoise. 2000. "Introducción". En *Historia de las mujeres en occidente*, 5 volúmenes, editado por Georges Duby y Michelle Perrot, 23-38. Madrid: Santillana.
- Simon, Joshua y Michael Mamp. "Nostalgic elegance: The Enduring Style of the Gibson Girl", *Dress: The Journal of the Costume Society of America*, 47, no. 1, (2021): 61-77. <https://bit.ly/3PIuSp1>.
- Sohn, Anne Marie. 2006. "El cuerpo sexuado". En *Historia del cuerpo en el siglo XX: las mutaciones de la mirada*, editado por Jean-Jacques Courtine, 101-34. Madrid: Santillana.

Hemeroteca Nacional de México

- La Voz de México*, Ciudad de México, 13 de septiembre de 1900, 2.
- Álbum de las Damas*, Ciudad de México, 15 de octubre de 1907, 34.
- El imparcial*, Ciudad de México, 6 de abril de 1910, 6.
- El Imparcial diario ilustrado de la mañana*, Ciudad de México, 18 de enero de 1910, 4.
- El Imparcial: diario ilustrado de la mañana*, Ciudad de México, 8 de marzo de 1910, 8.
- El Imparcial: diario ilustrado de la mañana*, Ciudad de México, 14 de marzo de 1910, 8.
- El Diario*, Ciudad de México, 26 de mayo de 1910, 10.

La moda oculta: el nacimiento del sujetador contemporáneo

M.^a Victoria Calandra Reula

Responsable de Educación
en el departamento de Difusión
del Museo del Traje (Madrid)

Introducción

La ropa interior influye en cómo se adapta la indumentaria a nuestro cuerpo, en la silueta y forma resultantes, y hasta en la caída de los pliegues de la tela. Contribuye a formar sensaciones en quien la porta, ya sea comodidad, seguridad y protección; o tal vez todo lo contrario. La ropa interior no se ve, pero se percibe.

Lo mismo sucede con la prenda que hoy en día conocemos como sujetador o sostén, cuyo nacimiento y primeras décadas de desarrollo son objetivo fundamental de esta investigación. Muchas son las razones por las que la mujer ha buscado a lo largo de siglos la sujeción de su busto y, especialmente para el caso que nos ocupa, de sus senos. Tendencias en el vestir socialmente aceptadas, salud e higiene, comodidad a la hora de practicar una actividad o responder al devenir de las modas son algunas de estas.

Entre el empleo de prendas como el *apodesmos*, una especie de banda realizada en cuero o tela que las mujeres griegas se ceñían en torno al busto, y el nacimiento del sujetador contemporáneo, cuyos atisbos no se entrecruzan hasta época decimonónica, hay numerosas diferencias formales y conceptuales. Si bien el objetivo de cubrir y sostener el pecho es compartido por distintas prendas desde hace siglos, no será hasta la segunda mitad del XIX, con la llegada de los conocidos como “protosujetadores”, cuando se empiecen a configurar las características del sujetador tal y como lo conocemos en la actualidad, en toda su complejidad técnica, material y funcional.



Figura 1. Publicidad de *brassières* de la empresa estadounidense Model Brassière Co., en la página 49 de la edición de otoño de 1917 de *The Fashion Book*. Biblioteca Virtual del Patrimonio Bibliográfico. Accesible en <https://bit.ly/45UrDAm>.

Los primeros sujetadores

En términos generales, se considera que el corsé es el principal antecedente del sujetador, aunque la sustitución del primero por el segundo no se produce de manera inmediata ni de forma generalizada. Asimismo, la transición entre uno y otro es difusa, ya que está poblada de elementos difíciles de clasificar pero que podríamos agrupar bajo el nombre de “protosujetadores”. Desde la década de los años sesenta del siglo XIX, vamos a asistir a su nacimiento en distintas versiones y con diferentes nombres según el ámbito geográfico en el que nos movamos: *bustbodies*, *bustsupporters*, *brassières*, *soutiens*, etc. (fig. 1).

Uno de los principales cambios introducidos por esta nueva prenda, siguiendo la obra *Uplift The Bra in America*, es la zona del cuerpo que va a sostener el peso del pecho. En el

caso del corsé, la sujeción parte de la constricción del torso, empujando los senos hacia arriba y comprimiendo los órganos y estructuras óseas existentes en la zona; lo que se asociaba a numerosos problemas de salud vinculados a la digestión, gestación, respiratorios, etc. Sin embargo, con el sujetador, el punto de apoyo se traslada a los hombros mediante el uso de tirantes, sustentando el peso de los senos desde ahí y liberando la zona de la cintura. Por este motivo, el uso de estos primeros sujetadores provocaría, en un primer momento, la llegada de corsés más cortos específicos para la zona baja del torso y, en última instancia, su desaparición y sustitución por otro tipo de elementos como las fajas elásticas.¹

Contexto cultural y social

Son varias las circunstancias que se dan durante los primeros años del siglo XX en lo que se refiere a la estética en general y a la moda en particular: la vuelta al corte imperio, la influencia del movimiento *Art Nouveau*, el gusto por el orientalismo y, por supuesto, la llegada de creadores como Jeanne Paquin, Paul Poiret o Mariano Fortuny y Madrazo. Estos diseñadores van a crear prendas más ligeras y holgadas, dando paso a un nuevo concepto en el vestir que comienza a prescindir del uso del corsé.

Por otra parte, el impulso de las corrientes higienistas aplicadas a la indumentaria traerá nuevos planteamientos que abordarán la vestimenta femenina desde la perspectiva de la comodidad, la salud y el bienestar. Este movimiento de reforma del traje pretendía reducir el peso del atuendo y el número de prendas, y conseguir una mayor movilidad corporal. A esto se sumará la promoción de la práctica de actividad física al aire libre.²

El movimiento higienista se verá complementado por la situación bélica y de posguerra de los siguientes años. La falta de materias primas destinadas a la confección y la incorporación masiva de la mujer al trabajo y a la vida pública traerán una transformación radical en el vestir, imponiendo un nuevo traje, más simple, racional e higiénico.³

Innovaciones tecnológicas

Es entre 1860 y 1970 cuando se desarrollan los distintos aspectos, tanto a nivel de investigación tecnológica como de avances en el método de costura y patronaje, que desembocan en el sujetador tal y como lo conocemos en la actualidad⁴ (*Uplift, the Bra in America*).

La presentación de patentes relativas al diseño de sostenes comenzará en época muy temprana y proliferará durante todo el siglo XX, incorporando numerosas innovaciones para mejorar la construcción, la forma y el ajuste de esta prenda. El pistoletazo de salida lo dará Luman L. Chapman en 1863 con la concesión de la patente del *L.L. Chapman corset*, alternativa mejorada al corsé tradicional cuyo diseño contaba con gruesos tirantes elásticos, cierre trasero mediante cordón, espacio diferenciado para los senos y ballenas para la estructura inferior.⁵

Las patentes son reflejo también de la especialización y diversificación que vivirá su uso: estético, reductor, médico, de lactancia, para la práctica del deporte, etc. Por ejemplo, en 1888, Emma Goodman presentará una patente para un sujetador de lactancia y, en 1904, Laura B. Lyon hará lo mismo para un modelo deportivo.⁶ En 1914, Mary Phelps Jacobs patentará el *Backlessbra*, muy ligero, con un sistema de

1. Jane Farrell-Beck y Colleen Gau. 2002. *Uplift. The Bra in America*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, XI.

2. Mercedes Pasalodos. "El traje como reflejo de lo femenino. Evolución y significado. Madrid 1898-1915" (Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2000), 146.

3. Isabel Vaquero. "El reinado de la Alta Costura. La moda de la primera mitad del siglo XX". *Indumenta: Revista del Museo del Traje*, n.º 0 (2007): 126. <https://bit.ly/3ZBmniV>.

4. Farrell-Beck y Gau. *Uplift. The Bra in America*, XIII.

5. Colleen Hill. "Strapped in: the origins and evolution of the bra", Google Arts and Culture, recuperado el 9 de julio de 2023. <https://bit.ly/3PI8jRh>.

6. Farrell-Beck y Gau. *Uplift. The Bra in America*, IX.

Figura 2. Apartado dedicado a la ropa interior en la página 62 del número 5 de la revista *Elegancias*, publicado en mayo de 1923. En su parte superior aparecen dibujados dos modelos de sostén, uno de ellos sin tirantes. Hemeroteca Digital de la Biblioteca Nacional de España. Accesible en <https://bit.ly/3sUUFB0>.

sujeción mediante cintas que dejaba la espalda al descubierto.

El estudio de los materiales empleados en la confección merece también un análisis detallado. Los avances científicos y tecnológicos en textiles se centran en el desarrollo de nuevas fibras optimizadas (y, por tanto, nuevos tejidos), que repercuten en el precio y las posibilidades de diseño de la ropa de exterior en general y la interior en particular. El resultado de esta situación será el surgimiento de las fibras químicas, que abarcan a su vez las fibras artificiales y las sintéticas, fundamentalmente rayón, acetato y nylon.⁷ Por otra parte, en la década de 1930 se generalizará el uso de Lástex, introducido en el mercado por Dunlop Rubber Co., consistente en el uso de hebras de látex cubiertas por hilos de tela, lo que permitirá la creación de tejidos elásticos.⁸

Estas innovaciones técnicas favorecerán la fabricación industrializada del sujetador. Su confección puramente artesanal se irá abandonando paulatinamente y se impondrán el uso de la máquina de coser y la mecanización de la producción en talleres y fábricas. En paralelo a la progresiva aceptación del sujetador como una prenda más del guardarropa femenino por sus consumidoras reales y potenciales, las empresas aprovecharán este nicho de mercado y harán de esta prenda un objeto de consumo más, inundando el mercado con gran variedad de modelos a bajo coste.

Evolución estilística

Tras el análisis de los antecedentes y del contexto que dan pie al nacimiento del sujetador contemporáneo, vamos a proceder con un somero recorrido de su evolución estilística durante la primera mitad del siglo XX.



El cambio de siglo traerá diseños que se adaptarán a lo que en la bibliografía anglosajona se conoce como silueta *monobosom* o de seno único. Los sujetadores no marcarán la separación entre los senos, dando lugar a un busto de apariencia homogénea, a diferencia de lo que ocurrirá más adelante con la introducción de las copas.

El fin de la Gran Guerra dará lugar a una radical transformación del vestir femenino que definirá la moda de los llamados “locos años veinte”. La búsqueda de una figura recta y esbelta provocará la proliferación de los sujetadores *bandeau* o venda, destinados a aplanar y disimular el pecho (fig. 2).

Este estilo empezará a decaer hacia 1928, viéndose sustituido por modelos que buscan una mayor elevación y separación de los senos, aunque todavía con una apariencia natural. Triunfarán los modelos de la firma Kestos, que producirán sostenes con copas separadas, de materiales ligeros y cuyas tiras traseras ajustables permitirán lucir la espalda en los vestidos con amplio escote trasero (fig. 3). Aumenta la variedad de colores, pues junto a los habituales tonos blanco roto y crema encontramos cada

7. Lucina Llorente. “Los tejidos de entreguerras, 1920-1939”. *Modelos del mes. Museo del Traje*, (noviembre 2022): 4. <https://bit.ly/45PzM98>.

8. Lorraine Hamilton Smith. “Support and uplift: how technology defined the bra during the twentieth century”. *The Journal of Dress History* 2, n.º 3 (Autumn 2018): 79. <https://bit.ly/48d9v6t>.



Figura 3. Anuncio de sujetador Kestos. Ca. 1930. Fotografía de Tizg Rice. The Underpinnings Museum.

vez más piezas en azul y rosa pastel, e incluso en negro.

La década de 1930 traerá numerosas innovaciones en materiales, técnicas de patronaje y sistemas de costura, todo ello con el objetivo de reforzar las copas (fig. 4). Un ejemplo es la técnica *Whirlpool stitching*, introducida por la marca Hollywood Maxwell, consistente en aplicar varias hileras de costuras circulares



Figura 4. Sujetador de Pedro Serra en rayón y algodón. 1935-1939. Donación de Assumpta Serra. Fotografía de Patricia Canino. Museu del Disseny.

concéntricas a lo largo de toda la copa para darle una forma más redondeada. Con esta década también llegará uno de los mayores avances en la historia del sujetador, que, además, continúa usándose en la actualidad: el sistema de tallaje para la copa mediante la asignación de una letra, de la A a la D, según el tamaño y la forma de los senos.⁹

La silueta de senos redondeados evoluciona hacia otra que introduce copas cada vez más cónicas y puntiagudas, dando lugar a lo que se conoce coloquialmente como “torpedo” o *bullet-stylebra* (sujetador bala), una tendencia que se mantendrá hasta finales de los años cincuenta.¹⁰ Al finalizar la Segunda Guerra Mundial, será habitual la introducción de aros y varillaje metálico, pues hasta entonces este material se había destinado a las necesidades bélicas.

La llegada del estilo *New Look*, popularizado por Christian Dior en 1947, pondrá de moda una silueta de cintura estrecha, busto voluptuoso y caderas redondeadas. Para lograr este efecto se va a requerir una lencería más estructurada y, como consecuencia, se producirán modelos de sujetador más largos, que se prolongan hasta la cintura o las caderas, diseñados para llevar con fajas elásticas u otros elementos ceñidores, o a los que se le añade un ligero para la sujeción de medias (fig. 5). Los modelos de esta época, técnicamente muy complejos, van a incorporar de

9. Lorraine Hamilton Smith. “Exhibition: Lift and Separate: Technology and the bra”. The Underpinnings Museum, recuperado el 10 de julio de 2023. <https://bit.ly/46epPSx>.

10. Farrell-Beck y Gau. *Uplift. The Bra in America*, 94.



Figura 5. Corselet de la firma Warner en nylon. Ca. 1953. Fotografía de Tigz Rice. The Underpinnings Museum.

forma masiva elementos como las almohadillas y los rellenos.¹¹

La historia del sujetador continuará su desarrollo en las décadas siguientes, salpicada de hitos como la invención de la Lycra en 1958 o su ubicación en el punto de mira de diversos movimientos feministas desde finales de los años sesenta. No obstante, puede decirse que el sujetador contemporáneo, con la mayoría de las funcionalidades y características que tiene en la actualidad, es una realidad al finalizar la primera mitad del siglo XX. 

11. Smith, Lorraine Hamilton. "Support and uplift: how technology defined the bra during the twentieth century", 88-91.

Bibliografía

- Farrell-Beck, Jane, and Colleen Gau. 2002. *Uplift: the bra in America*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Hill, Colleen. "Strapped in: the origins and evolution of the bra". Google Arts and Culture. Recuperado el 9 de julio de 2023. <https://bit.ly/3PI8jRh>.
- Llorente, Lucina. "Los tejidos de entreguerras, 1920-1939". *Modelos del mes*. Museo del Traje, noviembre 2022. <https://bit.ly/45PzM98>.
- Pasalodos, Mercedes. 2000. "El traje como reflejo de lo femenino. Evolución y significado. Madrid 1898-1915". Tesis Doctoral, Universidad Complutense de Madrid. <https://bit.ly/469AfTe>.
- Smith, Lorraine Hamilton. "Support and Uplift: How Technology Defined the Bra during the Twentieth Century". *The Journal of Dress History* 2, no. 3 (Autumn 2018): 73-99. <https://bit.ly/48d9v6t>.
- Smith, Lorraine Hamilton. "Exhibition: Lift and separate: technology and the bra". The Underpinnings Museum. Recuperado el 11 de julio de 2023. <https://bit.ly/3LsUS5b>.
- Vaquero, Isabel. "El reinado de la Alta Costura. La moda de la primera mitad del siglo XX". *Indumenta. Revista del Museo del Traje*, n.º: 0 (2007): 123-134. <https://bit.ly/3PGRA0z>.

Anna Martínez Duran

“Legs in the Sunlight”.

Las *Bernardo Sandals* de Berta Doctor y Bernard Rudofsky, una nueva forma de calzar para una nueva forma de vivir

Anna Martínez Duran
Arquitecta

Las sandalias *Bernardo* que Berta Doctor y Bernard Rudofsky producen entre 1946 y 1964 en Nueva York se enmarcan en sus propuestas para una nueva forma de vida. A partir de una austeridad y simplicidad formal se promueven unos diseños, en el calzar y en la arquitectura, que fomentan el contacto directo con la naturaleza, la libertad en el uso y el movimiento, la sensualidad y el disfrute de la vida.

Las sandalias tienen su origen en la estancia de la pareja en el sur de Italia, donde se conocen en 1934, y donde residirán hasta 1938. Herederas de las sandalias tradicionales de Capri,

los modelos se basan en suelas planas de cuero y tiras de piel que se sujetan a la suela entre el primer y el segundo dedo, y se atan en diferentes formas al empeine o al tobillo. En algunos dibujos posteriores a color, posiblemente realizados en una breve estancia en Nueva York (1936) incorporan calcetines: “para mujeres que quieran calzar sandalias en invierno”.¹ Ya en Sao Paulo (1938), fabricarán unos prototipos sobre altas plataformas, atadas con cintas de colores entre los dos dedos y alrededor del tobillo.²

También de la etapa italiana es la propuesta de Casa Berta en Prócida (1935), proyecto no construido, pero que nos presenta sus propuestas para una nueva forma de habitar. Publicado en *Domus* en 1938 con el título “No queremos un nuevo modo de construir, sino un nuevo

1. Bocco, Bernard Rudofsky. *A Humane Designer*, 285.

2. Bocco, Bernard Rudofsky. *A Humane Designer*, 275.



Dos modelos de Sandalias Bernardo. Publicado en Bernard Rudofsky. *Desobediencia crítica a la modernidad* (pág.143).

modo de vivir”,³ el proyecto incluye referencias a la cultura clásica mediterránea y a la vida salvaje en la naturaleza. La casa se dispone en medio de un gran jardín: “desde hace tiempo, hemos perdido el contacto físico con el suelo: no conocemos el placer de sentir cosquillear la planta del pie en la arena, en el césped recién cortado, o en el frío mármol”.⁴ Introspectiva, se abre a un patio central con chimenea y vegetación, que se puede cubrir con toldos, convirtiéndose en una “habitación exterior”. Las aberturas llegan todas al suelo, el pavimento atraviesa, no hay ventanas. Los espacios se diseñan para el placer de la vida y de los sentidos, más que para su funcionalidad. El *triclinio d'estate* es un porche cubierto con telas, en el que comer acostados en bancos de piedra, sin mesas ni sillas de madera, con vistas sobre el Mediterráneo. La sala de estar es una estancia para la música en directo (Berta era hija de músicos y había estudiado musicología en Viena), con divanes que se utilizan de cama para uno o dos huéspedes. El baño tiene lugar en una bañera enterrada, en el centro de una sala vacía, en la que entra el sol por la mañana; los aparatos de aseo se disponen en una habitación aparte. Finalmente, el dormitorio es un lugar para el descanso, para el sueño, para el juego: “El dormitorio no tiene muebles. Tampoco un banco. El suelo de esta habitación, sobre el que camina descalza, está cubierto por entero de colchones. Una red antimosquitos en forma de tienda cuelga del techo”.⁵

En el número siguiente, Rudofsky publica “La moda: abito disumano”,⁶ un texto al que acompañan cuatro imágenes de mujeres vestidas en épocas diferentes, y en donde insta a la moda a seguir el camino de la arquitectura: “Es inútil que inventemos nuevas estructuras para las casas, para que la vida discurra en ellas con una nueva naturalidad, si nos empeñamos



Casa Berta en Prócida (1935). Publicado en *Domus* 123 (1938) (pág. 8b).

en mantener el cuerpo aprisionado en los caprichos de una moda irracional”.⁷ En este artículo, el arquitecto realiza una crítica al vestir occidental, cuyo sistema de patronaje destroza, con el corte, las piezas de tela. También se refiere a cómo los zapatos deforman nuestros pies, que por naturaleza son asimétricos, y recuerda el uso, en diferentes momentos y culturas, de tacones altos en los zapatos de mujer, elementos que le atribuían un rol sexual, a la vez que impedían su libre movimiento y poder disponer de su propio cuerpo.

En “Variazioni. Del pavimento. Dell’andatura”⁸ se refiere al valor del suelo, cuyo nombre en italiano *pianta* remite a tres conceptos a la vez: la disposición arquitectónica, el elemento vivo vegetal, y el plano horizontal sobre el cual desarrollamos la vida. Nos recuerda el atractivo de andar descalzo, o la experiencia, inolvidable, de jugar o dormir en el suelo, que despierta la sensibilidad de nuestros sentidos.

3. Rudofsky, *Domus*, 123-6.

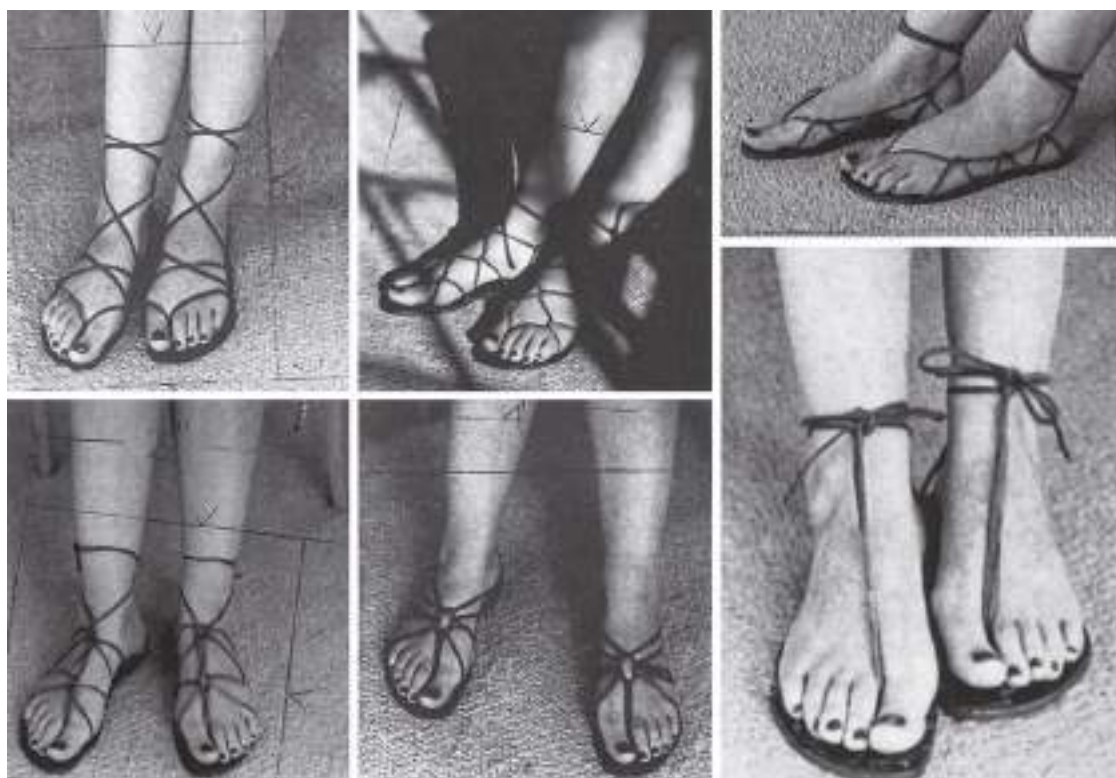
4. Rudofsky, *Domus*, 123-6.

5. Rudofsky, *Domus*, 123-12.

6. Rudofsky, *Domus*, 124-10.

7. Rudofsky, *Domus*, 124-10.

8. Rudofsky, *Domus*, 124-14.



Seis formas de anudar la sandalia The Nest. Catálogo de exposición: *Are Clothes Modern?* (1947) (pág. 211).

La pareja deja Europa por la presión de los fascismos, y se instala en Brasil, donde descubrirán la riqueza del jardín en un clima tropical. Rudofsky gana uno de los premios del concurso “Organic Design” del MOMA con una serie de mobiliario exterior, lo que les ofrece la posibilidad de viajar a Nueva York, donde se acabarán estableciendo (1940). En la exposición *Are Clothes Modern?*, organizada por el mismo museo en 1944, Rudofsky planteará una revisión crítica del vestir contemporáneo. En la muestra, cuyo catálogo se publica en 1947, se examinan las relaciones entre el cuerpo y el vestido en diferentes culturas, y su sometimiento a las exigencias de las diferentes modas. La muestra, muy gráfica y didáctica, instaba al visitante a hacerse preguntas sobre sus propias costumbres en el vestir y en el calzar.⁹ En ella se presentan seis prototipos de las *Bernardo Sandals* y algunos de sus modelos de ropa, los *Bernardo Separates*.

Los modelos se fabricarán en un taller en Nueva York: “Bernard dibujaba una colección tres veces al año”,¹⁰ mientras que Berta dirige la empresa, encargándose de la gestión

económica y del personal, y de la manufacturación de las piezas, lo que incluía la elección del material y su fabricación, y asegurando la comodidad y la belleza del modelo.¹¹ El cosido se realiza a mano, de forma artesanal, sobre una suela plana de cuero, procedente de Italia o de Brasil, con una plantilla distinta entre el pie izquierdo y el derecho, y en solo tres tallas. Se anuncian en *Vogue* y en *Harper’s Bazaar*, que las utilizan para sus reportajes en lugares exóticos, a los que viajar. Piernas bronceadas, uñas pintadas,¹² las sandalias alcanzan gran popularidad entre la *jet set* americana. A pesar de su aspecto espartano, son cómodas, flexibles, y muy atractivas, combinando pocos elementos, pero muy vistosos. Los diferentes modos de sujeción, junto a los distintos accesorios (cintas de tela, flores, botones, bisutería, cadenas...) y una amplia gama de colores, aportan diversidad y personalidad a cada modelo. Siempre dedos y talones al aire, el empeine es la superficie sobre la que se recorta el detalle. Además, abultan muy poco, lo que permite llevarlas consigo en una pequeña maleta, y confirman un nuevo modo de vivir basado en la itinerancia.

9. Rudofsky, *Are Clothes Modern?*

10. Berta Doctor en Fürtsch, *My Best Career Was as Bernard’s Wife*.

11. Conversación de la autora con Andrea Bocco (14 julio 2023).

12. El anuncio “Legs in Sunlight” se publica en la revista *Vogue*, 1 julio 1950. Ver Monti, *Are Clothes Modern? La moda secondo Bernard Rudofsky*, 1.



Reportaje de *Harper's Bazaar* (junio 1957).
Fotografía de Louise Dahl-Wolfe. Publicada en Andrea Bocco, Bernard Rudofsky. *A Humane Designer* (pág. 160).



Casa-Jardín de Ruth Guggenheim y Constantino Nivola (1949-50). Publicada en *Domus* 272 (julio-agosto 1952) (pág. 3).

Finalmente, Bernard Rudofsky y el escultor italiano Constantino Nivola (1949-50) construirán en Amangasset (Nueva York), una casa-jardín, con estancias sin techo, en las que disfrutar de la naturaleza. Entre los árboles de un antiguo huerto, varios elementos constructivos abstractos definen un ámbito, abierto, en el que desarrollar la actividad. “La arquitectura comienza con un pavimento. En la libertad de la naturaleza, el arquitecto escribe un orden, orden que debe estar en armonía con la naturaleza”:¹³ dos muros exentos, uno de los cuales atravesado por la rama de un manzano; un banco largo y una barbacoa, el cubo-solárium con murales de colores, al que se accede a través de escaleras, y que permite tomar el sol desnudo, incluso en invierno “para evitar corrientes de aire” (y proteger la intimidad), “se eliminan las aperturas en los muros. Al solárium se accede a través de una escalera”.¹⁴ O la pérgola, de ligeros postes de madera pintados en blanco, geometría pura, en la que se emparra la glicinia, o se cubre con esteras en verano.

13. Rudofsky, *Domus*, 122-0.

14. Rudofsky, *Domus*, 272-5.

La vida

La pareja nos propone una forma de vida al aire libre: baños de sol, de aire y de agua, caminar descalzo, desnudarse. Unas costumbres austeras, frugales, que se desarrollan en espacios vacíos, con pocos objetos, a las que se añade el viaje como forma de abrirse a nuevas culturas: “La vida como viaje. El viaje como forma de vida”.¹⁵

Su arquitectura se dirige al disfrute de los sentidos, más que a la funcionalidad o a la forma. En los jardines, el plano del suelo aporta orden en medio de la naturaleza, a través del uso de una geometría elemental. Sobre él se disponen unos pocos elementos: muros exentos, bancos, pérgolas, vegetación: flores, parras, troncos de árboles. Estancias a cielo abierto, espacios protegidos, íntimos.

También las sandalias nos permiten estar cerca del suelo, descalzarnos con facilidad, y movernos, caminar, con libertad, cómodamente. La piel se expone al aire y al sol, y el cuerpo se muestra desnudo, natural, sin modificar ni deformado por patrones formales impuestos.

15. Platzer, De Wit, *Lessons from Bernard Rudofsky*, 96.

Los elementos en el diseño son los mínimos, también siguen una geometría elemental, buscan la elegancia, y contemplan la diversidad y la ornamentación con accesorios y colores.

La tradición

Las propuestas arquitectónicas y en el calzar, se sustentan sobre una revisión crítica de la historia, que incluye las culturas tradicionales o primitivas.¹⁶ Terrazas, patios, porches y pérgolas son elementos repetidos en la arquitectura tradicional del Mediterráneo, también en otras geografías. El orden y la sencillez, la geometría y pureza de líneas las aportan las referencias al mundo clásico. El ornamento es la propia construcción, sobre la que se pintan murales, o se deja limpia para que la vegetación, troncos y flores, se recorten encima o proyecten su sombra.

También las sandalias proceden de la tradición mediterránea y existen en otras culturas. Su incorporación a la modernidad pasa por la simplificación de los elementos y los procesos, por ofrecer variaciones sobre un mismo modelo, y por apreciar el valor del detalle artesanal, cuidado y sencillo. Los modelos Bernardo facilitan un modo de vida más libre, que incluye por ejemplo el viaje, entre sus actividades.

La mujer

Finalmente, el arquitecto proyecta la casa de Prócida para Berta, “una mujer sin prejuicios”.¹⁷ Desde una elegancia clásica, la arquitectura explota la sensualidad, en unos espacios íntimos, para el disfrute y el fomento de una vida saludable. Atribuye a la mujer la sensibilidad y capacidad de juego, la creatividad, propia del arquitecto: “Toda la iniciativa vino de la mujer (Eva)”.¹⁸

Las sandalias, de las que Berta era modelo y productora, se adaptan a la forma del pie y permiten a la mujer libertad de movimientos, rápidos o sigilosos, no sometidos a imposiciones formales o culturales. Elegantes, sencillas, austeras, permiten expresar su personalidad, y exponer la piel al sol y al aire.

“Berta no fue solo esposa y testigo; como colaboradora, compañera de viaje, manager, chófer, traductora, productora de sandalias, profesora, editora, modelo, musa y, después de la muerte de Bernard, administradora de su obra, ella participó anónimamente en el trabajo de su esposo de muy diferentes maneras”.¹⁹ Y, sin embargo, aún se sigue atribuyendo a él la totalidad de la obra. Hasta hace poco, no ha merecido ella un mínimo reconocimiento, y aún es difícil encontrar registros que pongan en evidencia su participación. Este fue uno de los motivos de contar esta historia, el de sacar a la luz su persona y su contribución, avanzar en su visibilidad, la de ella y la de tantas otras mujeres.²⁰ 

16. El arquitecto es autor de la exposición *Architecture without architects*, celebrada en 1964 en el MOMA, Nueva York.

17. Rudofsky, *Domus*, 123-6.

18. Rudofsky, *Domus*, 272-70.

19. Platzer, de Wit, *Lessons from Bernard Rudofsky. Life as a voyage*, 289.

20. La autora es editora del proyecto *behind.the.scene.women*

Bibliografía

- AAVV. Bernard Rudofsky. 2014. *Desobediencia crítica a la modernidad*. Granada: Centro José Guerrero.
- Bocco, Andrea. 2003. *Bernard Rudofsky. A Humane Designer*. Viena-Nueva York: Springer.
- Dellapiana, Elena. 2017. "Case e sandali: Bernard Rudofsky, dalle isole del Mediterraneo al mito dell'anonimo". En *Immaginare il Mediterraneo*. Architettura, Arti e Fotografia, editado por Andrea Maglio, Fabio Mangone, Antonio Piza, 205-214. Napoles: Artstudiopaparo.
- Fürtsch, Margot. Platzer, Monika. Van der Vloedt, Kurt (ed). 2005. *Berta Rudofsky. My Best Career Was as Bernard's Wife*. Viena: Architekturzentrum Wien (video).
- Martínez, Anna. 2019-2023. *Behind.the.scene. women*, en ig @behind.the.scene.w.
- Monti, Gabriele. 2015. *Are Clothes Modern? La moda secondo Bernard Rudofsky*. Venecia: IAUUV. <https://hdl.handle.net/11578/230505>.
- Platzer, Monika. Wim de Wit (eds). 2007. *Lessons from Bernard Rudofsky. Life as a voyage*. Viena: Architekturzentrum, Los Angeles: The Getty Research Institute.
- Rudofsky, Bernard. "Non ci vuole un nuovo modo de costruire, ci vuole un nuovo modo de vivere". *Domus* 123 (marzo 1938): 6-15.
- Rudofsky, Bernard. "La moda: Un abito disumano". *Domus* 124 (abril 1938): 10-13.
- Rudofsky, Bernard. "Variazioni". *Domus* 124 (abril 1938): 14-15.
- Rudofsky, Bernard. *Domus* 122 (febrero 1938): 0.
- Rudofsky, Bernard. 1947. *Are Clothes Modern? An essay of contemporary apparel*. Chicago: P. Theobald.
- Rudofsky, Bernard. "Giardino, stanza all'aperto. A proposito della «casa giardino a Long Island», New York". *Domus* 272 (julio-agosto 1952): 1-5 y 70.

3

**Vestido, cuerpos y géneros:
conformidad y disidencia**

Cuerpo poseído, alma liberada. Mujeres pantera: bacantes y moda dionisiaca en la Antigua Grecia¹

Fermín Castillo Arcas

Doctorando en Historia del Arte
Universidad de Zaragoza.
Profesor en el Centro Superior de Diseño
'Hacer Creativo' de Zaragoza.

Dioniso: dios del vino y el éxtasis

Dioniso es un dios que destaca por su complejidad, tanto en el mito como en sus ritos místéricos. Es dios del vino, del éxtasis y del teatro. Un dios ambivalente que suele moverse en la frontera de ámbitos opuestos: entre lo divino y lo humano, entre los hombres y las mujeres, entre el orden y el caos; en definitiva, entre lo civilizado y lo salvaje. Es un dios popular, propiciador de reacciones liberadoras y embriagadoras, pero también una fuerza desmesurada capaz de inducir a la locura fatal.²

La comitiva en torno a la que se organizan sus fieles se denomina tíaso (θίασος). El tíaso dionisiaco es fácilmente reconocible en las representaciones artísticas de la Antigüedad clásica, compuesto por su séquito de sátiros y ménades/bacantes, caracterizadas por una serie de atuendos cuyo simbolismo está en relación con el mito y el ritual dionisiacos.³ En este artículo nos proponemos analizar el atuendo de las ménades y sus atributos tomando como fuente la tragedia *Bacantes* de Eurípides, estrenada en Atenas en el 405 a.C. En ella, Penteo, rey de Tebas y primo de Dioniso, se opone a la introducción de los cultos dionisiacos en su ciudad. En consecuencia, experimenta un trágico destino urdido por el propio dios: es desmembrado por las bacantes (entre las cuales se encuentran Ino y Ágave, su tía y su madre) porque es confundido con una fiera mientras espiaba sus rituales.

El atuendo menádico

La indumentaria de Dioniso y sus seguidoras se compone del peplo (túnica femenina), el tirso (vara ritual), la nébride (la piel de cervato que se colocan sobre el peplo), el cinturón, la corona de hiedra y, por supuesto, la cabellera suelta. Como indica Sara Macías, el conjunto de vestidos y complementos que portaban conforman un todo inseparable que identifica perfectamente a sus fieles.⁴ La tragedia *Bacantes* de Eurípides constituye una auténtica fuente para comprender el aspecto y conducta de las bacantes. Hay tres elementos clave que podemos apreciar tanto en las representaciones artísticas como en la tragedia: el tirso, la nébride y la corona de hiedra.⁵

No obstante, la mejor descripción del atuendo de las bacantes la hallamos en la escena del travestismo de Penteo, cuando es convencido por Dioniso para ser caracterizado como una bacante e infiltrarse en el bosque para espiarlas.⁶ Una vez travestido, Penteo se siente ridículo y exclama que es incapaz de vestir ropa femenina,⁷ pues se trata de vestimenta de la que él mismo se había burlado por constituir un símbolo de aceptación del culto dionisiaco y por no considerarla adecuada para personas de su rango y sexo.⁸

4. Macías Otero 2020, 245. Eurípides emplea el término σκευή, entendido como "aparejo" o "equipamiento", justo en el momento que Dioniso obliga a las mujeres tebanas a abandonar sus hogares para acudir a la montaña con el atuendo propio de los ritos dionisiacos (Eur. *Bacch.*, 34).

5. Nada más comenzar las *Bacantes*, Eurípides ya menciona dos elementos que componen este característico atuendo: el tirso y la nébride (Eur. *Bacch.* 24-25). Poco después, añade un tercer elemento más: la corona de hiedra (vv. 80-81). Además de ser de hiedra, podía ser de encina o brionia (vv. 702-704). La hiedra, planta estrechamente vinculada a Dioniso, también podía decorar o coronar los tirsos (vv. 710-711). Estos tres elementos, identificativos de los fieles de Dioniso, los nombra de nuevo el adivino Tiresias cuando pretende unirse al séquito de bacantes (vv. 176-177). También los menciona el rey tebanos Penteo cuando se burla del aparejo dionisiaco (vv. 248-254).

6. Eur. *Bacch.* 821-836; 928-944.

7. Eur. *Bacch.* 836.

8. Molina Muñoz 2015, 42; Lateiner 2009, 126. A este respecto, cabe señalar que, según Luciano, el travestismo de los seguidores de Dioniso tiene su origen en la imitación del atuendo femenino del dios (Luc. *Cal.* 16). Recordemos que Dioniso es un dios al que

1. El presente trabajo se inscribe en las actividades del Grupo de Investigación de Referencia H34_23R: *Polymathía* (Comunidad de Aragón).

2. Hernández de la Fuente 2017, 28-30.

3. Jiménez San Cristóbal 2010, 296-332.



▲ Tondo de kylix ático con ménade, ca. 490 a.C. Pintor de Brigos. Múnich, Staatliche Antikensammlungen. Fuente: © Wikimedia Commons.

➤ Relieve con ménade danzante con tirso. Copia romana de un original griego de 425-400 a.C. atribuido a Calímaco. Metropolitan Museum of Art (Nueva York). Fuente: © Metropolitan Museum of Art (NY).



En esta escena, podemos reconocer los elementos que componen el atuendo menádico. En primer lugar, sobre el cuerpo se coloca varios peplos de lino (v. 821).⁹ Se trata de un peplo (πέπλος) largo hasta los pies (v. 833) y elaborado en lino muy fino, pues usa el adjetivo βύσσινος. Tiene sentido que sea lino, una fibra pura que, al no ser de origen animal, podía usarse en contexto sagrado.¹⁰

Sobre la cabeza de Penteo, Dioniso coloca una mitra, una especie de banda que se ceñía sobre las sienes, como tenemos en algunas representaciones escultóricas de Dioniso.¹¹ El conjunto de Penteo se complementa con un tirso y la piel moteada de un cervato, es decir, una nébride, que le coloca el propio Dioniso (v. 835).

le gusta jugar con la ambigüedad entre lo femenino y lo masculino, de ahí su aspecto androgénico.

9. El hecho de vestir un peplo le hace consciente al rey Penteo de que va a cambiar de sexo, puesto que es una prenda exclusivamente femenina. En el verso 822, al saber que va a vestir un peplo, dice: “¿voy a pasar de hombre a mujer?”.

10. Sabemos que el lino se usaba para enterrar a los iniciados en los misterios báquicos (Jiménez San Cristóbal 2010, 296-300. Siguiendo a Hdt.2.81).

11. Dodds 1960, 177-178. Sara Macías sugiere que también podía tener forma de turbante, un tocado femenino de origen lidio (Macías Otero 2020, 251).

A continuación, menciona otros aspectos interesantes del atuendo menádico. Dioniso le hace unos arreglos para que parezca una bacante (vv. 928-944). Le retoca los rizos que cuelgan de la mitra, le arregla el drapeado del peplo (para ello se sirve de un cinturón) y le especifica el modo de llevar el tirso: en la mano derecha, alzándolo cada vez que avance con el pie derecho.

En cuanto al tirso (θύρσος), es una vara ritual, una caña coronada por una piña y decorada con hiedra. En la iconografía dionisiaca es un elemento que aparece a finales del siglo VI a.C. en la cerámica de figuras rojas.¹² Tal y como revela la tragedia de Eurípides, se trata de un artefacto que en el mito puede servir al fiel tanto para obrar milagros o como arma para derribar a sus enemigos.¹³ Según Sara Macías,

12. Díez Platas 2013, 310-311. En la cerámica de figuras negras no se ha localizado un artefacto similar que pueda asociarse con el tirso.

13. En la tragedia de Eurípides les sirve a las bacantes para hacer brotar agua o vino del suelo (vv. 704-707) o para que mane miel del mismo (vv. 710-711). Pero también como arma, es denominado “dardo de hiedra” (v. 25) y así es usado cuando las bacantes se defienden del ataque de los pastores (vv. 762-764) pero también cuando reconocen a Penteo y comienzan a torturarlo antes de descuartizarlo (vv. 1099-1100).



Ánfora del pintor de Aquiles. Detalle de una bacante junto a Dioniso, ca. 450-445 a.C. Cabinet des Médailles – Bibliothèque Nationale, París. Fuente: © Egisto Sani, 2016 (Flickr).

el tirso se percibe como una manifestación del propio dios, una vía mediante la cual su divinidad se canaliza a través de sus seguidoras, con la misma naturaleza ambivalente que la del propio dios: puede generar y puede destruir.¹⁴

Otro elemento característico de los seguidores de Dioniso son las coronas de hiedra.¹⁵ Las coronas (στέφανος) podían usarse en diferentes ámbitos: el simposio, el funeral, el triunfo en los certámenes y el misticismo dionisiaco.¹⁶ La hiedra (κισσός) es una planta relacionada con el dios, al mantenerse verde incluso en invierno, simbolizaría la victoria de la naturaleza incluso en las condiciones más adversas.¹⁷

Por otro lado, la nébride (νεβρίς) es una piel moteada de cervato que aparece constantemente en la obra de Eurípides. Podía llevarse como capa o sobre el pecho ceñida con un

cinturón. Este cinturón podía presentar serpientes vivas (vv. 696-698).¹⁸ La nébride protege a la bacante del frío pero también la pone en contacto con el dios y le infunde su fuerza.¹⁹ Las propias bacantes son comparadas por Eurípides con cervatillas delicadas y huidizas escapando del cazador (vv. 862-876). Todo ello en el monte o en el bosque, alejadas de la civilización y en total unión con la naturaleza salvaje.²⁰ Otras veces pueden llevar la piel de un felino, ya sea leopardo o pantera, una pardálide (παρδαλή), atributo asociado a Dioniso desde la segunda mitad del siglo VI a.C.²¹ Los felinos de origen exótico como panteras, leopardos, lince y leones son animales asociados a Dioniso por su fiereza y naturaleza sanguinaria.²² Agilidad y elegancia convergen en estos

14. Macías Otero 2020, 250.

15. Por lo general son de hiedra, tal y como podemos apreciar en las representaciones artísticas. Pero también pueden estar elaboradas con otros elementos de la naturaleza como la brionia, la encina (Eur. *Bacch.* 531 y 702-703) o incluso serpientes, vivas o solo su piel. Eurípides señala que Zeus coronó con serpientes a Dioniso cuando nació (Eur. *Bacch.* 99-104), de ahí podría venir este elemento en sus fieles.

16. Macías Otero 2020, 250.

17. Dodds 1960, 77; Roux 1972, 273.

18. Macías Otero 2020, 252. Sara Macías señala que el usar serpientes a modo de cinturón procedería de la iconografía arcaica de las ninfas en la cerámica de figuras negras. Como podemos apreciar en la cratera de Lido del Metropolitan Museum of Art (Díez Platas 2013, 317).

19. Jeanmaire 2012, 168.

20. Dodds 1960, 186.

21. Díez Platas 2013, 310-311.

22. Recordemos que Dioniso regresó victorioso de su conquista de la India, motivo por el que recibe también el epíteto νδολέτης, "destructor de la India". Las pieles solían asociarse a extranjeros y bárbaros en el mundo griego (Lee 2016, 120).



La sacerdotisa de Baco, John Collier, 1885-89.
Fuente: © Wikimedia Commons.

intrépidos animales para infligir la muerte, exhibiendo la misma combinación entre belleza y letalidad que se observa en las enérgicas acompañantes de Dioniso al vestir sobre ellas las pieles de estas fieras.²³

Por último, la cabellera suelta es otra de las características de las seguidoras de Dioniso.²⁴ En numerosas representaciones artísticas las vemos así, agitando la melena al ritmo de sus extáticas danzas. Conviene tener en cuenta que las mujeres solían llevar el cabello recogido, el pelo suelto constituía una manera de desafiar las convenciones y normas establecidas dentro del contexto civilizado.²⁵ En la tragedia de Eurípides encontramos numerosas referencias al acto de soltarse la cabellera por parte de las bacantes.²⁶ Pero el aspecto más relevante en esta cuestión lo apreciamos cuando Penteo toma como prisionero a Dioniso (sin saber que es el dios) y le amenaza con despojarle de los principales atributos dionisiacos: cortarle el pelo y arrebatarle el tirso, ante lo cual, Dioniso

afirma que sus bucles son sagrados y se los deja crecer en honor del dios. Por tanto, la melena de sus fieles está consagrada al dios, hablaríamos de un uso ritual del cabello.²⁷

Mujeres pantera: cuerpo poseído, alma liberada

Dioniso es un dios regenerador y liberador, libera a las mujeres de sus lazos familiares, sociales y cívicos, transformando su naturaleza. La posesión dionisiaca, por tanto, implica una inversión de los roles y los límites socialmente establecidos pero también una liberación de los pesares cotidianos. Por todo ello, la ménade es ejemplo de alteridad, la mujer que contraviene las normas y las costumbres civilizadas. Esta alteridad viene subrayada por su aspecto, su atuendo y sus atributos, que intensifican esa comunión con la naturaleza salvaje y con el dios.

La bacante, al portar el atuendo dionisiaco, cae bajo la influencia del dios. A través de sus frenéticas danzas nocturnas por el monte, con la cabellera suelta y libre de toda norma, la mujer báquica cae en una especie de trance que la libera y la mimetiza con la naturaleza salvaje de esos elementos que porta (la serpiente, la piel de pantera o leopardo, etc.).²⁸

La fascinación por las bacantes ha perdurado hasta la actualidad, los artistas las reinterpretaron en numerosas ocasiones, especialmente durante el siglo XIX. El empoderamiento “animal” de la mujer por medio de la indumentaria llega hasta nuestros días, pensemos en el éxito del *animal print* desde su aparición en las primeras décadas del siglo XX. Sirva de ejemplo la colección primavera-verano 2023 de alta costura que presentó Daniel Roseberry para la firma Schiaparelli, donde leones, panteras, tigres y serpientes se apoderan de las modelos que los lucen como si se tratase de modernas bacantes. 

23. Otto 2001, 84-85.

24. Eur. *Bacch.*, 695-698.

25. Laver 2019, 29-30.

26. Algunos de los episodios destacables de la tragedia donde se menciona la cabellera suelta los encontramos cuando las bacantes tebanas se disponen a ir al monte Citerón, cuando danzan extáticamente inmersas en su trance y cuando Dioniso traviste al rey Penteo (Eur. *Bacch.* 695, 150 y 831).

27. Eur. *Bacch.* 492-496.

28. Fernández Vega 2018, 40-43.



Cuatro looks de la colección primavera-verano 2023 de alta costura diseñados por Daniel Roseberry para la firma Schiaparelli. Fuente: © Filippo Fior | Gorunway.com | Vogue.

Bibliografía

- Díez Platas, Fátima. 2013. "Dioniso en la figuración arcaica". En *Dioniso: los orígenes. Textos e imágenes de Dioniso y lo dionisiaco en la Grecia Antigua*, editado por A. Bernabé Pajares y A. I. Jiménez San Cristóbal, 275-399. Madrid: Liceus.
- Dodds, Eric Robertson. 1960 [1944]. *Euripides. Bacchae*. Oxford: Oxford University Press.
- Fernández Vega, Pedro Ángel. 2018. *Bacanales. El mito, el sexo y la caza de brujas*. Madrid: Siglo XXI.
- Hernández de la Fuente, David. 2017. *El despertar del alma. Dioniso y Ariadna: mito y misterio*. Barcelona: Ariel.
- Jeanmaire, Henri. 2012. *Storia del culto di Bacco*. Vicenza: Edizioni Saecula.
- Jiménez San Cristóbal, Ana Isabel. 2010. "Prescripciones sobre el vestido en los misterios". En *Orfeo y el orfismo: nuevas perspectivas*, editado por A. Bernabé, F. Casadesús y M. A. Santamaría, 296-332. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
- Lateiner, Donald. 2009. "Transsexuals and Transvestites in Ovid's Metamorphoses". En *Bodies and boundaries in Graeco-Roman Antiquity*, editado por Thorsten Fögen and Mireille M. Lee, 125-154. Berlin: Walter de Gruyter.
- Laver, James. 2019. *Breve historia del traje y la moda*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Lee, Mireille M. 2016. *Body, Dress and Identity in Ancient Greece*. Nueva York: Cambridge University Press.
- Macías Otero, Sara. 2020. *Eurípides. 'Bacantes'. Edición bilingüe anotada y comentada*. Madrid: Abada Editores.
- Molina Muñoz, Pedro Jesús. 2015. "El travestismo dionisiaco". *TYCHO: Revista de Iniciación en la Investigación del teatro clásico grecolatino y su tradición*, 3: 39-64.
- Nilsson, Martin P. 1967. *Geschichte der griechischen Religion*. München: Verlag C. H. Beck.
- Otto, Walter F. 2001. *Dioniso: mito y culto*. Madrid: Ediciones Siruela.
- Roux, Jeanne. 1970. *Euripide. Les Bacchantes*. Vol. I. Paris: Les Belles Lettres.
- . 1972. *Euripide. Les Bacchantes*. Vol. II. Paris: Les Belles Lettres.

Cuerpo de hombre, ropa de mujer: la vestimenta de los “afeminados” en la antigua Roma como seña de identidad

Laura Díaz Aguirre

Licenciada en Historia por la Universidad de Alcalá.
Asociación Cultural Ab Urbe Condita

María José Peiró Delgado

Profesora en la Universidad Jaume I.
Experta en educación social y animación sociocultural.
Trabaja en Aur-Art

Introducción: travestismo, transexualidad y afeminamiento

Antes de comenzar nuestra comunicación creemos necesario explicar la diferencia entre tres conceptos que a menudo se confunden: travestismo, transexualidad y afeminamiento. Dado que nos vamos a centrar en este último, el afeminamiento, es preferible que concretemos con la máxima exactitud posible en qué consiste, para así comprender sus implicaciones a la hora de interpretar el simbolismo del atuendo y las reacciones del resto de la sociedad romana ante el mismo.

El travestismo es la práctica que consiste en vestirse con prendas de ropa asociadas a un género diferente. A diferencia de la transexualidad, no tiene por qué ser indicativo de un conflicto interno real entre el sexo biológico y la identidad de género pero sí es una forma de rebeldía ante los roles sociales predeterminados para cada género a través del atuendo.

La transexualidad es el sentimiento por el que una persona no se siente identificada con su sexo biológico, por lo que busca transicionar al otro sexo para vivir de acuerdo con su identidad de género mediante terapias hormonales y/o cirugía de reasignación de sexo. Esto puede implicar adoptar prendas de vestir asociadas socialmente al género al que se desea transicionar.

Por último, el afeminamiento o amaneramiento se refiere a una forma de comportarse socialmente asociada al género femenino pero adoptada por alguien del género masculino. Generalmente, el afeminamiento se asocia con personas de carácter andrógino, ya que combina una actitud femenina con el sexo biológico

masculino, lo que supone una transgresión de los roles de género. Entre sus formas de expresión se encuentra el interés por la moda femenina o incluso un afeminamiento de la moda masculina.

Los tres aspectos estaban presentes en la antigua Roma tal y como atestiguan las fuentes, aunque en este trabajo nos vamos a centrar solo en el último, el afeminamiento, ya que el objeto de interés de nuestro estudio son los llamados *cinaedi*, los “blanditos” o “maricones” en su acepción más despectiva, considerados entonces un colectivo social como hoy día se podría considerar a la comunidad LGTBIQ. Los afeminados en Roma también se identifican con el travestismo y la homosexualidad, una transversalidad que no siempre tiene por qué darse pero que sí encontramos plasmada en las fuentes de la época.

Juvenal, en su *Sátira II* dedicada a la homosexualidad masculina, emplea algunas palabras para describir a estos *cinaedi* en la parte que nos ocupa: el aspecto y la vestimenta.

“Uno mediante una aguja pequeña se alarga las cejas con hollín humedecido y se las pinta alzando sus ojos parpadeantes, otro bebe con un priapo de cristal y llena una redcecilla de oro con su abundante cabellera; se ha vestido con ropas a cuadros azules o con un tenue tejido de color verde pálido [...]”.¹

Una vez aclarados estos términos, pasaremos a comprender por qué la presencia de los *cinaedi* era un desafío a la masculinidad en la Roma antigua y el impacto que suponía que aparecieran en sociedad ataviados con prendas femeninas.

Idea de la masculinidad en Roma

Para entender el impacto que los afeminados tuvieron en la sociedad romana es necesario comprender cuál era la idea de la masculinidad que existió en Roma, en especial en la época

1. Juvenal, *Sátira II*, 93.



Lado A de la Copa Warren. British Museum.
© Marie-Lan Nguyen / Wikimedia Commons

altoimperial desde el reinado de Augusto en el siglo I d.C.

La condición de hombre, *vir*, estaba directamente relacionada con el poder y con el dominio que se ejercía sobre otros: subalternos, libertos, esclavos y mujeres principalmente. Es decir, el hombre era aquel que jugaba un papel dominante en las relaciones con los demás, y esto no abarca solo la política o la guerra sino también los roles sociales y sexuales. Suetonio nos cuenta que el emperador Galba, antes de ser proclamado como tal públicamente, sodomizó a un liberto como símbolo de su poder recién adquirido. Aun poniendo en duda que esto realmente sucediera, el hecho de que Suetonio lo cuente ya es una señal de que era eso lo que se esperaba de un emperador, del Hombre en mayúsculas: que dominara todo lo que le rodeaba. Es importante comprobar que la masculinidad no deriva de la pareja sexual que se escoja, sino del papel que se tuviera durante las relaciones. Esto es, el hombre masculino es el que tiene un rol activo, sea hombre o mujer quien adopte el rol pasivo. De hecho, era

habitual insultar a un oponente político acusándole de dejarse penetrar por otros hombres. Como ejemplo, tenemos estas líneas que Cicerón dedicó a Marco Antonio en sus *Filípicas*:

“Fuiste, en primer lugar, una vulgar prostituta; el precio de tu vergonzoso servicio era fijo, y, por cierto, no pequeño. Pero pronto apareció Curión, quien te apartó del oficio de meretriz y, como si te hubiera dado traje de matrona, te colocó en un matrimonio estable y seguro: Nunca ningún esclavo comprado para dar placer estuvo tan sometido a su dueño como tú a Curión”.²

Además, el hombre romano debía mostrar fuerza, valor y coraje en todo momento, asociando así al *vir* con la *virtus*, moldeando la figura de masculinidad que se convertiría en el modelo que los hombres romanos debían seguir.

Y, por supuesto, el hombre masculino debía mostrar un aspecto que lo identificara como tal. Marcial se burla de quienes llevan prendas escarlatas o moradas, Juvenal hace lo propio con la seda y otros autores critican el uso de

2. Cicerón, *Filípicas II*, 18, 44-45.

perfumes, los baños demasiado frecuentes o la depilación en las piernas. También se vapulea a los hombres que caminan como una mujer o a los que se afeitan la barba para parecer más jóvenes.

Es decir, el hombre que se asemeja a una mujer en su comportamiento o aspecto según estos cánones no se considera masculino. Por eso, los afeminados o *cinaedi* representaron un elemento disruptor que se alejaba del ideal de masculinidad en Roma y, por ello, fueron objeto de burlas, violencia y marginación.

Señales de los afeminados según las fuentes

Para poder abordar de manera comprensible el concepto y características distintivas del hombre afeminado en Roma es necesario tener bien presentes las definiciones presentadas en la introducción. Todos los estudios coinciden al señalar que el afeminamiento no está directamente relacionado con unas prácticas sexuales preferentes determinadas ni con una intención de transgredir los roles de género, sino más bien con un estilo de vida; en este sentido el afeminamiento se relacionaría con el concepto de *tryphé* o exceso de lujo e interés por el propio placer. Este tipo de actitudes de excesivo autocuidado entrarían en contradicción con aquellas actitudes y características propias del buen ciudadano romano y especialmente de aquellos que ostentan posiciones de poder.³ De la misma manera, es habitual que los propios detractores del afeminamiento desvelen que el objetivo de los afeminados no es parecerse a las mujeres, sino aparentar juventud tal y como pone de manifiesto Filippo Carlà-Uhink a propósito de un texto de Séneca en el que queda claro que “[Séneca] writes about a slave who is shaved and dressed as a woman, engaged in a continuous battle against time so as to seem eternally young (not a woman!)”.⁴

A pesar de esto, algunas voces críticas como Juvenal sí establecen una relación causa-efecto entre el afeminamiento y actitudes sexuales poco deseables como la pasividad en las relaciones homosexuales, que entroncan directamente con la incapacidad para el poder o la corrupción en el ámbito moral.⁵

En cuanto a los signos visibles de afeminamiento, podemos establecer algunos que se repiten constantemente en los textos críticos o descriptivos:

- El afeitado y depilación.
- Cierta tipo de peinados como el *cincinnatum*⁶ (rizado artificial).
- La utilización de perfumes y cosméticos.
- El uso de tejidos considerados poco masculinos como la seda o las telas transparentes.
- Las prendas de ropa de colores reservados a las mujeres o a las personas de hábitos o ocupaciones poco deseables: “escarlata y violeta” o el *galbinus*, una especie de tono intermedio entre el verde y el amarillo que aparece en las fuentes junto a situaciones y personajes inmorales. La lista de colores afeminados podría completarse con cualquier tono que pudiera considerarse excesivamente llamativo en oposición a aquellos que son dignos y austeros e implican connotaciones moralmente positivas tal y como establece Cicerón por primera vez en su *De Oratore*.⁷
- El excesivo adorno con joyas en el cuerpo y complementos en el cabello (las fuentes hablan de lazos, redecillas, etc.).
- Algunos gestos y formas de moverse.⁸

Cabe resaltar que la mayor parte de estas convenciones estéticas, con su correspondiente atribución al comportamiento, se relacionan no solo con los hombres afeminados sino también con mujeres no virtuosas y con extranjeros bárbaros, especialmente del ámbito oriental.

Los *cinaedi*. ¿El colectivo LGTBQ en Roma?

Si atendemos a algunas de las fuentes clásicas, podemos entender que las personas integradas en el colectivo de los afeminados, los *molles* y los *pathici* (pasivos), pudieron constituirse en un cierto tipo de grupos sociales a partir de la variedad de identidades que hemos ido

ble que esa ropa: nadie ha sido de golpe tan repulsivo”. Juvenal, *Sátira II*, 81.

6. “(...) populi odium quidni nouerim, magnidicum, cincinnatum, moechum unguentatum?”. Plauto, *Miles gloriosus*, 923.

7. Sobre la percepción del color como señal de afeminamiento consultar Gazzarri, T., 2019.

8. Gestos y movimientos relacionados con mantener el maquillaje, la indumentaria o el peinado intacto. En este sentido, sería un gesto propio del afeminado rascarse la cabeza con un solo dedo. Puede verse, por ejemplo, en Plutarco, *Pompeyo*, 48.

3. “Naturalmente es propio de un gran general matar al emperador Galba e hidratarse el cutis (...)”. Juvenal, *Sátira II*, 104.

4. Carlà-Uhink, F., 2017, p. 11.

5. “(Tú) en algún momento te atreverás a algo más desagrada-

exponiendo a lo largo de este trabajo. *Cinaedi* es el un concepto que parece integrar las diferentes formas de adopción de características consideradas contrarias a la actitud rigurosa y masculina, según el canon romano, y que pueden ser de tipo únicamente estético o actitudinal, relacionados con los roles de género o con las preferencias sexuales, pero no necesariamente con todos.

En algunos casos, se otorga este tratamiento a bailarines exóticos, en otros a los sacerdotes de Cibeles o *galli* por algunas cuestiones relacionadas con la transgresión de género, o también a los seguidores de la Bona Dea, “pero no se refiere a los ritos institucionales de la Bona Dea, sino a los que celebraban a su imagen los *pathici*”,⁹ puesto que inicialmente este era un culto exclusivamente femenino.

Existen diversos políticos e incluso emperadores que fueron atacados a través del término *cinaedus*, aunque no se puede afirmar que la atribución fuera cierta o únicamente una forma de desprestigio.

Autores como Amy Richlin¹⁰ creen poder argumentar la existencia de una subcultura de *cinaedi* en Roma a partir de un sistema de signos visuales y símbolos de los que rehúye el *vir* y que acentúa el *cinaedus*.

Cuando Juvenal dice a Laronia “primero observa y analiza a los hombres, porque sus caminos son muchos pero sus números les protegen, como en una falange de soldados. Grande es el acuerdo entre los afeminados” (Juv. 2.44-47), Rabun Taylor considera que se evidencia de alguna manera la “institucionalización” de los *cinaedi* pues entiende que “*The thing that made life tolerable for men of this sort, (...) was the existence of a subculture -an institution that could hide a man's proclivities or selectively advertise them, according to his wishes*”.¹¹

No podemos determinar cuál sería el grado de identificación de todas estas personas con una hipotética subcultura, claramente en el ámbito de la marginalidad, puesto que las únicas referencias de que disponemos son en forma de descripciones moralizantes o ataques e insultos. Pero sí que se hace evidente una identificación de los “hombres de verdad” con todo aquello opuesto al sistema de signos de los *cinaedi*.

Afeminado como insulto: en Roma y en el siglo XXI

Como ya hemos visto, los afeminados no eran considerados hombres pero tampoco mujeres, por lo que se encontraban en una situación de marginalidad respecto a la sociedad.

Esto hizo que fuera común utilizar el afeminamiento como insulto hacia rivales políticos usando como base para ello el aspecto físico y la vestimenta. Ni siquiera hacía falta que realmente el rival tuviera el comportamiento que asociaba con los afeminados: bastaba con que llevara un color o un tipo de tela en sus prendas que se considerara propio de mujeres para convertirlo en una diana.

Tenemos un ejemplo en Tácito, quien ridiculiza a Otón con estas palabras: “¿Acaso merecería el imperio por su aspecto y porte o por esos atuendos propios de mujer?”.¹² Séneca también tiene palabras para los hombres que visten como mujeres, acusándolos incluso de contradecir a la naturaleza: “¿No te parece que viven en contra de la naturaleza los que cambian su vestido con el de las mujeres?”.¹³ Juvenal en una de sus sátiras alude al uso de vestidos transparentes, no solo relacionado con las mujeres sino con las prostitutas en concreto: “¿Y qué no van a hacer los otros cuando tú, Crético, te pones solo unas gasas y ante el pueblo pasmado por tu indumentaria discurreas contra las Próculas y las Politas?”.¹⁴ Un poco más adelante asegura que “[...] Te acogerán cada vez más aquellos que dentro de sus casas se adornan la cabeza con largas cintas, se llenan el cuello de collares [...]”.

Todas estas expresiones no son algo que nos resulte ajeno, ya que hoy día, 2000 años después, el afeminamiento se sigue asociando con la falta de hombría y la homosexualidad, y también se sigue utilizando como forma de insultar o degradar al rival político. Por ejemplo, en el año 2019, en la ciudad de San Martín de la Vega (Madrid), aparecieron carteles de su alcalde, homosexual declarado, con la palabra “marica” escrita al lado y una diana en la frente.¹⁵ En el año 2007, el concejal del PP Josep Saña envió un documento al conce-

12. Tácito, *Hist.* 1, 30

13. Séneca, *Cartas*, CXXII, 7

14. Juvenal, *Sátiras*, II, 65

15. Javier Pardo, “Habla el alcalde que ha sido amenazado e insultado por ser gay”, *El Plural*, 13 de mayo de 2019 <https://bit.ly/3roHDLY>.

9. Romo, J. M., 2018, p. 11.

10. Richlin, A., 1993.

11. Taylor, R., 1997, p. 327

jal del PSC Dani Bullich con frases como las siguientes: “No puedo entender cómo es que hay tantos homosexuales en el mundo, con el asco que damos los hombres peludos, dándose por el culo por todas partes, cosa de lo más innatural y depravada”.¹⁶ En el año 2015, el diputado del Partido Popular Antoni Camps fue imputado en Mallorca por insultar a Nel Martí de MÉS per Menorca por su condición de homosexual.¹⁷

Estas situaciones se siguen repitiendo favorecidas por la llegada de la ultraderecha a las instituciones políticas, trasladándose a las calles y a la vida cotidiana. Hoy día, se sigue insultando no solo a los homosexuales sino a cualquier hombre que no se adapte al modelo tradicional de masculinidad cuyas raíces ahondan décadas atrás. Los hombres que se pintan las uñas, que deciden vestir faldas o vestidos o que llevan blusas son atacados igual que hace dos milenios por no ajustarse a la idea de Hombre. La vestimenta sigue siendo una seña de identidad sexual y de género hoy día como lo era en la Roma antigua.

Conclusiones

A partir de las fuentes, especialmente literarias, disponibles para el análisis del fenómeno del afeminamiento en la sociedad romana, podemos llegar a comprender cómo realmente la existencia de este colectivo representaba una situación de conflicto frente al constructo estético y moral que representaba la masculinidad en relación con todos los aspectos de la vida. Si bien la homosexualidad no era vista como un problema ni una desviación en la Antigüedad, sí lo era el alarde de características femeninas en un hombre, que lo convertían automáticamente en un miembro débil de la sociedad y lo colocaban en un nivel inferior al de los hombres que se regían según el canon estético y de comportamiento viril. ¿Indicaba su existencia que el hombre no era, por naturaleza, superior?

Los textos nos muestran una representación de los afeminados a través de la crítica más feroz, del humor mordaz o de la ironía que entronca directamente con la incomodidad de su presencia, visible a través de los signos

estéticos característicos —y por supuesto escogidos y estudiados en muchos casos— del *cinaedus*.

Si pudiéramos trasladar este sentimiento de incomodidad al presente, probablemente podríamos hablar de términos tan homófobos como la “pluma” y las “mariconadas” o referirnos a aquellas afirmaciones que requieren que cada uno haga lo que quiera, pero en la intimidad.

Más de 2000 años después, nuestra sociedad sigue poniendo en relación ciertas actitudes estéticas (elegancia, preocupación por el propio aspecto), profesiones (bailarines, diseñadores, peluqueros, esteticistas) o gustos (moda, ciertos colores, poco gusto por el deporte y sensibilidad artística) con situaciones sociales problemáticas como el exceso de deseo sexual o la promiscuidad, las enfermedades venéreas, el consumo de drogas, etc.

Pero por encima de todo esto, se halla la preocupación del hombre considerado a sí mismo viril —que no se plantea un proceso reflexivo de deconstrucción— por no ser identificado como uno de ellos.

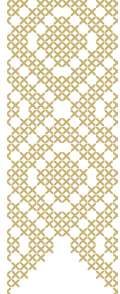
Podríamos concluir, entonces, que la existencia del colectivo de hombres afeminados sigue representando una afrenta directa hacia la virilidad tradicional y la posibilidad de que ambos mundos estéticos se comiencen a fundir o a diluir supone un enorme conflicto social que sigue muy presente. 

16. Enric Bandia, “Un concejal del PP en Berga insulta a otro por ser homosexual”, El País, 28 de octubre de 2007 <https://bit.ly/3RvINjA>.

17. Andreu Manresa, “Imputado un diputado del PP por insultar a un oponente por ser gay”, El País, 27 de mayo de 2015 <https://bit.ly/3ELctkY>.

Bibliografía

- Campanile, Domitilla, Filippo Carlà-Uhink, y Margherita Facella, eds. 2019. *TransAntiquity: Cross-Dressing and Transgender Dynamics in the Ancient World*. Routledge Monographs in Classical Studies. London New York: Routledge, Taylor & Francis Group.
- Edwards, Catharine. 2002. *Politics of Immorality in Ancient Rome*. 1. paperback ed. Cambridge, UK: Cambridge Univ. Press.
- Gazzarri, Tommaso. 2019. "Cinaedus Galbinatus: Cultural Perception of the Color «Green» and its Gender Association with Pathici in Rome". *EuGeStA*, n.o 9. <https://bit.ly/48mr2cl>.
- Goldberg, Charles. 2020. *Roman masculinity and politics from Republic to empire*. First. Routledge monographs in classical studies. New York City: Routledge Taylor & Francis Ltd.
- Juvenal, Decio Junio. 1991. *Sátiras*. Madrid: Editorial Gredos.
- Mangas Romo, Javier. 2018. "El travestismo en Juvenal". Salamanca: Universidad de Salamanca.
- McAvoy, Ioan. 2017. "The effeminate east : orientalism in Roman military contexts (c.200 bce to c. 200 ce)". Cardiff University.
- Olson, Kelly. 2014. "Masculinity, Appearance, and Sexuality: Dandies in Roman Antiquity". *Journal of the History of Sexuality* 23 (2): 182-205. <https://doi.org/10.7560/JHS23202>.
- Osowski, Marybeth. 2013. "«Call me not a lord, for I am lady»: Elagabalus' Effeminacy and Subversion of Roman Sexual and Gender Paradigms".
- Pinto, Renato, y Luciano C. G. Pinto. 2013. "Transgendered Archaeology: The Galli and the Catterick Transvestite". *Theoretical Roman Archaeology Journal* 0 (2012): 169. <https://bit.ly/3PMtSQz>.
- Richlin, Amy. 1993. "Not before Homosexuality: The Materiality of the Cinaedus and the Roman Law against Love between Men". *Journal of the History of Sexuality* 3 (4): 523-73.
- Taylor, Rabun. 1997. "Two Pathic Subcultures in Ancient Rome". *Journal of the History of Sexuality* 7 (3).
- Von Ehrenkrook, Jason. 2011. "Effeminacy in the Shadow of Empire: The Politics of Transgressive Gender in Josephus's *Bellum Judaicum*". *Jewish Quarterly Review* 101 (2): 145-63. <https://doi.org/10.1353/jqr.2011.0015>.
- Williams, Craig A. 1999. *Roman homosexuality: ideologies of masculinity in classical antiquity*. Ideologies of desire. Oxford ; New York: Oxford University Press.



Guillermo León Ramírez Martínez

Prefiero que solo me llames “cariño”.

Los trajes de la comunidad *muxe*’ como símbolo de identidad regional, disidencia de género y diversidad en México

Guillermo León Ramírez Martínez

Diseñador de Moda/Investigador
Maestro en Estudios de Diseño
Candidato a Doctor en Estudios Transdisciplinarios
de la Cultura y la Comunicación
(Ciudad de México)

Cuando Olia Synowiec hacía un reportaje para la *BBC* acerca de la cultura *muxe*’,¹ le preguntó a su informante Lukas, integrante de esa comunidad, cuáles eran los pronombres que debía utilizar al hablarle, “¿qué forma debo usar cuando hablo con usted, femenina o masculina?”, entre risas Lukas le respondió, “prefiero que solo me llames cariño” (Synowiec 2018).

Conocer la organización sexo/género en las diferentes sociedades a lo largo de la historia nos permite conocer el lugar que han ocupado las personas dentro de esta, no solo dentro del ordenamiento simbólico de su mundo sociosexual (Gomez Suarez 2009), sino la propia configuración de sus cuerpos e identidades vestimentarias, las cuales, en ciertos casos, refuerzan este sistema organizacional.

En el caso del México prehispánico, los sistemas de organización del sexo-género fueron diversos. Mientras algunos, que podríamos considerar binarios, reconocían solamente dos géneros, otros consideraban la existencia de más géneros, como podía verse en el sistema zapoteca o rarámuri (Gomez Suarez 2009).

La comunidad *muxe*’ —hombres que visten como mujeres o adoptan conductas atribuidas al género femenino— es considerada en la cultura zapoteca y, por tanto, en el Itsmo de Tehuantepec, como un tercer género.

La sociedad zapoteca, una de las etnias asentadas en la región del Itsmo de Tehuantepec, reconoce la existencia de este tercer

género, las *muxe*’ cumplen con una función en este sistema, la cual se conforma de diferentes actividades:

“En efecto, al *muxe*’ lo encontramos desempeñando funciones socialmente reconocidas y prestigiadas, tanto en la familia como en el ámbito público y comunitario, desde el sistema festivo hasta la representatividad política y la reproducción de algunos elementos culturales importantes para la transmisión de la identidad del grupo: ellos son los artesanos que diseñan y bordan los trajes regionales, que confeccionan y elaboran los adornos de las fiestas y los carros alegóricos para los desfiles de las Velas,² los coreógrafos que se encargan de inventar y dirigir los bailes en boda de los 15 años y los aniversarios. Pueden ocupar un puesto de jerarquía tradicional, como mayordomos,³ brujos o curanderos. Recientemente, con su acceso a centros de estudios superiores, se han formado como profesionistas e intelectuales, ocupando también puestos de responsabilidad política” (Miano Borruso 2002).

De acuerdo a Susan Paulson, “las tendencias socioeconómicas en América Latina conllevan transformaciones substanciales en las situaciones laborales y domésticas de un gran número de hombres” (Paulson 2013, 29), dichas transformaciones impactan también en las integrantes de la comunidad *muxe*’, quienes, a decir de

1. De acuerdo a Marianella Miano Borruso, “*muxe*’ es una adaptación de la palabra «mujer». En el zapoteco del Itsmo no existe el sonido fuerte de la «j». En este caso la «x» indica un sonido similar a la «j» francesa” (Miano Borruso 2002).

2. Se conoce como *Velas* a las fiestas regionales o celebraciones comunitarias de los municipios zapotecos del Itsmo de Tehuantepec. Son fiestas nocturnas en las que se celebran a los santos patronos de cada comunidad. Tuvieron su origen durante la época prehispánica, y servían para agradecer las cosechas a los dioses en cada cambio de estación. Después de la conquista y el sincretismo cultural derivado de esta, las celebraciones fueron en honor de los santos católicos. No es claro el origen del nombre, algunos pobladores dicen que se debe a las veladoras que se usan para honrar a los santos, mientras que otros aseguran que hace referencia a “quedarse en vela” festejando toda la noche (Amaro 2023).

3. Los mayordomos no solo fungen como anfitriones de las festividades conocidas como *velas*, también son quienes administran los recursos de los que la comunidad dispone para tal efecto. Organizan la recolección de los medios económicos para la celebración, y también reparten la comida correspondiente, a modo de retribución simbólica, a quienes ayudaron a la comunidad a conseguir dichos recursos (Ríos s/f).

Miano Borruso han incrementado en la práctica de “andar vestida (...) (o en) en el aumento de travestis en las nuevas generaciones *muxe*”, lo cual, a decir de la autora, puede ser atribuido a la liberación de la homosexualidad en los medios, así como la mercantilización de la homosexualidad a finales de los años 90 del siglo pasado (Miano Borruso 2002, 160).

Así, la propagación, por parte de los medios de comunicación —televisión abierta principalmente— de un modelo de belleza mestiza, más cercana a los cánones del norte global, han permeado a la comunidad *muxe*, llevando a algunas personas de esta comunidad a idealizar a las mujeres glamurosas, seductoras y entendidas como deseables, buscando emular sus performatividades y rasgos físicos (Miano Borruso 2002).

Sin embargo, también las *muxe* ha ido permeando sus prácticas vestimentarias, principalmente el uso del traje de tehuana, como un símbolo de identidad de la región del Itsmo.

En las últimas dos décadas la comunidad *muxe* ha adquirido mayor visibilidad y es reconocida y aceptada en distintos lugares de México. El documental “Muxes: auténticas, intrépidas y buscadoras de peligro” de Alejandra Islas (2005), o los distintos artículos en la prensa o la academia que han sido publicados recientemente, han permitido un mayor entendimiento de cómo se conforma esta comunidad. Eventos como la Marcha del Orgullo en la Ciudad de México, por otro lado, han permitido —gracias al contingente de la comunidad *muxe* que participó en ella en el 2019— convertir la imagen *muxe* en sinónimo de resistencia, inconformidad al género binario e identidad regional.

¿Cómo se resignifican los signos del traje regional del Itsmo de Tehuantepec en el cuerpo de quienes integran la comunidad *muxe*? ¿Cuáles son los elementos del traje de Tehuana que, traídos al presente, han sido valorados por quienes integran la comunidad *muxe*? ¿De qué manera y bajo qué condiciones se inscribe la



Alexis Lima. Muxe del Itsmo de Tehuantepec durante la Marcha del Orgullo LGBTQ+ en la Ciudad de México, 2023. Fotografía: Guillermo León.

imagen *muxe* como símbolo de protesta e inconformidad con el género, dentro del entorno urbano mexicano en el siglo XXI?

El objetivo de esta investigación es examinar los elementos vestimentarios que construyen la identidad de género dentro de la comunidad *muxe*, a través de la entrevista en profundidad y la investigación de acción participativa en la Marcha del Orgullo de la Ciudad de México, para reorganizar las significaciones del traje tradicional de Tehuana como símbolo de identidad regional, disidencia de género y diversidad.

Para ello se recurrirá, en la comunicación oral, a la evidencia literaria actual de Judith Butler (2006) (2007), Jack Halberstam (2012), Mariela Nahir Solana (2013), Martín A. De Mauro Rucovsky (2016) y Susan Paulson



Traje de Tehuana. Colección Elda Adriana Ramírez.
Fotografía: Guillermo León.

partir del traje de tehuana y otros textiles tradicionales, se reivindica al textil como portador de valores asociados a la actividad indígena” (Camarillo Duque 2023).

Esta afirmación queda reforzada por lo que Alexis Lima (2023), *muxe*’ de origen zapoteco, afirma con relación a la utilización del traje de tehuana por parte de esta comunidad:

“Ser una *muxe* es el hecho de amar profundamente mis raíces, mi cultura y de donde viene mi familia. En segunda, portar un traje nacionalmente conocido, como el de Tehuana, nos da identidad como oaxaqueños e itsmeños, nos permite cuidarlo y respetarlo, ya que es el trabajo de alguna artesana o indígena zapoteca, es un orgullo y con el mismo orgullo se debe cuidar esa imagen”.

La resignificación del traje de tehuana, el cual se compone de *huipil*, enagua y olán (Lima 2023), al igual que en el caso de otros trajes tradicionales en México, es constante. Es decir, los cambios se configuran debido a una serie de variables que impactan en la comunidad que los produce: disponibilidad de los materiales, migraciones forzadas de las y los artesanos, disminución de artesanos en las comunidades tejedoras y bordadoras, entre otras causas.

En el caso de la comunidad zapoteca, las y los *muxe*’, se han convertido en bordadoras y bordadores de prestigio, no solo por su destreza para el uso de los bastidores, sino también por su ingenio para crear motivos nuevos:

“Mitzari Regalado se mandó a hacer un traje con iguanas, ella fue la reina de una vela del año pasado en la ciudad de México, del grupo de las intrépidas. Porque los trajes tradicionales han pasado por un «chingo» de cambios. Hay variedad de telas y figuras que dependen del gusto de las personas” (Lima 2023).

Camarillo Duque refuerza esta información con otra perspectiva, “el trabajo del bordado en bastidores es un trabajo pesado, existen hombres bordadores, es importante saber

(2013). Asimismo, se utilizará como referencia el modelo de Investigación de Acción Participativa (IAP) propuesto por Orlando Fals Borda y descrito por María Teresa Garzón-Martínez (2017).

A partir de la campaña publicitaria “Muxe Orgullo”, lanzada por la marca de cerveza Victoria, en México en 2019, la presencia mediática de las *muxe*’ se hizo más visible en ese país. Por otro lado, y a consecuencia de la campaña, un contingente *muxe*’ acudió a la Marcha del Orgullo en la Ciudad de México ese mismo año. Su presencia tuvo un impacto importante en el imaginario colectivo, ya que, a decir de Renato Camarillo Duque, conservador de textiles e investigador de técnicas de bordado y confección tradicionales, “una tesis que podemos resaltar en este fenómeno es, cómo a

desde cuando es de los hombres, tomando en cuenta que el ejercicio del oficio no tiene que ver con la orientación (sexual)” (2023).

Originalmente el traje de tehuana se confeccionaba con telas estampadas o bordadas que a finales del s. XIX llegaron al puerto de Salina Cruz, después las bordadoras del Istmo comenzaron a crear sus propias telas cuyos motivos florales representaban a las especies endémicas. Hoy en día la comunidad *muxe'* que realiza los bordados hacen cambios en función de lo que las personas les piden, como ya se ha mencionado anteriormente.

Aunque en la Marcha del Orgullo de este año, 2023, no asistió el contingente *muxe'* objeto de este estudio, la presencia de personas que marcharon por su cuenta, vestidas con el traje de tehuana, pudo ser visible. Hoy, dentro de la comunidad LGBTQ+ en México, y principalmente entre las personas indígenas, se ha convertido en un estandarte de resistencia, tal es el caso que de otros estados de la República, personas de la comunidad se organizan para asistir a “la Marcha”, vistiendo sus trajes regionales.

Ser homosexual en México sigue significando permanecer al margen de la sociedad, lo mismo que cuando se es indígena. Cuando ambas experiencias se juntan la interseccionalidad de la discriminación se hace presente.

Partiendo de que, en la actualidad, se cuestiona abiertamente la capacidad de inclusión



Muxe' en la Marcha del Orgullo de la Ciudad de México 2023. Fotografía: Guillermo León.

de las teorías *queer*, lo mismo que las definiciones tradicionales relacionadas con las identidades de género y el género performativo, conviene mirar hacia expresiones vestimentarias como aquella de la comunidad *muxe'*, donde la cultura tradicional, la disidencia y la resignificación conviven. 

Bibliografía

- Amaro, Daniela. 2023. *¿Qué son las “Velas” de OAXACA y cómo se celebran? Historia de las fiestas comunitarias*. 14 de mayo. Último acceso: 10 de junio de 2023. <https://bit.ly/3PQirrf>.
- Butler, Judith. 2006. *Deshacer el género*. Barcelona: Paidós.
- Butler, Judith. 2007. *El género en disputa*. Barcelona: Paidós.
- Camarillo Duque, Renato, entrevista de Guillermo León Ramírez Martínez. *Llamada con el autor*, 18 de mayo, 2023.
- De Mauro Rucovsky, Martin A. 2016. *Materialidad y cuerpo sexuado en Judith Butler y Paul B. Preciado*. Barcelona: Egales.
- Garzón Martínez, María Teresa. 2017. “El Maestro y las Lentejuelas”. *LiminaR*, Vol. 15, N°. 2 69-80.
- Gómez Suárez, Águeda. 2009. “El sistema sexo/género y la etnicidad: sexualidades digitales y analógicas”. *Revista mexicana de sociología*.
- Halberstam, Jack. 2012. *Gaga Feminism, sex, gender and the end of normal*. Boston: Beacon Press.
- Lima, Alexis, entrevista de Guillermo León Ramírez Martínez. *Llamada con el autor*, 21 de agosto, 2023.
- Muxes: Auténticas, intrépidas y buscadoras de peligro*. Dirigido por Alejandra Islas Caro. 2005
- Miano Borruso, Marinella. 2002. *Hombre, mujer y muxe’ en el Istmo de Tehuantepec*. Ciudad de México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, Plaza y Valdés Editores, CONACULTA.
- Paulson, Susan. 2013. *Masculinidades en Movimiento*. Buenos Aires: Editorial Teseo.
- Ríos, Guadalupe. s/f. *Las Velas, simbiosis de fe católica y prácticas ancestrales en Juchitán*. Último acceso: 25 de junio de 2023. <https://bit.ly/3PvOP0Z>.
- Solana, Mariela Nahir. 2013. “La teoría *queer* y las narrativas progresistas de identidad”. *La Ventana* 70-105.
- Synowiec, Ola. 2018. *Quiénes son los muxes, el tercer género que existe en el sur de México: “Hay hombres y mujeres, y hay algo en medio”*. 28 de noviembre. Último acceso: 16 de agosto de 2023. <https://bit.ly/3Pujawz>.

Neutralidad y falsa neutralidad: debates sociológicos sobre la moda sin género

Dra. Laura Zambrini

Universidad de Buenos Aires/CONICET

La moda binaria

El modelo social patriarcal del s. XIX tuvo implicancias en casi todos los ámbitos sociales. También tuvo su correlato en la indumentaria. Así, la moda como tal fue inscripta en el adorno y la coquetería femenina; en cambio, la vestimenta masculina se relacionó con la funcionalidad y el despojo. Esta etapa es denominada “la gran renuncia del siglo XIX”.¹ El vestuario de los varones perdió su función ornamental y privilegió la uniformidad como un atributo de buen vestir, pero, especialmente, como atributo de masculinidad asociada al poder: es decir, el traje burgués de tres piezas. La indumentaria masculina, además de marcar la distinción social y la accesibilidad a lo público, a su vez, simbolizó la naturalización de un género viril, en oposición a la identidad femenina. El vestido femenino en el s. XIX, tendió a marcar la silueta y la forma corporal, por ejemplo, a partir del uso del corsé. La combinación de la ropa con accesorios recreó un estereotipo de belleza femenina asociada al adorno. En suma, desde el s. XIX, la indumentaria marcó significativamente las diferencias de género de modo binario (Zambrini, 2010).

De la forma pura a lo unisex

A principios del siglo XX, los pioneros del diseño moderno impulsaron un proyecto modernizante que proponía apartar a las “artes y oficios” en pos de afianzar la especificidad del diseño. La buena forma fue entendida como

una morfología funcionalista ceñida a la producción industrial (Pevsner, 2010). En la arquitectura, esta noción desafió al clasicismo cuyo exceso decorativo y ornamental pasó a ser visto como una pérdida irracional de trabajo, tiempo y materiales (Loos, 1908). El movimiento moderno impuso un discurso purificador de las formas en pos del predominio del concepto de estructura, las formas geométricas elementales y los colores primarios. A la vez, la neutralidad de las formas y espacios ideales eran pensados como metas posibles que, desde el punto de vista ideológico, se nutrían de los argumentos eurocéntricos y positivistas de una época fundada en el progreso ilimitado de la técnica industrial y la objetividad de la ciencia como paradigma dominante. Un contexto histórico que apostaba por la universalidad de las formas y la estandarización de los objetos en virtud de modernizar el mundo a través de la fusión del arte y el diseño. Esa transformación social consagró un contexto pujante para el desarrollo del diseño moderno, en cambio, no favoreció por igual a la integración de la moda en las disciplinas proyectuales. A la luz de un modelo racionalista, la asociación de la moda con el arte, lo decorativo, lo femenino y el despilfarro, no le ofrecían el mismo status.

A pesar de la tensión entre el arte, la moda y la circunscripción de la especificidad del diseño como campo disciplinar, muy tempranamente en el siglo XX existieron expresiones del movimiento moderno en la moda, en especial, gracias al influjo de las vanguardias artísticas. Los diseños de Elsa Schiapelli y Madame Vionnet resultan ilustrativos al respecto. No obstante, en función de los objetivos trazados en este trabajo, cabe enfatizar que Paul Poiret sobresalió en su época por la eliminación del corsé y la simplificación de los patronajes, sin poner en cuestión el ideal de la elegancia femenina y la distinción pretendida por la moral burguesa del momento. Pero, luego de la primera posguerra, Chanel impulsó la organización de la moda acorde a los principios estéticos de la ar-

1. Esa transformación de los comportamientos sociales y las relaciones cotidianas debe analizarse a la luz de los cambios producidos por la modernidad industrial, los influjos de los valores del puritanismo de la etapa victoriana y del movimiento romántico.

quitectura moderna (Zambrini, 2019). Así, las premisas modernizantes de Van der Rohe y Sullivan tales como “menos es más” y “la forma sigue a la función” se expresaron en los diseños de Chanel, siendo un punto de inflexión en la historia del vestido occidental.

Desde el punto de vista de los géneros, el mayor legado de Chanel consistió en la adaptación de los pantalones y trajes sastres masculinos a las siluetas femeninas. Diseños tales como el pantalón y el traje femenino, el uso de las rayas en las estampas o el vestido negro, revelaron en la moda el traspaso de ese ideal de neutralidad, proporción, pureza, simpleza y funcionalidad de las formas que pregonaba el movimiento moderno en oposición al ornamento y al estilo clásico. Chanel fue rupturista mediante sus concepciones sobre la elegancia femenina y la alta costura.²

Los diseños de Chanel también son caracterizados como una de las primeras manifestaciones de la noción de lo *unisex*. Si bien, esta tendencia fue incorporada masivamente en las décadas de 1980 y 1990, a partir de la adaptación de los diseños de ropa deportiva para la vida cotidiana; es interesante subrayar el acento puesto en la neutralidad como una ideología que intenta desdibujar las fronteras de lo femenino y lo masculino en pos de una forma universal. Luego de la segunda posguerra hubo renombrados diseñadores que también apostaron en algunas fases de sus carreras por una moda a la que calificaron como neutral. Sin embargo, surge el interrogante sobre qué morfologías son apropiadas para trascender los géneros binarios: ¿formas asociadas a la masculinidad? Los estudios de género brindan algunas herramientas adecuadas.

2. El uso de las joyas en Chanel merece una mención aparte ya que contrastaba con la estética modernista explicitada en este trabajo. Si bien en sus diseños primaba la simplicidad, las joyas podrían asociarse con el *Art Decó*. Es decir, adornos de fantasía, llamativos y ostentosos en oposición a la sencillez de sus trajes y vestidos.

La crítica feminista

La renovación teórica que posibilitó el estallido de las principales categorías modernas para pensar las problemáticas de las identidades de género sucedió gracias a la tercera ola feminista y su problematización de los usos sociales del lenguaje.

Autoras tales como Judy Attfield (1989), Cheryl Buckley (1989) y Pat Kirkham (2000) fueron precursoras en debatir los discursos fundantes del diseño y la arquitectura moderna desde una perspectiva de género; a la vez, mostraron la invisibilidad histórica de las mujeres como productoras de diseño y cuestionaron cierta concepción de estilos, morfologías y objetos sellados por el movimiento moderno. El horizonte de posibilidades en términos de género permaneció sin cuestionarse por mucho tiempo hasta la llegada de la reflexión feminista a las disciplinas del diseño y la arquitectura. Esas mismas miradas críticas evidenciaron que para el movimiento moderno, el canon creativo fue erigido como un valor universal desde el cual se asentaban las bases de un nuevo mundo y se redefinían los roles sociales del diseño y el arte. Pero, por el propio contexto de producción, se universalizó el sesgo masculino y eurocéntrico, dejando por fuera otras posibles formas de representación. Según Attfield (1989), Cheryl Buckley (1989) y Pat Kirkham, estos fueron algunos de los rasgos constitutivos de las nociones de la buena forma y buen diseño. Resulta interesante destacar que la crítica feminista hacia las disciplinas proyectuales, iluminó sobre la tácita asociación de lo neutro con las formas masculinas, por encima del adorno enlazado desde el siglo XIX con las formas femeninas. Los aportes del feminismo posestructuralista facilitaron identificar la construcción de una falsa neutralidad de las formas, que opacaron los velos ideológicos en pos de la supremacía masculina en el diseño (Bessa, 2008; Zambrini, 2019; Flesler, 2019). Al decir de Barreno (1985), el uso abusivo del masculino en el lenguaje como el significante

universal de la especie humana, también resulta válido para pensar críticamente ciertas propuestas de diseño.

¿Sin género?

Las propuestas *a-gender* están basadas en diseños simples e uniformes que suelen desdibujar los cuerpos y las fronteras binarias de género. Prevalecen los blancos, negros, grises y azules en busca de la neutralidad de la indumentaria.

Esta tendencia surgió en un contexto social en el cual ya se hablaba del acaecimiento de la cuarta ola feminista. Desde luego, la evolución de la moda también debe ser pensada en sintonía con la renovación estética que otorgó la visibilidad adquirida de los movimientos sociales enfocados en los derechos por la diversidad sexual y de género tales como los movimientos LGTBI (Steele, 2018). Sin embargo, al presente, ¿es posible concebir la ausencia de género y de corporalidades neutras?

Cabe señalar las potenciales paradojas que estas concepciones suscitan, pues todo cuerpo es irremediamente una construcción social (Elías, 1977; Le Breton, 1995). Es decir, parte de la función sociológica del vestir consiste en la actualización de las políticas del cuerpo y de los géneros. En el mismo sentido debería repensarse la indumentaria neutra. Desde el punto de vista ideológico, las trayectorias de los diseños unisex, andróginos y la transmutación hacia lo *a-gender*, también podrían ser caracterizados como una falsa neutralidad. Son diseños que están basados en una concepción de lo neutro que establece como punto de referencia principal a las morfologías que ordinariamente fueron asociadas al universo masculino, como, por ejemplo, el traje sastre. En otras palabras, en determinados momentos históricos, la moda adaptó masivamente la vestimenta masculina a la silueta femenina en nombre de la neutralidad y la funcionalidad en el vestir. Pero, ha sido dificultoso, en términos sociales que suceda al revés, pues en una cultura patriarcal resulta mucho más transgresor,

en cuanto a las normativas de género, trasladar las tipologías definidas como femeninas hacia lo masculino (Zambrini, 2019). Las prendas de vestir, tales como la falda o la corbata, o bien, colores como el rosa y el azul, en el imaginario colectivo aún son asociados a lo femenino o lo masculino de manera binaria. El derrotero de las prácticas del vestir está inexorablemente articulado con cuestiones morales y batallas de sentido sobre los cuerpos.

Los estudios de género y el posestructuralismo brindan algunas herramientas útiles en pos de identificar la retórica de la neutralidad en el lenguaje y en el diseño.³ En resumen, la tendencia *a-gender* puede ser interpretada como expresión de la crisis del sistema binario que se afianzó en el siglo XIX y que hoy está desintegrándose, dando paso a nuevas lecturas sobre los cuerpos y las identidades. Pero, también corresponde preguntarnos: ¿qué formas se privilegian para construir esas nuevas lecturas basadas en una pretensión de neutralidad del diseño? La propia noción de neutralidad también es una construcción social y como tal debería ser puesta en cuestión. Quedará abierta la pregunta respecto de cuáles son los referentes culturales y visuales en torno a lo femenino y masculino y, en tal caso, si es posible prescindir de esos condicionamientos. Si bien, la diversidad ya es un hecho social del presente, aún persiste el desafío acerca de cómo enunciarla y, por ende, cómo diseñarla. 

3. Esto nos invita a repensar por un lado, los principales conceptos del movimiento moderno en el diseño y por otro, la vigencia de las categorías decimonónicas heredadas del positivismo sobre la identidad. Con todo, no se trata de subyugar los valiosos aportes e innovaciones del movimiento moderno sino de desnaturalizar algunas de sus categorías y estilismos producidos en otro contexto histórico y social.

Bibliografía

- Attfield, Judith. 1989. "Form/female follows function/male: feminist critiques of design". En *Design History and the History of Design*, Walker, J. (comp.), Londres: Pluto Press.
- Barreno, María Isabel. 1985. *O Falso Neutro: Um estudo sobre a discriminação sexual no ensino*. Lisboa: Edições Rolim.
- Bessa, Pedro. 2008. "Skittish skirts and scanty Silhouettes: The tribulations of Gender in Modern Signage". En *Visible Language* 42(2): 119-141. Rhode Island: Rhode Island School of Design.
- Buckley, Cheryl. 1989. "Made in Patriarchy: Toward a Feminist Analysis of Women and Design". En Margolin, V. (comp.) *Design discourse: history, theory, criticism*. pp. 251-262. Chicago: The University of Chicago Press.
- Butler, Judith. 2001. *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Buenos Aires: Paidós.
- Derrida, Jacques. 1998. *Márgenes de la filosofía*. Madrid: Cátedra.
- Elías, Norbert. 1977. *El proceso de la civilización*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Entwistle, Joanne. 2002. *El cuerpo y la moda. Una visión sociológica*. Barcelona: Paidós.
- Flesler, Griselda. 2019. "Marcas de género en el diseño tipográfico de revistas de moda". En *Cuaderno 76 Moda, Diseño y Sociedad*. Buenos Aires: Universidad de Palermo.
- Flugüel, John Carl. 1930. *Psicología del vestir*. Londres: Hogart Press.
- Kirkhan, Pat. (ed.). 2000. *Women Designers in the USA, 1900-2000: Diversity and Difference*. Nueva York, Yale University Press.
- Pevsner, Nikolaus. 2010. *Pioneros del diseño moderno. De William Morris a Walter Gropius*. Buenos Aires: Infinito.
- Lamas, Marta. 1995. "Usos, dificultades y posibilidades de la categoría 'género'". En *La Ventana, Revista de estudios de género*, N.º 1. Guadalajara: Centro de Estudios de Género de la Universidad de Guadalajara.
- Le Breton, David. 1995. *Antropología del cuerpo y la modernidad*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Le Corbusier. 1925. *El arte decorativo hoy*. España: Eunsu ediciones.
- Loos, Adolf. 1908. "Ornament und Verbrechen". En *Fremden-Blatt*, Viena.
- Saltzman, Andrea. 2004. *El cuerpo diseñado. Sobre la forma en el proyecto de la vestimenta*. Buenos Aires: Paidós.
- Saulquin, Susana. 2014. *Política de las apariencias. Nuevas significaciones del vestir en el contexto contemporáneo*. Buenos Aires: Paidós.
- Scott, Joan W. 1990. "El género: una categoría útil para el análisis histórico". En J. Amelang y Mary Nash (comp.) *Historia y género: las mujeres en la Europa hacia una Sociología de los cuerpos y las emociones desde Latinoamérica*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Steele, Valerie. 2018. *Fashion Theory. Hacia una teoría cultural de la moda*. Buenos Aires: Ampersand.
- Zambrini, Laura. 2010. "Modos de vestir e identidades de género: reflexiones sobre las marcas culturales sobre el cuerpo". *Revista de Estudios de Género Nomadías*, 11. Santiago de Chile: Universidad Nacional de Chile.
- Zambrini, Laura y Daniela Lucena. 2019. *Costura y Cultura. Aproximaciones sociológicas sobre el vestir*. Buenos Aires: EDULP.

4

**Uniformes: vestidos religiosos
y ropa de trabajo**



Carolina Naya Franco

“Como renuncia a las pompas del mundo”. Vestir el hábito en el Santo Sepulcro: la pugna entre la moda, la política y la devoción

Carolina Naya Franco

Departamento de Historia del Arte
Universidad de Zaragoza

La Orden del Santo Sepulcro inició su andadura en 1099 en la Basílica de Jerusalén, ya durante la Primera Cruzada. Los canónigos abandonaron Palestina a finales del siglo XIII, creando monasterios autónomos por toda Europa de los siglos XV a XVII, partiendo de su sede de Perugia (Italia) y llegando a tierras americanas y africanas (Brasil, Congo y Ruanda).

En cuestiones del hábito y vestido de las religiosas,¹ las Constituciones de la Orden del Santo Sepulcro de Jerusalén siguen las premisas de la regla de San Agustín (Agustín de Hipona), cuyos principales preceptos son la castidad y la modestia. La indumentaria de la Orden trata de crear apariencia de uniformidad en todo el mundo, a partir del hábito como anulación y ocultamiento de las formas femeninas, así como de la relación directa entre el tejido y la anatomía del cuerpo humano.² El hábito es signo de inocencia y humildad, y de color negro, en señal de la muerte de Cristo.³ La imposición del *sancto habito* conlleva la



Figura 1. Detalle de la tabla de la Virgen del Rosario situada en la predela de un retablo de finales del siglo XVI dedicado a la Virgen, conservado en el Monasterio de la Resurrección (Zaragoza).

renuncia expresa de las doncellas a “las pompas del mundo”, lo que se recoge detalladamente en un ceremonial aragonés de la orden, que data del siglo XIV.⁴ La ceremonia de entrega del hábito a la religiosa finaliza con el corte de sus cabellos (considerados elemento de distorsión espiritual y atributo sexual de la mujer por excelencia),⁵ además de con la sustitución del traje secular por el religioso de “esposa de Cristo” y la bendición tanto del hábito como de la novicia, ambos asperjados con agua bendita.

Además del hábito, el otro elemento que, en todo el mundo, unifica a las canonesas del Santo Sepulcro es la cruz de doble travesaño en rojo saturado,⁶ que es propiamente la insignia principal de estas religiosas desde su rito de profesión o profesión solemne.⁷ La cruz

1. Esta propuesta, centrada en la Edad Moderna, se presentó como Póster en la Universidad Politécnica de Madrid: “Vestir el hábito en el Santo Sepulcro: la pugna entre la moda y la devoción” en *Mujeres en el poder. Vestir el poder en femenino*, 14 de abril de 2021. Hoy partimos de ese texto, inédito, e incluimos cuestiones relativas a la Edad Contemporánea, con 1807 y 1958 como fechas clave. Esta investigación se inscribe entre las aportaciones del Grupo de Investigación de Referencia *Polymathia* (Gobierno de Aragón) (H34_23R) y dentro del Proyecto de I+D+i PID2021-127063NB-I00: *Narremas y Mitemas: Unidades de Elaboración Épica e Historiográfica*, del Programa Estatal de Generación de Conocimiento (MICINN / AEI/FEDER, UE).

2. Sobre esta cuestión: Augé 2011, 53. Sobre Tertuliano y otras fuentes de la Antigüedad que tratarán el tema del ornato y el vestido, y que serán retomadas en las reglas monásticas: Cuadra y Muñoz 1998, 287 y ss.

3. Las canonesas zaragozanas, hoy en día, visten hábito blanco cuando los domingos van al coro (domingo de Resurrección).

4. El original se encuentra en el archivo del Monasterio de la Resurrección de Zaragoza y estaba ya en uso en 1368. Debía servir al canónigo fray Martín de Alpartir como guía para dar el hábito a las religiosas, “con todas las interrogaciones que se le an de hacer”. La edición facsímil del ceremonial, en castellano, se hizo en 1991 por Miguel Vivancos.

5. Sobre esta cuestión: López de la Plaza 2000, 217; Cuadra y Muñoz 1998, 285-296.

6. La cruz de la orden ya se reproduce en el *Armorial de Aragón*, manuscrito fechado en 1536: <https://bit.ly/3Rzhx3s>.

7. El *Manual para dar la cruz y profesión* más antiguo que se conserva en el archivo del monasterio zaragozano (sig. CC3) debe datar de finales del siglo XVI, aunque destacamos por su belleza otro manuscrito de profesión del siglo XVIII, con aguadas rococó (sig. CC2).



Figura 2. Retrato de las hermanas Juana y Petronila Tarazona, canonesas del Monasterio del Santo Sepulcro, conservado en el Monasterio de la Resurrección (Zaragoza). Óleo sobre lienzo, último tercio del siglo XVII.

roja “de dos traviesas” identifica a las religiosas de la orden. En España la portan ladeada a la altura del pecho y aplicada sobre la capa negra redondeada a juego del hábito, desde la primera imagen que se conserva de las canonesas zaragozanas de finales del siglo XVI (fig. 1), pero también es habitual para las religiosas de coro, pinjante, esmaltada y en el centro del pecho, como en el retrato barroco de las hermanas Tarazona (fig. 2). Juana y Petronila, mecenas del cenobio, parecen llevar un tabardo o capuz, una prenda de camino sobre el hábito; quizás el retrato simula su llegada al convento. Ambas portan la cruz en el centro del pecho a partir de una veta textil negra, con una rosa acorazonada prendida en el lado izquierdo, que decora la banda. Este joyel parece reproducir en su interior la imagen del Niño, con orbe y cruz. Con la cruz encarnada, aparecen también las canonesas en los grabados conservados, hasta el bello dibujo del erudito oscense Valentín Carderera (ca. 1840-1855) en la Biblioteca Nacional,⁸ que también reproducimos en estas

páginas (fig. 3). Las cruces de antaño solían ser de oro con esmaltes en rojo de trasflor (translúcidos), pero también pudieron ser de plata, cobre o acero.⁹

Aparte del hábito y la cruz que identifican a la congregación, por pertenecer a una orden canonical —ser canonesas regulares como, por ejemplo, también las lateranenses—, estas religiosas portan un roquete blanco sobre el hábito, una prenda coral típica de la liturgia, pues participan en la tarea sacerdotal de Cristo.¹⁰ El roquete es amplio y, normalmente, de lino. Al

9. Las hermanas llamadas “de obediencia” (legas) no portan cruz de oro, exenta y pinjante. Según las constituciones barrocas la llevan textil, de raso carmesí y una sola traviesa, aplicada sobre la indumentaria. Normalmente no sabían leer ni escribir, realizaban labores domésticas y no iban al coro. La priora del monasterio porta, además de la cruz, un anillo en señal de su jerarquía e investidura. Sobre la imagen de la cruz patriarcal del Santo Sepulcro: Monreal 1996.

10. Se puede observar el roquete sobre el hábito de las canonesas francesas o inglesas, por ejemplo, en la portada del libro de Susan Hawley, fundadora de la orden en Inglaterra: *A Brief Relation of the Order and Institute, of the English Religious Women at Liege*. Esta comunidad que debió fundarse, por cuestiones legales en 1642 en los Países Bajos, se mudó a Inglaterra en 1794. Del mismo modo, las “Sépulcrines” aparecen con roquete en otros repertorios de indumentaria religiosa, franceses o belgas. Agradecemos a Pauline McAloone el envío de documentación, fotografías, nun-dolls, retratos y grabados de canonesas inglesas.

8. Biblioteca Digital Hispánica:
<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000028428>.



Figura 3. Dibujo de “Monja del Santo Sepulcro” de Valentín Carderera. Papel ocre con lápiz grafito, pincel y aguadas de color. Imagen cortesía de la Biblioteca Nacional (DIB/18/1/1180).

igual que el hábito, tampoco se ciñe al cuerpo y cae hasta la altura de la rodilla. Las canonesas cubren su cabello con una toca blanca, en señal de virtud y recogimiento, y sobre esta llevan un velo negro, si son profesas, y blanco, si son novicias. La toca siempre enmarca el rostro: puede ser más tradicional (de tipo griñón), una pieza única fruncida, conformada por pliegues, con una costura bajo la barbilla o un cordoncillo para ajustar al rostro, tal como hemos visto en la imagen del siglo XVI (fig. 1), o ser lisa, plana y recta, enmarcando el rostro, pero despegándose de él al acampanarse ligeramente, aunque siempre cubre el cuello y baja hasta el busto (fig. 3). Sobre el velo negro, las canonesas pueden portar tanto un manto como una capa.

A estos preceptos de índole general, en cada priorado se les podían introducir ligeras variaciones, adaptadas normalmente a las labores que llevaran a cabo en el territorio.¹¹ Otros cambios son mínimos: el hábito o el roquete muestran distinta longitud, pero también se pueden presentar especificidades concretas sobre la morfología de la toca o del velo (más despegados o almidonados), o puede variar el lugar donde figura la cruz, bien sobre la capa o sobre el roquete.¹² Normalmente, para asegurarse de que los detalles del hábito no cambiaban o evolucionaban en exceso, en cada sede se utilizaban muñecas-monja, para tenerlas como modelos atemporales. También se enviaban estas muñecas entre los conventos, a modo de recuerdo y obsequio.¹³

Pero las fuentes plásticas contemporáneas muestran una cuestión exclusiva del monasterio zaragozano, que actualmente es el único femenino que perdura en España desde su establecimiento en 1304.¹⁴ En concreto, nos referimos a una coronita forrada en lino y decorada con finísimos plisados que se coloca en la frente sobre la toca, a modo de copete. La coronita individualiza a las zaragozanas

11. Las canonesas del Congo o Ruanda, hoy las más numerosas, han portado hábitos más cómodos, con un corte ajustado a las labores asistenciales.

12. Las inglesas y francesas muestran dos cruces aplicadas, ambas textiles: una sobre el roquete y otra sobre la capa o manto; aluden a la agonía interior y exterior de Cristo. Con las cruces dispuestas de este modo se representan también a las canonesas en el diseño de Alí-Bey (fig. 4). Inglesas y francesas portan, además, sobre el roquete un cordel doble rojo con cinco nudos, en memoria de la Pasión. Colgado del cuello, asoma bajo la toca y se recoge en una U pronunciada, dejando una caída que finaliza en dos borlas pinjantes. Las inglesas llevan además un alfiler en medio del velo para generar un pico, no llevan el velo recto. Sobre la apariencia de las canonesas francesas, con el velo recto: *Album ou collection complète et historique des costumes de la Cour de Rome des Ordres Monastiques, Religieux et Militaires et des Congrégations séculières des deux sexes contenant 80 figures dessinées et coloriées d'après nature par G. Perugini et accompagnées d'un texte explicatif tiré du P. Hélyot, Deuxième édition*, Paris: Ancienne Maison Silvestre, 1862.

13. El mejor museo de estas piezas está en Michigan: <https://crossinthewoods.com/doll-museum/>.

14. Sobre la fundación zaragozana, remitimos a la tesis doctoral de Gloria López de la Plaza, defendida en el año 2000 en la Universidad Complutense de Madrid y a los numerosos trabajos sobre el tema de Wifredo Rincón, al que agradecemos sus consejos.

(españolas) frente a otros priorados y debió incorporarse al hábito hacia 1807, cuando desde las élites políticas de la orden militar se propuso una reforma, que quería enaltecer y restituir la importancia que la institución había tenido en el pasado. El artífice de la actualización fue un viajero y científico español, el barcelonés Domingo Badía y Leblich (1767-1818).¹⁵ Después de viajar a Tierra Santa, diseñó una nueva capa para los caballeros ecuestres (además de retratarse a sí mismo con la capa)¹⁶ y escribió un Memorial de 52 artículos con la propuesta, que envió a Carlos IV en España y a Napoleón Bonaparte en Francia.¹⁷

Con el nombre de Alí Bey el-Abbassi, este poliédrico y fascinante personaje había recorrido buena parte de Oriente desde 1802, tomando distintos nombres y aspectos, con el compromiso de conseguir alianzas políticas y comerciales para España.¹⁸ Todo parece indicar que, al igual que diseñó la capa para aprestar

15. Su semblanza, en la RAH:

<https://dbe.rah.es/biografias/6457/domingo-badia-y-leblich>.

16. Había escrito una *Memoria sobre los religiosos de tierra santa* y, por este apoyo, consiguió que le nombraran caballero de la Orden del Santo Sepulcro, el 18 de junio de 1808 “en gratitud por los servicios hechos tanto a la generalidad de los fieles de la Palestina como a los individuos custodios de los lugares”: Almárcegui 2007, 71-72. Esta documentación del viajero se encuentra en el *Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona*: Ms. B-162, Alí-Bey, *Documents Originals*, 1803-1818: carta del Marqués de Almenara a Bonaventura de Nola, Nuncio Apostólico, Custodio de Tierra Santa y guardián del Sto. Sepulcro; carta de Domingo Badía al procurador general de la orden y del rey en los Santos Lugares de Jerusalén, Clemente Pérez. Ambas misivas fueron escritas en Constantinopla, a noviembre de 1807. Agradecemos a Patricia Almárcegui sus indicaciones, así como el envío de la documentación de archivo referida a Àngels Solà.

17. Referencias tomadas de Berlabé, s/f: “Síntesis histórica de la orden de caballería del Santo Sepulcro de Jerusalem”, cita 64. A día de hoy no hemos localizado este Memorial. No se encuentra en el Archivo General del Palacio Real. Tampoco se conserva documentación a este respecto en el Archivo Histórico Nacional (OM.8601-8602). Quedan pendientes de revisar los papeles de la Orden en la Basílica de San Francisco, donde deben conservarse las “Memorias del Caballero Badía” recopiladas por Norman J. Cinnamond.

18. El viaje por el mundo musulmán, de Marruecos a Turquía, había sido apoyado y financiado, al menos en un principio, por Godoy y por el rey Carlos IV, a pesar de la oposición de la Academia de la Historia. Sobre las increíbles peripecias vitales de Badía, se estrenó una película en 2019 (*El sueño envenenado*). Se conservan numerosas estampas y grabados del personaje. Sirvan como ejemplo las de la BN (ER/578 (27) (IH/826/2) o la del British Museum (1875,0710.3828).



Figura 4. Grabado con canonisa del Santo Sepulcro, a partir del diseño del hábito de Domingo Badía y Leblich (ca. 1807), conservado en el Archivo del Monasterio de la Resurrección (Zaragoza).

el hábito de los caballeros, incorporó también la coronita al tocado de las canonisas (fig. 4), aunque aparentemente esta modificación solo se implantó en España.¹⁹ Con este atributo en forma de coronita de tres puntas, Domingo Badía quiso dignificar a las religiosas, justificando su elección seguramente en rendir homenaje a la fundadora del monasterio zaragozano, cuyo nombre era Marquesa Gil de Rada y López de Haro (fig. 5).

19. Vivancos reproduce este hábito de las canonisas en la edición facsímil del ceremonial. A pie de la imagen, ya asocia este diseño con Domingo Badía: Vivancos 1991:15. Tomó esta estampa del archivo del cenobio zaragozano, donde se conserva una colección de grabados sueltos, que deben ser todos los diseños recopilados (¿y actualizados?) por Alí-Bey, tanto para la vertiente de la orden religiosa como ecuestre.



Figura 5. Detalle de un grupo de orantes bajo un Cristo en majestad, en la tabla del Juicio final en el retablo de La Resurrección, pintado por Jaime Serra y financiado por fray Martín de Alpartir (c. 1382), también representado. Temple sobre tabla. Imagen cortesía del Museo de Zaragoza (nº inv. 100005).

Marquesa fue “Señora”, viuda del primer señor de Híjar, hijo bastardo reconocido del rey Jaime I de Aragón y, por parte de sus padres, también tenía linaje y conexiones familiares con el reino de Navarra.²⁰ Nunca llegó a profesar (por lo que no porta hábito), pero vivió con las canonesas —junto con otras mujeres— en un primer monasterio, en Híjar (Teruel), como religiosa o “freya” y hasta su muerte. Marquesa viste en la imagen un lujoso brial blanco de seda brocada, igual que otras féminas tras el citado canónigo Alpartir, pero se destaca por ser la única que ya está coronada, con un aderezo de oro típicamente gótico, con crestería trilobulada guarnecida con perlas.

La coronita en lino fruncida que incardinaba simbólicamente a la orden con el reino de Navarra, además de con los linajes más importantes de Castilla y Aragón, formó parte del hábito de las canonesas españolas hasta 1958. Está presente en las fotografías y *nun-dolls* desde finales del siglo XIX, todavía conservadas en el cenobio zaragozano. Así se muestra también en el dibujo de Carderera (fig. 3) (realizado ca.1840-1855), donde la moda, típica del

siglo XVIII, se había impuesto sobre la devoción. Esta canonesa, idealizada y joven, frente a la saya reglamentaria, aparentemente porta un hábito de dos cuerpos: basquiña y jubón negros sobre petillo blanco y más que “guardainfantes”, en el dorso se adivina, quizás, una aleta trasera y un volumen marcado emulando los futuros polisones. No llega a verse el cuello de la camisa pues se tapa por la toca, pero la casaca o jubón muestran la típica abertura en uve, mangas desmontables y una lazada en el reverso. Tal como figura en la inscripción manuscrita, en la parte baja del dibujo, el oscense anotó que las canonesas llevaban medias azules, las típicas de los trajes zaragozanos de fiesta entonces. Lleva estas medias con chinelas negras, permitidas según las constituciones “de dos dedos en alto”. También se anotó que la priora, además del anillo, se distingue por lucir dos cruces: una de metal y otra bordada.

“Con el aliño, recato y modestia que se debe”

La revisión de las constituciones de la Orden, visitas priorales y mandatos de la Edad Moderna anuncian tensiones y cambios en la vida e indumentaria de las canonesas del Santo Sepulcro a partir del Concilio de Trento, pero sobre todo desde 1574, año en que se les impuso la clausura. Pioneras feministas y apoyadas por la nobleza zaragozana pues “tenían allí recogidas a sus hijas y hermanas”, ante esta obligación ratificada desde Roma, salieron a la calle y realizaron una “huelga de flores”, lo que les costó su excomunión.²¹

Las rígidas medidas se hicieron más severas desde mediados del siglo XVII, momento en que resultará incompatible continuar con algunas prácticas y diversiones, pero sobre todo

20. Sobre Marquesa: López Rajadel, 2004 y Rincón 2010, 5-10.

21. Este proceso se conserva en el Archivo Diocesano de Zaragoza, Fondo: procesos criminales, caja 1, n.º8 (Violación de clausura, 1573, “Proceso del venerable procurador fiscal del arzobispado de Zaragoza contra doña Petronila Cabrero, priora del monasterio de Santo Sepulcro de Zaragoza). Es detalladamente explicado y contextualizado por Isidoro Miguel 2015, tomo I: 728 y ss. También López de la Plaza 2000, 275 y ss.

acomodar los dictados y caprichos de la moda y conciliarlos con los preceptos de la Orden. En este sentido, son muy reveladoras ya en el siglo XVI, las distintas visitas de los priores bilbilitanos al convento de Zaragoza;²² en ellas, además de elaborar un estado de cosas, se interroga en primer lugar a la priora “con juramento y en virtud de santa obediencia” y luego a las canonesas en orden, desde las mayores de hábito, para ver si su atuendo y su comportamiento eran dignos de su profesión. En las visitas priorales de 1515 y 1538 (n.º 18, 15) se repiten las preguntas sobre “si van vestidas según quiere la religión”, a lo que una de las prioras responde: “van vestidas y tocadas bien y honestamente”. Especialmente interesante resulta otra de las preguntas reiteradas sobre si eran poseedoras de libros de nigromancia o encantamientos. Pero es que ya en las Constituciones de 1516²³ se expresa que habían de conformarse con el hábito de San Agustín y no portar “vestidos de paños de colores ni de tajos”. Del mismo modo no podían osar llevar el velo “estufado” o perfumado y habían de contentarse con la cobertura aprobada antiguamente: “pañó de lino y blanco o de algodón sin ninguna randa, ny labor de otro color de filo ny de seda”. Las inobedientes eran “punidas rigurosamente” (se les solía “quitar la pitança” y en siglos posteriores, se les hacían “paniaguas públicos” o se les privaba de su voz durante tres meses).

Pero son, sobre todo, las constituciones de época barroca (1626-1661-1800), las que muestran cómo les prohibieron realizar algunos divertimentos y prácticas, que también redundaron sobre el atuendo de las religiosas: por ejemplo, no podían usar guantes, manguitos ni abanico en el coro durante los oficios, ni

tampoco guardainfantes o maquillaje,²⁴ o incluso realizar en el monasterio determinadas funciones teatrales.²⁵

En 1626,²⁶ las instrucciones del hábito para las religiosas de coro eran muy precisas: “ha de ser saya en cinta, con falda y manga en punta, de anascote, farja, estameña, chamelote, como no sea de aguas, o cadizo de color negro, y de lo propio podrá ser el jubón y mangas, la toca ha de ser de lino justa, y apretada baxo la barba (...)”. Sobre los complementos, es todavía más prolija: la cruz ha de ser de oro de dos traviezas, esmaltada “sin diamantes, perlas o otras apariencias superfluas”. Todas han de llevarla sobre los pechos, prendida y con cordón de seda negra. Además, “no se permiten alamares, botones con profanidad, ni al cuello joyas de oros, diamantes, ni otras piedras, arracadas, gargantillas, manillas, relicarios, o retablillos iluminados, cartillas, agnus, o reliquias, guarnecidos, abanicos plateados ni de colores salidos, laços de colores, cuerpos de raso”.

De la lectura detallada de estos documentos se deduce que no todas las profesas asumían la

24. “Item que no se puedan traer en el Convento guardainfantes, jubones escotados, gargantillas, sortijas, ni otras cosas indecentes que se usan en el siglo. Ni usen de color en el rostro, ni de otros adereços y que traigan en la garganta valoncillas, como se ha a costumbrado y las Escolanas cuellcillos amoldados”, *Mandatos que han resultado de las visitas hechas en el convento de las Monjas Comendadoras del Santo Sepulcro de Zaragoza por el muy ilustre y reverendísimo señor prior, el doctor don Joseph Español y Serra como prelado y juez inmediato suyo*. Impresos en Zaragoza por Iusepe Lanaja, año 1655, p. 7, it. 45 (22-12-1641).

25. “Item no se hagan representaciones profanas ni bayles indecentes, ni se pueden tocar instrumentos musicos, sino alguna vez con ocasión de alguna enferma y tambien en tiempo de Carnestolendas empeçando desde la Dominica Sexagesima y en las fiestas de Navidad hasta el día de los Reyes inclusive y en otras fiestas de entre año de las más principales y solemnes; pero ha de ser después de cerrada la Clausura y en parte retirada que no se puede oír de la calle ni causar escandalo y con aprobación de la priora y sin ruido de castañuelas. Ni en la clausura se pueden entrar vestidos, ni galas algunas seculares para disfrazarse nuestras religiosas” en *Ibidem*, p. 14, n.º 11 (14-10-1652).

26. Archivo del Monasterio de la Resurrección, *Constituciones hechas y ordenadas en Visita, para las Reverenda Priora y Religiosas del Convento del Santo Sepulchro de la Ciudad de Çaragoça: por el muy Ilustre y Reverendo Señor el Doctor Don Pedro Valsorga, Prior de la Yglesia Collegial de Canonigos Reglares del Santo Sepulchro de Calatayud, Prelado y Superior ordinario inmediato de dicho Convento. Con Licencia*. En Çaragoça, por Diego de la Torre, año 1626, Const. XVI, pp. 37-39.

22. Sirvan como ejemplo tres visitas del siglo XVI: 15 de diciembre de 1515 (siendo prior Pedro Çapata), 23 de mayo de 1538 y 22 de abril de 1551 (siendo prior Joan Çapata): Archivo Histórico Nacional: OM-8601, cuadernillos sueltos.

23. Las primeras constituciones conservadas son de 1516 y se encuentran en el Archivo Histórico Nacional: OM-8602, *Constituciones de don Pedro Çapata de las religiosas del sepulcro de Çaragoça*, 1516. Están transcritas por García Albares 2000, 81-87.

toma del hábito del mismo modo y buen grado. Por otra parte, iban perdiendo cada vez más libertades, ya se habían modificado las condiciones originales de su estilo de vida desde trescientos años atrás. La primitiva fundación zaragozana era un beaterío,²⁷ donde se recogieron desde “doñas” (o mujeres de nobles linajes, tanto al principio como al final de su vida, con criadas y sobrinas), a profesas.²⁸

En la segunda mitad del siglo XX, el hábito regular femenino del Santo Sepulcro volvió a unificarse en todo el mundo. Se decidió en 1958, a partir de un congreso internacional,²⁹ de tal modo que la sede zaragozana “abandonó la forma del hábito” que había llevado hasta entonces, acercándose al modelo más aséptico de las canonesas belgas. Y en el siglo XXI, el monasterio volvió a abrirse a los laicos. El hábito regular femenino ha materializado el propio devenir de la orden y ha sido testimonio cultural e historicoartístico de las diacrónicas tensiones entre la moda, la política y la devoción. 

*A mi prima,
Sor Isabel Carretero*

27. Otras imágenes de mujeres conservadas en el cenobio podrían representar a las primeras habitantes del convento; nos referimos a unos capiteles esculpidos, donde aparecen dos cabezas tocadas y otra coronada (¿Marquesa Gil de Rada?). Están en las antiguas ménsulas que formaban parte del claustro reformado en el XIV; dos de ellas se encuentran a un lado del escudo dispuesto en losange de Lope Fernández de Luna. También se custodia en el cenobio, en el claustro alto de clausura, el tierno retrato de Agustina Huguet (+1653), una escolanita que fue sobrina de una canonesa.

28. López de la Plaza 2000, 227.

29. Fue en la Sagrada Congregación de Religiosos, en Roma, a 7 de noviembre de 1958. Da noticia de ello sor María Josefa Illarregui en un libro interno que custodian las religiosas zaragozanas, pp. 212-213: *Libro de Deliveraciones de Capítulos y varias advertencias importantes desde el año 1880*. Los preparativos del cambio se iniciaron en 1959. En estas gestis se explica cómo se hizo de modo sencillo, tras una misa donde se bendijeron los nuevos hábitos y las correas. Hoy en día, en Zaragoza, van vestidas “de calle”, pues quedan pocas religiosas y de nuevo ha vuelto a simplificarse el pesado hábito, en pro de la modestia y la comodidad. Desarrollan su actividad con una especie de bata sencilla, ajustada con una correa agustiniana de cuero, y tampoco llevan toca, solo el velo negro y la cruz pinjante.

Bibliografía

- Almárcegui, Patricia. 2007. *Alí Bey y los viajeros europeos a Oriente*. Barcelona: Edicions Bellaterra.
- Augé, Matías. 2011. *El hábito religioso. Historia-psicología-sociología*. Madrid: Publicaciones Claretianas.
- Cuadra García, Cristina y Muñoz Fernández, Ángela. 1998. “¿Hace el hábito a la monja? Indumentaria e identidades religiosas femeninas”. En *De los símbolos al orden simbólico femenino (siglos IV-XVII)*, editado por A.I. Cerrada Jiménez y J. Lorenzo Arribas, 285-316. Madrid: Asociación Cultural Al-Mudayna.
- García Albares, María Concepción. 2000. “El monasterio del Santo Sepulcro de Zaragoza en los siglos XVI y XVII. Documentos del Archivo Histórico Nacional”. En *III Jornadas de estudio de la Orden del Santo Sepulcro*, 77-87. Zaragoza: Tipolínea.
- López de la Plaza, Gloria. 2000. *Las mujeres en una orden canonical: las religiosas del Santo Sepulcro de Zaragoza (1300-1615)*, tesis doctoral dirigida por Cristina Segura Graño, Historia Medieval, Universidad Complutense de Madrid.
- López Rajadel, Fernando. 2004. *Marquesa Gil de Rada. Señora de Hija y fundadora de las canonesas del Santo Sepulcro de Zaragoza*. Zaragoza: Centro de Estudios de la Orden del Santo Sepulcro.
- Miguel García, Isidoro. 2015. *La Diócesis de Zaragoza en el siglo XVI. El pontificado de don Hernando de Aragón (1539-1575)*, Zaragoza: Fundación Teresa de Jesús.
- Monreal Casamayor, Manuel. 1996. “La cruz patriarcal. Insignia de la Orden del Santo Sepulcro”. En *II Jornadas de estudio de la Orden del Santo Sepulcro*, 169-185. Zaragoza: Tipolínea.
- Rincón García, Wifredo. 2010. *El monasterio de la Resurrección de Zaragoza. Canonesas Regulares del Santo Sepulcro*. Zaragoza: Centro de Estudios de la Orden del Santo Sepulcro.
- Valero de Bernabé, Luis. s/f. “Síntesis histórica de la orden de caballería del Santo Sepulcro de Jerusalem”, inédita (disponible en: <https://bit.ly/3LzH20V>).

La vestimenta de las tribus de la Bauhaus: del misticismo al constructivismo

Dra. Mercedes Valdivieso

Catedrática de Historia del Arte
de la Universitat de Lleida

La Bauhaus (1919-1933) constituye todo un mito respecto a las escuelas de diseño industrial. Frecuentemente se suele olvidar que su génesis, en Weimar, distó mucho de su época gloriosa y de consolidación en Dessau, es decir, de su fase constructivista y de diseño de prototipos para la industria. La Bauhaus se fundó pocos meses después de finalizar la I Guerra Mundial y sus comienzos estuvieron, en consecuencia, fuertemente marcados por la carencia y la penuria material en todos los aspectos. Por otra parte, sus miembros, impregnados de una especie de romanticismo utópico, compensaban esta escasez de medios con una gran ilusión y la esperanza de poder contribuir a la construcción de un mundo nuevo. Tras la apocalíptica experiencia de la Gran Guerra, no es de extrañar que muchos fuesen, incluso, receptivos a doctrinas y movimientos “alternativos”.

Johannes Itten (1888-1967) no solo fue uno de los primeros profesores que contrató el fundador de la Bauhaus, Walter Gropius, sino que marcó, como ningún otro, la enseñanza de la Bauhaus hasta 1923, cuando serias divergencias sobre el funcionamiento y los objetivos de la escuela hicieron su dimisión ineludible. El nombramiento de László Moholy-Nagy (1895-1946), en sustitución de Itten, marcó el paso de la “fase mística/expresionista” a la “fase constructivista”. Un análisis comparativo de sendas fotografías de ambos, muy conocidas, hace patente este cambio de paradigma que experimentó la Bauhaus.

Johannes Itten y el mito del “traje de la Bauhaus”

La fotografía de Itten (1920/21) le muestra en pie y de medio cuerpo (fig. 1). Al parecer, se encuentra en su estudio, ya que al fondo se advierte una obra suya. Su postura corporal denota recogimiento, con la cabeza y los hombros ligeramente inclinados y los brazos caídos. Con la mano izquierda agarra la muñeca de la derecha, en la cual sostiene un gran compás de madera. Tras unas pequeñas gafas, redondas y de metal, percibimos su mirada perdida. Todo ello, junto con la cabeza rapada al cero¹ y una extraña vestimenta, le confiere un aspecto introvertido y místico-sacerdotal, acorde con la doctrina Mazdaznan que profesaba, de carácter esotérico y sincretista; también Georg Muche,² otro de los maestros de la escuela, y varios estudiantes, se habían unido a esto culto.

El traje que viste Itten fue, al parecer, diseñado por él mismo: una especie de ancho blusón, de mangas largas terminadas en puños, atado a la cintura con un cinturón del mismo material. Lleva un escote redondo, sin cuello, formado por un ancho canesú —de un color más oscuro que el resto— redondeado y fruncido con un cordón, cuyas borlas le caen sobre el pecho. No se pueden apreciar los pantalones, pero, si nos guiamos por varias descripciones de sus contemporáneos, debían de ser anchos por arriba y con perneras estrechándose hacia abajo.

Frecuentemente se ha calificado este atuendo como *Bauhaustracht* (traje de la Bauhaus), lo cual llevaría a la conclusión errónea de que existió una especie de uniforme en la Bauhaus (Thönnissen 1998). Pero si quisiésemos hablar

1. Como podemos ver en fotos posteriores, Itten no sufría ninguna alopecia. Según cuenta otro de los profesores de esta época, Lothar Schreyer (Schreyer 1956, 194), Itten se rapó la cabeza por considerar que el cabello era una señal de pecado.

2. Existe un dibujo de Paul Citroën, uno de los estudiantes de la Bauhaus, que muestra a Muche vistiendo un blusón ruso (*Russenkittel*), como el que solían llevar muchos de los estudiantes de la escuela, atado a la cintura; sobre la cabeza rapada porta una especie de pequeño casquete (1921, Kunstsammlungen zu Weimar).



Figura 1. Johannes Itten, 1920/21 (Fotografía: Paula Stockmar), Bauhaus-Archiv Berlin.

de un “uniforme de la Bauhaus”, este sería justo lo contrario de lo que los caracteriza. La uniformidad —¡No olvidemos que muchos de los miembros de la escuela habían tenido que vestir uniforme militar durante años!— se abandonó a favor de la diversidad y la fantasía. Los estudiantes hicieron de la pobreza una virtud, que les diferenciaba claramente como una comunidad alejada de las normas burguesas; esto contribuyó, a su vez, al recelo de la población, que veían en ellos una especie de revolucionarios promiscuos. Numerosos testimonios dan cuenta de la escasez de ropa y de cómo los miembros de la Bauhaus se las ingeniaron para eludirla, transformando frecuentemente los ya superfluos uniformes de soldados. Muchos de los estudiantes carecían de otro atuendo y sus compañeras se afanaron en teñirlos y arrancarlos los signos militares para darles aspecto civil.

En algunos casos, incluso se adquirieron viejos uniformes, como relató la estudiante Helene Nonne-Schmidt en una entrevista, a la vez que desterraba el mito de un “traje de la Bauhaus”:

“(…) en aquella época, la mayoría de los estudiantes era terriblemente pobre. También se notaba en la ropa. Se adquirieron, por ejemplo, de forma barata, chaquetas de uniforme (*litzewka*) de soldados rusos del botín de guerra. Se teñían, en azul oscuro, verde o marrón, etc. (...) Así desaparece la leyenda del ‘pintoresco traje de la Bauhaus’, era simplemente pobreza y nada más”³ (Neumann 1994, 190).

László Moholy-Nagy y el “artista-obrero”

La famosa fotografía László Moholy-Nagy (1926) tampoco es, al igual que la toma de Itten, una instantánea (fig. 2), pero la imagen que escenifica, ante la cámara de su esposa, la fotógrafa Lucia Moholy, se encuentra en el polo opuesto. Posa de cuerpo entero ante el fondo blanco de una especie de mampara. Los pies están ligeramente separados uno del otro, lo cual denota estabilidad y evoca la expresión, que también existe en alemán: “tener los pies sobre la tierra”. La postura de sus brazos es parecida a la de Itten, pero con una diferencia significativa. Mientras que este último coloca los brazos hacia delante y hunde el pecho, en señal de recogimiento, Moholy-Nagy los ha llevado hacia detrás de la espalda, lo cual ayuda a sacar (el) pecho. Ambos portan unas gafas similares tras las cuales divisamos sendas miradas perdidas, pero la del seguidor de Mazdaznan se proyecta hacia su interior. En contraposición, el representante del constructivismo ha torcido la cabeza enérgicamente hacia su izquierda y mira hacia un punto lejano —¿hacia el futuro?—, fuera del encuadre de la fotografía. No es el profesor ensimismado como Itten, que deambulaba por las aulas exhortando a los alumnos a realizar ejercicios

3. La traducción del alemán es de Mercedes Valdivieso.

Figura 2. László Moholy-Nagy, 1926
(Foto: Lucia Moholy), Bauhaus-Archiv Berlin.

de respiración y relajación que debían practicar durante toda la jornada, y que desesperaban a más de un maestro artesano debido a las continuas interrupciones del trabajo.

La comparación de la vestimenta de ambos refuerza este antagonismo. Itten posa con un traje singular y diseñado por él. Moholy-Nagy ha elegido un mono de trabajo, una indumentaria práctica y estandarizada como la que utilizaban los operarios y trabajadores manuales en las fábricas y talleres. Salta a la vista que se ha inspirado⁴ en la fotografía icónica del constructivista ruso Alexander Rodtschenko (1891-1956) vistiendo un “traje de producción”, como denominó al overol diseñado por él mismo en 1922.⁵ La tradicional imagen individualista del artista es sustituida por la del “artista-obrero” al servicio del pueblo.⁶

Al contrario que su compañero ruso, Moholy-Nagy no se ha afeitado la cabeza como era muy habitual, en aquella época, entre los intelectuales de izquierdas. Tampoco tenemos noticias de que el mono de trabajo fuese diseñado por él o algún otro miembro de la escuela. Debíó de tratarse, pues, de un overol de confección. Llama también la atención que se lo ha colocado sobre un traje de calle, dado que asoma por el escote el cuello de una camisa blanca con corbata. A diferencia de Itten, que vestía siempre su ropaje diseñado por él mismo, Moholy-Nagy parece haberse enfundado, solo para esta ocasión, su atuendo de “artista-obrero”.



Incluso en las fotografías que le muestran en el taller de metal, se diferencia de los aprendices y el operario artesano, que llevan overoles y batas, vistiendo un traje convencional con camisa blanca y corbata.

Pero sea como sea, Moholy-Nagy está emitiendo claramente, en la fotografía tomada por su esposa Lucia, una señal: el triunfo del arte de la máquina. Su cuerpo se convierte aquí, por medio de su vestimenta y su postura corporal, en una representación de la nueva ideología de la Bauhaus, que se encarna en el lema, acuñado por Gropius con ocasión de la exposición de 1923: “Arte y técnica - una nueva unidad”.

Cambio de paradigma: del objeto artesanal al prototipo para la industria

En 1926, en el primer número de la revista de la Bauhaus *bauhaus. zeitschrift für gestaltung*, Marcel Breuer (1902-1981), alumno de la Bauhaus y “joven maestro” (*Jungmeister*) del taller de carpintería en Dessau, publicó un fotomontaje (fig. 3) en el cual, mediante cinco secuencias fotográficas, mostraba la evolución

4. En teoría, aunque menos probable, Moholy-Nagy también podría haberse inspirado en la *tuta*, una especie de mono diseñado, en 1919, por el futurista italiano Thayaht (1893-1959), con el propósito de convertirlo en traje universal y desterrar así la dictadura de la moda.

5. Probablemente lo confeccionó su compañera sentimental, la artista y diseñadora, Warwara Stepanova, pues sabemos que en su estudio siempre se encontraban, tanto una máquina de escribir como una de coser.

6. También otros de los protagonistas de la vanguardia rusa (Wladimir Tatlin, Warwara Stepanova, Ljubow Popowa, etc.) extendieron sus aspiraciones constructivistas al diseño de una vestimenta para el nuevo hombre y la nueva mujer. En los talleres de la Bauhaus, sin embargo, el diseño textil se orientó únicamente a la elaboración de tejidos para el equipamiento del hogar y solo se conocen piezas puntuales de vestidos femeninos confeccionados con género producido en la escuela.

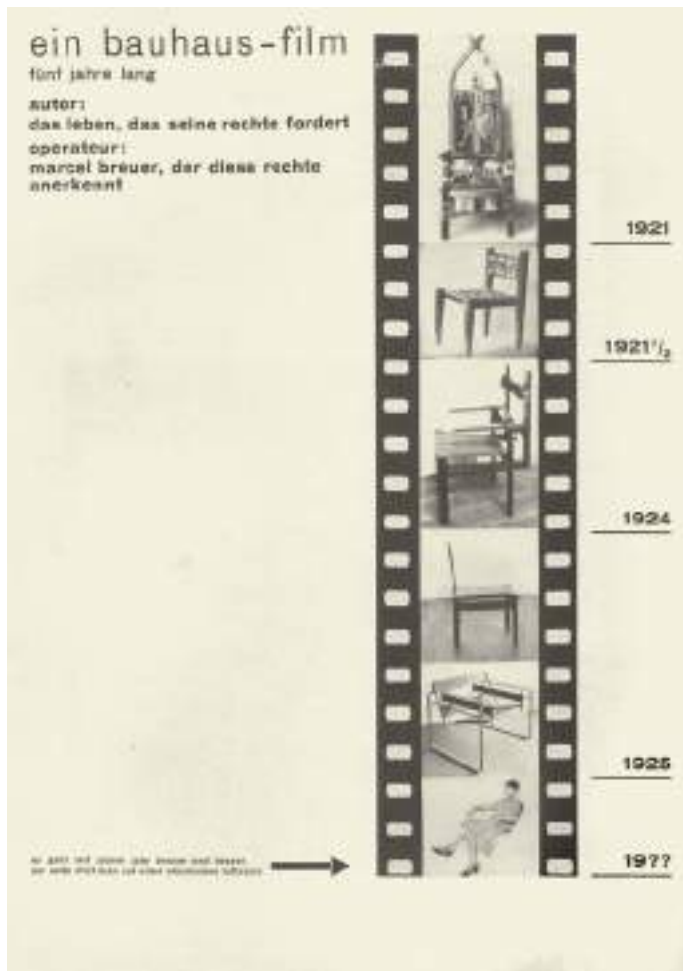


Figura 3. Marcel Breuer: Fotomontaje *ein bauhausfilm fünf jahre lang* (Una película de la Bauhaus durante cinco años), 1926, publicado en la revista *bauhaus. zeitschrift für gestaltung*, n.º 1: 3.

de las sillas diseñadas por él: comenzando por la “silla africana” (Breuer/Gunta Stölzl: *Afrikanischer Stuhl*, 1921), objeto único y artesanal con clara influencia del expresionismo (primitivismo), hasta llegar a la conocida “silla Wassily” (Breuer 1925) de tubo de acero, que llegó a producirse y comercializarse.⁷ Es digno de resaltar que Breuer dejó abierta su evolución, mostrando, en la sexta imagen, una mujer sentada sobre un asiento invisible que aún estaba por concebir.

Esta secuencia evolutiva del fotomontaje de Breuer puede extrapolarse fácilmente a todos los diseños y proyectos de los talleres de la Bauhaus. Mientras que, en sus comienzos, el taller textil produjo piezas únicas (tapices y alfombras), posteriormente evolucionó hacia la experimentación con nuevos materiales y la elaboración de muestrarios para la producción de tejidos (cortinas, tapicerías, etc.). Así pues, mientras que en la “silla africana” Gunta Stölzl

convirtió el respaldo y el asiento en una especie de telares para tejer sobre ellos el soporte textil, en la “silla Wassily” se utilizó, para su tapizado, un tejido⁸ resistente, elaborado anónimamente en el taller textil. En el taller de metal, se abandonaron los diseños de piezas exclusivas, como las teteras de plata y ébano de Marianne Brandt (1924), dando paso al diseño de asquibles y prácticas lámparas de sobremesa de chapa de acero lacado. Igual de radicales fueron los cambios en el taller de pintura mural. De proyectos individuales y llenos de ímpetu expresionista, como, por ejemplo, los de Kandinsky para la exposición *Juryfreie Kunstschau* de Berlín (1922), se evolucionó hacia el diseño de papel pintado, producido (1931) por la empresa “Gebr. Rasch & Co.”. También en la arquitectura de la Bauhaus podemos observar el mismo patrón. La casa de madera *Haus Sommerfeld* (Berlín, 1920/21) podría equiparse con la “silla africana” por su singularidad y carga expresionista.⁹ A su vez, la casa modelo *Haus am Horn* (Weimar, 1923) se acercaría, por su voluntad de crear un prototipo de módulos variables, a la “silla Wassily” del fotomontaje de Breuer.

Este cambio de paradigma se anunciaba ya en el nuevo logotipo de la escuela creado, en 1922, por el profesor Oskar Schlemmer (fig. 4). Sustituyó al anterior, diseñado por el estudiante Karl Peter Röhl (fig. 5) y elegido tras un concurso entre los miembros de la Bauhaus. Ambos guardan similitudes: tienen forma circular, están enmarcados por el nombre, en mayúsculas, de la escuela “Staatliches Bauhaus Weimar” (Bauhaus Estatal Weimar) y en su centro se encuentra la imagen estilizada de una persona. Pero aquí también acaban las similitudes. Cada una de las letras del logotipo

7. Fue comercializada por la empresa *Standard-Möbel*, fundada por Marcel Breuer y Kálmán Lengyel, bajo el nombre menos glamoroso de *Klubsessel B3*.

8. Hoy en día se comercializa este sillón preferentemente con tiras de cuero negro.

9. La Bauhaus no tuvo un taller de arquitectura hasta 1927, para el que se contrató a Hannes Meyer, pero Walter Gropius, que mantenía un estudio de arquitectura junto a su socio Adolf Meyer, propició la colaboración de los talleres de la Bauhaus en algunos de sus encargos, como en este caso.



Figura 4. Oskar Schlemmer:
Logotipo de la Bauhaus (1922),
Bauhaus-Archiv Berlin.



Figura 5. Hans Peter Röhl:
Logotipo de la Bauhaus (1919),
Bauhaus-Archiv Berlin.

de Röhl tiene un deliberado diseño individual, mientras que las del de Schlemmer han sido subordinadas a una tipografía estandarizada. Si bien el cuerpo del personaje del diseño de 1919, trazado a semejanza de un dibujo infantil de palitos,¹⁰ no corresponde a un individuo, Röhl elabora un lenguaje simbólico complejo y repleto de referencias espirituales. La cabeza, dividida en blanco y negro, cita los dos conceptos del taoísmo, el yin y el yang, mientras que el cuerpo remite a la runa germánica del árbol de la vida. Por otra parte, la forma de pluma a la izquierda y la esvástica a la derecha, apuntan a otros dos símbolos duales enfrentados, el “reposo” y el “movimiento”, según el propio Röhl (Siebenbrodt y Hofstätter 1997, 40). Haciendo alusión al programa de la Bauhaus (1919) de Gropius, el personaje sostiene en alto una pirámide como símbolo de todas las artes unidas en la “obra de arte unificada” (*Einheitskunstwerk*), es decir, “la gran edificación” (*der*

grosse Bau). En contraposición a este cuerpo esquemático, pero repleto de carga simbólica de carácter sincretista, el personaje en el logotipo de Schlemmer solo consta de una cabeza, un rostro de perfil estilizado y reducido a líneas y bloques horizontales y verticales. Al igual que la tipografía el cuerpo ha sido sometido a una estandarización, a una especie de normativa DIN.¹¹

Tipificación, estandarización y producción en serie se convertirán en el *Leitmotiv* de la Bauhaus sustituyendo a la estética expresionista y al individualismo creativo de su fase inicial. Como hemos podido comprobar, esto no solo se reflejó en la producción de los talleres, sino también en la imagen que nos brindan, a través de la puesta en escena, por medio de la indumentaria y la expresión corporal de dos de los principales representantes de estas dos fases, Johannes Itten y László Moholy-Nagy.



10. Los expresionistas no solo enarbolaban el arte tribal, sino también las creaciones de los niños, como es el caso, por ejemplo, de Gabriele Münter.

11. DIN es el acrónimo de Deutsches Institut für Normung (Instituto Alemán para Normalización), creado en 1917.

Bibliografía

- Neumann, Eckhard (ed.). 1994 [1985]. *Bauhaus und Bauhäusler. Erinnerungen und Bekenntnisse* Köln: DuMont.
- Schreyer, Lothar. 1956. *Erinnerungen an Sturm und Bauhaus*. Hamburg/Berlin: Langen.
- Siebenbrodt, Michael, Hofstätter, Constanze (eds.). 1997. *Karl Peter Röhl in Weimar, 1912-1926*. Weimar: Kunstsammlung zu Weimar.

- Thönnissen, Karin. 1998. “Bauhaus-Tracht – Mythos und Realität”, en Framke, Gisela (ed.). *Künstler ziehen an. Avantgarde-Mode in Europa 1910 bis 1939*. Heidelberg: Braus: 78-83.

Imagen institucional y prácticas del vestir. Sobre los indumentos de trabajo en YPF en los años 40

Laura Fuertes

Magíster en Diseño Textil (UPC), Magíster en Desarrollo Sustentable (UNLa), Diseñadora Industrial (UNLP).
Profesora Adjunta Cátedra Gráfica para Ingeniería.
UNLP, Argentina

Javier De Ponti

Magíster en Ciencias Sociales (UNLP),
Diseñador en Comunicación Visual (UNLP).
Profesor Titular Cátedra Tecnología de Diseño en
Comunicación Visual 3. UNLP, Argentina

Introducción

Como un área del diseño de comunicación visual, el diseño institucional se define desde un conjunto de emisiones semióticas por parte de una agencia pública o privada con el fin de identificarse. Es una sistematización de componentes marcarios integrada por los signos elementales —logotipo, isotipo— más un conjunto de elementos institucionales, patrimoniales, promocionales y operativos entre otros. La construcción de la identidad institucional es un proceso continuo que surge de la coyuntura que hacen a las vivencias de los individuos en un tiempo-espacio definido, es decir, depende de un conjunto de circunstancias, es situacional.

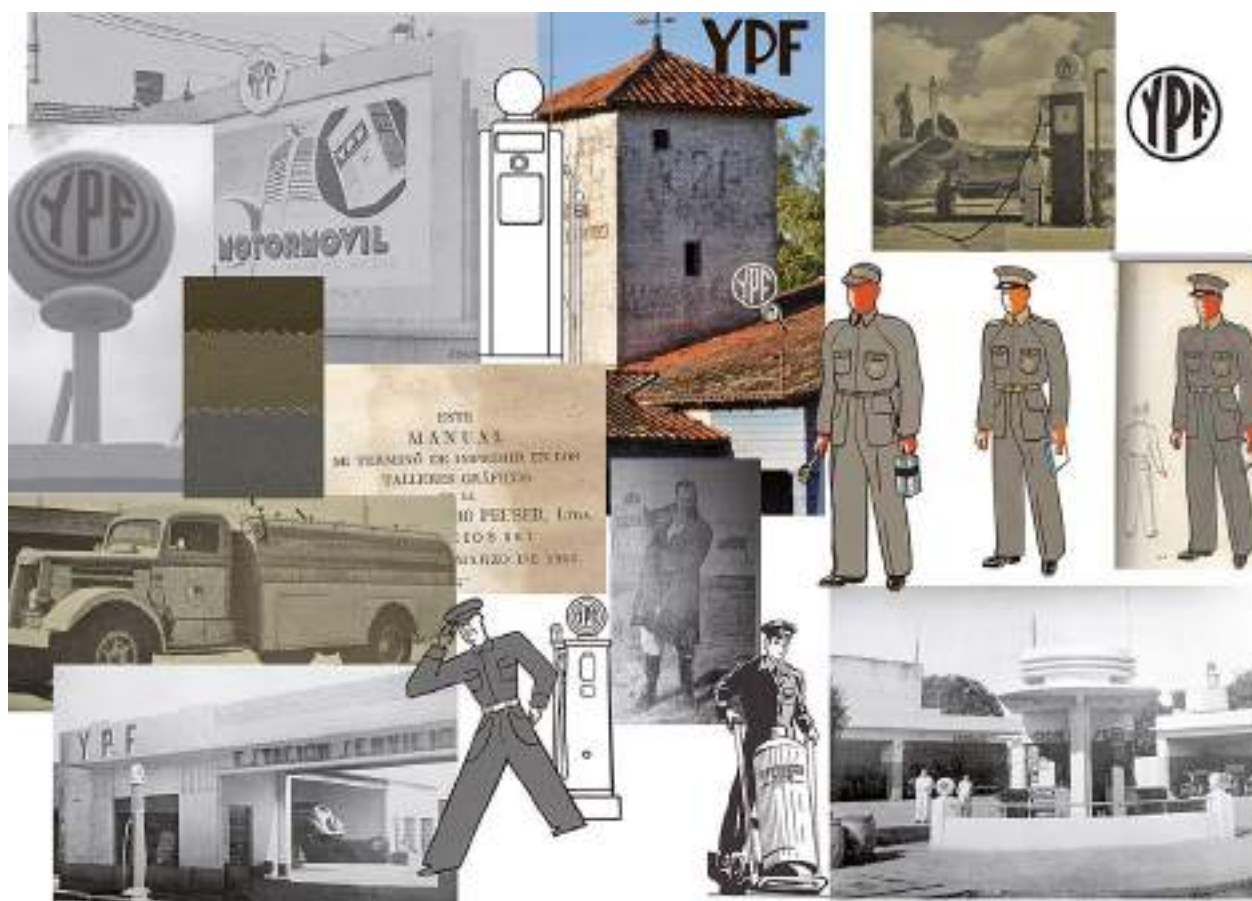
La narrativa vigente sobre identidad institucional registra, como fuentes, a los signos visuales, a las piezas gráficas que lo integran y a los productos que forman parte del sistema. Pero las menciones a la indumentaria no abundan. En este aspecto, es común que se citen vestuarios de diferenciación indispensable, como los trajes de las azafatas de las aerolíneas comerciales a partir de los años cincuenta y sesenta, o también la vestimenta de marcas reconocidas de comidas rápidas al paso, como sucedió en los años ochenta. En ambos casos se trata de trajes especialmente diseñados. Sin embargo, la mención al uso de la indumentaria de trabajo de uso corriente, como parte clave de una marca, no es habitual.

El atuendo que elige una institución para sus trabajadores es un elemento de naturaleza relacional, pues a partir del mismo se establecen correspondencias entre los individuos, el ámbito en que se desenvuelve su trabajo y las cosas que lo circundan. Desde la vestimenta se establecen discursos comunes entre los sujetos que representan a la institución y su entorno, es decir, entre los sujetos, funcionarios, empleados y el lugar en que desempeñan sus tareas, con los objetos y arquitectura que la caracterizan.

Si bien comparten un mismo ámbito, un oficinista no viste igual que un vendedor, un tesorero viste diferente que un conserje, pues el vestir implica el indumento y también las prácticas que este involucra, incluyendo las formas de interacción con los demás, las jerarquías dentro de la red laboral, los niveles sociales de quienes interactúan y las políticas económicas de gestión. Estos aspectos influyen en la cuestión situacional antes citada, ya que la distinción entre posiciones relativas, rangos de desempeño y categorías laborales se fija en singulares contextos de índole cultural.

El caso

En una investigación sobre objetos materiales y semióticos pertenecientes a la imagen institucional de la petrolera argentina Yacimientos Petrolíferos Fiscales, YPF, durante su período como empresa estatal entre los años veinte y noventa del siglo pasado, se detectó documentación impresa, fotográfica y audiovisual con un denominador común: imágenes de trabajadores con indumentos similares. Esta vestimenta se constata en imágenes de los años cuarenta de las plantas de destilería y, también, más que nada, en las de los puntos de aprovisionamiento de combustible. A su vez se encontraron, en material impreso específicamente editado, ilustraciones con información sobre seguridad e higiene acompañada por pautas determinadas para la utilización de vestimenta de trabajo e identificación de personal.



Esta documentación desencadenó una serie de preguntas sobre la adopción de indumentos para los trabajadores de la empresa, su normalización, su relación con las pautas de seguridad e higiene, y los paradigmas del vestir de la época. En búsqueda de respuestas, se tomaron recursos propios de la investigación de proyecto, en particular de identidad institucional, diseño de indumentaria y lectura de los objetos, sin dejar de lado los aportes provenientes de los estudios sobre cultura y prácticas del vestir.

Este escrito propone pensar sobre algunas funciones que ha tenido la vestimenta de trabajo en la construcción de identidad institucional de YPF. Toma como punto de partida una visión integradora de los indumentos, en tanto parte figurativa de la red de objetos materiales y semióticos que conforman la identidad institucional. Pero dicha condición no está dada, a nuestro entender, por la singularidad de un uso, sino justamente, como práctica del vestir, por el conjunto que la carga de sentido, así como a la vez, el conjunto es testimonio de época.

Por caso, hacia los años 40, YPF gozó de un prestigio marcario instalado por su signo básico de identidad más un discurso programado

Trabajadores de YPF, indumentaria detectada en diferentes contextos.

a través de valores asociados con la calidad y eficacia en producción y servicios (De Ponti, Gaudio, 2016:89). Este prestigio se verificó también hacia dentro de la compañía, entre sus trabajadores en las diferentes jerarquías de la organización. Entonces, ¿cómo, cuándo, se sistematizó la vestimenta?

Mediante la documentación antes citada, procuraremos reflexionar sobre el indumento como factor de pertenencia institucional. Siguiendo la propuesta de lectura de los objetos de Aquiles Gay (2010:98) intentaremos desenrañar algunos factores que tienen que ver con los usos de época, particularmente los que conciernen al uso, dimensiones, normativas, materiales y fabricantes.

Leyendo indumentos

Como ya se ha mencionado, entre las imágenes reveladas del *Boletín de Informaciones Petroleras*, *BIP*, y otras que se fueron recolectando, apareció un documento relacionado con YPF —específicamente, con las estaciones



El indumento en el manual original de YPF.

“Uniforme color verde oliva con charreteras y vivos en color beige (según muestra), estando provisto de cierre relámpago y mangas ragland. La gorra va confeccionada con el mismo tipo de tela verde oliva con vivo beige, según grabado y visera de cuero negro, y lleva bordada en color oro brillante dentro círculo azul y blanco la insignia YPF. Cinturón de cuero color natural” (1942:29).

Respecto de los uniformes de los operarios, lavadores y engrasadores se indica:

“Uniforme de color verde oliva, estando provisto de cierre relámpago y mangas ragland. El casquete va confeccionado en tela del mismo color, al igual que el cinturón. Las insignias YPF van bordadas en color oro brillante en el casquete y bolsillo superior del lado izquierdo” (1942:30).

de servicio— producido por el Ministerio de Agricultura de la Nación Argentina en 1942. Es un manual de instrucciones que detalla qué tipo de indumentos debían vestir los trabajadores en los puntos de expendio.

Allí se describen dos tipologías de indumentaria, cuyo uso se verificó en fotografías y filmes de la época —documentales y de ficción— correspondientes a los uniformes del encargado y del operario, a cargo este último de los servicios de lubricación (engrasadores) y lavado. Ambos casos refieren a un tipo muy específico de prenda, el mono de trabajo o mameluco.

Es un indumento al que Deslandre (1987:212) atribuye su creación hacia 1920, inspirado en la ropa de vuelo de los pilotos norteamericanos. Podía ser de una sola pieza o estar separado en la cintura. Cerrado inicialmente con botones, con la incorporación del cierre relámpago se volvió más hermético y protector de factores externos, como el polvo y el frío. De fácil limpieza y versatilidad en su función, el mameluco continúa en uso hasta el presente. En el manual de instrucciones para YPF, se detallan elementos clave para el uniforme del encargado:

En una primera lectura estructural de estos objetos, sobre cuáles son sus elementos y cómo se relacionan, se observó que las mangas ragland aludidas en la descripción, están conformadas por una sola pieza que abarca cuello y hombro con una costura en diagonal desde la sisa hasta la clavícula, lo que permite la agilidad en los movimientos de los brazos.

El cierre relámpago o de cremallera verifica la facilidad de apertura o cerramiento entre diferentes componentes de la prenda, dispositivo que, en este caso, ayuda si se usan guantes de trabajo o se llevan las manos sucias de grasa.

A su vez, en ambos uniformes se representan bolsillos amplios, en la parte superior, con solapa y cierre abotonado que tienen, bordado sobre el lado izquierdo, el signo de la empresa. Estos bolsillos permiten el guardado de documentación o dinero. En la parte del pantalón, sobre el frente se ubican amplios bolsillos abiertos a la cintura que posibilitan el traslado de herramientas e instrumentos, mientras que los de la parte posterior son de corte tradicional, más empleados para portar elementos livianos de poco espesor.



Recreación dibujada por la DCV Valeria Miccio a partir del documento original (Fuentes, Miccio, De Ponti, 2021:261).

Creada en 1926, esta empresa dedicada al rubro textil perteneció al grupo Bunge y Born. Entre sus productos más destacados pueden mencionarse las toallas y las sábanas, como también las telas de algodón preencogido para indumentaria de trabajo. A su vez, Grafa creó, en la década de 1940, su marca Ombú. Las telas e indumentaria con ambas denominaciones genéricas, Grafa y Ombú, son asociadas con materiales resistentes, confortables y de colores firmes como blanco, beige claro y oscuro, marrón, gris, gris jaspeado y kaki. Estos productos se elaboraron en presentaciones *tussor*, gabardina, griseta y asargado.

Consideraciones finales

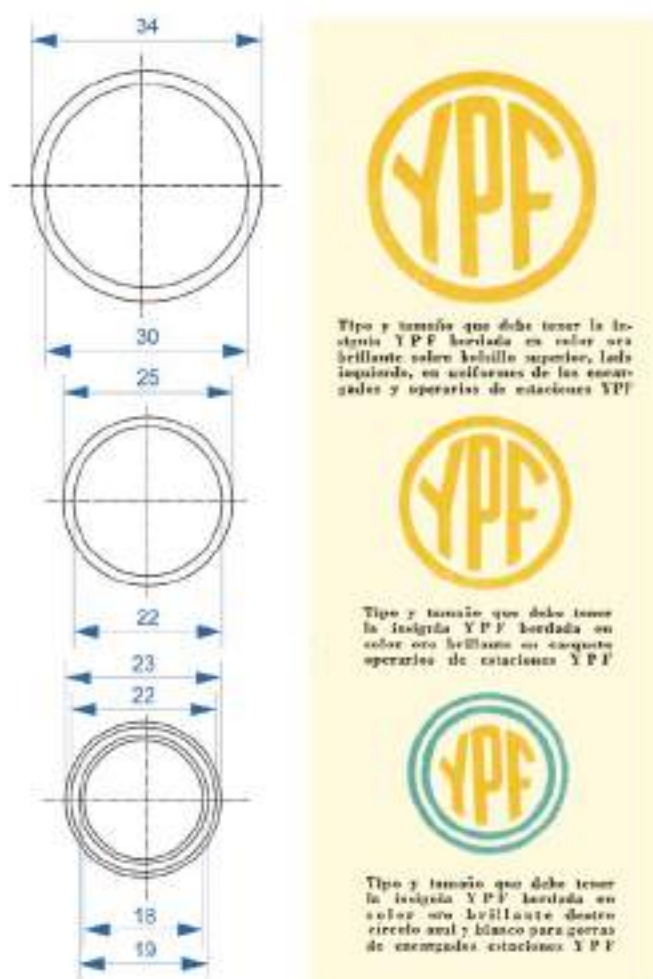
De la recopilación surgen conexiones entre los diferentes artefactos —materiales, inmateriales— que componen el sistema del indumento. Las mismas llevan a reflexionar sobre el objeto en contexto, invitan a pensarlo como parte de un todo planificado, formando parte de descripciones sobre el punto de expendio de combustible en medio de la ruta y el encargado que lo habita, la búsqueda del servicio para el automovilista y el operario que lleva a cabo el mantenimiento.

En esas descripciones se destacan, alrededor de estos indumentos, tres cualidades. En primer lugar, las condiciones de practicidad o comodidad en el uso (acción de vestir —cierre—, de moverse —mangas—, de guardar —bolsillos—). En segundo lugar, los atributos de identidad (charreteras, vivos). Finalmente, reuniendo las dos anteriores, la cualidad de conjunto en tanto uniformes distintivos, con la marca YPF bordada. Otro punto para destacar —y profundizar en próximos trabajos— es la muy probable cooperación entre la empresa petrolera como usuaria de prendas de trabajo normalizadas y Grafa como proveedora.

También se puede destacar el mameluco como elemento básico común dentro del estatus de jerarquías dado por la vestimenta, así como la diferenciación de roles de trabajo

En el manual se detectan, para ambas prendas, detalles distintivos de rango o jerarquía. Están el empleo de charreteras y el casquete del encargado, que sigue el modelo gorra de plato o corona, constituida por una parte cilíndrica de poca altura que ajusta a la cabeza más otro sector rígido, ancho y la visera, que es de cuero. Para el operario es una gorra de tela con visera, cuya forma hace que se ajuste a la cabeza. Para ambos rangos se describen las características del bordado de las insignias marcarias, con la paleta de color y su ubicación. Para tener una idea de sus dimensiones, se estimaron medidas aproximadas.

Si bien no se encontró información específica sobre la paleta de color, se pueden entrecruzar datos indicativos, publicados en estos documentos, con otros hallados en anuncios de datación inmediatamente posterior al material estudiado, que remiten a la compañía Grandes Fábricas Sociedad Anónima, Grafa S.A.



A la derecha, imagen del signo aplicado a la indumentaria del documento original; a la izquierda, dimensiones tomadas sobre la base del material y expresadas en milímetros. Elaboración de los autores.

Para acercarnos a una reflexión final, la vestimenta da cuenta de cómo la empresa ofreció servicios a sus clientes. Es una forma en particular de presentarse que representa la construcción de un lugar, entendido este como un conjunto diverso, integrador de los sujetos sociales con los objetos, materiales y semióticos. En la amplitud del territorio, en la región patagónica, en la cuyana, en la pampa, el noroeste o el litoral, el lugar de YPF en los años treinta y cuarenta del siglo xx tuvo por denominadores comunes su arquitectura moderna, su cartelografía aplicada, la marcación de sus artefactos expendedores, los vehículos y los indumentos del personal que fueron a la vez, de uso corriente y normalizados.

Como espacios de abastecimiento, mantenimiento, descanso, suministro de mapas e intercambio con el automovilista, estos lugares se organizaron contemplando las necesidades de quien está en tránsito. Según ese programa, vislumbrar en la ruta, a lo lejos, la estación de YPF fue señal de aprovisionamiento y descanso, así como identificar a quienes trabajaban en la empresa y ser atendido por ellos, indicio de seguridad, confianza y eficacia. 

mediante los accesorios. Se observa que, entre los roles de encargado y operario, es el primero quien atiende en directo al automovilista, mientras el segundo es quien se ocupa del automóvil. Desde esta perspectiva, la vestimenta cobra, no solo una dimensión institucional sino también operativa dentro del sistema identitario, en tanto que optimiza, en su uso, el rendimiento interno y su vinculación con el externo.

Fuente de las imágenes
Acervo: Javier De Ponti, Laura Fuertes, Valeria Miccio, Cinthia Popoo

Bibliografía

- AA.VV. Ministerio de Agricultura de la Nación. 1942. *Estaciones de servicio YPF. Manual de instrucciones*. Buenos Aires: Casa Jacobo Peuser. 29-30.
- De Ponti, Javier y Alejandra Gaudio. 2016. "Expresiones de identidad de YPF entre 1940 y 1960". En *Diseño, materialidad y semiótica. Lecturas sobre objetos de YPF (1920-1970)*. Editado por Javier De Ponti. La Plata: Dicere. 89-108.
- Deslandres, Yvonne. 1987. *El traje, imagen del hombre*. Barcelona: Tusquets Editores. 209-213.
- Fuertes, Laura, Valeria Miccio y Javier De Ponti. 2021. "Lectura del objeto, indumentaria de YPF (1940). Análisis estructural." *3 tecno* año 8 (35): 361-364.
- Gay, Aquiles. 2010. *La tecnología como disciplina formativa*. Córdoba: Ediciones Tec.

**Andrea Martínez Arroyo, Eulàlia Grau i Costa
y Joan Miquel Porquer**

¿Qué bata? De aquel trabajo doméstico, de aquellas mujeres. Cocreación artística itinerante para el reconocimiento del trabajo de cuidados desde la prenda autoproducida/autorreferencial

**Andrea Martínez Arroyo
Eulàlia Grau i Costa
Joan Miquel Porquer Rigo**

Departamento de Artes y Conservación-Restauración,
Universitat de Barcelona

Introducción

¿Qué bata? *De aquel trabajo doméstico, de aquellas mujeres*¹ es una obra de cocreación artística itinerante que invita, mediante la reflexión y el debate sociocultural, a reconocer a aquellas personas importantes que nos son cercanas y que visten —o se han vestido— con bata.² A partir de una propuesta didáctica, mediante fichas metodológicas y enmarcada en un

posicionamiento feminista, la propuesta tiene como objeto recuperar la historia de esta prenda de ropa y reivindicar la historia de quienes la han vestido. Desde distintas preguntas detonantes, se crean modelos de esta prenda en distintos formatos, a tamaño real y sobre figurines/muñecas de papel, que refieren a estas genealogías “de andar por casa”.

La actividad surge del planteamiento de dinámicas de Aprendizaje-Servicio universitario (ApSu) (Martín y Puig 2017) y de “metodologías del descubrir” (Grau y Sasiain 2017) en el Taller/Laboratorio de Materiales Blandos (T/LMT) de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Barcelona, espacio de docencia, investigación y transferencia de conocimiento en textil y materiales afines en arte contemporáneo (Porquer y Grau 2022). La propuesta implica transversalmente a alumnado de asignaturas obligatorias y optativas, de tercer y cuarto curso, del Grado en Bellas Artes de la Universidad de Barcelona (UB) que se cursan en el T/LMT; y al público de los distintos espacios expositivos externos, del territorio cercano, donde se desarrolla su transferencia.

Objetivos de la propuesta

Mediante sus distintos materiales, acciones expositivas y autorías, la propuesta persigue los siguientes objetivos:

- 1) Proporcionar al alumnado conocimientos sobre procesos de creación textil que pongan en relación arte y moda, cuerpo y género. Trabajar desde el patronaje a medida, que permite hablar del cuerpo y desde el cuerpo —“ponerse en la piel de”— para transgredir roles y estereotipos.
- 2) Recuperar una denostada prenda de trabajo femenina, icono generacional y sociocultural, de valor simbólico y con potencial de apropiación para el trabajo artístico. Evidenciar el valor del trabajo doméstico, de economía feminista y del trabajo de cuidados.

1. Del original en lengua catalana: *Quina bata? D'aquell treball domèstic, d'aquelles dones*.

2. Como indica su título y se verá a lo largo del texto, nos referimos aquí preferentemente a las “batas” como “guardapolvos”: prendas de uniforme en el trabajo doméstico, sea este de cuidado propio (no remunerado) o de servicio laboral (remunerado), que se ponen sobre otra ropa con la finalidad de protegerla. Su condición de “uniformidad” y función productiva la distingue de otra definición de las “batas” en el contexto español como “batines”: prendas de confort y vinculadas a una situación de descanso. Sin embargo, teniendo en cuenta que las funciones de cuidado activo (de las personas, de los entornos) y de cuidado propio (descanso) pueden producirse en un mismo contexto de hogar; y contando con que en muchas ocasiones estas funciones se producen de forma intercalada o solapada —y también que unas y otras “batas” también salen muchas veces “a la calle”—, esta distinción es a veces dificultosa. Todo ello conduce a interesantes consideraciones sobre la ambigüedad en la compartimentación y definición de tiempos y espacios en los trabajos de cuidado, así como sobre las características identitarias e identificativas de quien cuida, que no escapan a la atenta mirada de algunas de las personas que participan en la propuesta. Como vertientes para seguir explorando, es pertinente referir aquí trabajos que tensionan sobre los conceptos de “uniforme”, “trabajo doméstico” y “cuidado”, desde la economía feminista (Carrasco 2009), la psicología (Molinier y Legarreta, 2019), la sociología (Gorban 2012) y la antropología (Pérez 2011), entre otros ámbitos (Fernández de Alba y Garcés 2021; Weber y Mitchell 2004).



- 3) Rendir un homenaje próximo y crítico a las mujeres que han llevado bata, recuperando su historia y la de la prenda, desde lo individual (personal) a lo colectivo (grupal). Articular, para ello, una propuesta de arte participativo y socialmente comprometido que permita el acceso del público al debate y la participación en este proceso.

Metodología(s)

La propuesta se desarrolla con una filosofía de “código abierto”, esto es, con la voluntad de facilitar a las personas participantes los códigos y herramientas para que se pueda replicar y germinar con aportación personal, independientemente de sus conocimientos previos. Las autorías de este texto componen dos fichas metodológicas en formato físico, que se distribuyen entre las personas participantes y se alojan en la red, y que aportan las indicaciones necesarias para activar y participar de la actividad de cocreación artística, a distintos niveles de complejidad: una, destinada a alumnado de Grado en Bellas Artes y a público académico, titulada *¿Qué bata? De aquel trabajo doméstico, de aquellas mujeres* (Grau et al. 2022); y otra, destinada a público general, titulada *La (nuestra) bata* (Grau et al. 2022a). Ambas fichas se enmarcan en las llamadas “metodologías del descubrir”, fórmulas que “parten de un enunciado concreto seguido de propuestas para su desarrollo en forma de órdenes, generando espacios de interrogación. Al mismo tiempo, incorporan conceptos, procedimientos o técnicas

Exposición activada de resultados de la propuesta en Can Castells Centre d'Art, Sant Boi de Llobregat (Barcelona). A la izquierda, selección de “minibatas” elaboradas por el público. A la derecha, selección de batas originales de alumnado, a modo de ejemplo inspirador. En el centro, peana con fichas metodológicas a disposición del público.

que obligan a centrar la atención” (Grau y Sasiain 2017, 17). El ApSu se incorpora aquí conectando el espacio académico del T/LMT con comunidades cercanas a través del trabajo del alumnado, que este expone y explica en público para generar debate y transferencia de conocimiento como servicio.

Desarrollo de la propuesta: fundamentación y formación

Primera fase. La actividad, a través de la primera ficha (Grau et al. 2022), se presenta al alumnado de diferentes asignaturas del Grado en Bellas Artes UB que se desarrollan en el T/LMT, como actividad susceptible de evaluación ordinaria o de carácter optativo, según su plan docente. Mediante la lectura colectiva, se invita al alumnado a revisar el trabajo *Tribute to la Bata* (2020) de Lucía Herrero, donde la fotografía retrata a mujeres de ámbito rural en escenarios y situaciones de “antropología mágica”. También se les sugiere un repaso histórico de la prenda (Alba, 2020), como símbolo generacional de trabajo doméstico y de oficio. Finalmente, se les presenta y da acceso a una caja de sábanas recuperadas de herencia familiar, con estampados y colores propios de los años setenta —algunas gastadas, algunas todavía con



apresto—. Estas tres capas se superponen para invitar a realizar una bata-homenaje que tome como referencia a una persona cercana que haya vestido o vista bata —madre, abuela—, pero que podamos vestir nosotros: esto es, que tenga las medidas de nuestro propio cuerpo.

Se invita al alumnado a buscar textiles que remitan a su memoria, que puedan sumarse o substituir a las sábanas, y se les forma en la confección de patrones textiles, a través del Corte Sistema Martí³ o del “fusilaje” de una prenda de ropa preexistente (Grau, 2020), sobre los que el alumnado plantea una propuesta individual. Una vez producidos los patrones y cortadas las piezas sobre tejido, se cosen para producir las batas, a las que se les incorporan otros elementos según el criterio de deferencia.

El proceso se lleva a cabo con supervisión del personal docente y con aprendizaje entre

Batas de homenaje elaboradas con textiles recuperados del contexto familiar de alumnado.

iguales en el espacio del T/LMB, según el nivel de destreza y conocimientos previos en costura del alumnado. Se propone también la producción de una etiqueta unificada, donde se describa de cada bata el “qué”, “quién”, “cómo” y “por qué”, aportando también una fotografía, si la hay, de la persona homenajeada. Durante toda la primera fase se invita a trabajar con un marco conceptual donde la indumentaria pueda servir para romper modelos ideológicos reaccionarios, expresados en publicaciones como *Cartilla moderna de urbanidad* (Editorial FDT 1928).

Segunda fase. A partir de las ideas de afecto y de rotura de modelos establecidos, se propone la elaboración de figurines/muñecas de papel ataviadas con “minibatas”, guiándose por las preguntas de una segunda ficha (Grau et al. 2022a). Se aportan materiales y recursos reutilizados desde el T/LMB, el alumnado propone un sistema de figurines sin género/sexo que puedan ser fácilmente intervenidos y

3. Patentado a finales del siglo XIX por la catalana Carmen Martí de Missé (1872-1949), el Corte Sistema Martí plantea un método sencillo de extracción y modificación directa de patrones desde las medidas corporales, que pueden luego adaptarse a cualquier cuerpo para la elaboración de piezas de moda. El sistema se popularizó durante el siglo XX en España, a partir de su enseñanza en academias de corte y confección y su modelo de enseñanza a distancia por suscripción.



Detalle de etiqueta en bata realizada con tejido de sábanas recuperadas.

“vestidos” por los públicos en espacios expositivos, y un sistema de archivo para generar homenajes rápidos y acumulables. En los espacios de exposición se hallarán los materiales, herramientas e indicaciones necesarias para que el público pueda producir de manera autónoma o en actividades específicas.

Exposición e itinerancia: difusión y activación

Tercera fase. Con el fin de dar continuidad a la actividad realizada en el espacio del T/LMB y cumplir con la función de fomentar la reflexión, de trasladar el homenaje al debate sociocultural e involucrar a públicos, se lleva a cabo una actividad de exposición de las batas

confeccionadas en la primera fase y que permita la activación de los figurines de la segunda fase. Para hacerlo, el equipo docente busca espacios, entornos y contextos expositivos interesantes conceptualmente en lo doméstico, en lo femenino o en el acercamiento de la creación artística a públicos no expertos.

El primer contexto se da en la exposición *De aquello doméstico. Mujeres, artistas, docentes y críticas*, celebrada del 6 al 27 de noviembre de 2022 en la Sala de Exposiciones Can Puget, Manlleu (Barcelona), donde la obra y su proyecto se presentan con motivo de las acciones vinculadas al Día Internacional de la Eliminación de la Violencia contra la Mujer (25N). El segundo contexto se facilita en las jornadas de creación artística en clave ApSu del *Festival Internacional de Arte Sostenible de Cataluña, Drap-Art'22* (Barcelona), donde se realiza una clase abierta al público, con exposición de batas y elaboración de “minibatas”, el 14 de diciembre de 2022. El tercer contexto se produce en el Can Castells Centre d'Art de Sant Boi de Llobregat (Barcelona), del 14 de enero al 9 de marzo de 2023, con motivo de la exposición *Anada i trastornada. Artistas noveles del Grado*



Kit en sala de exposiciones para la generación de “minibatas”, con selección de materiales y ejemplos de figurines/muñecas de papel.

Figurines/muñecas de papel realizadas por público y alumnado a partir de la ficha metodológica *La (nuestra) bata* (Grau et al. 2022a).

en *Bellas Artes UB*; donde se exponen batas y las primeras muestras de figurines, y se activan distintas actividades para público familiar para su reproducción. El cuarto contexto se genera en el Museo Enric Monjo de Vilassar de Mar (Barcelona), del 5 de marzo al 9 de abril de 2023, con la exposición *Genealogies. Rescatar penyores*; se repite aquí la fórmula anterior, con acumulación de resultados —tanto de “minibatas” de público como de batas de nuevos grupos de alumnado—, potenciados en especial durante la clase abierta al público *¿Quién lleva la bata?* en el marco de los actos locales del Día Internacional de las Mujeres (8M), y especialmente indicada para público familiar y de tercera edad.

Conclusiones

La propuesta permite al alumnado participante desarrollar y consolidar conocimientos en la producción de patrones y prendas, en un proceso con gran aceptación y alto grado de participación, contextualizado en una actividad de ApSu, y desde donde puede aplicarlo a otras producciones artísticas personales. La fabricación de las prendas —a partir de la referencia al propio cuerpo y al de una persona reconocida y cercana— facilita la reflexión sobre la identidad, las historias de vida y la memoria colectiva.



El homenaje crítico se materializa en la construcción de una bata, prenda en desuso, desde el contexto presente y situado de cada estudiante. Se activan cuestionamientos sobre la llamada clase trabajadora y se extraña la pieza de “ropa de trabajo” para convertirla en obra de arte. Se exploran estrategias de aprovechamiento de materiales y métodos de autoproducción, de reproducción en código abierto.

La exposición de las batas en forma de obra cocreada por alumnado y público, y la participación activa de este último, permite trasladar —paradójicamente— el debate social y cultural sobre la bata fuera del contexto académico. La iniciativa prevé su continuidad a lo largo de 2023 y 2024, y la producción de material editorial con sus resultados. 

Bibliografía

- Alba, María. 2020. "Senyores en bata: la història d'una peça icònica". *Diari de Barcelona*, 9 de agosto. <https://bit.ly/3PQF5zq>
- Carrasco, Cristina. 2009. "Tiempos y trabajos desde la experiencia femenina". *Papeles de relaciones ecosociales y cambio global* 108: 45-54. <https://bit.ly/3LWXJnh>
- Editorial FTD. 1928. *Cartilla moderna de urbanidad (niñas)*. Barcelona: [autoría]. <https://bit.ly/3PMTNYs>
- Fernández de Alba, Francisco y Garcés, Marcela T., editores. 2021. *Fashioning Spain. From Mantillas to Rosalía*. Londres: Bloomsbury.
- Gorban, Débora. 2012. "Empleadas y empleadoras, tensiones de una relación atravesada por la ambigüedad". *Revista Española de Investigaciones Sociológicas* 140: 29-48. <https://bit.ly/467A1MX>
- Grau Costa, Eulàlia y Alaitz Sasiain Camarero-Núñez. 2017. "Enunciados, condicionantes y presentaciones. Fichas didácticas". En *Dimensiones XX. Genealogías de anonimato. Arte, investigación y docencia. Volumen 2*, editado por Eulàlia Grau Costa y Joan Miquel Porquer Rigo, 16-21. Barcelona: Edicions Saragossa y Sección de Escultura y Creación del Departamento de Artes y Conservación-Restauración de la Universitat de Barcelona.
- Grau Costa, Eulàlia, Andrea Martínez Arroyo y Joan Miquel Porquer Rigo. 2022. "Quina bata? D'aquell treball domèstic d'aquelles dones". Ficha metodológica. <http://hdl.handle.net/2445/191572>
- Grau Costa, Eulàlia, Andrea Martínez Arroyo y Joan Miquel Porquer. 2022a. "La (nostra) bata". Ficha metodológica. <https://bit.ly/3t1r60V>
- Grau Costa, Eulàlia. 2020. *Extreure Patrons – Píndoles formatives audiovisuals del Taller de Materials Tous a la Facultat de Belles Arts UB*. Material docente audiovisual. <http://hdl.handle.net/2445/171508>
- Herrero, Lucía. 2020. "Tribute to la bata". Consultado el 15 de julio de 2023. https://www.luciaherrero.com/bata_buy
- Martín, Xus y Josep M. Puig. 2017. "Aprendizaje-Servicio: conceptualización y elementos básicos". En *Aprendizaje-Servicio (ApS): claves para su desarrollo en la universidad*, coordinado por Laura Rubio y Anna Escofet, 15-26. Barcelona: Octaedro e Instituto de Ciencias de la Educación de la Universitat de Barcelona.
- Molinier, Pascale y Matxalen Legarreta. 2019. "Subjetividad y materialidad del cuidado: ética, trabajo y proyecto político". En *El trabajo: entre el placer y el sufrimiento. Aportes desde la psicodinámica del trabajo*, coordinado por Miriam Wlosko y Cecilia Ros. Buenos Aires: Ediciones de la Universidad Nacional de Lanús.
- Pérez Ruiz, Abel. 2011. "Moda y trabajo: la expresión sociocultural de un 'saber hacer'". *Nueva Antropología* XXIV(75): 43-70. <https://bit.ly/3t2J1Eu>
- Porquer Rigo, Joan Miquel y Eulàlia Grau Costa. 2022. "El Taller de Materials Tous. Un espai docent per a la recerca i la transferència de coneixement a la Facultat de Belles Arts de la Universitat de Barcelona". En *Ensenyar y aprender. La transmissió de coneixement en la moda y el textil. Libro de Actas del III Coloquio de Investigadores en Textil y Moda*, coordinado por Isabel Campí, 126-130. Barcelona: Fundación Historia del Diseño.
- Weber, Sandra y Claudia Mitchell editoras. 2004. *Not Just Any Dress. Narratives of Memory, Body, and Identity*. Nueva York: Peter Lang.

5

**Del papel al cuerpo:
ilustración, patrones y maniquíes**

Tejidos, cuerpo y moda representados. Un estudio desde la ilustración de moda

Roser Masip Boladeras

Profesora Titular Facultad de Bellas Artes.
Universidad de Barcelona. Colabora en Escuela Superior
de Diseño LCI Barcelona (Grado Diseño de Moda)

El concepto de ilustración de moda ha variado muy poco a través de su largo recorrido histórico, teniendo como rasgo en común durante cualquier época su capacidad de comunicar ideas mediante un lenguaje gráfico que proporciona información o mensajes de manera visual, facilitando así, la percepción de datos con trazados sensoriales y dibujos creativos. Nos referimos a representaciones que resultan ser crónicas perfectas de vestidos, tejidos y configuraciones de la evolución formal del cuerpo como soporte más común de la indumentaria. Narraciones visuales que en el devenir de la historia se convierten en crónicas impecables del progreso de la moda.

Contrariamente al concepto, los estilos están en cambio constante y capturan la esencia de las distintas épocas. La ilustración de moda presenta el cuerpo en relación con la manera de vestir de la época, tendiendo a mostrarlo u ocultarlo en función de las tendencias.¹ Según el historiador y experto en la materia Colin McDowell:

“El vestirse y calzarse tiene tres funciones básicas: proporcionar abrigo, confort y protección. Una vez cumplidos estos requerimientos, podría argumentarse que todo lo que vino después no refleja necesidad, sino moda”.²

Las ilustraciones de moda además de mostrar el look, su estructura formal y tejidos/materias, interpretan la esencia de la época, y

otorgan un carácter a las figuras mediante actitudes y rasgos físicos, tal como se mostrará en los análisis que seguirán.

Tejidos, cuerpo y moda resulta un trío perfectamente legible en la ilustración de moda entendida como soporte de una narración que adquiere formas variantes a través del devenir de los tiempos. El estudio se centrará en el siglo XX, un período donde la ilustración de moda alcanza nuevas cotas de sofisticación, diversidad y belleza.

Al iniciarse el 1900 la ilustración de moda vivía de las sugerencias proporcionadas por los estilos del siglo pasado. La indumentaria que caracterizaba la opulencia de la época tenía más de la estética sinuosa del *art nouveau* que señales de modernidad. Fueron varias las motivaciones que inspiraron a las nuevas generaciones de ilustradores en las décadas iniciales del siglo.

Dada la premisa de que pintura e ilustración siempre han estado relacionadas, siendo a menudo la primera fuente de inspiración para la segunda, el pintor Giovanni Boldini (1842-1931) significó un detonante considerable. “El maestro de la elegancia” dejará representadas las prendas que expresaban la opulencia de la época, vestidas por aristócratas de la élite parisina adinerada de la *belle époque*. Sus retratos llevan implícitos una fascinación sensual por la alta costura, ya que explican exquisitamente las texturas de los tejidos, estampados, brocados y modelado de los vestidos sobre poses ambiguas de cuerpos femeninos idealizados, impregnados de sutilezas a medio camino entre la picardía, la sensualidad y el recato.

En este preámbulo inspirativo de los ilustradores de moda de inicios del siglo XX, no se puede prescindir de Joseph Christian Leyendecker (1874-1951), uno de los ilustradores estadounidenses más destacado de principios del siglo pasado. Muestra un registro impecable de la indumentaria masculina presentando a sus figuras con características de iconos de la moda. Alcanzó la fama como el personaje

1. No fue hasta los años veinte del siglo pasado cuando la tendencia del momento empezó a quitar ropa a la forma de vestir “desnudando la moda”.

2. Colin McDowell. 2013. *The Anatomy of Fashion: Why We Dress the Way We Do*. London: Phaidon Press.



comercial de *The Arrow Collar Man*, creado en 1905 para una publicidad de cuellos de trajes y camisas. Atractivo, atlético, sinónimo de hombre elegante y apuesto, un verdadero *gentleman* que viste con una exquisitez sorprendente y detallista. Narra escenas donde las finas rayas de las camisas se adaptan volumétricamente a los movimientos. Según la ocasión, sucede lo mismo con los típicos pantalones y chaquetas de estampado diplomático, de espiga o de cuero, con los gruesos *jerseys* de tricot, con las lujosas batas de seda estampadas o albornoces acolchados e incluso, con los calcetines ilustrados para la marca *Socks by Intervoven*.

Consciente de la riqueza estética de sus predecesores y de la representación fiel de la realidad, las nuevas generaciones dejan influenciarse por los incipientes movimientos artísticos buscando nuevos registros. Fauvismo, cubismo, expresionismo alemán, futuristas italianos, constructivistas, ballets rusos y trajes exóticos introducen nuevos conceptos. La moda siempre responde a su contemporaneidad y los ilustradores se dejarán influir por los nuevos impulsos.

El modisto Paul Poiret (1879-1944) une la moda y el arte. Rodeado de los grandes artistas del momento, Matisse y Picasso entre otros, la entiende como un estilo de vida. Sus diseños para los trajes de noche reflejan la influencia oriental: los pantalones de harén lucían bajo túnicas y se complementaban con turbantes de *lamé* decorados con plumas y joyas. Hizo crear ricas telas de opulentos estampados únicas para

J. C. Leyendecker. *Hombre leyendo* (1914). Óleo sobre tela, 19 x 39 cm. Cuadro para una ilustración de cuellos de trajes y camisas The Arrow Collar Man.

su taller. En 1908, tras conocer que sus innovadores diseños necesitaban una nueva forma de presentación, encargó al ilustrador Paul Iribe que los mostrara en una publicación promocional, *Les Robes* de Paul Poiret. La iconografía creada por Iribe presenta innovaciones importantes, tanto en la aplicación del color como formalmente apareciendo figurines de perfil y de espaldas sobre fondos esquemáticos y monocromáticos. En 1911 aparece otro folleto, *Les Choses* de Paul Poiret, completamente ilustrado por Georges Lepape.

En cuanto al estilo, las figuras femeninas se caracterizan por su sencillez y el énfasis por su carácter andrógono juvenil conseguido parcialmente por la ocultación del volumen del pecho. Los vestidos de noche de cintura baja y estrechos se resaltaban con abundante estampado y elementos decorativos en la superficie de los tejidos (cuentas, bordados, motivos naif) sin descuidar la importancia de los flecos que realzaban el movimiento y las actitudes.

La exclusividad y refinamiento de estas publicaciones contrasta con las diversas revistas de moda profusamente ilustradas que presentan la moda del momento. Una de las más representativas fue la *Gazette du Bon Ton* (1912-1925), ejemplo magnífico de colaboración entre ilustradores, modistos y editores. A través de las páginas de estas revistas conocemos a diversidad de ilustradores y sus características



Chez Poiret, portada de *Les Modes*, con diseños de Paul Poiret, dibujado por Georges Barbier (1912), Gemeentemuseum Den Haag. Acompaña la ilustración, fotografía de la prenda construida a partir de la ilustración.

estilísticas, dejando constancia mediante sus registros estilísticos de la evolución seguida por la ilustración de moda prácticamente hasta los años 1940.

Son más conocidos otros ilustradores que tuvieron su momento álgido a mediados del siglo XX, ya sea por su vinculación a grandes firmas de moda (René Gruau-Dior), por su renombre dentro de la ilustración (Carl Erickson-Eric) o por la larga colaboración en revistas de moda (Romain de Tiroff-Erté, *Harpers's Bazaar*), pero nada tiene que envidiarles Bernard Blossac (1917-2001). Influenciado por sus contemporáneos, sus ilustraciones muestran la vestimenta de los ambientes refinados parisinos habitados por damas muy femeninas y sofisticadas. Las figuras se complementan con escenarios de fondo dotados de suficientes detalles que permiten identificar perfectamente los emplazamientos frecuentados por la alta burguesía. Seducía por sus líneas sinuosas, resonantes, poderosas, seguras y confiadas, y mostraba la exquisitez de las damas entre las décadas de 1940 hasta finales de las de 1960. Registraba con admirables dotes artísticas la actitud y expresión de las modelos. Combinaba la sofisticación seductora con la belleza clásica, la gracia y la elegancia sensual. Interesado por mostrar puntos de vista no habituales, sus figuras aparecen en posturas a veces imposibles,

quebrando la verticalidad, se dice que nadie explicó la curva de una espalda femenina con una elegancia tan lánguida. Las ilustraciones de Blossac forman parte del imaginario colectivo regido por los estrictos códigos de la moda propuesta por Dior, en una de las épocas de mayor *glamour* en la imagen de la mujer.

Durante la segunda mitad del siglo XX, la ilustración de moda luchó por sobrevivir, la fotografía de moda parecía apoderarse de su espacio, pero a la llegada de la década de los 80 experimentó un fuerte resurgimiento. La década de los 60 representó un punto de inflexión clave marcando el final de la ilustración de moda entendida como clásica. En torno a los años 80 aparecen nuevas generaciones que responden a novedosas características. Fueron tiempos de liberalismo, de reto a lo tradicional, de emancipación femenina y de aires callejeros, la moda ya no es una, sino diversas tendencias. Son representantes significativos de este prolífico renacer Steven Stipelman, Jo Brocklehurst, Isao Yajima, Antonio López o Tony Viramontes entre otros.

Centrarse en Viramontes (1956-1988) significa recoger también el legado de Antonio López (1943-1987), su predecesor en concepto y estilo. Pero Viramontes va más allá, dibujante apasionado de sorprendentes dotes, a través de sus ilustraciones consigue llevar la identidad de



Bernard Blossac. *Mujer de espaldas*, (s.f.) (ilustración), acuarela y grafito sobre papel.



Tony Viramontes. *Ménage à trois* (1984) (ilustración), técnica mixta sobre papel. Colección de Valentino Garavani (Roma).

los ochenta al límite. Las siluetas triangulares de sus figuras conducen al exceso y la extravagancia de la época, explicadas mediante representaciones de trazo vibrante, color potente y exuberante, con detalles desdibujados pero perfectamente explicativos de los tejidos, figuras de caras andróginas con chispeantes ojos que hipnotizan y carnosas bocas carmesí..., la ampulosidad en su totalidad. Sus personajes de ceño fruncido siempre dinámicos o en movimiento mediante gestos fluidos muestran un poderoso carácter, ello no implica la pérdida de feminidad en las figuras femeninas o la sinuosidad en las masculinas. Eugenia Melián, agente del ilustrador, explica:

“Tony se convirtió en su tiempo en un icono de las revistas de moda porque vino detrás del ilustrador Antonio López, que llenaba de glamour a sus modelos... Tony fue un paso más allá y comenzó a hacer que chicas feas aparecieran hermosas... o que las chicas guapísimas aparecieran feas. Lo que él buscaba, era la *jolie laide*, la bella niña fea”.³

Las ilustraciones de moda de los años 80 llegaron a un nivel de plenitud creativa difícil de igualar, la personalidad, el impacto visual, la incorporación de movimiento en la ilustra-

ción y la atrevida exquisitez formal y técnica, tres décadas después sigue influenciando e inspirando.

Traspasar los umbrales del siglo XX hacia el presente significa tener en consideración las aportaciones ofrecidas por las tecnologías digitales, que añaden un nuevo significado a la ilustración. Actualmente predomina un lenguaje no ortodoxo con gran libertad de expresión, de medios y de métodos que, perfectamente consciente de la riqueza aportada por las técnicas manuales de sus antecesores, induce a los ilustradores al desafío de nuevos límites.

Un buen ejemplo son las ilustraciones de Ignasi Monreal (1990). Configuran su imaginario personajes salidos de leyendas, de cuadros famosos y de algunos rincones del universo, mezclados con elementos icónicos de internet y la cultura popular. Las figuras femeninas y sensuales de sus ilustraciones visten colores intensos para crear un universo cautivador donde el surrealismo, la fantasía y la moda se mezclan con elegancia. La facilidad ofrecida por los nuevos medios aporta a la representación de los tejidos capacidades de imitación fidedignas o de interpretaciones más sugeridas, según convenga al concepto. En todas sus creaciones se apoya en la tecnología y algunas las complementa con programas de animación. La variedad de formatos finales se ha diversificado notoriamente, su producto pocas veces es

3. Eugenia Melián, “El mundo de la moda, donde personas bellas hacen cosas feas”. *El asombrario publico*, 25 de octubre de 2018. <https://bit.ly/3t6wff2>



Ignasi Monreal. Ilustración digital para la colección Gucci, campaña primavera-verano 2018. Las figuras visten prendas de la misma colección de la marca que anuncian.

igual, llámense ilustraciones, murales o formatos publicitarios.

Las creaciones de este artista/ilustrador podrían estar colgadas en galerías o salas de algún museo, pero son compartidas principalmente en las redes sociales de las más lujosas marcas de moda.

La ilustración de moda en el siglo XXI vive un momento de auge. La fotografía ha saturado múltiples ámbitos relacionados con la moda y los medios de comunicación. Los ilustradores tienen la capacidad de seleccionar la información a transmitir, de realzar un determinado elemento, de priorizar y, por supuesto, de inventar sea en el medio que sea.

Estas capacidades exclusivas de la creación y personalización del mensaje son altamente apreciadas en la ilustración actual de moda. Exigen más al espectador y conducen con eficacia a un discurso estético de exclusividad más acorde a los intereses y necesidades del ámbito de la moda de hoy. 

Bibliografía

- Blackman, Cally. 2007. *100 años de ilustración de moda*. Barcelona: Blume.
- Goffman, Judy y Laurence S. Cutler. 2008. *J.C. Leyendecker*. New York: Abrams.
- McDowell, Colin. 2013. *The Anatomy of Fashion: Why We Dress the Way We Do*. London: Phaidon Press.
- Melián, Eugenia. 2018. "El mundo de la moda, donde personas bellas hacen cosas feas". *El asombrario publico*, 25 de octubre de 2018. <https://bit.ly/3PRDlpX>
- Saltzman, Andrea. 2004. *El cuerpo diseñado. Sobre la forma en el proyecto de la vestimenta*. Buenos Aires: Paidós.
- Viramontes, Tony. 2013. *Bold, beautiful, and damned*, London: Laurence King.

La raíz etimológica de la palabra maniquí deriva del francés *mannequin*, que procede de la palabra neerlandesa *mannekin*, de *man*, hombre. El Diccionario de la Real Academia Española define maniquí, en su segunda acepción, como “armazón en forma de cuerpo humano, que se usa para probar, arreglar o exhibir prendas de ropa”.

Establecida la raíz etimológica, la siguiente pregunta que nos planteamos nos conduce al origen de este soporte y a localizar las primeras muestras materiales. Hay unanimidad al situar uno de los más antiguos hallazgos en el interior de la tumba del faraón Tutankamón, cuando Howard Carter localizó un torso con las mismas medidas del joven faraón.¹

Tallas de madera, autómatas, muñecas y otras figuras con ciertas similitudes a la anatomía humana fueron creadas para atender determinadas exigencias. Maniquís de artista, maniquí de modista o maniquí de escaparate son los diferentes usos de este soporte.

En los talleres de pintores y escultores fue una pieza común o habitual.² Como ser inerte o alter ego de la figura humana ha servido para el aprendizaje, la inspiración, la reflexión y se ha convertido en objeto mismo de creación

artística.³ Los pequeños muñecos articulados conducían al artista novel a hacer sus ejercicios de composición; a los consagrados, les permitía deleitarse en detalles, evitando tediosas horas de posado al modelo. Sobre esta forma habitual de trabajar sabemos que el pintor Franz Xaver Winterhalter (1805-1873) para realizar el retrato de *Isabel II con su hija Isabel* (1855), se sirvió del vestido de cote y del manto “que el pintor se llevó a París con objeto de que le sirviese de modelo para el cuadro pintado por este artista”,⁴ para lo cual utilizó un soporte o maniquí para expresar con precisión casi fotográfica, el volumen y la calidad del tejido y de los adornos.

Con el desarrollo y la explosión de la actividad industrial y comercial a lo largo del siglo XIX, las urbes acogieron todo tipo de establecimientos con escaparates que mostraban sus mercaderías. Bazares y grandes almacenes se consagraron a exhibir los productos de una forma sugerente que invitaba al comprador, generalmente femenino, a deambular por los diferentes departamentos, provocando la fascinación de ver el desfile de prendas sobre figuras silenciosas.⁵

Francia, con un amplio recorrido en el campo de la moda y en el de la difusión de nuevas formas comerciales, llevaba dominando el mercado del lujo desde el siglo XVII. Se impuso el reto de concebir soportes cada vez más cercanos a la realidad anatómica y a la talla humana, que necesariamente no se tenían que ajustar a un único canon. Los sastres y modistas, conocedores de la complejidad de la constitución del cuerpo, ensayaron prototipos cada vez

1. “Descubrió junto a un cofre de ropa el célebre maniquí sin brazos y sin piernas, un torso de madera policromada con el rostro del rey, hecho exactamente con las medidas del faraón, se cree que se utilizaba para probar o exhibir las joyas y ropa del faraón. Los sastres no podían tocar el sagrado cuerpo del faraón y se les ocurrió una cosa tal como una imitación del cuerpo humano. Data de 1350 a.C. y puede haber sido el primer maniquí del mundo”. <https://bit.ly/3EVX7KG> [Consultado el 6/6/2023].

2. Jane Munro. 2015. *Mannequin d'artiste, mannequin fetiche*. Éditions Paris Musées, 1915.

3. La lista de artistas vinculados a las vanguardias que han trabajado sobre este concepto es muy larga. No obstante, destacamos la obra titulada *Maniquí* (1946) de Ángel Ferrant surgida a partir del encargo de dos maniquís de la peletería Lobel de Madrid. Véase: MNCARS, N° registro: AS06291.

4. A.G.P. Administración General, Leg. 39. La caja con ambas prendas se encontraba en la Embajada de España en París en 1857.

5. Remitimos a las fotografías que se conservan de los grandes almacenes El Siglo.



AHOEPM. P. 44862

más acertados. Alexis Lavigne⁶ (1812-1866) y su discípulo Frédéric Stockman⁷ sentaron las bases de una industria que llega hasta nuestros días. Estos soportes reproducían configuraciones adaptadas a diferentes medidas, dando lugar a tipos y al establecimiento de tallas patrón o modelo para una confección en serie. Los maniquís se fueron fabricando atendiendo a las diferentes configuraciones y se les atribuyeron números para su identificación. Frente

a los tempranos maniquís de mimbre,⁸ también se construyeron en cartón o papel maché, cera y otros materiales.⁹ En las Exposiciones Internacionales, las casas de moda, fundamentalmente francesas, captaron la atención de los visitantes mostrando sus creaciones sobre

6. Fue teórico de la sastrería, sastre de la emperatriz Eugenia de Montijo, editor de revistas de moda y el primero que ideó un busto maniquí en yeso, moldeado sobre una persona, prototipo que presentó en la Exposición de la Industria de 1849. Lo más relevante fueron los estudios que llevó a cabo sobre la morfología y anatomía humana que le permitieron hacer maniquís adaptados a las diferentes constituciones, facilitando el trabajo de los sastres y modistas. Otra de sus aportaciones fue la cinta métrica dividida en centímetros y una chaqueta con faldones, formada por piezas ensambladas por medio de botones colocados en diferentes posiciones. Este modelo base simplificaba confeccionar sin tomar las medidas de la persona o muy pocas, dando lugar al nacimiento de la confección en serie.
<https://www.esmod.com/en/esmod-group/history/> [Consultado 6/6/2023].

7. La casa Stockman de París abrió sus puertas en 1863 ofreciendo soportes estandarizados para modistas, casas de alta costura y comercios. Sus productos son de una gran calidad y se identifican con la marca estampillada en el cuello.
<https://www.stockmanparis.fr/> [Consultado el 6/6/2023].

8. Estos maniquís contruidos a base de una estructura de mimbre fueron bastante habituales en los talleres de costura: “En la larga faena de la última y definitiva prueba se corregirán las imperfecciones del vestido, ya sobre el cuerpo de la propietaria, ya sobre el maniquí de mimbre que se yergue alto y pálido en el cuarto de la costura”. “Escenas de Madrid”, *Blanco y Negro*, 1894, n.º 189. *El maniquí de mimbre* es el título de una novela escrita por Anatole France y traducida por Luis Ruiz Contreras (1914).

9. En esa línea Josefa Sanz Parea solicitó la concesión de una patente de introducción de una figura muñeca-maniquí cuya “novedad es su construcción o materia de que se fabrican, que no es completamente la cera, sino una composición mucho más sólida que aquella, pues permite su exhibición tanto en países cálidos como fríos, sin que esta se altere ni haga ningún movimiento que la deforme, como ocurre con las citadas de cera. Dicha composición es producto de una mezcla a base de parafina, estearina, resina, ancura, yeso y cartón, que, con alambres, hierros y gomas son materiales que, dada su cualidad, permiten dar a la figura-muñeca las condiciones necesarias de flexibilidad y solidez”. Ministerio de Industria, Comercio y Turismo. Oficina Española de Patentes y Marcas, O.A. Archivo. Fondo Histórico, P.63205. (1916). Sobre la realización de maniquís de cera, véase: “Vedettes d’un autre monde. La naissance d’un mannequin”, *Nouveautés: modes, ouvrages, variétés, roman*, París, 1939. En esos momentos un maniquí costaba alrededor de 2500 francos.

curiosos y llamativos soportes. En la Exposición Internacional de París de 1900,¹⁰ la Exposición Universal de Milán de 1906¹¹ y en la Exposición Internacional de las Artes Decorativas de 1925 las creaciones más reveladoras de los talleres de mayor renombre se exhibieron en maniquís de cera.¹² La industria puso a disposición otro tipo de soportes, como los articulados o flexibles que, mediante un complejo sistema de anclajes y estructura interior de metal, se agrandaban y ensanchaban. En la Exposición Internacional de Londres de 1851 se presentó un artílugio que por las descripciones contenidas en los diarios de la época, estaría muy cerca de los soportes articulados.¹³ Las investigaciones en este campo fueron numerosas y se registraron un aluvión de solicitudes de patente, como la de Mrs. Desiré Bacqueville en 1909 sobre un maniquí extensible: “El objeto de la invención consiste en un maniquí para el uso de sastres, para señoras, ortopedistas, y de cualquier otra persona; el cual permite aumentar a voluntad de la anchura de los hombros, el contorno del pecho, del talle, de las caderas y de la parte inferior del maniquí, como también aumentar la estatura y cimbrar la espalda”.¹⁴

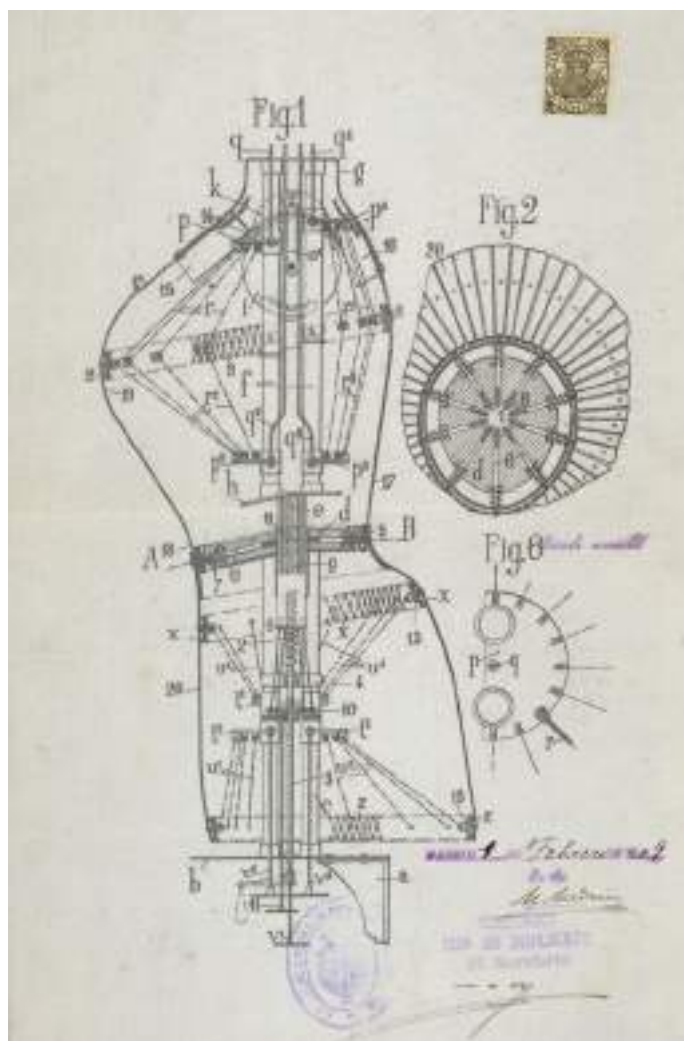
10. En la Exposición Internacional de 1900 las grandes casas de moda parisinas Doce, Paquin, Redfern, las hermanas Callot, Worth, entre otras, mostraron sus creaciones sobre maniquís de cera. Anny LATOUR, (1961), *Los magos de la moda. De Rosa Bertin a Christian Dior*, p. 196.

11. Espacio de Rosa Genoni en la Exposición. Véase: Castro Piñero, Sandra, “Moda, revolución feminista y olvido”. 2019. *Nombres en la sombra: hacia la deconstrucción del canon en la historia de la moda y el textil*, Actas del II Congreso de investigadores en Textil y Moda, (coords. Isabel Campi y Silvia Ventosa), Barcelona, Fundació Història del Disseny, pp. 58-63.

12. “Con cuánta alegría volvemos a ocuparnos de estas lindas señoritas de cera que, sin fatiga ni emoción, lucen los modelos de las mejores casas parisinas. Las señoritas de cera caen al suelo en pedazos cuando termina su misión y vuelven a erguirse de nuevo para proseguir su tarea”. Condesa d’Armonville, “Maniqués en la Exposición de París”, *Blanco y Negro*, Madrid, n.º 1790, 1925.

13. “Un elegante maniquí con todos los resortes inimaginables para presentarse en cualquiera posición; trabajo incalculable que ha merecido el aplauso de los mejores artistas”. *Diario del Gobierno de la República Mexicana*, 1851. No obstante, maniquís articulados se habían fabricado de forma artesanal desde el siglo XVI. Véase: García Calvente, Pablo. 2015. *El maniquí. Evolución de la forma escultórica y su presencia en el arte*. Universidad de Granada.

14. Ministerio de Industria, Comercio y Turismo. Oficina Española



AHOEPM P.63205

El maniquí de modista resulta una herramienta imprescindible en un taller de costura.¹⁵ Su presencia ha permanecido invariable desde su invención. Tan solo la evolución de la moda ha impuesto que su forma fuera mutando, escul-

la de Patentes y Marcas, O.A. Archivo. Fondo Histórico, P. 44862. (1909). Otra curiosa invención fue la solicitada por Ignacio Puigdollers de un maniquí movable cuyo objeto era “sin deteriorar el tejido en pieza o corte se puede ver el efecto de un traje como si fuese confeccionado de igual colorido o bien de color diferente el cuerpo de la falda, llevando al mismo tiempo un cinturón unido al mismo o tener varios de diferentes matices y formas para que sean más adecuados al tejido colocado en los mismos y a la moda del día”. Ministerio de Industria, Comercio y Turismo. Oficina Española de Patentes y Marcas, O.A. Archivo. Fondo Histórico, P.38339. (1906).

15. Además, se tenía en tanta estima que podía convertir en motivo de herencia. El relato corto “El Maniquí” cuenta como una joven modista empleada en un taller de modas parisino, a la muerte de la modista, esta le dejó uno de los maniqués del taller, que ocultaba una sorpresa en su interior: le había donado una importante cantidad de dinero. *También tiene usted que llevarse el maniquí núm. 6; la señora Marot se lo deja a usted. Así, pues, sin perder tiempo, abandone usted el obrador y mañana venga a por la tarea que ha de hacer, que procuraré sea abundante para no ver a usted más que una vez al mes. Lo dicho, y ni una palabra más. La última moda*, 1912, n.º 1283, pp. 5-6.



María Porrera. Sistema práctico para aprender a cortar.

piendo siluetas cambiantes, siguiendo los impulsos de aquella. “Un buen maniquí se necesita y es indispensable para preparar la tela de encima de ciertos corpiños, cuyo forro, cosido de antemano y hasta ballenado se colocará sobre el maniquí, haciendo el mismo uso que el de un armazón de sombrero sobre el cual se coloca el terciopelo o tul que se desea emplear. Una modista de vestidos por insignificante que sea, necesita, pues para las modas actuales tres maniqués: un 46, un 43 y un 50.¹⁶ No

16. Para entonces, la fabricación de maniqués se había avanzado extraordinariamente. El vertiginoso impulso de la moda obligaba a renovar las siluetas y la morfología de estos soportes. En una publicidad de Lavigne se pueden observar los diferentes maniqués que comercializaba la casa, que en la Exposición de 1878 había conseguido la medalla de plata. Maniquí con piernas, de busto, cabezas de cera y soportes de escala reducida. En las academias y centros de estudio era frecuente que hicieran uso de estos maniqués más pequeños durante el proceso de aprendizaje. La Fundación Francisco de Castro cuenta con dos maniqués a escala. Uno de ellos con las iniciales bordadas “AEM”; el otro con un sello estampado en el que se puede leer “Tejedor/ Madrid”, de 1907. Fondo de Colecciones Fundación Fernando de Castro. Asociación para la Enseñanza de la Mujer: Q-29 y Q-29B, respectivamente.

crean ustedes, señoras, que es un reclamo que hago para los maniqués, pues, aunque conozco especialistas de este objeto, me guardaré de hablar de ellos, y solo les diré que la exigencia de la moda me obliga a marcarles esta necesidad”.¹⁷

El maniquí de costura ofrecía diferentes posibilidades.¹⁸ Permitía visualizar una prenda, cuando se estaba construyendo y corregirla. Las aprendizas aprendían a tomar medidas, se adiestraban con la prenda sobre el soporte, educaban el ojo y descifraban errores antes de la confección definitiva. En las manos de un modista consagrado, el maniquí inmóvil se transformaba en su musa y la creación brotaba de manera inmediata, manipulando el tejido sobre la superficie. En los talleres de costura lo habitual era contar con una variedad de maniqués que, en ocasiones, se transformaban por medio de rellenos para adaptarlos a las diferentes tallas.¹⁹ Las revistas de moda también incluían recomendaciones sobre cómo colocar la prenda sobre el maniquí. “Clavados con alfileres los patrones, se procede al corte, dejando costuras bastante pronunciadas, y se hilvana alrededor de los patrones sin echar en olvido la indicación de hombros y cintura por medio de muescas. Un hilván indica igualmente el centro delantero. Colóquese en un maniquí el fondo de cuerpo enteramente terminado, cosidos los hombros y sobacos. Si el cuerpo resulta ancho,

Recientemente han sido expuestos con motivo de la exposición dedicada a la figura de Clara Campoamor, celebrada en la Biblioteca Nacional de España (16 julio-16 octubre, 2022).

17. *Caras y caretas. Semanario festivo*, 1892, n.º 80, p. 240.

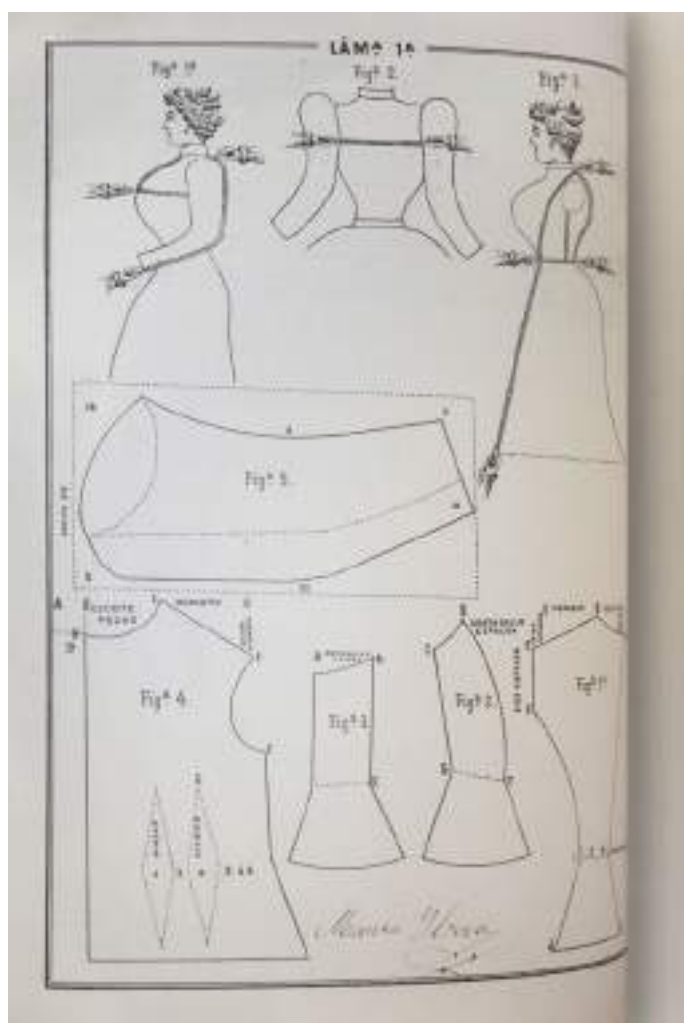
18. Como se recoge en el Cuaderno de estudio del Centro español de enseñanza por correspondencia: “Ahorra tiempo y esfuerzo, aumenta la eficacia del trabajo, contribuye a la perfecta confección de una prenda, toda vez que el traje colocado en el maniquí puede ser examinado más detenidamente, con un sentido crítico insustituible si se trata de algún detalle que hallamos de colocar una vez puesta la prenda, resulta imprescindible cuando se trata de drapear”. Otra de las ventajas que resaltaban es la ayuda que representaba para las señoras que se hacían su propia ropa. Les solucionaba la dificultad de probarse ellas mismas. *Prueba y maniquí*, Centro español de enseñanza por correspondencia, CEDECO, Madrid, 1947, 92.

19. Las instrucciones sobre la realización de rellenos quedan recogidas en la lección “Modo de hacer el mullido del maniquí”, *Ibidem*, 98.

se rellena con estopa y crin; la espalda se drapaa apuntando con alfileres el tejido, muy recto en el centro. Clávense asimismo alfileres en los hombros y estírese fuertemente la ropa á lo largo y á lo ancho, después de lo cual se ponen también alfileres en los sobacos y en las sisas. Drapéense enseguida los delanteros, recogiendo á pliegues la amplitud del pecho y haciendo que blusee en el centro delantero; clávense alfileres en hombros y sobacos y procédase á la primera prueba”.²⁰

Sastres, modistas y profesoras de corte y confección ahondaron en la búsqueda de soportes que se adaptaran con más facilidad a las diferentes constituciones físicas. María Porrera en su *Tratado práctico*²¹ recomienda como maniquís para el aprendizaje los soportes que recoge en su manual: dos maniquís de diferente tamaño o escala identificados como “Sistema Porrea. Privilegio exclusivo”.

Frente al maniquí de costura de porte volumétrico, nos interesa destacar la singularidad del maniquí plano, realizado sobre papel que adquiere una función didáctica y favorece la comprensión visual de todo el proceso de aprendizaje en el viaje iniciático de las costureras noveles. La mayoría de los manuales de costura arrancan la lección inicial con la imagen de un maniquí, asociada a la primera lección destinada a cómo tomar adecuadamente las medidas. Este maniquí figurín reproduce la silueta dictada por la moda en el momento en que se edita el manual. Sobre el maniquí se dibujan las diferentes medidas con una cinta



María Ibero. *Método de corte teórico-práctico.*

métrica, siendo las longitudinales las que se marcan completas; mientras que las de ancho o latitud se indican por la mitad. Cada una de las autoras²² eligieron la representación más conveniente para las explicaciones teóricas: de las de mayor simplicidad a las réplicas más detalladas, pudiendo optar por presentar el maniquí de perfil o tres cuartos para la visualización de las medidas del delantero; y de espaldas, para las correspondientes.

Asunción Alonso Ponce²³ propone en su tratado un maniquí a modo de figurín vestido con una prenda o cuerpo cuyo corte nos sitúa en el último tercio del siglo XIX.

María Ibero de Flores,²⁴ en la primera lámina de su tratado, incluye tres secciones de

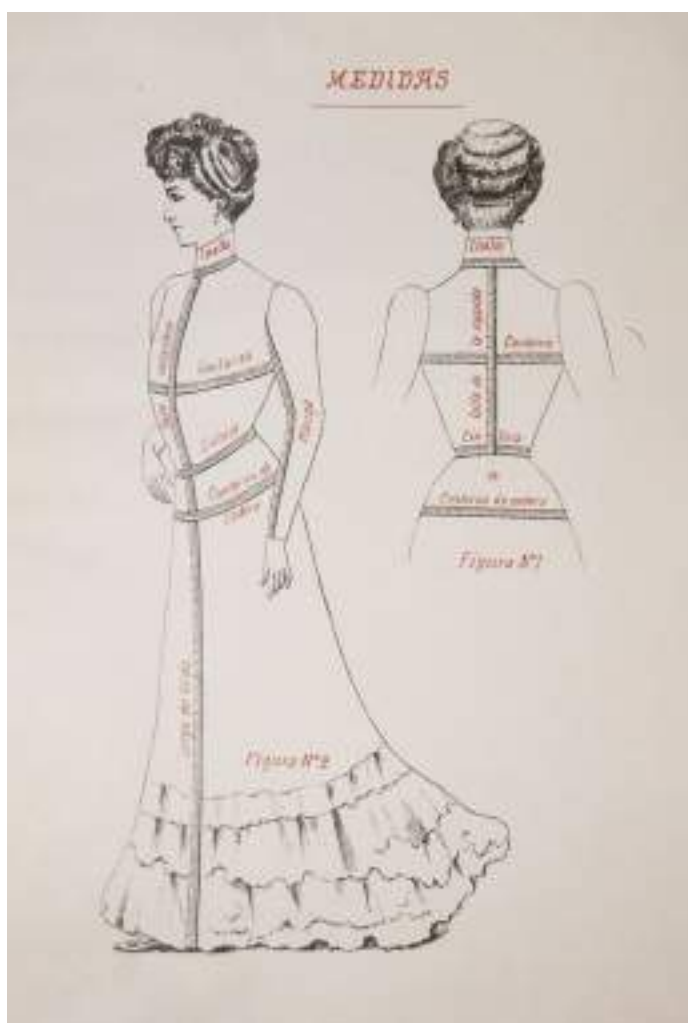
20. *El eco de la moda, 1902.*

21. Porrera, Maria, 1901, *Tratado práctico para aprender a cortar y confeccionar toda clase de vestidos*, Barcelona, Casa editorial Maucci. La obra comienza indicando los utensilios básicos, cómo tomar medidas, modo de cortar e hilvanar, un cuadro de medidas para niñas, jovencitas y señoras y el procedimiento de cómo enfrentarse al corte y confección de las diferentes prendas de cuerpo, faldas, traje de desposada, traje de baile, confección de cuellos y abrigos, canastilla para recién nacidos, enaguas, lencería, ropa blanca de caballero y patrones de sombreros. Solicitó una patente de invención el 3 de mayo de 1898 por una cinta métrica. Ministerio de Industria, Comercio y Turismo. Oficina Española de Patentes y Marcas, O.A. Archivo. Fondo Histórico, P.22590. (1898).

22. Para este trabajo hemos seleccionado algunos de los tratados de modistas que han teorizado sobre esta materia.

23. Alonso Ponce, Asunción. 1883. *Manual de corte*. Barcelona: Arco de San Agustín 6.

24. Ibero de Flores, María. 1899. *Método de corte teórico-práctico para la confección de toda clase de prendas de vestir de señora, ropa blanca interior de caballero y canastillas de bodas y*



María del Pilar Ferrer. *Teoría y práctica del corte*.

un maniquí vestido que ilustran las medidas de delantero y mangas, el ancho de espalda y las medidas totales. Siguiendo un planteamiento muy similar al anterior, María del Pilar Ferrer²⁵ aporta dos figuras en las que se resaltan las medidas básicas. La diferencia radica en que el soporte reproduce la silueta de casi diez años después.

La modista y profesora Carmen Martí de Missé en su tratado de 1896²⁶ muestra una

bautizo. Zaragoza: Imprenta y Litografía de Félix Vilagrasa. Fue directora de la Academia de Salamanca y solicitó patente de invención de una cinta métrica para un nuevo sistema de corte de trajes de señora y niños. Ministerio de Industria, Comercio y Turismo. Oficina Española de Patentes y Marcas, O.A. Archivo. Fondo Histórico, P.18228. (1895).

25. Ferrer, María del Pilar. 1908. *Teoría y práctica del corte. Sistema Ferrer*. Zaragoza. Esta obra contó con diferentes ediciones, en 1923 y 1929. En ambas aparece el maniquí-figurín adaptado a la silueta de moda de esos años. Asimismo, solicitó una patente, como queda recogido en la edición de 1908. En la obra de Enriqueta Virgili la representación del maniquí es muy próximo a aquel. Virgili y Más, Enriqueta, *Método profesional de corte y confección*. Imprenta de la Casa de Caridad, Barcelona (1ª ed.), s.f.

26. Martí de Missé, Carmen. 1896. *El corte parisien. Sistema especial Martí*. Barcelona: Tipografía de Ignacio Xalapeira.

propuesta más detallada y metodológicamente más didáctica. Sobre una secuencia de bustos en diferentes perspectivas para visualizar de una manera más eficaz la lección, se van precisando las principales medidas. Son unas manos las que manejan la cinta métrica y delimitan con determinación el punto de arranque de la medición.²⁷ Detalle este no sin importancia, puesto que, además, había que mostrar cierta habilidad y destreza en el manejo de la cinta, no solo por la precisión de las medidas, sino también para no cansar a la clienta.

En otros tratados se recurre a un planteamiento más sencillo y esquemático como en el método de Concepción Luis Ramón²⁸ y en el Método Sarriá.²⁹ En el primero, simplemente se delimitan las medidas con una línea de puntos; en el de las hermanas Sarriá, la disposición de la cinta métrica solo da la medida de contorno, de longitud y de largo de brazo. El maniquí o busto sobre papel también tenía otras funciones. Algunas revistas ofrecían a sus lectoras un servicio de patrones a medida que recibían en papel o glasilla, facilitando las medidas gráficamente sobre un busto maniquí.³⁰ Este mismo criterio se seguía en los catálogos de venta por correo recomendando cómo tomarlas a partir del dibujo del figurín incluido en el folleto.³¹

La fuerte demanda de talleres, comercios y academias hizo que tanto la fabricación como la comercialización de maniqués fuera en aumento. Estos soportes se podían adquirir tanto en comercios dedicados a esta finalidad, como otros dedicados a la venta de rellenos, cartón y papel. Uno de los comercios más antiguos de nuestro país que sigue en activo y con un

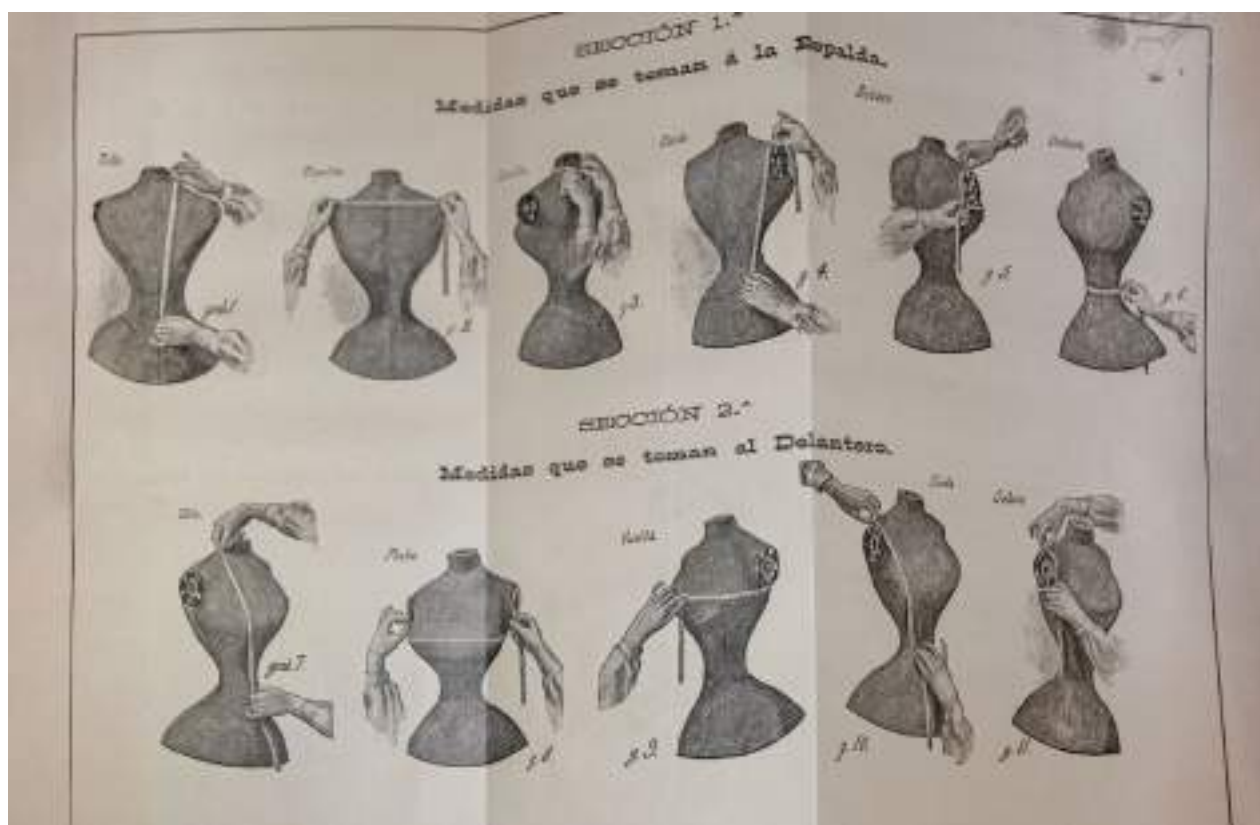
27. Son unas manos también las que se encargan de marcar la medición en el manual de María Ibero.

28. Luis Ramón, Concepción. *Método teórico práctico de corte y confección de prendas*. Fomento de las Artes y del Centro Asturiano, s.f.

29. Sarriá, Isabel y Felicidad. *Método de corte y confección por las señoritas Isabel y Felicidad Sarriá. Sencillo, precisión y elegancia*. Alicante: Tipografía "Gutenberg", s.f.

30. *El hogar y la moda*, 1909, n.º10.

31. Véanse: los catálogos comerciales de los Almacenes El Águila o El Siglo, entre otros.



Carmen Martí de Missé. *El corte parisién*.

gran prestigio es la casa Ballesté,³² fundada en 1892. Como fabricantes, desde sus orígenes han investigado tanto en materiales como en la adaptación de sus soportes a las exigencias del mercado. Prueba de ello es la patente que presentó Anita Elías Ballesté en 1915. Una patente de introducción vinculada su explotación al territorio nacional que consistía en un maniquí construido en su totalidad o alguna de sus partes en cera. La singularidad de este registro es que siendo de invención de la solicitante, Anita Elías Ballesté, no era algo nuevo ni tampoco se había comercializado en España.³³ Por esas mismas fechas, la casa Ribalta abrió sus puertas, en Madrid, en la calle Mesonero Romanos, números 8 y 10. Fueron proveedores de la Real Casa, y fue considerada la primera casa en la realización de soportes a medida. Otro comercio dedicado a la venta y alquiler de maniqués fue el de Tejedor, ubicado en la calle Concepción Jerónima 4, principal en Madrid.³⁴ A mediados del siglo XX, una empresa

alicantina dedicada a la fabricación de muñecas de papel maché introdujo en el mercado en 1957 sus primeros maniqués, con lo que surgió Sempere Mannequins.³⁵

Para concluir, queremos insistir en que estos soportes, muchos de ellos históricos junto con los textos teóricos asociados a la práctica del corte representan una herramienta de interés para proyectos museográficos donde el traje tiene que encontrar su armadura perfecta para dialogar con la historia y su contexto.³⁶



32. <https://antiguacasaballesté.com/antigua-casa-ballesté/> [Consultado el 2/7/2023].

33. Ministerio de Industria, Comercio y Turismo. Oficina Española de Patentes y Marcas, O.A. Archivo. Fondo Histórico, P. 60863. (1915).

34. La referencia a este comercio la hemos obtenido a partir de una búsqueda en internet. Véase: <https://bit.ly/3rsTeK0> [Con-

tado 6/6/2023]. Precisamente, uno de los maniqués de la Asociación para la Enseñanza de la Mujer conserva el sello de este comercio. Remitimos a la nota n.º 15. Otra empresa importante fue Maniqués Fondevilla, ya desaparecida, sin que hayamos podido localizar, por el momento, datos sobre su historia.

35. <https://www.sempere.com/es/historia-del-maniqui/> [Consultado 20/6/2023].

36. Véase: Lucini, Carmen. 2013. *Bodyteca histórica. Una investigación morfológica al servicio de las colecciones de indumentaria*. Barcelona: Centre de Documentació i Museu Tèxtil.

Bibliografía

- Alonso Ponce, Asunción. 1883. *Manual de corte*. Barcelona: Arco de San Agustín 6.
- Anatole, France. 1914. *El maniquí de mimbre*. Madrid: Tip. Yagües.
- Castro Piñero, Sandra. 2019. “Moda, revolución feminista y olvido”, *Nombres en la sombra: hacia la deconstrucción del canon en la historia de la moda y el textil*, *Actas del II Coloquio de investigadores en Textil y Moda*, (coords. Isabel Campi y Silvia Ventosa), Barcelona: Fundació Història del Disseny.
- Centro español de enseñanza por correspondencia. 1947. *Prueba y maniquí*. Madrid: CEDECO.
- De Fligué, Erwan. 2017. *Une histoire du mannequin de vitrine*. Flammarion.
- Ferrer, María del Pilar. 1908. *Teoría y práctica del corte. Sistema Ferrer*. Zaragoza.
- García Calvente, Pablo. 2015. *El maniquí. Evolución de la forma escultórica y su presencia en el arte*. Universidad de Granada.
- Ibero de Flores, María. 1899. *Método de corte teórico-práctico para la confección de toda clase de prendas de vestir de señora, ropa blanca interior de caballero y canastillas de bodas y bautizo*. Zaragoza: Imprenta y Litografía de Félix Vilagrassa.
- Munro Jane. 1915. *Mannequin d'artiste, mannequin fetiche*. Éditions Paris Musées.
- Latour, Anny. 1961. *Los magos de la moda. De Rosa Bertin a Christian Dior*. Barcelona: Acervo.
- Lucini, Carmen. 2013. *Bodyteca histórica. Una investigación morfológica al servicio de las colecciones de indumentaria*. Barcelona: Centre de Documentació i Museu Tèxtil.
- Martí de Missé, Carmen. 1896. *El corte parisién. Sistema especial Martí*. Barcelona: Tipografía de Ignacio Xalapeira.
- Porrera, María. 1901. *Tratado práctico para aprender a cortar y confeccionar toda clase de vestidos*. Barcelona: Casa editorial Maucci.
- Virgili y Más, Enriqueta. *Método profesional de corte y confección*. Barcelona: Imprenta de la Casa de Caridad, (1ª ed.), s.f.

Revistas

- Caras y caretas. Semanario festivo*, 1892, n.º 80.
- El hogar y la moda*, 1909, n.º 10.
- Diario del Gobierno de la República Mexicana*, 1851.
- “Escenas de Madrid”, *Blanco y Negro*, 1894, n.º 189.
- La última moda*, 1912, n.º 1283.
- “Maniqués en la Exposición de París”, *Blanco y Negro*, n.º 1790.
- Nouveaute: modes, ouvrages, variétés, roman*, París, 1939.

Fuentes documentales

- Ministerio de Industria, Comercio y Turismo. Oficina Española de Patentes y Marcas, O.A. Archivo. Fondo Histórico, P.63205. (1916).
- Ministerio de Industria, Comercio y Turismo. Oficina Española de Patentes y Marcas, O.A. Archivo. Fondo Histórico, P.38339. (1906).
- Ministerio de Industria, Comercio y Turismo. Oficina Española de Patentes y Marcas, O.A. Archivo. Fondo Histórico, P. 60863. (1915).
- Ministerio de Industria, Comercio y Turismo. Oficina Española de Patentes y Marcas, O.A. Archivo. Fondo Histórico, P.22590. (1898).
- Ministerio de Industria, Comercio y Turismo. Oficina Española de Patentes y Marcas, O.A. Archivo. Fondo Histórico, P.18228. (1895).
- A.G.P. Administración General, Leg. 39. La caja con ambas prendas se encontraba en la Embajada de España en París en 1857.

Páginas web

https://manualidades.facilisimo.com/historia-y-evolucion-del-maniqui-1-parte_2506896.html
[Consultado el 6 /6/2023].

<https://www.stockmanparis.fr/> [Consultado el 6/6/2023].

<https://antiguacasaballesta.com/antigua-casa-ballesta/> [Consultado el 2/7/2023].

<https://www.sempere.com/es/historia-del-maniqui/> [Consultado 20/6/2023].

<https://www.todocoleccion.net/facturas-antiguas/factura-fabrica-maniquies-toda-clase-objetos-carton-tejedor-madrid~x28415746> [Consultado 6/6/2023].

<https://www.esmod.com/en/esmod-group/history/> [Consultado 6/6/2023].



Verónica Sordelli

Un recorrido por la forma textil en movimiento a través de sistemas de patronaje exploratorio

Verónica Sordelli

Diseñadora de Indumentaria
Profesora de la Universidad de Buenos Aires
Especialista en diseño comunicacional

Hoy en día, cuando investigamos el campo de los textiles orientados a interactuar con el cuerpo, podemos complementar el campo de materialidades tejidas y no tejidas con una serie de exploraciones y avances tecnológicos que abren la puerta a sustancias laminares, flexibles, capaces de ser recortadas, unidas, enlazadas, fusionadas, plegadas, e hinchadas, es decir, capaces de construir, respetando el entorno (Lipovetsky, 2016). Estos resultados constructivos se organizan en formas textiles tridimensionales capaces de contener un cuerpo animado, otorgándole todas sus necesidades de movimiento y habitabilidad.

Pero, además de la ampliación en el campo textil —en referencia a las sustancias laminares—, los modos constructivos propios del campo de la indumentaria también han sumado no solo avances tecnológicos, sino también concepciones que amplían la forma de concebir formas textiles. En los últimos años, en el campo del diseño se ha revisitado el modelaje¹ y el patronaje² buscando la diferencia entre seguir las operaciones del sistema de patronaje convencional o trabajar libremente con la

experiencia bidimensional fuera de lo conocido: desde operaciones simples, como construir un indumento tubular, hasta modos no convencionales³ de orientar los moldes en el textil, entre otros. Además de estas nuevas exploraciones, el patronaje ha tomado terreno en el campo de las nuevas aplicaciones de modelado en 3D.⁴ En algunas de estas se trabaja con dos ventanas en la pantalla, pudiendo de manera simultánea dibujar y construir la moltería hasta arribar a la forma textil final en formato de figurín. En una ventana se dibujan, a través de medidas, líneas y nodos, las plantillas bidimensionales para luego en otra ventana ubicarlas sobre el cuerpo humano conformando una *tridimensión* textil. En un segundo paso, se puede elegir la materialidad y simular con el avatar la caída, el frunce y todas las particularidades relativas a un aspecto tridimensional en el campo de la indumentaria. Entonces la forma textil final se construye no solamente a través del cuerpo que contiene esa forma textil y a la que le brinda soporte, sino también a través de las características de la materialidad laminar elegida.

Este tipo de aplicaciones componen secuencias animadas propicias para analizar el pasaje de la *bidimensión* —los moldes o patrones— a la *tridimensión* —la forma textil—, lo que nos permite a través de la observación, visitar el proceso productivo característico del campo del indumento o de las formas textiles. Podríamos pensarlo como un sistema de troquel listo para plegar y pegar por algunos de sus extremos. Sin embargo, en el patronaje y el modelaje cohabitan un sistema de signos⁵ dirigidos a las técnicas específicas del campo textil: los

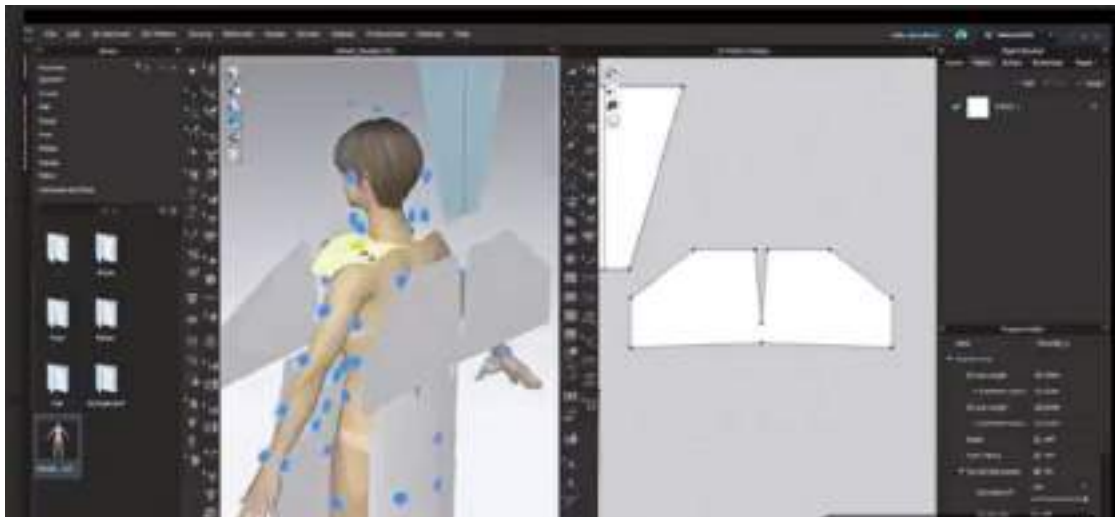
1. *Moulange, draping* o modelaje, es una técnica empleada directamente en el maniquí probando distintos cortes y volúmenes y que generalmente se trabaja con una maqueta llamada toile. Es una técnica más artesanal a la que se puede arribar a un patronaje.

2. Referido a patronaje, el término patrón, una de las definiciones señaladas por la Real Academia Española es el “modelo que sirve de muestra para sacar otra cosa igual”. En el campo de la indumentaria llamamos patrón a la representación bidimensional de un objeto tridimensional, es decir, las plantillas para replicar en grandes cantidades. Podemos pensar en el patronaje como un sistema de troqueles, esto es, formas bidimensionales pensadas para ser unidas u organizadas por una serie de operaciones formales, unidas por sus lados, puntos, superpuestas, intercaladas, etc.

3. Existen tres modos convencionales para orientar el hilo: vertical o hilo, horizontal o contrahilo y diagonal o bies de la tela. El hilo recto es la dirección vertical de los hilos del tejido y es paralelo a los orillos. El contrahilo es el sentido horizontal de los hilos del tejido y va de un orillo al otro. Bies es la dirección diagonal formando un ángulo de 45° respecto a los orillos.

4. Algunos ejemplos de este tipo de aplicaciones son: Clo3D, Optate, TuKa3D, Browser.

5. Referido a los piquetes, pinzas, tipos de recursos de costura, formas de señalar el hilo o la orientación del patrón, entre otros.

Clo 3D. *Software* de patronaje para indumentaria.

indumentos o las formas textiles que hacen de este sistema algo un poco más específico y que definitivamente se ubica en un lugar protagonista en las técnicas de producción y al mismo tiempo compone un espacio de pensamiento para la generación de la forma en el campo proyectual de la disciplina del diseño de indumentaria. Entonces, para recorrer la forma textil en movimiento a través del sistema de patronaje se propone la identificación de tres elementos principales en constante interacción: el tejido, el cuerpo y el indumento o forma textil, que se disponen interactuando a modo de constelación, porque según el punto desde donde se estudie o analice, se podrá analizar la figura que formen.

En primer lugar, el tejido como material laminar que permite, según sus características y sus capacidades técnicas, posibilidades de generación de la forma no solo para el indumento sino también (y principalmente) para la resolución bidimensional del patronaje o moldeado. Conocido y destacado es el trabajo de la diseñadora francesa de alta costura Madeleine Vionnet⁶ (1876-1975), quien ha trabajado la técnica del corte al bias, con la que obtenía una forma más amplia del indumento y un espacio contenedor del cuerpo más confortable y volátil. Además, permitía patrones de mayor tamaño, reduciendo la cantidad de moldes y eliminando las sisas. En el caso de los vestidos de Vionnet, las faldas se caracterizaban por ofrecer mayor vuelo y una caída de mayor peso visual, lo que otorgaba un movimiento rítmico de la materialidad textil al compás del

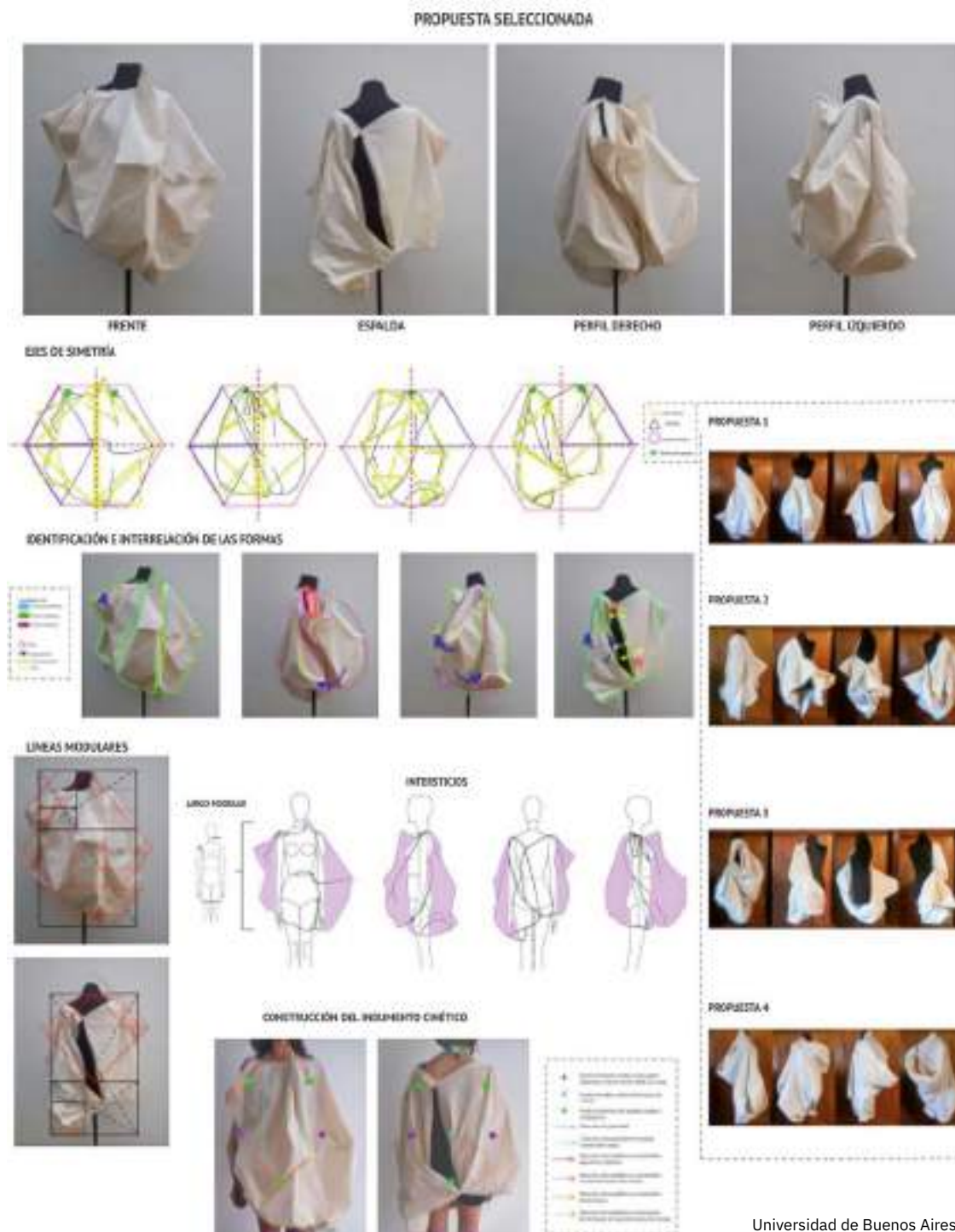
movimiento del cuerpo soportante. Aunque la técnica del bias cuenta con precedentes patentados, como es el caso de la chaqueta sin costuras de Ruiz y Alá⁷ (1889), que no solamente simplificaba los entalles o las pinzas, sino que además delineaba un estilo de sisa diferente a lo conocido sin corte de laterales. El corte al bias se construye gracias a las posibilidades geométricas que brinda la materialidad textil plana, con urdimbre y trama, que permite cortar un patrón a 45 grados, lo cual demuestra, de este modo, qué material sirve para que las formas aparezcan. En palabras de Flusser:

“Si admitimos que forma es lo opuesto a la materia, no hay ningún diseño que pudiésemos llamar material: lo que hace siempre el diseño es in-formar. Y que la forma es el cómo de la materia, y la materia el qué de la forma, entonces el diseño es uno de los métodos para dar forma a la materia y para hacer que ésta aparezca como aparece, y no de otro modo (...). O sea que la materia en el diseño, como en cualquier otro aspecto de la cultura, es el modo como las formas aparecen” (Flusser, 1999, p.33).

El caso del bias es un caso entre muchos otros. Formas textiles adherentes aparecen a través de materialidades textiles como tejidos de punto con hilados cuyas fibras se componen con altos porcentajes de elastano. Formas volumétricas pueden aparecer en materialidades tipo paño, fieltros, tejidos planos con pelo, como cordero y o pana, denim, etc. El tejido se

6. https://es.wikipedia.org/wiki/Madeleine_Vionnet

7. <https://bit.ly/46ifDbA>



Universidad de Buenos Aires.

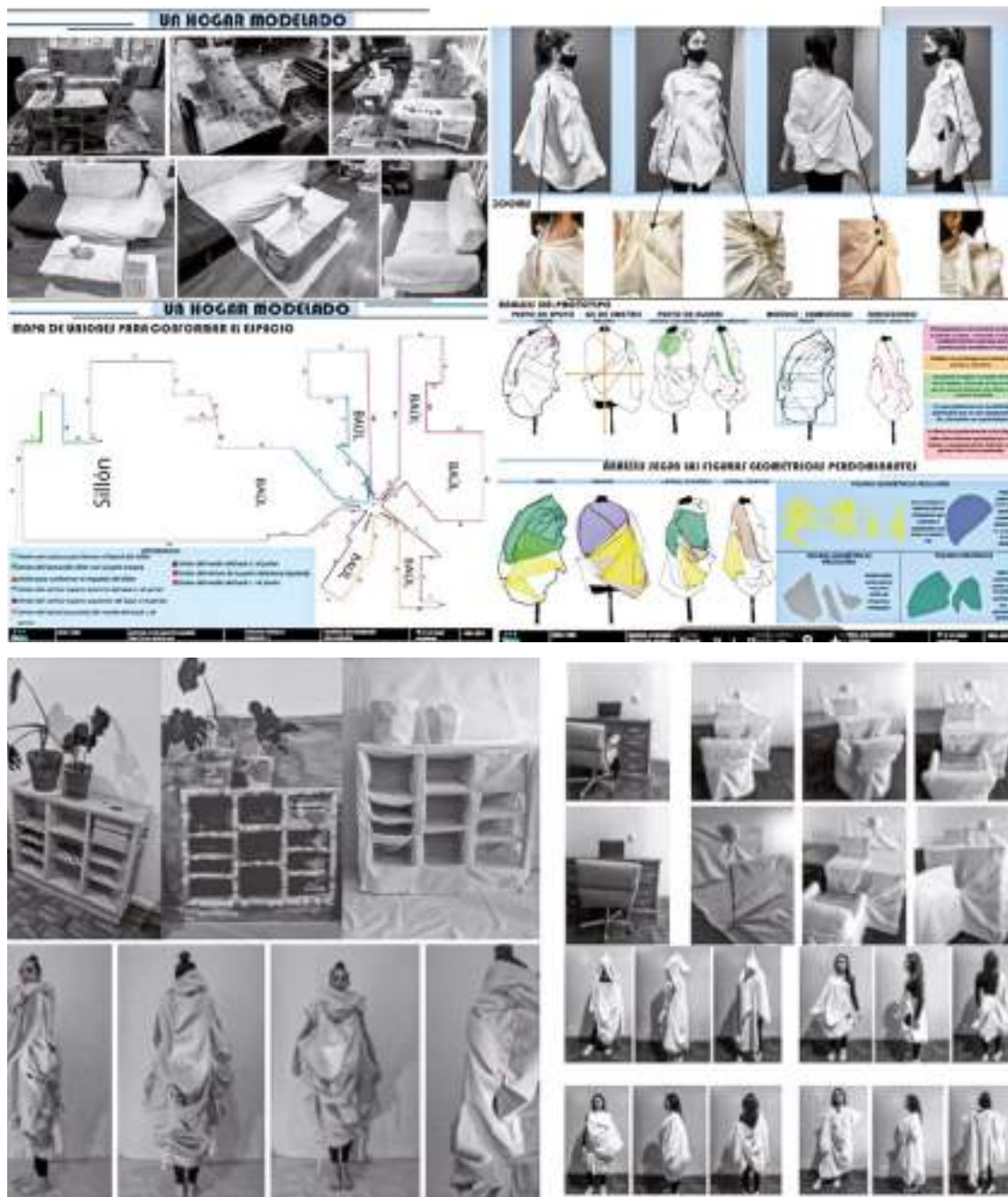
presenta como una forma material para que las formas textiles aparezcan.

En segundo lugar, el cuerpo como soporte de la forma textil, donde el indumento se resuelve como un espacio que lo contiene, proporcionando un vacío para habitar. Entre cuerpo y tejido se abre otra interacción. La materialidad del tejido no puede sostenerse por sí misma, necesita de puntos de apoyo o de agarre en el cuerpo, pero a la vez esa misma languidez que no le permite sostenerse es la que otorga flexibilidad y confiere al cuerpo posibilidades

de movimiento. El cuerpo es sostén, el tejido en movimiento.

El patronaje para la indumentaria se corresponde con el volumen de las personas, es decir, hay una conexión con las proporciones y tamaños en la toma de medidas del cuerpo humano y su estandarización a través de un sistema de tallas.

Sabemos que, desde la antigüedad, el cuerpo es la medida de todas las cosas. La toma de medidas es una etapa clave en el sistema de patronaje, por la que a través de líneas matrices



Universidad de Buenos Aires. Experiencia de Trabajo en el Taller llamado Hogar modelado. 2021.

ortogonales en las que se destacan el centro del torso de modo vertical, cruzadas por horizontales a la altura de los hombros, pecho, cintura y cadera, como sus dimensiones principales. Sin embargo, el cuerpo no es una cuadrícula perfecta y es complejo estandarizar un cuerpo, su progresión o aumento y reducción de tamaño.⁸ En su trabajo, Linqvist (2015) identifica y propone una teoría de la construcción cinética (o lo relativo al movimiento) a partir

de puntos en relación con el movimiento del cuerpo, desarrollando otra matriz para la toma de medidas y su correspondencia con el sistema de patronaje. Además, suma al método alternativo de drapeado, ciertas direcciones de equilibrio y puntos biomecánicos y se presenta como una teoría abierta que intenta sugerir un modelo teórico de aproximación al cuerpo mientras construye formas textiles. En la Universidad de Buenos Aires, desde el trabajo en taller realizado para la asignatura Fundamentos geométricos del modelaje, aplicamos esta teoría y además les sumamos puntos de apoyo,

8. En referencia a las progresiones y regresiones características del sistema de patronaje para arribar a un sistema de talles.

de agarre, de tensión o tracción articulando el cuerpo con la forma textil pero también con líneas reguladoras y estudios de proporción. Ha sido clave identificar que, junto al estudio de direcciones de Linqvist, aparece un conector entre cuerpo y forma textil. El sentido de la gravedad, tan importante como invisible, forma parte de los puntos y direcciones, y se presenta como un modo de conexión entre el cuerpo y la forma textil. La forma textil puede colgarse de un cuerpo, acomodarse en los hombros y convertirlo en soporte y estructura, gracias a la acción de la gravedad. Este concepto clave y simple no solo posibilita la relación entre cuerpo y forma textil, sino que también colabora con el movimiento de la forma textil. Esta se deberá mover según el movimiento del cuerpo y dependiendo de las características del textil y también podrá moverse por acciones ajenas al cuerpo (como por ejemplo una ráfaga de viento). Y de este modo nos hemos adentrado en el tercer elemento de esta constelación, que es el indumento o la forma textil.

En la Universidad de Buenos Aires, en la carrera de Diseño de Indumentaria, se trabaja en la exploración de formas textiles a través de experiencias que buscan componer el patronaje de una zona de una vivienda para luego, a través de recursos constructivos específicos de la disciplina, arribar a una forma textil. La última etapa tiene como objetivo reorganizar la forma textil de la zona de la vivienda en el cuerpo humano y, a través de la observación y el análisis, obtener premisas respecto a las diferencias entre el movimiento, pasando de contener cuerpos inanimados a cuerpos animados.

Esta propuesta, llamada “hogar modelado”, apunta a revisar la relación entre cuerpo, tejido y forma textil tomando el movimiento como una experiencia con perspectiva de análisis. Desde el punto de vista del movimiento, profundizamos en relación con la forma textil como un espacio mínimo para habitar, para transitar el pasaje de objetos estáticos a objetos textiles en movimiento, accionados por

cuerpos humanos y su interacción. Las zonas de apoyo, de agarre, de tracción, así como las zonas de rozamiento y los espacios vacíos, los intersticios y, también, el movimiento del cuerpo en estos espacios donde quizás el textil no acompaña con el movimiento, sino que más bien la forma textil —a modo de silencio— permite ese lugar vacío para llenarlo con el movimiento del cuerpo.

La propuesta ejercita la observación de la experiencia y en ese recorrido el cuerpo es sostenido, el textil es movimiento y la forma textil es un espacio para habitar. 

Bibliografía

- Flusser, Vilém. 1999. “Forma y material”. En *Filosofía del diseño*. Madrid: Síntesis, pp. 29-36.
- Lindqvist, Rickard. 2015. *Kinetic Garment Construction*. Borås: University of Borås.
- Lipovetsky, Giles. 2016. *De la ligereza*. Barcelona: Anagrama.

6

Vestuario de representación

Personaje poético vs estereotipo. El cuerpo en el diseño de vestuario en proyectos audiovisuales

Verónica Ardití

Profesora titular de la Facultad de Arquitectura,
Diseño y Urbanismo de la UBA

“Me gustaría que el fin del mundo, si llega,
me encuentre en una sala de cine”.

Adolfo Bioy Casares

El diseño de vestuario en proyectos audiovisuales y escénicos en su labor proyectual tiene dos modalidades para desarrollar la forma de comunicar a través de los cuerpos. Estas modalidades se construyen a través de diferentes elementos morfológicos, discursivos y estéticos. Se trata de la posibilidad de diseñar a través del vestuario en la construcción de un personaje poético que abre hacia una identidad en construcción, o por el contrario, hacer uso de diferentes atributos (cromáticos, estéticos, textiles e ideológicos, entre otros) fácilmente reconocibles culturalmente para delinear un personaje que denominaremos estereotipado y que, en muchos casos, se estructura mediante los géneros discursivos.

Este trabajo tiene como objetivo describir las posibilidades de construcción de diferentes personajes en el campo audiovisual en relación con los cuerpos y el indumento. A lo largo de esta comunicación, se presentarán las variables (técnicas, estéticas, morfológicas, cromáticas) que el diseño de vestuario debe considerar en su producción semiótico/discursiva.

Desde el punto de vista metodológico, se partirá desde un esquema descriptivo que buscará delinear un conjunto de características con las cuales el diseño de vestuario trabaja y, para ello, se observarán y presentarán ejemplos del mundo cinematográfico y de las artes escénicas.

El propósito de este trabajo es aportar una reflexión sobre las nuevas formas discursivas estereotipadas que la industria cultural, a través de sus ramas audiovisuales colaboran en la repetición y reproducción social de las miradas sobre los cuerpos.

El personaje

Según Konstantin Stanislavski:¹

“El personaje se puede ir consiguiendo de forma intuitiva o mecánicamente, por medios puramente técnicos, simplemente externos. Cada uno desarrolla una caracterización externa a partir de sí mismo, de otros, tomándolo de la vida real o imaginaria, según su intuición, su observación de sí mismo y de los demás, la extrae de su propia experiencia de la vida, o de la de sus amigos, de cuadros, grabados, dibujos, libros, cuentos, novelas o de cualquier simple incidente; no existe diferencia. La única condición es que no pierda su yo propio interior”.

En este sentido, en el campo audiovisual y en vinculación con el diseño de vestuario, el personaje es quien otorga cualidades y, asimismo, asume del diseño atributos estéticos, cromáticos, textiles e, incluso, podríamos decir ideológicos. Conjuntamente, siempre para la construcción de este, necesitamos como afirma esta cita una inspiración y, asimismo, una vez que esta elaboración está proyectada desde el diseño le aportamos nuevas características que nos permiten resignificar un determinado universo simbólico. Es decir, el referente es desde este momento un campo de la imagen que busca su habitante. El diseñador se encuentra habitando un universo a crear y este se relaciona con el mundo de la fantasía, la ficción, la memoria, los climas de época, entre otras dimensiones.

1. Stanislavski, Konstantin. 1948. *Mi vida en el arte*. Moscú: Iskusstvo.

Catherine Deneuve, *Belle de Jour*, 1967

La elaboración desde el punto de vista del diseño de vestuario del personaje exige acudir al uso de figuras retóricas como la metáfora. Esta en particular consiste en un desplazamiento entre significantes que expresa una determinada vinculación entre ellos, donde se le atribuyen ciertas características diferenciales. Dicho de otro modo, se designa un referente/objeto/sujeto de otra manera forzando una asociación o analogía entre ambas.

Continuando con la descripción de elementos del diseño que se requieren para su construcción, el personaje tiene una identidad en construcción, se abre a la duda y la sospecha, incluso a la contradicción. Es, además, evocativo de otras referencias, nos interpela en nuestro propio universo íntimo.

El concepto de contradicción anida en el seno de esta cuestión. El personaje poético siempre presenta pequeñas contradicciones que lo enriquecen. Esta oposición de lenguajes lo vuelven incierto, nos inquietan y de allí su interés para trabajar en diseño.

No hace falta decir que el estereotipo, el cliché, no admite la contradicción, todos sus elementos se encuentran alineados, dentro de un mismo campo estético y formal, no hay choque de lenguajes alguno.

El estereotipo

A diferencia del personaje, el estereotipo consiste en una imagen estructurada y, en alguna medida, aceptada socialmente, representativa

de un determinado colectivo, grupo social, comunidad. La imagen se construye a partir de una concepción estática, rígida incluso que exagera o deforma características, rasgos, huellas de ese colectivo, grupo, comunidad.

Así como el personaje pertenece al universo de las referencias íntimas, el estereotipo forma parte del mundo social, se encuentra previamente construido, es cerrado y absoluto. El estereotipo se repite, excluye otras realidades y enumera las características más presuntamente visibles, sin adentrarse en el armado de lo propio, singular y específico que sí tiene el diseño de personajes.

No hay duda alguna, un estereotipo se repite a sí mismo, se calca, se copia, se reproduce con exactitud, de ahí que sea tan fácil reconocer y clasificar, que pueda nombrarse y definirse con claridad.

Podemos entonces ilustrar la diferencia en términos representativos en la construcción del personaje en comparación con el estereotipo tomando como eje, el film *Belle de Jour* (dirigido por Luis Buñuel en 1967). En esta joya cinematográfica, la protagonista, Severine (Catherine Deneuve), a partir del diseño de un vestuario ordenado, estructurado, prolijo, sin grandes cambios o saltos confiesa y se contradice en un universo íntimo complejo, desequilibrado, en ciertos momentos, peligroso, enfrentado entre su mundo interno y externo.



Meryl Streep, *Death Becomes Her*, 1992

En tanto, en el estereotipo —que en el género discursivo cinematográfico de comedia está mucho más presente—, la construcción del diseño de vestuario es grotesca. En términos de la elaboración de una de las protagonistas, Madeline Ashton (Meryl Streep), en *Death Becomes Her* (1992), hay una exageración en el uso de los accesorios, texturas y colores, no hay sutilezas, no hay pequeños detalles para relatar el desarrollo o crecimiento del personaje a lo largo del guion. Todo está visto, todo es mostrado desde el comienzo, son claras sus intenciones, ya que desde el vestuario esto nos fue presentado.

Desde el lenguaje audiovisual la construcción de un personaje femenino, como en este caso, recurre a elementos que le son propios, o que los otros le dan otorgado: cabeza tapada, colores estridentes, anteojos de sol, mayoritariamente rubias de piel clara. El diseño de vestuario toma una y otra vez estos elementos ya aceptados socialmente para el discurso, para el relato del guion. Además de ser representado en el cine, este estereotipo lo hemos visto hasta el hartazgo en telenovelas: la mujer con intenciones oscuras, falsa en su comportamiento, de no fiar, esa mujer “mala” se repite en el estereotipo antes ejemplificado. En cambio, en el personaje interpretado por Catherine Deneuve describimos la naturaleza, la poesía, la sutileza del personaje desde el vestuario, el peinado, maquillaje y la actitud corporal de la actriz. Es

decir, ella también mantiene una vida oculta, sin caer en el estereotipo, pero en la construcción escénica de este personaje no hay un estereotipo. Más aún, aparece aquí la contradicción, la duda.

En definitiva, el personaje logra encontrar su lugar tomando algunos de estos elementos. Acude a formas poéticas, metafóricas, sutiles, mientras el estereotipo lo hace de forma directa, sin dejar lugar a la duda o a la fantasía. El estereotipo cierra el discurso, a diferencia del personaje quien sigue contando mucho más allá de terminado el relato.

Para finalizar, y trazando un paralelismo con la concepción del sociólogo canadiense Ervin Goffman acerca de la comunicación en la vida cotidiana, podemos afirmar que en las artes escénicas y audiovisuales buscamos adoptar expresiones que pueden ser tanto explícitas desde lo verbal hasta indirectas, mediante lo no verbal, que incluye tanto lo gestual como el vestuario, los accesorios, el espacio físico. “Cuando los individuos actúan en el marco de la vida cotidiana, cumple el papel o rol que asignan a cada uno de los personajes que representan. Por otra parte, el público no tiene acceso a la verdad, por eso se atiene a la apariencia, y por ello es importante el control de las impresiones por parte de los actantes”, afirma Marta Rizo García.²

2. Marta Rizo García, “De personas, rituales y máscaras. Erving Goffman y sus aportes a la comunicación interpersonal”, *Quorum Académico*, vol 8, N°15, (enero-julio 2011): 84.

Bibliografía

- Benveniste, Emile. 2007. *Problemas de lingüística general*. México: Siglo XXI.
- Berger, John. 2005. *Modos de ver*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- Eco, Umberto. 1992. *Obra abierta*. Barcelona: Planeta Agostini.
- Goffman, Ervin. 1970. *Ritual de la interacción*. Buenos Aires: Ed. Tiempo Contemporáneo.
- Rizo García, Marta. “De personas, rituales y máscaras. Erving Goffman y sus aportes a la comunicación interpersonal”, *Quorum Académico*, vol 8, N°15, (enero-julio 2011): 84.
- Stanislavski, Konstantin. 1948. *Mi vida en el arte*. Moscú: Iskusstvo.

Vestir el movimiento. Una mirada a la colección de vestuario de danza contemporánea del Museu de les Arts Escèniques

Laura Ars y Carme Carreño

Conservadoras del Museu de les Arts Escèniques de Barcelona

La relación entre los cuerpos y los tejidos es simbiótica en la danza contemporánea. El vestuario de danza se debe al movimiento, y el movimiento encuentra sus límites y oportunidades en el vestuario. Su imbricación desdibuja la línea entre dónde termina la tela y dónde empieza el cuerpo y, a menudo, hay sincretismo entre el vestido y la piel del intérprete.

En este artículo procuramos apuntar algunas necesidades, corrientes, tendencias y vínculos entre el vestuario escénico y la danza contemporánea, en relación con las colecciones del Museu de les Arts Escèniques (MAE), y teniendo en cuenta que este género surgió de mujeres que no se conformaron con el movimiento disciplinado y rígido de las tradiciones de baile europeas y buscaron en la relación entre el cuerpo y la naturaleza una nueva forma de expresión.

La segunda piel

*“Costume, defined as clothing worn for performance, affects the dancer’s body, the movements in the dance, and the overall dance itself. It also affects the viewer’s perception of these elements”.*¹

El vestuario de danza tiene un propósito escénico más allá de cubrir o caracterizar al bailarín: revela, esconde, extiende o altera el movimiento y, por tanto, tiene peso y significación en la coreografía.² La danza impone, así,

límites al diseño y la construcción del vestido, a diferencia de la libertad del vestuario teatral,³ donde la visibilidad del cuerpo no es, generalmente, el punto de partida de la creación del mundo visual del espectáculo.⁴

La danza contemporánea tiene sus orígenes en la radical redefinición de la danza de concierto, que se inició en el cambio de siglo XIX a XX y que fue capitaneada por mujeres, bailarinas que crearon nuevos vocabularios de movimiento a través de la ruptura con los cánones del ballet europeo y la experimentación con el cuerpo femenino libre.⁵

Junto a la búsqueda de este nuevo movimiento surgieron las exigencias de vestirlo adecuadamente, de ataviar este redescubrimiento de la relación entre el cuerpo y el entorno con un vestuario que acompañase y resaltase dicha metamorfosis. Mediante el vestuario, es posible enfatizar, disimular, esconder o revelar el cuerpo y sus partes.⁶

En las colecciones del MAE encontramos nombres significativos en el desarrollo de la incipiente danza contemporánea, como son Tórtola Valencia, fuertemente influenciada por todo aquello que huía de las costumbres occidentales, o Àurea de Sarrà, que —como la primera y la más famosa de estas creadoras, Isadora Duncan— encontró la inspiración en la Grecia helénica.

De Tórtola Valencia se conservan más de cien piezas de vestuario —diseñadas por la propia artista— que demuestran desde la liberación del movimiento a través de elementos innovadores en la moda europea de la época,

1. E. Shura Pollatsek. 2021 *Costume in Motion: A Guide to Collaboration for Costume Design and Choreography*. Nueva York: Routledge, 24.

2. Matamoros, Elna. 2021. *Dance & Costumes: A History of Dressing Movement*. Berlin: Alexander Verlag Berlin.

3. Mary Kent Harrison. 1998. *How to Dress Dancers*. Londres: Dance Books.

4. Donatella Barbieri. 2013. “Costume Re-Considered: From the scenographic model box, to the scenographic body, devising a practice based design methodology that re-focuses performance onto costume”. En *“Endyesthai” Conference Proceedings*. Atenas: Hellenic Costume Society.

5. Elizabeth Dempster. 2010. “Women Writing the Body: Let’s Watch a Little How She Dances”. En *The Routledge Dance Studies Reader*, ed. Jens Richard Giersdorf, Yutian Wong. Nueva York: Routledge.

6. Pollatsek, *Costume in Motion*, 24.



Retrato de estudio de Tórtola Valencia caracterizada para la *Danza Árabe* (ca. 1910s) y fotografía de Àurea de Sarrà bailando en el Templo de Dioniso, en Atenas (ca. 1926).

como son los pantalones estilo harem o el vientre descubierto mediante el uso de elaborados sujetadores, como la interconexión entre la imagen y las nuevas narrativas, por ejemplo, en su *Danza de la Serpiente*.

“[...] a choreographer of a new piece is not only staging a work but creating it from scratch. They often envision not just the choreographic steps, but other visual and sonic aspects of the work that are intrinsic to their piece. They see what the dancers’ body look like [...]. They imagine the performance space [...]”.⁷

En este sentido, las fotografías que conserva el museo de Àurea de Sarrà muestran la evocación de la tradición helénica de su danza historicista, que exigía necesariamente un vestuario acorde al movimiento y que, además, configurara un diálogo visual con el espectador y lo situase sensorialmente.

El vestuario narrativo

Así, además de su relación con la coreografía, el vestuario de danza contemporánea destaca frecuentemente por su ineludible conexión con las narrativas que los artistas construyen y transmiten a través del movimiento.

“Costume is inscribed with the performance from its conception. In its ideal state, while it is being conceived, it only exists for that performance, for that performer, in that particular moment in time”.⁸

Existe así una corriente que comprende el vestuario narrativo como iniciador de la creación performativa. La elaboración de este tipo de vestuario escénico requiere, en consecuencia, que el diseñador construya puentes entre lo conceptual y lo práctico, lo metafórico y lo físico, y significa que cada decisión de

7. Pollatsek, *Costume in Motion*, 81.

8. Donatella Barbieri, “Encounters in the Archive: Reflections on costume”. *V&A Online Journal*, n.º 4 (verano 2012). <https://bit.ly/44YLahK>.



Torera de Cesc Gelabert para *Belmonte* (1988), diseño de Frederic Amat y fotografía de Cesc Gelabert en la reposición del espectáculo en el Teatre Lliure, en 2010 (@Josep Ros Ribas).

diseño determinará cómo el público percibe la actuación⁹.

La correspondencia entre el cuerpo, el diseño y los materiales de confección se aúnan, de este modo, con las elecciones estéticas y artísticas del figurinista, quien participa activamente en la creación del universo visual del espectáculo, en lugar de ilustrarlo. De este modo, el vestuario se convierte en esencial para dar sentido a la pieza e, incluso, tiene la oportunidad de devenir un personaje más en la historia. En otras palabras, cuando el vestuario transmite el relato y mensaje deseados, cumple con su función en escena.¹⁰

Entre la indumentaria de danza contemporánea que preserva el MAE encontramos diseños de artistas plásticos como Frederic Amat, quien en 1988 proyectó el vestuario para *Belmonte*, de la compañía Gelabert-Azzopardi. En el particular diseño de volúmenes, entallados y elementos decorativos de este conjunto, fruto de las decisiones estéticas y conceptuales del artista visual, el cuerpo del bailarín pierde

libertades y gana firmeza, sonoridad y significados, entre otros, viéndose obligado a respetar al vestuario, que le guía en su movimiento y narración.

Un caso muy similar lo encontramos en otro espectáculo de la compañía Useless (*information meets boy*) (2000), diseño de la bailarina Lidia Azzopardi. En esta composición, por ejemplo, dos bailarines se encuentran dentro de un disfraz de vaca, configurando entre dos personas uno solo, y supeditándose obligatoriamente a las exigencias del traje y a sus lazos con la voz narrativa.

La fluidez de los géneros

El traje es, por tanto, un elemento escénico que debe ser coreografiado, ya que acompaña, facilita, impide o fuerza el cuerpo en su expresión del movimiento y le otorga significado. Por esta razón, es fácil entender por qué cada coreografía o cuerpo particular necesitan una indumentaria individual y específica.

Sin embargo, existe en la historia de la danza contemporánea una unificación de los cuerpos, géneros y expresiones, en consonancia con

9. Barbieri, "Costume Re-Considered".

10. Pollatsek, *Costume in Motion*.



Fotografía de escena de *Useless (information meets boy)*, en el Teatre Nacional de Catalunya el año 2000 (©Josep Ros Ribas).

los conflictos sociales, psicológicos, espaciales y rítmicos a los que se enfrentaba la disciplina en la segunda mitad del siglo XX¹¹ y expresado mediante el vestuario a través de la influencia de la ropa deportiva y callejera propia del período (o gracias a esta).¹²

“These types of garments can put focus on the shape of the body unadorned or become a way to decorate the body with color and pattern, while still allowing the viewer to see the dancer’s every gesture”.¹³

Los tejidos de licra y de alto rendimiento, elaborados en origen para la práctica gimnástica, permitieron vestir una total libertad de movimiento que atrajo, necesariamente, a los diseñadores de vestuario escénico. La tecnología penetró, de este modo, en el diseño de vestuario de baile. Pero mientras el ballet substituyó las elaboradas medias de seda del siglo XIX por medias elásticas, la danza contemporánea fue más allá y dio un uso conceptual a los nuevos materiales. A partir de las capacidades de estos tejidos, la danza contemporánea de los años setenta y ochenta tendió a unificar los cuerpos y géneros en un solo conjunto que se debía, únicamente, a la revelación del movimiento.

11. Dempster, *Women Writing the Body*.

12. Pollatsek, *Costume in Motion*.

13. Pollatsek, *Costume in Motion*, 56.



Bailarines del Ballet Contemporani de Barcelona en el espectáculo *Saxo de hielo/Blau i blanc/Cal·ligrama*, en el Teatre Adrià Gual en 1986 (©Josep Aznar).

“The governing logic of modern dance is not pictorial, as in the ballet, but affective”.¹⁴

Uno de los grupos experimentales que adoptó en Cataluña estos nuevos diseños igualitarios fue el Ballet Contemporani de Barcelona (1977-1997). De este colectivo de bailarines, el MAE conserva fotografías y carteles que ilustran claramente este empleo de los tejidos sintéticos que se aferran al cuerpo, permiten la visibilidad total de sus formas y desplazamientos, e igualan y equiparan hombres y mujeres sobre el escenario, diferenciando los cuerpos únicamente por sus características físicas, y no por imposiciones sociales.

14. Dempster, *Women Writing the Body*, 124.



Neus Masferrer y Jordi Cortés en el *MozartNu* de 1987 (©Colita), y en la reposición en 2008 en el Mercat de les Flors, bajo el título de *MozartNu 1986-2008* (©Josep Aznar).

El desnudo vestido

La expresión máxima de esta revalorización del cuerpo y sus formas como una herramienta de comunicación inigualable se ha manifestado, encima de los escenarios, a través del cuerpo desnudo. A partir de los cuerpos recubiertos de licra que simulaba ser una segunda piel, la danza contemporánea avanzó hacia una libertad total en el plano físico de las restricciones textiles mediante la desnudez, y en los últimos cincuenta años ha escenificado desnuda, sobre las tablas, en más ocasiones que cualquier otro género escénico.¹⁵

*“By returning to the body, free from the symbolism of clothing and of moral codes, dancers and choreographers seem to be exploring the sense of being human”.*¹⁶

15. Maria Tsouvala, Katia Savrami, “The Human Body in Contemporary Dance: from Costumes to Nakedness”. En *The IATC Journal/Revue de l’AICT*, núm. 13 (Junio 2016). <https://bit.ly/46krNAP>.

16. Tsouvala, Savrami, “The Human Body in Contemporary Dance”.

Así, el posmodernismo artístico de los años sesenta volvió al cuerpo, físico y performativo, influenciado por las tendencias culturales de la época —primero, los hippies, y en los setenta y ochenta, el punk, la *movida*, etc.— y como reacción y respuesta a los cambios y tensiones políticas. Y aunque la mirada hipersexualizada hacia el cuerpo desnudo era inevitable, los artistas lo vistieron de nuevos significados y lecturas.

Es el caso, en Cataluña, del renombrado *MozartNu* (1986) de Iago Pericot. En esta composición de danza contemporánea, el artista propuso a dos jóvenes bailarines desvestirse de las barreras que imponemos entre el cuerpo, el entorno y los otros cuerpos, asumiendo, de este modo, su vulnerabilidad y fortaleza, e integrando una plena honestidad hacia el espectador, el compañero de baile y uno mismo. Aunque el nudismo continuaba prohibido legalmente en ese momento, la censura permitió que estos jóvenes se mostraran sinceramente al público.

Más de veinte años después, Pericot decidió que, de entre todas sus propuestas escénicas, deseaba reponer *MozartNu*, con el nombre *MozartNu 1986-2008*, y con los mismos cuerpos que lo habían hecho antaño, acompañados de dos nuevos jóvenes dispuestos a mostrar su cuerpo desnudo.

“L’espectacle parla de la bellesa, un concepte sense edat ni configuració física concreta”.¹⁷

A pesar de unas primeras reticencias a mostrar el cuerpo envejecido, ambos bailarines originales aceptaron la propuesta y vivieron a través de ella una recuperación de la consciencia del cuerpo, física —a través de la práctica de la danza, la recuperación de la elasticidad y de la forma— y psicológica —comprendiendo la importancia de la experiencia en la fisicalidad de los cuerpos y en el diálogo expresivo con los jóvenes bailarines.¹⁸

En conclusión, el diseño de vestuario, entendido como todas las decisiones que un artista toma sobre el recubrimiento textil del cuerpo o no, ha tenido un peso significativo y único en el desarrollo de la danza contemporánea y su expresión creativa. Sin las narrativas que se desprenden del cuerpo y su vestido, no podríamos comprender su historia. 

Bibliografía

- Barbieri, Donatella. 2013. “Costume Re-Considered: From the scenographic model box, to the scenographic body, devising a practice based design methodology that re-focuses performance onto costume”. En “*Endyesthai*” *Conference Proceedings*, 147-152. Atenas: Hellenic Costume Society.
- Barbieri, Donatella. “Encounters in the Archive: Reflections on costume”. *V&A Online Journal*, n.º. 4 (verano 2012). <https://bit.ly/3t4djXB>.
- Cervera, Marta. “‘MozartNu’ per partida doble”. *El Periódico*, 14 Abril, 2008.
- Dempster, Elizabeth. 2010. “Women Writing the Body: Let’s Watch a Little How She Dances”. En *The Routledge Dance Studies Reader*, ed. Jens Richard Giersdor, Yutian Wong, 223-229. Nueva York: Routledge.
- Harrison, Mary Kent. 1998. *How to Dress Dancers*. Londres: Dance Books.
- Matamoros, Elna. 2021. *Dance & Costumes: A History of Dressing Movement*. Berlin: Alexander Verlag Berlin.
- Pollatsek, E. Shura. 2021. *Costume in Motion: A Guide to Collaboration for Costume Design and Choreography*. Nueva York: Routledge.
- Tsouvala, Maria, y Katia Savrami. “The Human Body in Contemporary Dance: from Costumes to Nakedness”. En *The IATC journal/Revue de l’AICT*, núm. 13 (Junio 2016). <https://bit.ly/46krNAP>.

17. Marta Cervera, “‘MozartNu’ per partida doble”, *El Periódico*, 14 Abril, 2008, 48.

18. Cervera, “‘MozartNu’ per partida doble”.

7

Indumentaria popular

Vestir la cabeza. La mantilla, de la tradición al travestismo

Neus Ribas San Emeterio

Directora del Museu d'Arenys de Mar

En este artículo analizo la capacidad de representatividad que adquiere la mantilla a partir de la voluntad de la persona portadora y también del entorno social y cultural, alejándome conscientemente de reflexiones relativas a la evolución de los modelos y su importancia en la historia de la indumentaria española. Desde diversas disciplinas: historia, arte, sociología y antropología analizo su poder comunicativo, centrado en las aportaciones de Appadurai (Appadurai 1991), a partir del materialismo cultural, que considera que los objetos dejan de ser neutrales cuando la persona los adquiere y los dota de significados y, sobre todo, en el trabajo de Entwistle, que analiza las conexiones entre el cuerpo, la moda y el vestir, y su relación con la identidad y el género.

La mantilla es “la prenda de seda, blonda, lana u otro tejido, adornado a veces con tul o encajes, que usan las mujeres para cubrirse la cabeza y los hombros en fiestas o actos solemnes”. La definición recoge técnica y función, pero no registra la capacidad simbólica de este artefacto, Corujo (Corujo Martín 2017) ya lo indica, se ha convertido en un “objeto de lectura antropológica al revelar los valores y contradicciones de una sociedad, una nación y una época”.

En origen, la mantilla es un velo que forma parte de la indumentaria popular, pero desarrolló un significado especial en el Madrid de finales del XVIII impulsado por el movimiento del majismo. La indumentaria de las clases populares madrileñas es imitada por la aristocracia española para oponerse a la moda francesa. La mantilla se ennobleció utilizando seda y se realizaba con encajes de bolillos —una técnica artesana que tenía un coste elevado—, no todas las mujeres podían adquirir una pieza de estas características. Las cabezas de las “majas” lucían la mantilla como un elemento de singularidad y de reivindicación, como señala Velasco:



Figura 1. Mantilla rectangular o de toalla realizada con seda y encaje de bolillos. Autoría desconocida. 1870-1900. Museu d'Arenys de Mar, numero de registro 239.



Portrait of a Woman and Man. Autoría desconocida. Daguerrotipo. Circa 1850. The J. Paul Getty Museum, Los Angeles, 2015.20.2.

“La fascinación por las clases bajas madrileñas suele considerarse un ejemplo de antiafrancesamiento, aunque entronca con la sensibilidad rococó, por ser un estilo opuesto al francés, netamente castizo, que responde también a una preocupación ilustrada: la de promover el desarrollo nacional, favorecer la industria propia y frenar las importaciones y la afición desmedida por el lujo (de origen francés), nociva para la sociedad” (Velasco Molpeceres 2021).

Esta fascinación de las clases altas por vestir como las majas quedó representada en los cuadros de Goya,¹ la mantilla de encajes fue desplazando otros modelos que no presentaban una decoración tan rica. Los diversos testimonios de extranjeros que recorrían España describían la importancia de esta pieza entre las mujeres y ahondaban en su valor identitario.² A partir de 1830-40, la mantilla pasa a convertirse en un estereotipo, como señala Velasco (Velasco Molpeceres 2021), se produce “[...] la

caída en desuso de la mantilla, propiciada por el auge de los sombreros, de inspiración francesa y vinculados, por tanto, a la renovación”. La denominada rebelión de las mantillas (1871) fue otro ejemplo del uso de la pieza para la reivindicación, las mujeres de la aristocracia lucieron mantillas, un símbolo de la españolidad y en buena medida en desuso, como emblema de oposición a la extranjerizante monarquía de Amadeo I.

No debemos olvidar que la pieza surge de la indumentaria tradicional, la mayoría de los trajes populares españoles femeninos lucen una mantilla, más o menos ricamente elaborada que adquiere protagonismo en momentos solemnes. En Cataluña, en las bodas rurales la novia se singularizaba llevando una gran mantilla blanca. Las mujeres del Roncal vistieron la mantilla como forma de reivindicación, de nuevo el cuerpo se viste para lanzar un mensaje de protesta.³

En el siglo XIX, a pesar de la progresiva pérdida de influencia, la mantilla mantiene su valor estético y se percibe como elemento de prestigio, mujeres de la aristocracia o de las clases altas se retratan con ella, vistiendo el cuerpo para la posteridad. En estos retratos, que muestran un modelo femenino acorde con la moral de la época, se cubren la cabeza y envuelven su cuerpo utilizando grandes piezas con volantes.⁴

A principios del siglo XX, la utilización de la mantilla rectangular cambia la forma de vestirla, la pieza se colocaba sobre una peineta que

1. La importancia de las representaciones de Goya dio nombre a una mantilla popularmente conocida como goyesca.

2. Se conservan muchos testimonios de viajeros y viajeras que escribieron sobre sus viajes por España a lo largo de los siglos XVIII-XIX y ofrecen una imagen exótica de la mujer española vestida con mantilla.

3. “Las mujeres roncalesas no estaban dispuestas a sufrir esa humillación y la forma de rebelarse fue cubriendo su cabeza con una mantilla; ni tocado, ni paño. Algunas pasaron por la cárcel; otras, en señal de protesta, dejaron de ir a la iglesia; y el asunto llegó a los tribunales del Reino que acabaron dando la razón a las mujeres roncalesas. Es así como el tocado desapareció en aquellos últimos años del siglo XVIII, y con él todo el traje femenino, dando paso al traje que hoy conocemos en el que se incluye la mantilla”. <https://bit.ly/3PmNGsc>

4. Existen diversas tipologías de mantillas: mantilla de casco, de terno que tienen una pieza rectangular con volantes de encajes que envuelven la cabeza y el cuerpo; las mantillas triangulares o *pollitas*, rectangulares o de toalla y la madrileña o goyesca de forma triangular con un volante en la zona inferior.



recoge el cabello y eleva la figura. Los retratos pictóricos muestran un nuevo modelo femenino con mantillas que estilizan las figuras para darles un gran poder y juegan con la transparencia de los encajes para fomentar la ambigüedad y el misterio. Julio Romero de Torres⁵ representa en sus obras el imaginario andaluz de mujeres de potente sensualidad. En *Cante Hondo*, la figura central es una mujer desnuda envuelta en una mantilla. En las fotografías de Josep Masana, mujeres desnudas posan únicamente cubiertas con grandes mantillas. Es una visión masculina de la mujer, objeto de representación de la fatalidad y de la tentación, un animal bello y peligroso. La mantilla muestra y oculta, se aleja de la tradición y la religiosidad para vestir cuerpos erotizados.

Bertran Mases añade un elemento más en *La Maja Marquesa*, el retrato de un grupo de mujeres lesbianas de la aristocracia madrileña. En el centro, una de ellas se muestra sin pudor desnuda envuelta en una mantilla blanca acompañada de dos mujeres con la misma pieza. La obra conecta con los retratos de Goya desde una visión transgresora. Así lo describe José Francés:

5. Romero de Torres junto a otros pintores como Zuloaga, Néstor, Anglada Camarasa, Smith son representantes del simbolismo, un estilo artístico que tuvo sus orígenes en la pintura de Moreau que desarrolló las principales características de la mujer fatídica.

Sense titol (Maja asseguda amb mantellina). Josep Masana. Fotografia. 1920-1940. Museu Nacional d'Art de Catalunya, 202053-000.

“Ocultaron, hipócritamente, su odio al desnudo los pintores que entonces constituían el Jurado, alegando que rechazaban *La Maja Marquesa* porque, a juzgar por el título y el asunto del cuadro — una mujer desnuda y con mantilla blanca, entre otras dos mujeres vestidas, con sendas mantillas, igualmente —, «podía creerse que el autor aludía a cierta individuo, marquesa y lesbiana, que lleva una vida de escándalo»” (Francés, 1923).

Con una actitud de sujetos activos, grandes divas de principios del siglo XX como La Bella Otero, Raquel Meller, Carmen Tórtola Valencia, Imperio Argentina, vistieron cuerpos tentadores para cuestionar las normas que relegaban las mujeres al ámbito doméstico. Con capacidad para controlar su propia imagen, elaboraron retratos de mujeres poderosas y provocadoras que conectaban con el mito de Carmen, la mantilla reforzaba una españolidad de carácter exótico y misterioso. Tórtola Valencia desarrolló su capacidad creativa en el personaje de *La Maja*, tal como señalé en mi artículo (Ribas San Emeterio 2018): “En les representacions següents de La Tirana, Carmen Tórtola Valencia va estilitzar aquesta imatge potenciant



Procesión. Autoría desconocida. Fotografía. 1966.
 Archivo Regional de la Comunidad de Madrid, ES 28079
 ARCM BASA0002_000005.

el dramatisme amb el maquillatge i la utilització del negre i el vermell: mantellina, volants al vestit i gran ventall. El personatge de la Tórtola era una representació de la dona dominant, la *femme fatale* inspirada en la Carmen de Merimée, icona de l'Espanya negra”.

La función más conocida de la mantilla es la de ocultar una parte de la figura femenina: la cabeza y en ocasiones el rostro en las ceremonias religiosas. En la tradición judeocristiana el cuerpo femenino es símbolo de tentación y del pecado, por tanto ha de ser ocultado. En los rituales religiosos que se realizan durante la Semana Santa, la mantilla cumple una doble función, el recato pero también la ostentación, con lo cual se han desarrollado unos códigos de vestuario estrictos. La mantilla adquiere centralidad y determina totalmente el resto de la indumentaria con un protocolo que impone colores, medidas y también los elementos decorativos o complementos, y crea una apariencia a través del uso consciente de la indumentaria, que se reproduce en un grupo homogéneo que tiende a la similitud.

Estos estrictos códigos los adopta la comunidad *queer* para proponer una tensión en el discurso sobre el género y la indumentaria. Como señala Entwistle (Entwistle 2002): “No existe una relación natural entre una prenda de vestir y la «feminidad» y la «masculinidad», en su lugar

hay un conjunto arbitrario de asociaciones que son específicas de la cultura”. Un primer testimonio lo encontramos en el libro de Jean Genet (Genet 2012) *Diario de un ladrón* al describir la primera manifestación *queer* en 1931:

“Al constatar su muerte definitiva, las Carolinas, con chales, mantillas, trajes de seda y chaquetillas ajustadas acudieron a ella en solemne delegación para depositar un ramo de flores rojas anudado con un crespón de gasa”.

En los años 70 del siglo XX, Ocaña, artista de la contracultura, desarrolló todo un imaginario sobre la identidad femenina andaluza inspirado en el mundo de su infancia. En unos años donde las fronteras del género estaban claramente definidas, Ocaña las tensionó en sus pinturas y especialmente sus *performances*, teatralizando el icono de la mujer andaluza para mostrar su homosexualidad y conectar con la estética *camp*. Para Naranjo:

“Opta por representar la feminidad más castiza utilizando el icono de mujer andaluza como espejo donde reflejar su identidad estética. Lo hace visible con el uso de los elementos característicos de las mujeres de su pueblo como mantillas, peinetas, flores, trajes de flamenca y mantones, atuendos que aplica habitualmente a los retratos de sus amigos homosexuales, o en sus propias actuaciones y performances, que también plasma en expresivos autorretratos como documento pictórico de su travestismo” (Naranjo Ferrari 2015).



Escena de la película: *Ocaña, retrato intermitente* de Ventura Pons. 1978.

En la actualidad, artistas o *influencers* del *queer* utilizan esta pieza para seguir cuestionando los estereotipos del género y lanzar un mensaje reivindicativo, político o simplemente de carácter creativo. Carlos Carvento⁶ viste la mantilla para reflexionar sobre la inconsistencia de las convenciones sobre indumentaria y la identidad sexual, y cuestiona los valores que ha asignado la visión paternalista de elementos

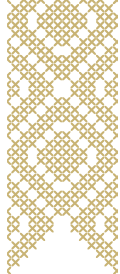
que, por su propia naturaleza neutra, no debería tener y son el resultado de convenciones artificiales.

La mantilla se ha convertido en un elemento tan singular, que ha vestido y viste el cuerpo para convertirse en un transmisor de la reivindicación política, la erotización del cuerpo femenino, una identidad exótica de la españolidad y también una reflexión sobre el género. Fruto de un marco cultural concreto, ha adquirido un valor simbólico e identitario en el que se han reconocido diversos colectivos que han desarrollado imaginarios propios. 

6. Desde su cuenta de instagram @ccarvento y su página web *Maricón de España* reivindica “la dignificación de la historia LGTBIQ+ a través del imaginario andaluz y el entendido andaluz y el entendido como «español», como ya utilizaron las antepasadas *queer* en sus *performances* y obras”.

Bibliografía

- Appadurai, Arjun. 1991. *La vida social de las cosas*. México: Grijalbo.
- Corujo Martín, Inés. 2017. “La mantilla entre tradición y modernidad: moda, género y cultura material en la España de los siglos XVIII y XIX”. *Letras Femeninas*: 28-45.
- Entwistle, Joanne. 2002. *El cuerpo y la moda*. Barcelona: Paidós.
- Francés, José y Antonio de Hoyos Vinent. 1923. *Federico Beltrán Masses*. Madrid: Tipografía artística.
- Genet, Jean. 2012. *Diario de un ladrón*. Barcelona: RBA.
- Naranjo Ferrari, José. 2015. “Identidades femeninas del travestismo «Ocaña»: iconografía e influencias de la mujer andaluza en la producción artística de Ocaña”. *Revista Estúdio: Artistas sobre outras obras*: 207-216.
- Ribas San Emeterio, Neus. 2018. “Carmen Tórtola Valencia, la construcció dels personatges”. *Estudis Escènics*: 1-17.
- Velasco Molpeceres, Ana Maria. 2021. “El afrancesamiento, la moda española y el nacionalismo: Política, industria y prensa”. *Estudios de Historia de España*. Septiembre: 107-122.



Carmina Pairet Viñas

Vestirse de mantón en Vilanova i la Geltrú. Seda en movimiento en el Carnaval

Carmina Pairet Viñas
Socióloga

Originario de China, el mantón de Manila llega a España a través de la ruta del galeón de Manila. Este gran pañuelo bordado y rematado por flecos se pone de moda como accesorio de lujo a mediados del siglo XIX (Stone 1999).

El mantón está en constante transformación, en su forma y su material, pero también en la manera como se luce. Estudiarlo directamente sobre el cuerpo e identificar su contexto a través de imágenes y textos, nos permite ver el mantón como un “objeto en acción” (Bleichmar y Meredith 2016). El presente trabajo pretende acercarlo al cuerpo desde una perspectiva sociológica que aborde el “vestir el mantón” como práctica social contextualizada (Entwistle 2000), relacionando producción y consumo.

Nos centraremos en su uso en el Carnaval de Vilanova i la Geltrú (Barcelona), donde el mantón se ha convertido en uno de los emblemas de la ciudad. Abordamos el tema a través de un estudio de material iconográfico y hemerográfico desde 1900 a 1970 (fotos, carteles publicitarios, crónicas periodísticas/prensa). Hemos tenido la oportunidad de estudiar decenas de mantones locales y de recuperar su memoria oral.

El mantón en Vilanova i la Geltrú: herencia del carnaval ochocentista

Nos centramos en dos de los actos más característicos del Carnaval: las comparsas y el baile de mantones. El domingo de comparsas, cientos de entidades salen a la calle, acompañados de bandas de música. Los comparseros desfilan en pareja, ellas con mantón de Manila y

ellos con trajes con el color de la entidad, hasta acabar en la plaza Mayor con una guerra de caramelos ente cuadrillas. El baile de mantones es un baile de gala organizado por diversas entidades donde las parejas van a disfrutar de la música y a lucir sus mantones.

En los siglos XVIII y XIX, la ciudad fue un importante puerto de salida de vinos y aguardientes hacia América. Propiciado por la vuelta de los indios, el carnaval tuvo un periodo álgido en la segunda mitad del siglo XIX (Tubau 2000).

A mediados del XIX el mantón fue adoptado por la clase burguesa y la clase media española que lo lucía en teatros, verbenas y carnavales. En Vilanova i la Geltrú, su uso en carnaval fue acelerado por las mujeres de los indios, que lo traían de Nueva España, como elemento de estatus. En el *Diario de Villanueva*, encontramos un anuncio de 1852 de un importador de la compañía de las Indias que vende “pañuelos de nueve palmos y palmo y medio de flecos” bordados.¹

El pañolón de Manila terciado, del salón a la calle

En el último tercio del siglo XIX, el mantón se convirtió en una de las prendas más deseadas. La tradición de llevar mantos y el gusto español por la seda fueron claves para su difusión en España (Herranz 1999). Poseer un pañolón de Manila² sugería mundanidad y conexión con hombres poderosos, que tenían acceso a la riqueza de China. Ellas lo adoptan como “Glorioso recuerdo de nuestra conquista de Asia, que ha conservado como trofeo la mujer española”.³

En Vilanova, a partir de 1858, en los grandes bailes de máscaras organizados por las entidades burguesas, conviven mantones y

1. *Diario de Villanueva*, 1-03-1852, p. 4.

2. Pañolón de Manila o de la China se usará hasta 1876 para denominar un pañuelo grande, de abrigo bordado sobre seda (Strbáková 2007).

3. *Última moda* nº 129, 22-6-1890, p. 6.



Parejas de comparseros, 1905-1910. Fondo Ferrer i Ferret, Archivo comarcal del Garraf.

disfraces. En las primeras imágenes que se tiene de las comparsas, se luce en los bailes en las plazas de la ciudad. Al salir a la calle, su porte cambia, ya no se lleva “doblado a lo largo en la forma de chal, para hacerlo más fino”.⁴ Se lleva terciado, es decir enrollado al cuerpo: la prenda insinúa el busto, poniendo en valor la silueta en S de la comparsera.

Esta forma de llevar el mantón era habitual entre las manolas, las mujeres de los barrios populares de Madrid con autonomía económica, que se distinguían por su indumentaria (León 2022). La manola se puso de moda gracias al teatro y la zarzuela; la clase media adoptó sus maneras, y también algunas de sus prendas.

Los mantones de las fotos son mantones isabelinos (1840-1870), de colores suaves o color “ala de mosca”. Adaptados al gusto español por los chinos (Stone 1999) son de crepe de

seda muy ligera y de flecos cortos, ideales para envolverse en ellos.

De mantón de Manila a chal de España: la domesticación del mantón

Con la pérdida de las colonias, las revistas burguesas de la época instan a relegarlo “algún tiempo en el olvido, lo mismo que las habaneras y los tangos [...], sus flores encarnadas recuerdan la sangre vertida en aquella tierra”.⁵

El mantón de Manila vuelve a ponerse de moda hacia 1920, y se convierte en chal elegante en las principales capitales europeas. La prensa aprovecha para españolizar el mantón, dotándole de un halo de modernidad y cosmopolitismo. El mantón de Manila se va a domesticar: hay que reubicarlo en España. En este sentido, es significativa la evolución de su etimología: deja de usarse la apelación *pañolón de*

4. *La Verdad*. Semanario 19-11-1898.

5. *La moda elegante Ilustrada*, XXX, 1898, p. 365.



Comparsera luciendo mantón estampado. Años 20. Fondo Maite Aragonés.

Manila. Se empieza a hablar de *mantón de flecos* y de *chal español*.⁶

Mientras tanto, el lucrativo negocio de los mantones bordados se traslada a España.⁷ La mecanización textil permite hacer versiones más económicas de mantones, que se muestran en las Exposiciones Universales de 1929. Aparecen las llamadas “imitaciones”: mantones estampados sobre punto de seda, que se venden como mantones de Manila pintados,⁸ y

6. En un artículo de título “La prenda más española” se retrata a varias cupletistas con mantones mecánicos hechos en la fábrica Jaume Giró de Badalona con el texto: “Antaño, noche verbenera constituía un alarde de españolismo el que las hermosas mujeres lucieran un mantón. Actualmente en toda fiesta elegante, las damas ostentan la airosa prenda que por su donaire ha sabido traspasar fronteras”. *Blanco y Negro*, 9-01-1927.

7. Acerca de la producción española de mantones bordados a mano en Sevilla, ver Aguilar Criado (1998). Queda por estudiar la producción española de mantones en el periodo que va de 1898 hasta 1930. Aguilar Criado (1998: 92) ha fechado en 1929 la implantación de primeros talleres, pero pensamos que puede ser anterior. En Barcelona nos consta la producción de mantones mecanizados al menos a partir de 1927 en la Fábrica de Jaume Giró en Badalona.

8. Se venden chales estampados a juego con las sombrillas. “No



Júlia en granate, Ramon Casas, 1906, colección del Círculo Ecuéstre.

también mantones bordados a máquina sobre crespón, hechos en Cataluña.

En Vilanova, se alquilaban o compraban a plazos en las tiendas de tejidos (Lleó 2002) para acudir a los bailes de mantones. El mantón también se usa cada vez más en la comparsa: expresa modernidad y conserva un halo de respetabilidad.

Algunas sociedades surgidas en la primera década del siglo como la Grecia Amarilla y el Pósito de pescadores, con comparseras de origen más popular, optaban por mantones más económicos. Lo llevan en pico cubriendo las espaldas, acentuando la silueta tubular de la mujer de la época, cerrados a veces por un broche, en un gesto de recato. Otros mantones de la década de 1920 son los elaborados en crespón con flores grandes y pesados flecos, pero no se ponen tan de moda en Vilanova.

Los años treinta: el erotismo del mantón llevado a la Moronga

En los años treinta, las comparseras más atrevidas llevan el mantón a la Moronga, o a modo de vestido. El mantón se pone con uno de los picos por delante, atando dos picos cruzados atrás, como las cupletistas. Los carteles publicitarios, como los del Anís del Mono, también nos muestran una mujer moderna con mantón

ha tenido nada de efímero la moda de los mantones de flecos o chales a la *espagnole* como dicen los franceses pero ahora se hacen pintados a mano por artistas muy hábiles”. *Blanco y Negro*, 30-07-1922.



Comparseras en los años 25-30, con mantones a la Moronga. Fondo fotográfico municipal, Archivo comarcal del Garraf.

como vestido, como Julia Peraire, la musa de Ramon Casas.⁹

Las connotaciones sexuales del mantón, pegado al cuerpo, y con un halo de exotismo, convierten la prenda en un elemento de seducción que alude a la permeabilidad creciente entre clases sociales. Abundan en los periódicos las sátiras sobre el mantón en cuyos flecos se enredan los hombres.

El mantón integrador: mantones legítimos versus imitaciones

Tras la Guerra Civil, el desarrollismo franquista rescata el uso del mantón. Los concursos de mantones se multiplican y ensalzan su españolidad y “el donaire y gracejo que se marca al envolverlo con él [...], una herencia que en nosotras toca dar vida de nuevo”.¹⁰

En Vilanova, en los bailes burgueses recuperados tras la guerra, el mantón se lleva cuadrado o en pico, abierto y caído, por debajo de los hombros, con guiño al chal de los salones

del XIX. Aparece entonces en la prensa, la apelación de “mantones legítimos” para diferenciar a los mantones a mano heredados de las imitaciones, mantones hechos a mano y a máquina en España.

En 1960, salir “vestida de mantón” a la comparsa se convierte en un elemento de integración para las inmigrantes aragonesas y andaluzas recién llegadas a la ciudad.¹¹ El mantón les permite lucir un elemento ligado a sus raíces e integrarlo en la sociedad de acogida, mayormente catalanohablante.

En paralelo al crecimiento del número de comparsas, aumenta la demanda de mantones, que se venden a plazos o se alquilan para Carnaval. Esos mantones eran mayoritariamente fabricados en la región de Sevilla, pero pronto, por la diferencia en el precio de la mano de obra, se volverán a importar desde China (Aguilar 98, 160).

Los pesados mantones de crespón serán substituidos por mantones de seda o satén bordados en China, aunque se obvia su origen, al

9. Julia, su musa, es retratada como una mujer moderna urbana, que sale a la calle y mira con sensualidad al espectador. El arquetipo de la Manola de Casas representa a la belleza popular, la auténtica, sin influencias foráneas.

10. *La Prensa Barcelona*, 24-06-1944, p.2.

11. De 1967 a 1977 se pasa de 546 parejas a 3058 parejas de comparseros. Andalucía y Aragón son dos de las regiones españolas con más arraigo del mantón de Manila en España.



Baile de mantones en el Foment, 1959. Fondo Ramón Horro, Archivo comarcal del Garraf.

ser comercializados por dos empresas sevillanas. Estos mantones más ligeros y de tamaño mediano eran más adecuados para saltar en la comparsa, y se llevan abiertos sin ceñir al cuerpo, para poder lanzar los flecos al aire. Las vilanovinas suelen tener dos mantones: uno de batalla y otro de gala; un mantón negro, que suele ser de flores pequeñas, más ligero, de tamaño mediano, para la comparsa y otro más lucido, en algunos casos de herencia familiar, para el baile de mantones.

Conclusiones

Es común la idea de que el mantón de Manila, accesorio de lujo a mediados del siglo XIX en ámbitos burgueses y aristocráticos, hubiese sido adaptado por imitación por las clases medias y obreras, que lo incorporaron a la indumentaria popular.

Esta teoría descendente y elitista de la moda explica mal el profundo arraigo del mantón en ciertas localidades. Si incorporamos al cuerpo en el análisis vemos como la moda del mantón no se reduce a un momento histórico o uso social, sino que conforma un entramado de significaciones contradictorias.

En Vilanova, pasa de ser un símbolo de estatus y de poder colonial a ser un elemento de patrimonio cultural popular. Si bien, el mantón ha sido instrumentalizado como emblema de la esencia española en diferentes momentos históricos, en Vilanova se ha considerado un símbolo de la ciudad. El gesto con el que se luce en Vilanova nos habla de las mujeres que lo llevan, y de la tensión que viven entre modernidad y tradición. El mantón de la comparsa permite a las vilanovinas de los años veinte y treinta del siglo XX mostrar su identidad como mujer moderna en la esfera pública. Asimismo, nos habla del orgullo de las “nuevas catalanas” de los años sesenta y de la tensión de integrarse en una sociedad de acogida, sin renunciar a las raíces.

Los estudios académicos sobre el mantón de Manila se han centrado en los mantones bordados a mano en China en la época colonial. Los mantones de producción local han quedado excluidos, siendo considerados imitaciones, lo que ha dificultado el análisis de los patrones de consumo. Contextualizar el origen de producción y de venta, gracias al concepto de “cuerpo textualizado” nos ha ayudado a relacionar producción y consumo.



Comparsas en la Plaza de la Vila, 1958. Fondo Escofet.

Entender el mantón como un objeto en tránsito, siempre en constante movimiento (Bleichmar y Martin 2016; Zanardi 2019), nos permite captar las significaciones que adquieren los estilismos del mantón en el contexto

local. Se abren así interesantes pistas de investigación sobre áreas de estudio poco investigadas, como los mantones mecanizados y la producción y consumo de mantones en Catalunya. 

Bibliografía

- Aguilar Criado, Encarnación. 1988. *Las bordadoras de mantones de Manila de Sevilla. Trabajo y género en la producción doméstica*. Sevilla: Área de Cultura del Ayuntamiento de Sevilla.
- Altadill, Miquel. 2014. *Els mantons de Manila a Vilanova i la Geltrú*. Vilanova i la Geltrú: Ajuntament de Vilanova.
- Appadurai, Arjun. 1991. *La vida social de las cosas. Perspectiva cultural de las mercancías*. México: Grijalbo. Conaculta.
- Arenas, Pere. 2013. "Els mantons de Manila". *Butlletí de la Biblioteca Museu Balaguer*: 92-97.
- Bleichmar, Daniel y Martin Meredith. 2016. *Objects in motion in the early modern world*. New York: Wiley-Blackwell.
- Duran, Xavier. 2014. *Vilanova és comparses!: 1955-2013, una mirada als últims 59 anys de les comparses*. Vilanova i la Geltrú: Oasi.
- García, Xavier. 1972. *Vilanova i la Geltrú i el seu gran carnaval*. Barcelona: Editorial Pòrtic.
- González, Miguel Ángel. 2014. "La Plaça és vostra! Una aproximació al carnaval de Vilanova". *Canemàs; revista de pensament associatiu* 9: 34-47.
- Entwistle, Joanne. 2000. *El cuerpo y la moda. Una visión sociológica*. Barcelona: Paidós.
- Herranz, Concha. 1999. "El mantón de Manila, simbiosis cultural". *El mantón de Manila*. Madrid: Museo Municipal de Madrid. Fundación Loewe: 165-179.
- Hiner, Susan. 1998. *Accessories to Modernity: Fashion and the feminine in nineteenth century France*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- León Fernández, Marco. 2022. *De manolas y toreros, patronos de España*. Soria: Diputación de Soria.

-
- Marco, Javier y Pablo Martínez. 2016. *Vestirse con un cuadro. Exposición de mantones de seda*. Requena: Ayuntamiento de Requena.
- Oliván, Teresa. 2014. *Una Vida con mantón. Dos siglos de tejidos en seda y lana*. Zaragoza: Prensa diaria Aragonesa.
- Pérez Galdós, Benito. 1985. *Fortuna y Jacinta, dos historias de casadas I*. Madrid: Cátedra.
- Puig, Oriol. 2002. *El carnaval vilanoví, dades per a la seva història*. Vilanova i la Geltrú: El Cep i la Nansa.
- Lleó, Ana. 2000. *L'Abans. Vilanova i la Geltrú. Recull gràfic 1873-1965*. El Papiol: Editorial Efadós.
- Stone, Caroline. 1999. "El mantón de Manila" en *El mantón de Manila*. Madrid: Museo Municipal de Madrid/Fundación Loewe: 33-85.
- Strbáková, Radana. 2007. *Procesos de cambio léxico en el español del siglo XIX. El vocabulario de la indumentaria*. Tesis doctoral, Universidad de Granada.
- Tubau, Albert. 2000. *Un segle de Carnaval, misèries i poca-soltades*. Vilanova i la Geltrú: Federació d'Associacions pel Carnaval de Vilanova i la Geltrú.
- Zanardi, Tara. 2019. "From global traveler to costumbrista: The *mantón de Manila* and the appropriation of the exotic", en *Visual Typologies from the Early Modern to the Contemporary Local Context and Global Practices*. New York: Routledge: 201-213.

Archivos consultados:

Arxiu Comarcal del Garraf
 Col·lecció local de la Biblioteca Joan Oliva i Milà
 Arxiu Escofet
 Biblioteca Museu Victor Balaguer



Indumentaria deportiva

Vestir para el deporte.

Exploración de los beneficios de los tejidos técnicos y su impacto en el diseño de la indumentaria deportiva para una creciente demanda de necesidades diversas

Eugenia Aryan

Directora y Docente del Programa de Actualización de Posgrado DID Diseño de Indumentaria Deportiva en la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la UBA. Docente Titular en la Tecnicatura y Licenciatura en Diseño Textil y de Indumentaria de la Facultad de Humanidades y Artes de la UNR

El diseño es una disciplina que opera culturalmente. Así, el diseñador es reconocido como un operador preocupado por el análisis de los hechos culturales en los que se desarrolla; y ocupado en identificar interrogantes que lo acerquen a las necesidades de un usuario determinado para luego hallar las vías más eficaces para dar respuesta a problemáticas concretas. Se trata así de conocer y comprender al usuario en profundidad para serle relevante en una propuesta con sentido y propósito.

En este contexto, los diseñadores nos encontramos en la necesidad de interpretar un mercado esencialmente dinámico y es precisamente ese dinamismo el que nos mantiene motivados a repreguntarnos permanentemente sobre nuestra práctica. ¿Qué otra tarea habría de tener un diseñador si no es esencialmente interpelarse permanentemente, y a partir de ello resolver los problemas del usuario con efectivas soluciones de diseño?

Vivimos en un mundo “fluido, ligero y móvil” definido por Gilles Lipovetsky como “De la Ligereza”. Según Lipovetsky, la sociedad contemporánea se caracteriza por un cambio constante, una aceleración del ritmo de vida y una multiplicidad de opciones disponibles. Este contexto promueve una mentalidad orientada hacia la búsqueda de la novedad, la flexibilidad y la adaptabilidad. Lipovetsky argumenta que esta ligereza se refleja en diversos ámbitos de la vida moderna, desde la moda y el consumo hasta las relaciones interpersonales y el estilo de vida. Destaca cómo la tecnología y la globalización han contribuido a esta transformación, permitiendo una mayor movilidad,

comunicación instantánea y acceso a información en tiempo real. Esta ligereza y fluidez sin precedentes, según Lipovetsky, influye en nuestra forma de vivir, pensar y relacionarnos con el mundo.

En este contexto definido como “fluido, ligero y móvil”, el sistema de la moda se ve revolucionado y se expande el campo de estudio generando nuevos horizontes, a la vez que nuevos desafíos en el diseño como profesión. En la última década, en el campo del diseño de la indumentaria deportiva específicamente, la evolución ha sido enorme y, en este sentido, han influido varios factores. Desde hace algunos años, personalmente, me dedico a estudiar y revisar los factores que reflejan las demandas cambiantes de los usuarios como un modo de identificar necesidades específicas e intentar, entonces, dar respuesta a problemas concretos de diseño. Por ejemplo, los avances tecnológicos y las tendencias culturales y estilos de vida que hacen que mi práctica profesional y académica sean también dinámicas y especialmente interesantes.

El objetivo del presente trabajo es problematizar, a partir del marco teórico de Lipovetsky, acerca de la relación entre tejidos, moda y cuerpos: esto es, específicamente explorar los beneficios de los tejidos técnicos y su impacto en la adaptación de la indumentaria deportiva a los distintos tipos de cuerpos. En este sentido, surgen ciertos interrogantes: ¿cómo evoluciona el diseño reconociendo que los cuerpos, al ser diversos, tienen capacidades de movilidad diferentes? Entendiendo que la práctica deportiva exige una serie de movimientos propios y específicos de cada deporte, nos preguntamos: ¿cómo impacta la elección de los tejidos en el diseño para cuerpos con habilidades o tallas diferentes reconociendo que se mueven de distinta manera durante la práctica de una actividad deportiva?

Algunos de los factores específicos más significativos en la industria del deporte que reflejan demandas nuevas se relacionan con los



Indumentaria activada, la Nadi X con sensores que monitorea y guía la postura, previniendo lesiones.

avances en materiales y tecnología que han revolucionado el diseño de la indumentaria deportiva. Se han desarrollado tejidos técnicos nuevos que ofrecen no solo características como transpirabilidad, elasticidad, resistencia al agua y al viento y propiedades de compresión y gestión de la humedad. Sino que también se han incorporado tecnologías como la impresión en 3D y la integración de sensores de movimiento, lo que ha permitido diseños más funcionales y personalizados. Otro factor a destacar ha sido el enfoque en el rendimiento y la comodidad. Los usuarios buscan prendas deportivas que mejoren su rendimiento y les brinden comodidad durante la práctica deportiva. De este modo, las innovaciones textiles marcan la diferencia. Hay tejidos diseñados para obtener el equilibrio térmico óptimo, manteniendo el cuerpo seco y protegido de las inclemencias del tiempo. Otros, están pensados para otorgar comodidad optimizando ajustes y dando libertad de movimiento. Los tejidos deportivos estimulan y favorecen la confianza de los deportistas, al tiempo que brindan una experiencia deportiva más satisfactoria y efectiva. Con el aporte de las innovaciones textiles, el diseño de la indumentaria se ha centrado en proporcionar un ajuste preciso, ventilación adecuada y soporte donde sea necesario. La ergonomía y la biomecánica también han influido en el diseño de prendas que

se adaptan a los movimientos del cuerpo, a las capacidades y limitaciones de los deportistas, a la vez que mejoran la eficiencia, el confort, la seguridad y el rendimiento atlético.

Como respuesta a la creciente demanda de una experiencia del usuario mejorada, se ha empezado a incorporar tecnología *wearable* en el diseño de la indumentaria deportiva. Por ejemplo, en lo que se refiere a avances aplicados al diseño de la indumentaria para yoga, se han desarrollado prendas con características específicas para mejorar la experiencia y el rendimiento del practicante. Como prendas que incluyen sensores de movimiento integrados para proporcionar retroalimentación en tiempo real sobre la postura y la alineación, monitoreo de la frecuencia cardíaca, seguimiento de la respiración y la relajación. Con esta idea, Wearable X ha desarrollado, patentado y comercializado desde 2017 una línea de indumentaria activada, la Nadi X, con sensores que monitorean y guían la postura, previniendo lesiones. Hoy en día, las empresas más innovadoras son aquellas que aúnan diseño y tecnología para crear una mejor calidad de vida a través de la indumentaria y la experiencia.

La necesidad de utilizar tejidos o recursos que se adecuen a la diversidad de cuerpos y habilidades deportivas en el deporte es vital para garantizar la comodidad, la libertad de movimiento y la confianza de los atletas,

Proyecto Atlas-Murciélagos. Fútbol 5 para ciegos.
Tecnología 3D y texto en Braille + QR al servicio de diseños
para la diversidad y la inclusión.



independientemente de su forma, tamaño, características o posibilidades de movilidad físicas. La diversidad de cuerpos y habilidades de cada deportista deben ser consideradas y abordadas en la industria de la indumentaria deportiva, y esto incluye el diseño de prendas específicas para los requerimientos de cada caso, cada deporte o práctica deportiva.

La fabricación de tejidos que se adaptan a todo tipo de cuerpos refleja también una especial necesidad de pensar en la inclusión y aceptación de la diversidad. En efecto, el diseño de la indumentaria deportiva ha evolucionado hacia una mayor diversidad incluyendo, además de variedad de tallas, cortes, ajustes y adaptabilidad, más personalización y representación para acentuar la individualidad. Estos cambios reflejan una comprensión creciente de que la práctica deportiva es para todos, independientemente del cuerpo o las habilidades que se tienen, y buscan promover la inclusión y la aceptación corporal en la industria del deporte.

Este es uno de los temas donde centro mi interés, trabajando en el diseño de prendas que habilitan la práctica deportiva y responden a necesidades individuales de los usuarios: desarrollé este aspecto abordando cuestiones relacionadas con la identidad, la diversidad y la inclusión colaborando con el Club Atlético Atlas diseñando una serie de camisetas de fútbol para ciegos que fue usada por “Los Murciélagos”, la

Selección Argentina de Fútbol 5 para ciegos. Un proyecto donde ubicar el diseño como una disciplina que puede estar al servicio de la concreción de un sueño resignificando el lazo con los usuarios. Se trató de una experiencia en la cual establecí una conexión emocional con los jugadores, a la vez que viví la práctica de diseñar como forma de operar generando cierta “disminución de la discapacidad” y celebrar la diversidad de los cuerpos y sus posibilidades de movimiento a pesar de sus limitaciones físicas. La camiseta exhibía en 3D el nombre y número de cada jugador, además de los *sponsors* en idioma Braille. Asimismo, incluía un código QR con el cual, al ser escaneado, el usuario (jugador o simpatizante) escuchaba la historia del inicio y evolución del fútbol para ciegos en Argentina. Cada camiseta tenía el carácter de pieza singular como único es cada jugador. “Los Murciélagos” futbolistas —al igual que los murciélagos— pueden “volar” sin ver.

En lo que a mi tarea académica se refiere, dirijo proyectos de posgrado en el Programa de Actualización en Diseño de Indumentaria Deportiva en la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la Universidad de Buenos Aires. Quiero destacar un proyecto gestado en el marco del posgrado, que refracta las luces de necesidades específicas en la industria del deporte, de acuerdo a prácticas deportivas que surgen a raíz de tendencias culturales y estilos



Proyecto de Posgrado. Diseño de prenda híbrida de doble función. Campera-poncho con tejidos técnicos, por Denise Afonso Costabile.

de vida de hoy en día. Es el caso de una colección de prendas para *ballet fit*¹ presentada en 2021 por Denise Afonso Costabile. En este proyecto, se destaca el diseño de piezas para una población de mujeres de variadas condiciones físicas y tallas cuya propuesta se centra en facilitar la corrección de la postura. El acierto también radicó en proponer diseños con tejidos que permitían una fácil movilidad sin restringir el rango de movimiento, a la vez que ofrecían comodidad y sujeción durante la práctica. Para la pospráctica, la colección incluía una prenda híbrida y versátil de doble función, que resignifica la estructura morfológica de la

denominada *campera-poncho*,² para usar como abrigo y mantener el calor corporal; o bien, como protector impermeable.

Queda claro que las posibilidades de vestir para el deporte son infinitas. Considerar los cuerpos con capacidades y habilidades variadas y únicas puede ser uno de los primeros pasos para empezar a revisar nuestras prácticas y entonces expandir nuestro horizonte creativo. Explorar los beneficios de los tejidos técnicos

1. El *ballet fit* es una forma de ejercicio inspirada en el ballet clásico. Combina movimientos de ballet con ejercicios de acondicionamiento físico y elementos de entrenamiento de fuerza y flexibilidad para crear una forma de ejercicio más accesible y beneficiosa para el cuerpo. El objetivo del *ballet fit* es mejorar la postura, tonificar los músculos, aumentar la flexibilidad y desarrollar la resistencia. A menudo se realiza con música clásica de ballet y puede implicar ejercicios en la barra, en el suelo y en el centro adaptados a personas de todos los niveles de habilidad y experiencia. Es una opción popular para aquellos que desean experimentar los beneficios del ballet en su estado físico, sin necesidad de tener experiencia previa en la danza.

2. La *campera-poncho* es una prenda de vestir que combina características de una campera y un poncho. Esta prenda es apreciada por su versatilidad, ya que combina la comodidad y el estilo relajado del poncho con la funcionalidad y practicidad de una campera. Es una especie de híbrido entre ambas prendas, diseñada para brindar comodidad y estilo. Una *campera-poncho* típicamente tiene forma de poncho, lo que significa que no tiene mangas y se coloca sobre los hombros como una capa suelta. Sin embargo, a diferencia de un poncho tradicional, una *campera-poncho* suele tener una abertura frontal con cierre o botones, similar a los que se hallarían en una campera convencional. Esto permite que se pueda abrir y cerrar para ajustar la prenda según las necesidades de cada persona. La *campera-poncho* puede estar confeccionada en una amplia variedad de materiales, desde tejidos ligeros y transpirables hasta opciones más cálidas y abrigadas. Algunas *camperas-ponchos* también pueden tener capuchas incorporadas para proteger la cabeza en caso de lluvia o viento.

y su impacto en el diseño de la indumentaria deportiva para una creciente demanda de necesidades diversas es vital como modo de dar respuesta a un mercado dinámico que tiende cada vez más a la inclusión y a la aceptación de la diversidad.

Ciertamente, lejos de proponer hallar respuestas cerradas, este trabajo pretende abrir el

juego a un espacio de debate en este sentido y poner luz a partir de una búsqueda que es “fluida, ligera y móvil”, y susceptible de ser revisada conforme surgen nuevas alternativas como posibles soluciones de diseño a requerimientos específicos. 

Bibliografía

Agamben, Giorgio. 2011. *Desnudez. El cuerpo glorioso*. 2.^a ed. Roma: Adriana Hidalgo.

Bauman, Zygmunt. 1993. *Ética posmoderna*. Buenos Aires: Siglo XXI Argentina S.A.

Erner, Guillaume. 2014. *Sociología de las tendencias*. 1.^a ed. Barcelona: Gustavo Gili.

Lipovetsky, Gilles. 2016. *De la ligereza*. Barcelona: Anagrama.

Pailles-Friedman, Rebeccah. 2015. *Tejidos inteligentes para diseñadores*. España: Editorial Parramón.

Simmel, Georg. 1986. *Sociología I Estudios sobre las formas de socialización*. Madrid: Alianza Editorial.

Sobre Resignificar el diseño de indumentaria deportiva. Athleisure: una resignificación epocal. La revista digital UBA, FADU, acceso: 16 de julio 2023, <https://www.enlinea.fadu.uba.ar>

Sobre Tejidos técnicos, tejidos inteligentes, acceso: 10 de julio 2023, <https://bit.ly/3LA5fUE>

Sobre Tejidos deportivos, acceso: 15 de julio 2023, <https://texcom.com.ar/lineas/>

Sobre Tecnología de innovación para yoga, acceso: 10 de julio 2023, <https://bit.ly/46nvIwN>

Sobre Indumentaria deportiva inclusiva, acceso: 14 de julio 2023, <https://girlfriend.com/>

Sobre Indumentaria inclusiva para yoga, acceso: 14 de julio 2023, <https://bit.ly/3Ruuf3D>



Daniel Palet

Ingeniero Textil. CText FTI
Atelier, Laines d'Europe (Francia)

Introducción

Entendemos el deporte como la actividad física ejercida como juego o competición, cuya práctica supone entrenamiento y está regulada por ciertas normas. También puede considerarse como una recreación, pasatiempo, diversión o ejercicio físico realizado habitualmente al aire libre.

En la Grecia antigua los atletas se ejercitaban desnudos; además de la práctica deportiva se perseguía una exaltación del cuerpo con cierta influencia religiosa.

Desde una panorámica histórica al deporte no se le considera como tal hasta finales del siglo XVIII y principios del XIX. Se encuentran en efecto determinadas destrezas o disciplinas asociadas a la actividad militar (tiro con arco, equitación) y otras prácticas o habilidades relacionadas con la supervivencia (caza, pesca). Existían también algunos juegos, calificados como entretenimiento para aristócratas y cortesanos.

En 1896 se celebraron en Atenas los primeros Juegos Olímpicos de la era moderna, impulsados por el barón Pierre Fredy de Coubertin (París, 1863-Ginebra, 1937). Es en el transcurso del siglo XX cuando se produce el desarrollo del deporte tal como lo apreciamos en la actualidad.

La indumentaria utilizada inicialmente en la práctica deportiva era la habitual que se empleaba en la vida diaria, como puede apreciarse en la vestimenta de los jugadores de un equipo de hockey en 1912.¹

Poco a poco se produjo la adaptación o transformación de las prendas para sus nuevas aplicaciones; consistió básicamente en eliminar o recortar algunos elementos para mejorar la comodidad y la libertad de movimientos.

Así pues, desde el simple ejercicio físico a la alta competición existe la necesidad de disponer de prendas destinadas exclusivamente a la práctica deportiva con las necesarias adaptaciones para cada deporte y a sus modalidades.

En el sector de los textiles para usos técnicos, el denominado “Sportech” o indumentaria para deportes, constituye una importante parcela de negocio, con notables crecimientos anuales en cuanto a facturación.² El 75 % del mercado consumidor se concentra en Estados Unidos y Europa.

Los cambios en el sistema de vida actual, tales como las actividades de ocio y aire libre, los hábitos de vida saludables y el incremento del teletrabajo entre otros, originan una utilización no deportiva de las prendas diseñadas y orientadas a la práctica de los deportes. Chándales, sudaderas, mallas, camisetas..., toman carta de naturaleza como indumentaria cotidiana. Sirva como ejemplo el uso de las zapatillas deportivas en cualquier situación, que han desplazado al calzado convencional.

Debe considerarse también el efecto de imitación, principalmente entre los jóvenes, de las figuras del deporte en cuanto a sus atuendos: la imagen de los jugadores de baloncesto americanos, los tenistas, las camisetas de futbolistas famosos...

Cataluña con equipos de once jugadores, entre los equipos del Lawn Hockey Club Calassanci de Terrassa (futuro Club Esportiu Terrassa Hockey) y el Reial Club Esportiu Espanyol de Barcelona. El partido se disputó en el Camp del Maurí, ubicación hoy de la Avinguda de Jacquard. En el fondo de la imagen aparece el edificio de la Escuela Industrial, en la actualidad Escola Superior d'Enginyeria Industrial, Aeroespacial i Audiovisual de Terrassa (Universitat Politècnica de Catalunya).
Fotografía: <https://bit.ly/3PGd10m>.

2. <https://bit.ly/3rpdgoR>.

1. El día 2 de junio de 1912 se celebró en Terrassa el partido de hockey sobre hierba considerado el primero que tuvo lugar en



Partido de hockey en Terrassa. Equipo Lawn Hockey Club Calassanci, 1912.

Criterios para el diseño de indumentaria deportiva. Las fibras

En el diseño de la indumentaria para deporte rigen, principalmente, tres criterios:

- El rendimiento, entendido como la contribución a una mayor competitividad; valorado para la participación activa y en competición.
- La comodidad; apreciada también para aquellos usos de ocio y tiempo libre. (Facilidad de movimientos, evacuación del sudor).
- Los aspectos estéticos: forma, colorido, imagen.

En la respuesta del tejido frente a los requerimientos que se le solicitan para su aplicación en los artículos para deporte influyen el tipo de fibra, el tipo de hilo y sus características, la estructura del tejido y su acabado.

Definimos la fibra como la unidad de construcción de un producto textil, dotada de flexibilidad, elasticidad, cierta resistencia a la tracción y un elevado desequilibrio entre el grosor (título) y la longitud.

La evolución en el tipo de fibras empleadas en las prendas para deporte ha experimentado la misma trayectoria que en los artículos textiles en general. El algodón y la lana eran las fibras más utilizadas, pero la aparición de las fibras químicas constituyó una importante

innovación por las características de dichas fibras que ocasionaron una auténtica revolución por los cambios que se produjeron en la fabricación y en el desarrollo de nuevas aplicaciones, principalmente por las propiedades específicas de dichas fibras.

Las principales características de las fibras (Venkatraman, 2016) fabricadas que influyen en la adecuada repuesta de los textiles para deporte con estas son:

- El nivel de absorción de humedad (*regain*) y la capacidad de transferencia.
- El carácter hidrófobo o hidrófilo.
- La flexibilidad y la extensibilidad.
- El perfil de la sección transversal.
- La ondulación o rizado.
- La voluminosidad (*bulk*) o elasticidad de volumen.
- El balance entre la pérdida de calor y la sudoración del cuerpo del usuario.
- Otras propiedades tales como la estabilidad dimensional, el comportamiento frente a la carga estática y la resistencia a la abrasión son también positivamente valoradas.

Las fibras más utilizadas en la manufactura de prendas deportivas son:

- El poliéster, desarrollado por ICI en el Reino Unido en 1941. Es una fibra formada por polímeros de condensación

Filamentos de Lycra
(microscopía SEM).



del ácido tereftálico y diversos glicoles. Actualmente es la fibra mayoritaria tanto en producción como en uso por ser aplicable en múltiples sectores; permite ser mezclada con algodón y con lana.

- La poliamida fue descubierta por DuPont en EE. UU. en 1935. Está formada por la condensación de la caprolactama o por la condensación de la hexametildiamina y el ácido adípico. El término *nylon* se admite actualmente como denominación genérica.
- La *Lycra* está formada, como mínimo, por un 85 % de poliuretano segmentado. Producida por DuPont en 1958 en EE. UU. El nombre genérico en Estados Unidos es *spandex*. Contribuye a la adaptabilidad de las prendas deportivas por su elevada elasticidad. Actualmente existen tipos con buena resistencia al cloro de las piscinas. Utilizada como filamento en artículos para natación y gimnasia, entre otras actividades. En la figura 2 puede apreciarse el aspecto de los filamentos de *Lycra* mediante microscopía electrónica de barrido (SEM).
- El *Nomex* es una poliamida modificada (meta-aramida) desarrollada en EE. UU. por DuPont en 1967 (Marsal, 1997). Al tratarse de una fibra ignífuga es utilizada para la indumentaria de pilotos de automovilismo.
- Las microfibras son fibras químicas extraordinariamente finas, con una masa lineal inferior a 1,0 decitex (dtex).³ Habitualmente se trata de fibras de poliéster o de poliamida (Stojanovic, 2019).
- Una fibra bicomponente es aquella constituida por dos polímeros diferentes con propiedades y/o composición química distintas. Los polímeros se adicionan en el proceso de hilatura,

obteniendo por extrusión una nueva fibra con características nuevas. Una fibra bicomponente muy habitual es la formada por poliéster y polipropileno (Venkatraman, 2016).

Membranas y acabados especiales (Fung, 2005)

- *GoreTex*. Nombre comercial con el que se denomina a un tipo de textiles especiales de tipo membrana, muy utilizados en la confección de indumentaria deportiva para actividades al aire libre. Dicha membrana es una estructura microporosa que dota a los productos que la incorporan de unas características especiales como impermeabilidad, transpirabilidad y prestación cortaviento.⁴
- Tecnología *Outlast*. La tecnología térmica de *Outlast* se basa en una cera natural microencapsulada incorporada a los tejidos o fibras. Si la temperatura cambia, por ejemplo debido a un aumento de la actividad, la cera natural absorbe el exceso de calor y lo almacena en el textil. Cuando la temperatura baja, la cera vuelve a solidificarse y el calor almacenado se devuelve al cuerpo, lo que brinda una sensación constante de confort. Si la cera natural microencapsulada se incorpora directamente a las fibras, puede hilarse en hilos y tejidos. La tecnología *Outlast* también puede aplicarse

3. La masa lineal es el título o grosor de la fibra o filamento, siendo 1 dtex = peso en gramos de 10.000 m de filamento.

4. <https://www.gore-tex.com/>.



Equipo para la medida de la difusión de la humedad en tejidos (MMT).

directamente a los tejidos mediante un proceso de impresión especial.⁵

- *Sportswool* se desarrolló para combinar las características físicas de las fibras sintéticas con la comodidad y transpirabilidad de una fibra natural, como la lana. Es un tejido compuesto ligero que consta de una capa de lana merina superfina, lavable a máquina, que se sitúa junto a la piel (*next to skin*) y una capa de poliéster resistente y de fácil cuidado en el exterior. Aumenta la comodidad del usuario al realizar ejercicio al gestionar la transpiración, el tejido es elástico, no retiene olores y ofrece protección UV.⁶

Ensayos de rendimiento de prendas

La necesidad de evaluar el comportamiento o la respuesta, la funcionabilidad y la duración de las prendas para deporte ha contribuido al desarrollo de nuevas técnicas y nuevo instrumental de laboratorio que complementan a los métodos tradicionales de análisis textil (Goodwin, 2022).

Se trata de un avance necesario tanto desde el punto de vista de la investigación y la innovación como para asegurar de la calidad de las fabricaciones. Junto a estos criterios encontramos algunas veces la verificación de los parámetros de seguridad asociados a determinados artículos (alpinismo, escalada, esquí, esgrima, automovilismo...).

La lista de normas y equipos es amplia pero debemos señalar algunas novedades recientemente presentadas tales como los equipos, nuevos o evolucionados y mejorados, para la medida de la repelencia al agua, el ensayo de abrasión en húmedo, la permeabilidad al agua, el comportamiento al fuego y la llama, la solidez a la luz y los tests dinamométricos, entre otros.

La medición objetiva del confort

Actualmente presenta un elevado interés la evaluación de la confortabilidad de las prendas textiles, muy especialmente en el caso que nos ocupa de la indumentaria para deporte. Se han desarrollado un conjunto de técnicas que permiten medir determinados parámetros asociados al confort del usuario y a la interacción entre cuerpo y prenda. Los ensayos normalizados y la disponibilidad de un instrumental apropiado permiten establecer mediciones en el laboratorio para la mejora y evolución de los diseños (Carrera, 2015), (Ziemele, 2018).

Los principales parámetros a evaluar son:

- La medida de la difusión de humedad en tejidos. Se utiliza el aparato *Moisture Management Tester* (MMT - SDL Atlas), indicado en la figura 3. Su principio de funcionamiento es la detección de los cambios en la resistencia eléctrica de la muestra, medida por un sensor inferior y un sensor superior, al introducir una solución líquida normalizada. Se determinan el Índice de absorción en interior y exterior; el Índice de humedad expansionada y la Velocidad de transporte de humedad.

5. <https://www.outlast.com/es/>.

6. <https://csiropedia.csiro.au/sportswool/>.

- La resistencia térmica de un tejido es el cociente entre la diferencia de temperatura entre las dos caras de una probeta y el flujo térmico por unidad de superficie perpendicular a estas dos caras. Se mide la caída de temperatura, de un material de resistencia térmica conocida, a través de la probeta de ensayo conectada en serie, utilizando el aparato *Tog Meter*.
- La resistencia al vapor de agua y la resistencia térmica son elementos esenciales para evaluar el confort. El método de ensayo normalizado (*skin model*) simula la transferencia de calor y humedad de forma parecida a la piel humana. La resistencia térmica determina el flujo de calor seco a través de un área dada como

respuesta a un gradiente de temperatura aplicado de manera constante. Cuantifica la capacidad de aislamiento térmico.

La resistencia al vapor de agua determina el flujo de calor por evaporación latente a través de un área dada como respuesta a un gradiente de presión de vapor de agua aplicado de forma constante. Es una medida de la transpirabilidad.

- La permeabilidad al aire. Se mide el caudal del flujo de aire que circula perpendicularmente a través de la superficie de ensayo de una probeta de tejido, con una diferencia de presión definida y durante un tiempo determinado. Se expresa como permeabilidad media en milímetros por segundo o en metros por segundo, según los casos. 

Bibliografía

- Carrera-Gallissà, E. 2015. *Caracterización de tejidos*. Terrassa: Universitat Politècnica de Catalunya.
- Fung, W. 2005. "Coated and laminated textiles in sportswear". En: *Textiles in Sport*. p. 134-174, Cambridge: (ed.: Shishoo. R.) Woodhead Publishing and Textile Institute.
- Goodwin, P. 2022. "Testing performance in textiles". *Textiles*. p. 20-22, vol. 49, nº 1.
- GoreTex: <https://www.gore-tex.com/>. [Consulta: 14.08.2023]
- Marsal, F. 1997. *Proyección de hilos*. Edicions UPC. Universitat Politècnica de Catalunya. Barcelona. Col. Politext.
- Outlast: <https://www.outlast.com/es/>. [Consulta: 14.08.2023]
- Sports Apparel Market – Global Industry Analysis and Forecast (2023-2029). <https://bit.ly/3rpdgoR>. [Consulta: 14.08.2023]
- Sportswool: <https://csiropedia.csiro.au/sportswool/>. [Consulta: 14.08.2023]
- Stojanovic, S., Gersak, J. 2019. Textile materials intended for sportswear. *Tekstil*, 68 (4-6), p. 72-88.
- Venkatraman, P. 2016. Fibres for sportswear. In: *Materials and Technology for Sportswear and Performance Apparel*. (Editors: Hayes, S.G.; Venkatraman, P.). CRC Press. Boca Raton.
- Ziemele, I., Šroma, I., Kakarāne, A. 2018. Comfort in sportswear. *Key Engineering Materials*. Vol. 762, p. 402-407.

9

Tejidos para vestir

Alguns exemples de reciclatge extrem als segles XVIII-XIX: ornaments litúrgics, teixits per a la decoració i roba popular i de moda internacional

Josep Manuel Sabater

Estudis de Geografia i Història
Col·leccionista i investigador de teixits
i indumentària

En la societat tradicional, tot i que la transformació de robes i la reutilització de teixits per a confeccionar noves peces pot semblar un tipus de reciclatge, a aquesta acció li mancava la consciència ecològica i de sostenibilitat, determinant en la nostra societat contemporània. Encara que els objectius funcionals de reaprofitament siguen els mateixos, o semblants, els plantejaments ideològics i culturals són radicalment diferents.

Al segle XVIII, i en part també al segle XIX, l'elevat preu dels teixits de seda mostrejats o llavorats comportava la transformació de les peces d'indumentària més sumptuoses per a adaptar-les a les noves modes vigents. Els percentatges de les adaptacions de les peces conservades de les elits, en alguns museus, s'estima al voltant d'un 70 o 75 % (Jonge 2005, 200). I, malgrat el significatiu percentatge de canvis i la seua incidència històrica, hi ha molt poques aportacions i estudis al respecte.

Entre els professionals de la costura del segle XVIII, a part de la confecció de peces de nova factura, en alguns tallers la transformació de peces ja usades per les clientes o clients era també un treball habitual que ha continuat fins a temps prou recents.¹ És significativa la transformació que sofriren els xals rics de caixmir (Lévi-Strauss 1991, 51) a partir de 1870, per a reconvertir-se en *visites*. Es coneix, així mateix, l'existència, històricament, d'un important mercat de robes usades dins del comerç del tèxtil i la confecció (Muñoz 2018, 50-51,

141 i altres). També és un fet prou conegut que una part significativa dels ornaments litúrgics, en esglésies amb pocs recursos, però de vegades també en les que disposaven de rendes importants, es confeccionaven a partir de teixits reaprofitats —de sedes més aviat riques— dels vestits donats pels fidels (Mota 2018, 26-27 i 88-89).

En moltes de les peces conservades a les col·leccions d'indumentària —públiques o privades— aquestes transformacions són pràcticament imperceptibles. Calen observacions minucioses per a descobrir costures invisibles o que no corresponen al patronatge de l'època.

Però més enllà d'aquestes realitats, hi ha peces que, per a la seua darrera transformació o reaprofitament, han sofert un canvi radical i extrem de la peça novella original. No hi ha límits o codis, estètics o decoratius, en la nova utilització dels teixits. Tot és admissible. No hi ha teixits diferenciats pel seu ús final, ni pel sexe, ni pel tipus específic d'indumentària. Si aquest fet també és molt sovint observable en les peces de roba de confecció original, molt més en les reciclades.

En moltes de les peces que sabem transformades ens és impossible conèixer la tipologia de la peça original de la qual provenen. Però, en altres casos, ens trobem amb exemples de canvis radicals i extrems, on és possible reconèixer la peça primigènia. Un altre aspecte del reciclatge històric seria la confecció de peces de roba a partir de l'assemblatge de retalls de diferents teixits.

Transformacions en la indumentària popular

En la indumentària de les classes populars —per la limitació de recursos— es fa més evident el *reciclatge extrem*. No es posen límits a les possibles transformacions, ni hi ha condicionants socials o culturals. En aquest segment de població podem trobar diversos i diferents exemples.

1. A un llibre de comptes d'un sastre barceloní (?) actiu entre 1740 i 1758, apareix, sovint, l'apunt: *mans de gira...* (sic), aplicat tant a peces masculines com femenines. Col·lecció l'Escarpidor (València).



Cotilles. Col·lecció l'Escarpidor. © Foto de l'autor

Proposem tres cotilles femenines de la col·lecció particular de l'Escarpidor (València), datades a la segona meitat del segle XIX, com a exemples significatius. Dos de les cotilles eren originàriament peces masculines: un calçó i un jupetí. El calçó està confeccionat en filadís, teixit de lligament tafetà de seda filada i manufactura casolana, procedent del rebuig (capells tarats o tacats, borres, etc.) de la seda fina. La intervenció per a reconvertir-lo en cotilla ha estat mínima. La trinxa de subjecció del calçó ha passat a ser l'ansa (o tirant) de la nova peça, on són perfectament visibles els tres traus davanter, l'ullet de l'esquena i el *picat* de reforç. A la peça esquerra de l'esquena de la nova cotilla es poden apreciar clarament els traus de la peça davantera del camal dret del calçó primigeni. La datació del calçó no pot ser posterior a 1860-1870, quan l'obtenció dels fils de la seda passà a ser industrial, i la manufactura de la cotilla es pot referenciar a l'últim quart del segle XIX i, tal vegada, ambdós peces siguen anteriors.

La segona peça masculina transformada en cotilla era un jupetí que, pel tissatge del teixit, es devia confeccionar al tercer quart del XIX, encara que seguint els models dihuitescos més arcaics, de solapes triangulars i no de solapes arredonides, com era la moda vigent. El teixit és un lampàs de seda, de lligament tafetà amb el segon ordit decoratiu per efectes de bastes de perdut i una trama llançada discontinua. Aquest tipus de teixits manufacturats per la sederia valenciana —se'n conserven diverses mostres— i molt recurrents a l'època

eren destinats a l'elaboració de jupetins. La reconversió en cotilla femenina, encara que realitzada en l'àmbit domèstic, es va fer, al contrari que en el calçó, amb prou més cura. Els set traus dels dos davanter del jupetí es van amagar just a la girada interior de la nova cotilla. I les tapes, que semblen falses carteres, probablement amaguen les dos butxaques de trau del jupetí original.

La tercera cotilla està confeccionada amb remostrons de teixits de seda de procedència valenciana, probablement fabricats durant les dècades centrals del segle XIX. Tot i ser fragments, es tracta de teixits ostentosos. Amb una mirada actual, la cotilla ens sembla fora de lloc, inversemblant, o tal vegada no. Però en el seu moment, per a la usuària, era l'única possibilitat d'accedir a una roba d'un cert luxe.

De la decoració a peces populars

Durant les últimes dècades del segle XVIII i les primeres del XIX, el disseny i la manufactura de tèxtils per a la decoració —conjunts per a l'ornamentació d'interiors, les conegudes com a draperies— van arribar a un nivell d'exquisidesa i refinament com no s'havia arribat mai i que, probablement, no es tornarà mai a repetir.² Malgrat que anava destinada a les elits dominants, la producció degué de ser impressionant (als *châteaux* francesos i als palaus de la monarquia hispànica resten nombroses estances de l'època). Una de les parts de les draperies eren les sanefes que, amb diversitat de mides i dissenys, s'utilitzaren tant en el mobiliari com en l'entelat de murs.

2. Sobre les draperies de les èpoques neoclàssica i Imperi, vegeu: Arizzoli-Clémentel, 1988 i Coural, 1980.

Cotilla. Col·lecció Somerondón.
© AUFA Somerondón (Saragossa, Aragó).

També restes d'aquelles sanefes, reaprofitades o noves, serviren per a la confecció de peces de roba populars. El grup folklòric Somerondón de Saragossa guarda als seus fons una cotilla —que en el seu origen era, probablement, un gipó— confeccionada amb una sanefa dihuitesca de setí espolinat i d'estil neo-clàssic, i originària de Añón de Moncayo (Aragó). Curiosament, a la comarca de la Bañeza (Castella i Lleó) també es conservava una cotilla —actualment en col·lecció ignota— confeccionada amb el mateix teixit.

També s'han fet servir sanefes per a la decoració d'interiors per a la confecció de jupetins masculins. Al Museu Frederic Marès (Barcelona) hi ha un jupetí (núm. inv. 7254) cosit amb un vellut mostrejat de pèl tallat i fons de setí, que era, originàriament, una sanefa vertical d'estil Imperi. Al Centre de Documentació i Museu Tèxtil (Terrassa) s'hi conserven un fragment de teixit (núm. reg. 16544), tot i que no idèntic, sí que molt semblant al del jupetí del Museu Marès, i dos teixits d'una sanefa horitzontal (núm. reg. 16838 i 16842), també en setí de vellut mostrejat, amb els motius decoratius molt semblants. I, per últim, en localització actualment desconeguda es coneix un jupetí confeccionat amb un teixit idèntic al de la peça del Museu Marès. Aquests dos jupetins tenen un patronatge també idèntic de caire tradicional, molt concret i definit, i que s'allunya dels models clàssics de l'època. Podríem deduir que es varen manufacturar al taller del mateix sastre? Podríem deduir que, a l'època, hi havia xarxes de distribució comercial de teixits de segona mà, o de restes de producció? Preguntes que, ara per ara, tenen difícil resposta.

De la moda internacional a la roba tradicional

Durant els darrers anys del segle XVIII i principis del XIX, va ser moda internacional la utilització d'un tipus de vellut mostrejat de disseny minúscul —conegut a Barcelona com a confeiti— per a la manufactura de casaques i terns



Jupetí. Museu Frederic Marès. © Foto: ArtWorkPhoto.eu

Jupa. Col·lecció l'Escarpidor.
© Foto de l'autor.



Manteleta. Casa Museu Benlliure.
© Ajuntament de València

complets (casaca, jupetí i calçó). També es va utilitzar en gipons.³

A la col·lecció l'Escarpidor, una jupa popular valenciana —prou singular i probablement originària de la comarca dels Serrans— està confeccionada amb aquest tipus de vellut de *confit*. Unes costures innecessàries en el patronatge i que travessen en vertical els dos davanters, ens delaten la reutilització del teixit principal de la jupa. La confecció de la nova peça es podria datar cap a 1830-1850, un segon vellut —de setí mostrejat en fons carmesí— utilitzat com a guarniment en els punys i les girades

de les solapes, ens indiquen aquesta cronologia. Però, a la fulla inferior de les mànigues d'aquesta peça ens trobem amb la utilització d'una altre disseny de vellut diferent al de la resta de la jupa. Aquest detall, junt amb l'acurada cosida de la peça, ens pot indicar, de nou, que va ser manufacturada per un sastre professional especialitzat —almenys parcialment— en peces de roba de segona mà? De nou, ara per ara, una pregunta de difícil resposta.

També a la Casa Museu Benlliure (València) es conserva una manteleta femenina (núm. reg. 03-0125) de la segona meitat del XIX, confeccionada amb nombrosos remostrons amb aquest tipus tan particular de vellut.

3. A la Casa Museu Benlliure, de l'Ajuntament de València, s'hi conserven diverses peces originals d'època confeccionades amb aquest particular vellut: dos casaques i un tern masculí complet, dos gipons femenins i una manteleta.



Capa pluvial. Col·lecció l'Escarpidor. © Foto de l'autor

De basquinyes a capa pluvial

Ens pot semblar estrany que unes peces tan diferenciades com les basquinyes femenines, amb un possible reciclatge complicat, pogueren acabar en peces litúrgiques quan l'ús d'aquest tipus de guardapeu es va considerar socialment antiquat.⁴ Però la peça que il·lustra aquesta transformació va ser enginyosament confeccionada. S'aprofitaren les sanefes horitzontals com a escapularis, i amb la resta del camp de les caigudes es manufacturà la resta

4. A més de la peça que proposem, es coneixen, almenys, uns altres dos ornaments litúrgics procedents de basquinyes. Una casulla en la col·lecció de Jesús Torres (Villacañes, Castella-la Manxa) i una bossa de corporals, actualment en col·lecció desconeguda.

de la capa. Per a singularitzar la importància que el capelló té en les capes pluvials, es va utilitzar una caiguda amb un disseny diferent a la resta.⁵ Aquesta reconversió va ser un cas esporàdic?, o als tallers de confecció d'ornaments era una pràctica més o menys habitual? Hi havia xarxes, o almenys comerços, per a la distribució de robes de segon mà? 

5. Els teixits per a les basquinyes es van manufacturar a València —l'únic centre seder operatiu a l'època— fins a aproximadament 1840. Les característiques tècniques de tissatge i l'esquema bàsic compositiu són molt semblant en totes les peces o fragments de les basquinyes que ens han arribat, però els programes decoratius variaren. A l'últim quart del XVIII i primers anys del XIX, els dissenys són clarament neoclàssics, els posteriors —fins a l'extinció del seu ús— són més eclèctics i amb predomini dels motius florals.

Bibliografia

- Arizzoli-Clémentel, Pierre. 1988. *Soieries de Lyon. Comandes royales au XVIIIe S. (1730-1800)*. Lyon: Musée Historique des Tissus.
- Coural, Jean. 1980. *Paris. Mobilier national Soieries Empire*. París: Editions de la Réunion des musées nationaux.
- De Jonge, Jacoba. 2005. *Suivre sa propre mode: une préoccupation néerlandaise*. En *Modes en miroir*. París: Catàleg de l'exposició. París musées.
- De la Mota, Almudena. 1980. *Tejidos artísticos de Toledo*. Toledo: Caja de Ahorro Provincial.
- Lévi-Strauss, Monique. 1991. *Cachemires*. París: Editions Adam Biro.
- Muñoz Navarro, Daniel. 2018. *Los escaparatés de la moda. Sistemas de comercialización, espacios de consumo y oferta textil en la Valencia preindustrial (1675-1805)*. Madrid: Silex.

Un buen motivo. Los diseños para estampados de La Moda del Sol

M. Assumpta Dangla

Museóloga y doctora en Historia de la Arquitectura y el Diseño

Los estampados para indumentaria femenina presentan un amplio abanico de temas y formas. Desde los motivos florales, geométricos, de cachemir, pasando por las listas, los lunares y el *animal print*, hay un amplio repertorio que ha prosperado y se ha estandarizado a lo largo de los siglos por su versatilidad en la adaptación al cuerpo femenino. Los diseños para indumentaria tienden a ser de pequeño formato, para así adaptarse a la morfología del cuerpo y mejorar el aprovechamiento del tejido. Por otro lado, en algunas ocasiones se ha preferido utilizar motivos de mayores dimensiones distribuidos de forma no uniforme, justamente para innovar y realzar las formas del cuerpo.¹ Es el caso de los estampados que promocionó el grupo La Moda del Sol durante las décadas de 1960 y 1980, con la empresa de moda Kelson y Estampados Farreró en la cabecera, que estudiaremos en la segunda parte de este texto (fig. 1).

La flor es uno de los motivos predilectos para indumentaria femenina. En la elección de un diseño influyen muchos factores. El seguimiento de las tendencias artísticas, las posibilidades que ofrecen nuevos descubrimientos tecnológicos, la voluntad de crear una nueva tendencia y un efecto visual característico son algunos de los parámetros de elección, así como la simbología original del motivo, las necesidades del patronaje y confección, e incluso visitar tendencias del pasado en épocas de crisis para no arriesgar en las ventas. Los primeros estampados que llegan a Europa a través de las compañías de Indias, las indianas,

presentan grandes flores exóticas que surgen de amplios troncos en forma de S que se combinan eventualmente con frutos, pájaros, insectos y otros motivos naturales. La manufactura de Christophe-Philippe Oberkampf en Jouy-en-Josas (1762-1843), un establecimiento cercano a Versalles, destacó en la producción de tejidos con los característicos motivos de las indianas para tejidos destinados a la decoración e indumentaria, así como las denominadas *bonnes herbes*. Estos últimos presentan pequeñas flores silvestres, se editaron en grandes cantidades en la Provenza desde 1759 y aún son un producto distintivo de la región. Actualmente el repertorio floral es muy amplio, influenciado por las tendencias artísticas y la recuperación de diseños clásicos.

Las rayas o listas, en el siglo XIX, se convirtieron en un motivo democrático para vestir a todas las clases sociales. Los tejidos rayados tuvieron una connotación negativa en épocas anteriores —se asociaban a sectores de población entonces marginados, como presos, judíos o prostitutas—, pero gracias al perfeccionamiento de las máquinas de estampación con cilindros de cobre se estandarizó su uso y se utilizó para indumentaria femenina, masculina y también para mobiliario. Los estampados para indumentaria y mobiliario difieren en algunos aspectos, por razones evidentes. Para los artículos de decoración, como cubrecamas, doseles y cortinas, tradicionalmente se ha optado por grandes motivos con una direccionalidad marcada, con una base y un eje vertical, que permiten recrear escenas figurativas o grandes motivos. En cambio, las composiciones en las que los motivos se entrecruzan, se mueven en todas direcciones, son más aptas para la indumentaria. Por lo que se refiere al tema representado, en líneas generales, para vestir mobiliario se prefieren motivos de gran tamaño. Entre los tejidos para decoración destacan las célebres *toiles de Jouy*, con tejidos monocolors sobre fondo crudo que narran historias. Si estas composiciones figurativas

1. MELLER, S. y ELFFERS, Joost. 1991. *200 years of patterns for Printed Fabrics*. London: Thames & Hudson.



Figura 1. Modelos 456 y 458 Moda del Sol de Kelson, temporada otoño-invierno, 1975. Museu del Disseny de Barcelona. Fondo Farreró S.A.

se utilizasen para la indumentaria, habría que descartar partes del tejido para evitar, por ejemplo, situar la cabeza de algún personaje en el escote o sisa, o simplemente alterar el orden de lectura de las escenas.

El estampado de cachemir destaca por la versatilidad y adaptabilidad al cuerpo femenino y es uno de los pocos motivos que se utilizan comúnmente para indumentaria masculina. Empezaron a editarse a finales del siglo XVIII, a imitación de los costosos chales de lana de la zona de Cachemira. Los motivos que decoraban estos chales eran las hojas de *boteh*, en forma de lágrima. Este motivo profusamente decorado permite hacer composiciones *allover*, sin direccionalidad marcada, para adaptar el tejido al cuerpo.²

Los estampados geométricos son también versátiles y adecuados para la indumentaria, porque no suelen tener una posición marcada y se distribuyen uniformemente en el tejido en composiciones *allover* o de pieza tirada. Entre estos, cabe destacar los que producen

una ilusión óptica y generan un efecto de movimiento, que se empezaron a fabricar a finales del siglo XIX, o los diminutos motivos geométricos característicos de la época de posguerra en Europa, que buscaban el mínimo desperdicio en el tejido. No obstante, las figuras geométricas con más éxito comercial han sido, y actualmente también lo son, los lunares, unas redondas de color sólido inspiradas en el folklore de Bohemia y popularizadas hacia mediados del siglo XIX. Los lunares son también versátiles y suelen presentarse en composiciones regulares, aunque hay variedad de disposiciones.

El *animal print* tiene su origen en los inicios del siglo XIX, cuando Napoleón llevó a París pieles de animales salvajes después de su expedición al Norte de África. Al principio se utilizaban para alfombras o decoración de interiores domésticos. En el siglo XX los estampados *animal print* empezaron a utilizarse para el vestido, y hoy son utilizados casi en exclusiva para indumentaria femenina y complementos o accesorios. A pesar de todo, algunos motivos que gozaron de mucha aceptación durante el siglo XIX, como la cruz gamada o *gammadion*, las coronas de espinas o los estampados vermi-

2. VV.AA. 2010. *Rêve de Cachemire, cachemires de rêve. Le châle imprimé, un joyau textile alsacien*. Mulhouse: Musée de l'Impression sur Étoffes.



Figura 2. Figurines modelos Kiu-Siu, My Sin i Riu-Kiu de Kelson, temporada otoño-invierno, 1969. Museu del Disseny de Barcelona. Fondo Farreró S.A.

culares —de una forma parecida al rastro que dejan los gusanos— han desaparecido del repertorio actual.

La estampación para indumentaria ha experimentado notables variaciones a lo largo de dos siglos, marcada por la introducción de nuevos sistemas de estampado que amplían el *rapport* o registro, la unidad de repetición del diseño. Si la estampación se hace a mano con moldes de madera grabados, rara vez se alcanzan los 45 centímetros de *rapport*, y con los cilindros de cobre tampoco se solían superar los 64 centímetros, el perímetro más común. En cambio, con la introducción de la estampación con el sistema de serigrafía o lionesa se puede estampar un registro mucho mayor, lo que permite hacer composiciones con motivos más grandes. En la actualidad, con este sistema se puede estampar un *rapport* de hasta 3 metros y con la estampación digital el registro es ilimitado, solo condicionado por el ancho de la tela. Uno de los grandes condicionantes del estampado ha sido la maquinaria empleada para su realización; a medida que ha ido evolucionando la técnica se han podido reproducir nuevos tipos, introducir un mayor número de colores, ampliar los motivos y crear composiciones más amplias. Pero no todo obedece a cambios producidos por las innovaciones tecnológicas: en determinados momentos, tam-

bién podemos apreciar voluntad de hacer cambios fundamentales, como en el caso de los estampados de la empresa Estampados Farreró de Barcelona, Kelson y el grupo La Moda del Sol.³

Jordi Joan Farreró empezó su actividad en los años de posguerra, una época de innovación para un pequeño sector del estampado. Estampados Farreró era de los pocos editores que tenía acceso al mercado del algodón en un momento de monopolio y escasez, y en los años de la década de 1950 empezó a estampar motivos de grandes dimensiones para vestidos inspirados en el New Look de Christian Dior. Las faldas tipo corola del modisto, confeccionadas con abundante cantidad de tejido, contrastaban con las faldas austeras de las clases más modestas. Este giro en la historia del estampado lo asimiló Estampados Farreró buscando distinguirse con estampados de grandes dimensiones, preferentemente florales y direccionales, que adaptaba a las faldas con forma de corola. La cintura entallada y el amplio vuelo de las faldas eran especialmente indicados para motivos de grandes dimensiones y, a su vez, realzaban el cuerpo y aportaban distinción.

En la década de 1960 se propuso dar un giro e introducir novedades en el estampado. Farreró se sumó a la iniciativa del grupo La Moda del Sol, una plataforma creada para dar a conocer la moda española a nivel internacional, y aportó novedades en el diseño de estampados que tuvieron una amplia aceptación en el ámbito internacional. La Moda del Sol reunía diferentes empresas de moda y complementos, entre ellas la casa Kelson, una firma de moda participada por Estampados Farreró de la que se conservan el archivo y vestidos en las colecciones del Museu del Disseny de Barcelona. Uno de los cambios significativos introducidos por Estampados Farreró, Kelson y el grupo La Moda del Sol, en líneas generales, fue que el estampado posicional ganó mucho terreno (fig. 2). El vestido se stampa con un

3. <https://raco.cat/index.php/Datatextil/article/view/342210>. Consultado el 10 de junio de 2023.

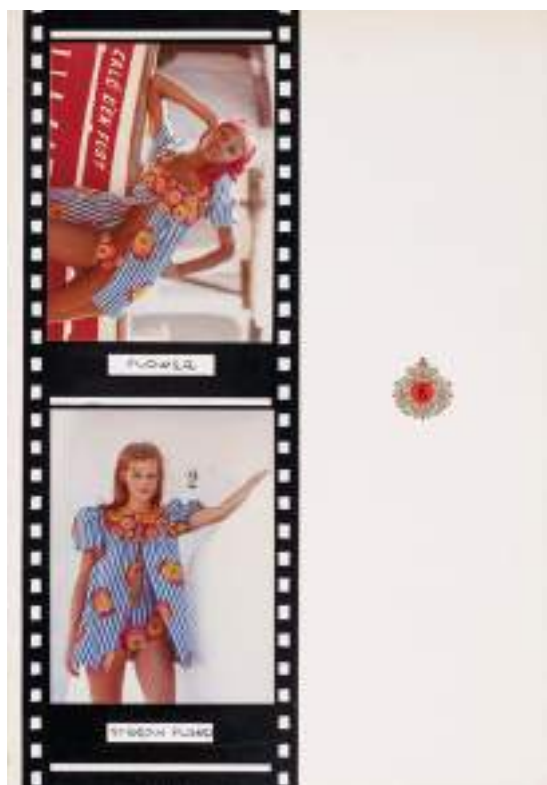


Figura 3. Modelos Flowerly Streak Flower de Kelson, temporada verano, 1972. Museu del Disseny de Barcelona. Fondo Farreró S.A.

motivo que ocupa un lugar concreto, posicionado dentro del patrón. En los vestidos, bikinis y bañadores que edita Kelson los años de 1960 a 1980 los motivos se colocan estratégicamente para realzar el cuerpo, con estampados posicionales y direccionales de colores vivos y motivos grandes que potencian la figura y la presencia (fig. 3).

Dentro de Estampados Farreró trabajaban diferentes dibujantes para diseñar los nuevos estampados o editar los que compraban en el extranjero. Según detalla Joaquina Masalles (la diseñadora principal de Estampados Farreró) en una reunión mantenida con Josep Maria Fiol (creador del Grupo La Moda del Sol) acordaron renovar el estampado con composiciones que aportasen novedad a sus colecciones.⁴ Una de las aportaciones más significativas es la introducción del *degradé*, característico de la empresa, que se adaptaba al cuerpo femenino. El *degradé* consistía en un tipo de estampado que se repetía a lo largo del vestido, con gradaciones. El Museu de l'Estampació de Premià de Mar y el Museu del Disseny de Barcelona conservan testimonios de estampados degradados,



Figura 4. Fragmento de muestrario modelo Holanda, c. 1970. Museu de l'Estampació de Premià de Mar. Colección Farreró S.A.

en el archivo y colecciones de muestrarios de Farreró y el fondo documental de Kelson, con varios ejemplos de composiciones de este tipo. Un proyecto de estampado *degradé* podía leerse en tres momentos distintos: en primer lugar, el estampado destinado al cuerpo presentaba una serie de motivos de pequeñas o medianas dimensiones, distribuidos uniformemente en el tronco en disposición multidireccional o de pieza tirada. En segundo lugar, la falda presentaba un estampado con motivos dispersos en la cintura que aumentaban de tamaño y se hacían más densos conforme descendían, y finalizaban con una amplia cenefa horizontal en la base de la falda, que recreaba los mismos motivos, pero de mayor tamaño (fig. 4). Este tipo de estampado, el *degradé*, hizo fortuna y fue exportado ampliamente, con clientes en Europa, América y Oceanía.

Según Joaquina Masalles, el *degradé* se empezó a editar para crear una tendencia que se

4. Según las entrevistas orales realizadas a Joaquina Masalles por la autora, en octubre de 2016.



Figura 5. Fragmento de muestrario de tejido *degradé*, c. 1970. Museu de l'Estampació de Premià de Mar. Colección Farreró S.A.

en el colorido, con tonos más suaves y claros en la cintura, que iban oscureciéndose a medida que descendían hacia el bajo (fig. 5). El *degradé* se adaptaba perfectamente a la silueta y contribuía a estilizar la cintura, a ampliar visualmente el vuelo de la falda y resaltar el torso. Todo ello conformó un nuevo lenguaje para la estampación textil que marcó una época en la cual el estampado modificaba, realizaba, daba colorido, estilizaba y otorgaba una nueva presencia al cuerpo femenino. 

Bibliografía

- Boussoussou, Martine. 2004. *Le bon motif: papiers peints et tissus*. París: Bibliothèque Forney.
- Bringel, Anne-Rose (dir.). 2009. *Rêve de Cachemir, cachemires de rêve.*, Mulhouse: Musée de l'Impression sur Étoffes
- Dangla, Assumpta. «Moda Del Sol y Estampados Farreró». *Datatèxtil*, [en línea], 1, Núm. 38, <https://bit.ly/45gET13> [Consulta: 25-07-2023]
- Drosson, Monique Drosson (dir.). 1990. *Du burin au laser. La gravure pour tissu du XVIIIe siècle à nos jours*. Mulhouse: Musée de l'Impression sur Étoffes.
- Gombrich, Ernest H. 1999. *El sentido del orden. Estudio sobre la psicología de las artes decorativas*. New York: Phaidon.
- Jacqué, Bernard et al. 2002. *Comme un jardin, Le végétal dans les étoffes imprimées et le papier peint*. Mulhouse: Musée de l'Impression sur Étoffes.
- Jones, Owen. 1865. *The grammar of ornament: illustrated by examples from various styles of ornament*. Londres: Day and Son.
- Liagre, Serge (coord.). 2011. *Indiennes sublimes. Indes, Orient, Occident. Costumes et textiles imprimées des XVIIIe et XIXe siècles*. Toulon: Galerie de la Villa Rosemaine.
- Meller, Susan y Joost Elffers. 1991. *Textile Designs. 200 Years of pattern for printed fabrics arranged by motif, colour, period and design*. Londres: Thames & Hudson.
- Pastoreau, Michel. 2014. *L'étoffe du diable: une histoire des rayures et des tissus rayés*. París: Points.

diferenciase de las anteriores. Este tipo de estampado se pudo hacer entonces por medio de las nuevas tecnologías. Cabe recordar que el dibujo de los clisés para moldes de estampación por serigrafía se hacía a mano, pero con la invención de las fotocopadoras y los ordenadores se pudieron obrar cambios importantes. Hacer el mismo motivo repetitivo a mano alzada y con total exactitud presentaba mucha dificultad, pero con las fotocopias y los nuevos ordenadores de la década de 1970 se podía ampliar, reproducir, replicar o reducir los motivos. El degradado podía darse en varios sentidos: en la medida y disposición de los motivos, pero en algunos estampados también se hacía

Entrecruzamientos entre diseño textil, cuerpo y escala en el último cambio de siglo argentino



Helga Mariel Soto

Diseñadora Textil (UBA), Especialista en Teoría del diseño comunicacional (UBA)
Maestranda en Diseño Comunicacional (UBA)
Docente universitaria (UBA) y becaria doctoral (CONICET)

Introducción

En el ámbito académico argentino, los estudios de diseño, especialmente el diseño textil, todavía están en desarrollo. Ya que la currícula es considerablemente más pequeña que la de diseño de indumentaria, el interés en la investigación en el diseño textil es menor y por ende han quedado numerosas cuestiones teóricas sin resolver.

Desde una perspectiva de género posestructuralista,¹ el diseño textil y de indumentaria se consideran disciplinas que contribuyen a la construcción social de la categoría de género. Dentro de la praxis del diseño, la escala es una de las variables más estudiadas y analizadas, ya que impacta directamente en la relación que tiene el ser humano con los objetos diseñados. En este sentido, los estudios de género permiten entender que históricamente los objetos diseñados para mujeres se asocian a lo pequeño, lo de menores dimensiones, lo íntimo y lo doméstico.

Por todo ello, la hipótesis de este trabajo es que la escala tiene un lugar significativo en la feminización del campo del diseño textil y su consecuencia es el desarrollo de objetos de pequeña escala. En ese sentido, el objetivo principal de esta ponencia particular es volver hacia atrás en el tiempo y rastrear los primeros proyectos de diseño textil dentro del ámbito académico de la Universidad de Buenos Aires.

Género y diseño textil

El entrecruzamiento entre género y textiles ha sido abordado por diversos autores desde distintos campos del saber. Tanto los estudios de género como la historia de las mujeres y la historia del diseño han analizado este vínculo desde distintos ángulos.²

Uno de los ejemplos más paradigmáticos en este recorrido es el taller de textiles de la Bauhaus, no solo por los ejemplares producidos dentro de las paredes de la institución, sino también por la discriminación en función del género que subyacía en la institución en el momento de designación de carreras. Torrent³ y Hervás y Heras⁴ han señalado cómo las alumnas fueron dirigidas hacia el taller textil, un espacio tradicionalmente femenino, alejándolas (en su mayoría) de la arquitectura y el diseño industrial.

La indumentaria como campo de análisis también ha tenido múltiples exponentes desde los estudios de género.⁵ No obstante, el foco de esta investigación estará puesto en el textil, ya que posee límites muy amplios en cuanto a funcionalidad, dimensiones y materialidad. El diseño textil tiene la particularidad de poder estar o no subordinado a un cuerpo humano. Mientras que la indumentaria o el industrial tienen una relación muchas veces directa, el diseño textil puede encontrarse en profundo contacto con el cuerpo, como estar completamente desembarazado de él pero no de un entorno humano. Esto permite un estudio amplio de sus propiedades dimensionales y de las implicancias de este tipo de variables en relación con cuestiones de género.

2. Por ejemplo: Rozsika Parker. 2010. *The Subversive Stitch: Embroidery and the Making of the Feminine*. New York: I. B. Tauris.

3. Rosalía Torrent Esclapés. "Mujeres y diseño industrial: la escuela de la Bauhaus" *Asparkia. Investigación feminista*, n. 5 (1 de enero de 1970): 57-69.

4. Josenia Hervás y Heras. 2021. *Las mujeres de la Bauhaus: Bauhaus 100 años, De lo bidimensional al espacio total*. Buenos Aires: CP67.

5. Laura Zambrini. "Diseño e indumentaria: una mirada histórica sobre la estética de las identidades de género". *Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Ensayos*, n.o 71 (enero de 2019): 113-22. <https://doi.org/10.18682/cdc.vi71.1071>.

1. Teresa De Lauretis. "La tecnología del género", *Revista Mora*, n.o 2, (1996) 6-34.

El diseño textil argentino en el cambio de siglo

Desde su fundación en 1989 hasta el 2017, las carreras de Diseño de Indumentaria y Diseño Textil estaban unidas bajo la misma denominación, diferenciándose por las materias a cursar en los últimos años para obtener un título u otro. Según Verónica Joly,⁶ la década de los 90 fue un período de experimentación para estas disciplinas, tanto en el ejercicio de la profesión como en la reestructuración misma de la carrera.

Según el “Informe preliminar con algunas pautas y consideraciones para la reorganización del plan de estudios de la carrera” —redactado en diciembre de 1991—, el diseño textil es la actividad creativa cuyo objeto es la determinación de las cualidades estéticoformales que deben poseer los textiles, ya sean en su modalidad de estampado, tejido o cualquier otra característica y cuya utilidad o uso y sistemas productivo proyectual o diseño son a la vez condicionante y emergente de la acción proyectual o diseño.

Este es uno de los múltiples documentos creados en los primeros años de la carrera de Diseño de Indumentaria y Textil dentro de la Universidad de Buenos Aires. En estos se pueden apreciar las diferentes nociones que marcaron la creación y modificación del plan de estudios en estos tramos pedagógicos. Por ejemplo, para la comisión organizadora de la carrera, el diseño textil se piensa primordialmente para la indumentaria y para equipamiento de la vivienda y empresa. Sin embargo, en palabras de Rosa Skific,⁷ nunca hubo límites prefijados sobre lo que podía crear o hacer el diseño textil dentro de la carrera. Asimismo, también

menciona que “el textil era una incógnita”,⁸ es decir que no había un vínculo específico con experiencias o actividades como sí sucedía con la indumentaria (costureras, modistas y otras figuras feminizadas de la historia de las técnicas textiles). Esta desatención al diseño textil también se demuestra en las estrategias institucionales públicas y las articulaciones con empresas que privilegiaron el desarrollo del diseño de indumentaria.⁹

El primer tramo educativo era compartido por ambas carreras con una materia principal denominada “Diseño de indumentaria y textil”. Ya en esta primera materia cursada podía evidenciarse una aproximación más cercana al cuerpo que al espacio general. En la cátedra de Rosa Skific y Andrea Saltzman el primer ejercicio de diseño provenía del cuerpo, del tatuaje, que es el “primer lugar de la imagen y de la ornamentación simbólica”.¹⁰ Aún así, Skific consideraba que la idea era pensar el textil de dos maneras, para el cuerpo o para el espacio, donde entra en consideración el contexto espacial.¹¹

En el segundo año, las carreras se separaban para dar espacio a las materias específicas de cada propuesta pedagógica. Cada una con cátedras específicas de la disciplina.

Algunos de estos trabajos fueron publicados en el primer número de la revista *Summa +* en julio de 1993. En una nota corta, acompañando a una más larga realizada por la jefa de cátedra María Luisa Musso, se muestran los proyectos realizados en el último nivel de la materia de diseño textil, incluyendo una colección de sábanas inspiradas en porcelana oriental, y un conjunto de telas para decoración, basadas en obras de Gustav Klimt.¹²

6. Joly, Verónica. 2018. “Aportes para una historia del diseño de indumentaria en la FADU UBA: aspectos simbólicos y epistemológicos en la formación del campo”. *Actas XXXII Jornadas de Encuentro Regional*, 421-430.

7. Miembro de la comisión de la carrera de Diseño de Indumentaria y Textil, junto con otros referentes de la industria, el diseño, la arquitectura y la moda.

8. Rosa Skific, comunicación personal, julio de 2023.

9. Marisa Camargo. 2021. *Argumentos textiles: Diálogo entre los diseñadores y la industria*. Buenos Aires: EUDEBA.

10. Rosa Skific, comunicación personal, julio de 2023.

11. Rosa Skific, comunicación personal, julio de 2023.

12. “Textiles que hacen escuela”. *Summa +*, n.º 1 (julio de 1993): 67.

Observando el programa de la materia “Diseño Textil I” de esta misma cátedra en 1998, se propone la realización de diseños para tejido y estampado, mientras que para “Diseño Textil II” se propone la creación de una colección de diseños fabricables industrialmente destinada a la producción de revestimientos y decoración.

Si bien las cátedras de las materias de Diseño Textil presentaban diferencias metodológicas, se mantienen algunas constantes en lo que a proyectos se refiere. Por ejemplo, en el nivel II la cátedra de Skific propone la creación de telas y tejidos de camisería femenina y masculina, diseños para mantelería y vajilla, tejidos para la industria automotriz, estampados para un set de cama para bebé, textiles para fútbol y para una aerolínea. Mientras que en la cátedra Musso de 2002 también está presente el diseño de textiles para el rubro infantil, para decoración e indumentaria femenina y se agregan proyectos de objetos cerámicos para baño y revestimiento en papel para un público masculino.

Otros registros de los proyectos académicos de la época son los anuarios de diseño, editados por la propia facultad. Estos volúmenes recopilan trabajos destacados de todas las carreras de la FADU, divididos por cátedras. En la edición del año 2000, solo hay dos páginas dedicadas al diseño textil. No hay descripciones ni aclaraciones de la funcionalidad, materialidad o escala de los textiles desarrollados, solo se muestra una serie de fotos de estampados y tejidos sin detalles explicativos.

En la edición del año 2002, los proyectos académicos están divididos por cátedra y contienen aclaraciones. Por ejemplo, se exhibe un conjunto de estampados para sábanas y acolchados inspirado en la Bauhaus, un set de mesa influenciado por la obra de Antoni Gaudí, un grupo de objetos textiles para una habitación infantil, productos para bares y una colección de coordinados de tejidos para decoración y tapicería inspirados en la cultura de La Aguada.¹³

13. Cultura que se desarrolló en la región fronteriza entre las provincias argentinas de Catamarca y La Rioja.

Por otro lado, esta edición contiene un texto de la directora de ambas carreras señalando el estallido económico y social de fines del 2001 que transformó el panorama local. Frente a la pérdida de empleo, escasez de materia prima y otros problemas producto de la turbulencia social, múltiples diseñadores crearon sus propios proyectos independientes. Surge así, señalado por múltiples autores, el diseño de autor en Argentina. En palabras de Graciela Suená:¹⁴

“Esto nos lleva a pensar que esta crisis debe ser vista en términos de oportunidad de cambio, de posibilidad de transformar la visión acerca de los modelos productivos, el rol social del diseñador como sujeto activo dentro de la dinámica del mercado y la generación de empleo y reconstrucción de la industria”.

En la mayoría de los textos, el foco ha sido puesto en el diseño de indumentaria, destacando los grandes proyectos creativos de este momento como el trabajo de Mariana Dappiano o Kostume, aunque también se hayan desarrollado trabajos de diseño textil.

Es el caso de Imagen x metro, creado por Rosa Skific y Constanza Martínez, ambas docentes de la UBA en diseño textil, la idea principal era romper el concepto de *rapport*, estampando de manera artesanal. El repetido se realizaba irregularmente, de manera narrativa. De esta forma, hasta ver la posición original del *rapport* se extendía la tela en longitud. Esto generaba grandes textiles, que fueron exhibidos¹⁵ y luego utilizados para hacer kimonos artesanales.

En este sentido, Skific¹⁶ señala que la posibilidad de hacer esto surgió gracias a ser diseñador-productor, es decir aquel que genera un proyecto y también lo materializa, sin necesidad de tercerizar la producción.

14. Graciela Suená (s/t), *Anuario de diseño 2002*. Buenos Aires: FADU-UBA, 2002.

15. Los resultados fueron expuestos en la galería El Borde. Este espacio fue fundado en 2003 en Palermo, en los albores del diseño independiente argentino y buscaba explorar los límites de las artes visuales con otras disciplinas.

16. Rosa Skific, comunicación personal, julio de 2023.

Conclusiones

En este breve trabajo se evidencia que los estudios sobre el diseño textil en la Argentina aún están en ciernes. No solo hay una escasez de textos especializados, sino también poco registro del trabajo material. Esto, a su vez, refleja el poco interés académico que hay por una disciplina históricamente feminizada.

En función del análisis elaborado, se observa que la mayoría de los objetos relevados se tratan de textiles para la indumentaria y para la decoración o el uso doméstico, a pesar de la gran amplitud posible de estas técnicas. Si bien hay menciones a trabajos para el deporte, la aviación y la industria automotriz, la asociación principal del textil es a la vestimenta y a lo hogareño. En general, la finalidad de estos textiles se limita a dimensiones pequeñas y medianas.

Otro fenómeno que se observa en los proyectos académicos es la fuerte diferenciación por género, no solo en indumentaria sino también en decoración.

Para finalizar, es pertinente afirmar que esta ponencia se refiere a un estudio preliminar del campo y, por lo tanto, la información recopilada presenta más preguntas para abordar en el futuro. 

Bibliografía

- Camargo, Marisa. 2021. *Argumentos textiles: Diálogo entre los diseñadores y la industria*. Buenos Aires: EUDEBA.
- De Lauretis, Teresa. "La tecnología del género", *Revista Mora*, n.º2, (1996): 6-34.
- Hervás y Heras, Josenia. 2021. *Las mujeres de la Bauhaus: Bauhaus 100 años, de lo bidimensional al espacio total*. Buenos Aires: CP67.
- Joly, Verónica. 2018. "Aportes para una historia del diseño de indumentaria en la FADU UBA: Aspectos simbólicos y epistemológicos en la formación del campo". *Actas XXXII Jornadas de Encuentro Regional*: 421-430.
- Parker, Rozsika. 2010. *The Subversive Stitch: Embroidery and the Making of the Feminine*. New York: I. B. Tauris.
- Suena, Graciela (s/t). *Anuario de diseño 2002*. Buenos Aires: FADU-UBA, 2002
- "Textiles que hacen escuela" *Summa +*, n.º1 (julio de 1993): 67
- Torrent Esclapés, Rosalía. "Mujeres y diseño industrial: la escuela de la Bauhaus". *Asparkia. Investigació feminista*, n. 5 (1 de enero de 1970): 57-69.
- Zambrini, Laura. "Diseño e indumentaria: una mirada histórica sobre la estética de las identidades de género". *Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Ensayos*, n.o 71 (enero de 2019): 113-22. <https://doi.org/10.18682/cdc.vi71.1071>.

Las diseñadoras textiles de la Universidad de Chile (1970-1980): moda autóctona e innovación industrial en el socialismo democrático de la Unidad Popular

Camila Fernanda Vicencio Pérez

Diseñadora gráfica, Universidad de Chile

Introducción

A principios de la década de 1970, y al alero de una de las instituciones más antiguas del país, se creó el primer programa universitario de diseño textil en Chile. Así, en el contexto de una sociedad en transición hacia el socialismo, este experimento academicoprofesional permitió a un equipo conformado casi exclusivamente por mujeres hacerse un lugar dentro de la disciplina e innovar en el ámbito de las tecnologías industriales.

De esta forma, por un lapso de diez años, este equipo de diseñadoras llevó a cabo revolucionarios proyectos de tejido, estampado y vestuario con marcada identidad nacional; revalorizando elementos de la cultura popular, campesina e indígena latinoamericana en prendas producidas en serie.

Pese a la relevancia que un proyecto de estas características representa para la historia de la disciplina local, poco se ha estudiado sobre su desarrollo y alcances. Esto, aun cuando parte importante de las diseñadoras involucradas han construido fructíferas carreras tanto en el país como en el extranjero.

En ese sentido, la presente investigación busca articular un relato en torno a la renovación estética y conceptual sufrida por los tejidos y la indumentaria nacional durante la década de 1970, tomando como caso particular la historia de la carrera de Diseño Textil de la Universidad de Chile. Con ello, se pretende explorar la influencia de la disciplina en las

transformaciones culturales de la época, y dar relevancia a las diseñadoras que cursaron el plan de estudios.¹

La carrera de Diseño Textil de la Universidad de Chile

Durante las décadas de 1960 y 1970, gran parte de los países sudamericanos, independientemente de su tipo de gobierno, acentuaron sus políticas industrializadoras con el fin de transitar hacia un “modelo de sustitución difícil de importaciones”.² En consecuencia, los esfuerzos se centraron en complejizar los objetos producidos dentro del continente, lo que implicó fortalecer los mercados nacionales.

1. Para realizar la investigación que sustenta este texto, fueron entrevistadas tres profesoras de la carrera: Ana María Hidalgo, Diana Paulina Brugnoli Bailoni y Patricio Scaff Vásquez; y siete estudiantes: Ruth Vuskovic Céspedes, Liliana Ulloa, Ivonne Charlin, Patricia Salamovich, Mónica Tardito Schiele, Susana Barrenechea y Fanny Espinoza Moraga. A ellas se agradece por su disposición a compartir su testimonio.

2. Pedro Álvarez Caselli. 2010. “Artes Aplicadas y la industria nacional: una difícil comunión”, en *Artesanos, Artistas, Artífices. La Escuela de Artes Aplicadas de la Universidad de Chile 1928-1968*, ed. Eduardo Castillo. Santiago: Ocho Libros Editores, 259-270.



Estudiante Mónica Tardito Schiele en la clase de Taller de Tejido de la carrera de Diseño Textil de la Universidad de Chile. Fuente: Archivo Central Andrés Bello, año 1971.



Clase de Taller de Estampados de la carrera de Diseño Textil de la Universidad de Chile.
Fuente: Archivo personal de Ana María Hidalgo, año 1971.

En el caso chileno, la idea de que solo la industrialización permitiría dejar atrás el subdesarrollo, dio paso a que el diseño comenzara a ser considerado como una herramienta de innovación. Por consiguiente, la disciplina, que hasta entonces había sido marginada de las políticas públicas, se incorporó al discurso de la modernidad como instrumento para actualizar la industria.

En ese contexto, y al alero de dos importantes instituciones estatales,³ nacieron en el país las primeras escuelas de diseño moderno; las cuales fueron gestadas desde las juventudes de izquierda como consecuencia de una reforma universitaria.

A nivel general, la génesis de una carrera centrada en el textil y en el vestuario respondió a inquietudes históricas sobre la relación entre artesanía, arte e industria; pero, también, a la búsqueda de un componente identitario para la indumentaria producida en el país.

De esta forma, Diseño Textil nació el 26 de agosto de 1970, cuando Rectoría de la Universidad de Chile, mediante la promulgación del decreto N.º10.032, aprobó los planes de

estudio de la carrera⁴ y legalizó un título profesional para las futuras egresadas.

En una primera etapa, la carrera estuvo compuesta por dos menciones: Tejido y Estampados, las que dieron origen a dos talleres de especialidad con el mismo nombre. Posteriormente, en 1974, se incorporó la mención Vestuario y se creó un primer año común para impulsar el trabajo interdisciplinario.⁵

En términos administrativos, la carrera fue dirigida en sus inicios por Margarita Johow, Armin Wexler y Pedro Peytoureaux; quienes habían sido coordinadores de Tejido, Estampados y Gobelineros en la Escuela de Artes Aplicadas.⁶

En el caso de Tejido, Johow ocupó el cargo hasta 1972, año en que fue reemplazada por Patricio Scaff. Finalmente, cuando este

4. En total se crean seis menciones para la carrera: Diseño de Espacios Interiores y Muebles, Diseño Paisajista, Diseño Gráfico Publicitario, Diseño Textil, Diseño de Vestuario y Diseño Industrial.

5. Patricio Scaff Vásquez, entrevista por Camila Vicencio, 4 de marzo de 2021.

6. Cinco de las seis menciones de la carrera de Diseño nacen a partir de la reestructuración del Plan Artífices de la Escuela de Artes Aplicadas (1928-1968). En: Camila Vicencio Pérez, "La carrera de Diseño Textil en el Campus Cerrillos de la Universidad de Chile (1970-1980): Documentación, archivo y memoria biográfica de mujeres" (Tesis de pregrado, Universidad de Chile, 2022), 102.

3. Se refiere a la Universidad de Chile y a la Pontificia Universidad Católica de Chile. Ambas en sus sedes de Santiago y Valparaíso.



es designado como Director del Departamento de Diseño, en 1973, es sustituido por Roberto Schleyer. Por su parte, Armin Wexler fue despedido en 1970, siendo reemplazado por Ana María Hidalgo hasta 1974. En aquel año, producto de la dictadura, la docente se exilió a Estados Unidos y fue reemplazada por César Aguilera hasta la disolución del puesto. Por último, en Gobelineros, Pedro Peytoureaux renunció en 1970 a la cátedra, siendo sustituido por Paulina Brugnoli hasta el cierre del taller, en 1972.⁷

Con respecto al enfoque de la carrera, la malla curricular se centró en la enseñanza de

Clase de Taller de Vestuario de la carrera de Diseño de Vestuario de la Universidad de Chile.

Fuente: Archivo Central Andrés Bello, año 1971.

procedimientos industriales de tejido, estampado y vestuario; incorporando asignaturas humanistas y científicas con el fin de profesionalizar la disciplina y alejarla de las artes.⁸ Sin embargo, y a diferencia de las otras menciones, en Textil se mantuvo el aprendizaje sobre

8. Cabe destacar que las estudiantes de la carrera estuvieron estrechamente involucradas en el proceso de creación de la malla curricular. A través de asambleas del Centro de Estudiantes propusieron asignaturas, temas, enfoques y profesores. En: Diana Paulina Brugnoli Bailoni, entrevista por Camila Vicencio, 7 de mayo de 2021.

7. Camila Vicencio Pérez, "La carrera de Diseño Textil," 103.

PLAN DE ESTUDIOS DE DISEÑO TEXTIL (ESTAMPADOS Y TEJIDOS)								
CURSO	LÍNEA PRINCIPAL	NOTA	LÍNEA COMPLEMENTARIA	NOTA	LÍNEA ESPECIALIZADA	NOTA	LÍNEA LIBRE	NOTA
2º AÑO	COMPOSICIÓN EXPLICACIÓN GRÁFICA DISEÑO ANALÍTICO	— — —	TECNOLOGÍA ECONOMÍA TECNOLOGÍA TEXTIL	— — —	HISTORIA DEL ARTE PSICOLOGÍA	— —	LIBRE	—
3er. AÑO	COMPOSICIÓN DISEÑO ANALÍTICO	— —	TECNOLOGÍA TEXTIL MATERIA Y FIBRA TEXTIL COMERCIO DE DISEÑO	— — — —	HISTORIA DEL ARTE PSICOLOGÍA	— —	LIBRE	—
4º AÑO	DISEÑO ANALÍTICO	—	TECNOLOGÍA Y FIBRA TEXTIL TECNOLOGÍA TEXTIL MATERIA DEL DISEÑO ADMINISTRACIÓN	— — — — —	HISTORIA DEL ARTE PSICOLOGÍA COMERCIO DE DISEÑO DEL DISEÑO TEXTIL	— — — —	LIBRE	—
ASIGNATURAS COMPLEMENTARIAS								
		—		—				
		—		—				
		—		—				

Plan de estudios de las menciones Estampados y Tejidos de la carrera de Diseño Textil de la Universidad de Chile.
Fuente: Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad de Chile, año 1970.

oficios artesanales, rescatando conocimientos técnicos y elementos iconográficos del arte popular e indígena latinoamericano. Esto último, lejos de constituir un hecho aislado, se inscribió dentro de un fenómeno general en el circuito de la moda de Santiago, mediante el cual, un número importante de diseñadoras buscó un lenguaje propio a través del rescate de lo conceptualmente chileno. A esta corriente se la denominó moda autóctona, y definió una propuesta que, según la historiadora Pía Montalva: “Rescata lo latinoamericano como fuente de inspiración o referencia cultural y visual, pero supone siempre la mediación que aporta lo propio de la época, los elementos contemporáneos. La tarea del diseñador [...] es resignificar esos contenidos”.⁹ De esta forma, si bien la aspiración de la universidad fue que las diseñadoras se incorporaran a la industria, a estas: “les interesó también generar un espacio productivo nuevo, distinto, que concibe creatividad y trabajo manual”.¹⁰

La moda autóctona, cuya época de mayor apogeo fue entre 1969 y 1973, prosperó sobre todo porque fue respaldada y fomentada por los gobiernos de turno, principalmente:

“porque el discurso que lo sustenta coincide con los planteamientos de corte latinoamericanista que cruzan el espacio público y cultural del periodo”.¹¹

Las diseñadoras textiles de la Universidad de Chile: moda autóctona e innovación técnica

En el modelo económico del gobierno de Salvador Allende, el textil tuvo un papel central, tanto por su rol de bien esencial como por su capacidad para generar empleos. Un hito relevante ocurrió cuando, en 1971, fueron nacionalizadas las empresas textiles de mayor envergadura de la Región Metropolitana: Yarur, Sumar, Rayón Said y Algodones Hirmas. Con esto, el sector se convertía en un pilar central del proceso de nacionalización de la economía y participación de los trabajadores.¹² Viendo en este crecimiento económico una oportunidad para enriquecer la producción local, la Universidad de Chile intentó incorporar a sus egresadas de Artes Aplicadas a las fábricas mediante un giro en sus planes de estudio. Esto último derivó en que, con la creación del Departamento de

9. Pía Montalva. 2015. *Morir un poco. Moda y sociedad en Chile 1960-1976*. Santiago: Catalonia, 85.

10. Pía Montalva, *Morir un poco*, 85.

11. Pía Montalva, *Morir un poco*, 84.

12. Magdalena Echeverría, Patricio Frías, Gonzalo Herrera y Christian Larraín. 1987. *Industria Textil y del Vestuario en Chile: Evolución económica y situación de los trabajadores*. Santiago: Colección Estudios Sectoriales.

Diseño, se utilizaran las prácticas profesionales para insertar a las estudiantes en la industria. En el caso de la mención Tejido, esto se concretó gracias a Margarita Johow, quien tenía importantes contactos dentro de la industria. Por su parte, Ana María Hidalgo, profesora de Estampados, logró incorporar a algunas estudiantes a la fábrica de Alejandro Stiven, empresa de la cual formaba parte. Finalmente, fue relevante que dentro de la carrera hubiera estudiantes con conexiones familiares. Tal fue el caso de Ingrid Pollo, quien consiguió prácticas profesionales para sus compañeras de generación. Por otra parte, gracias a los nexos de Johow y Brugnoli con arqueólogas, investigadoras y personajes de la institucionalidad gubernamental, algunas estudiantes pudieron desarrollar investigaciones con fondos estatales. Uno de los casos más emblemáticos fue el proyecto COMICITO 207 *Tejidos Chilenos Preincaicos* (0 al 1350 d.C.), adjudicado por ambas en 1970, y que incorporó a un grupo de cuatro alumnas: Carmen Gloria Guajardo, Liliana Prado, Gioconda Pamparana y Liliana Ulloa; quienes desarrollaron la tesis *Creaciones textiles industriales basadas en una selección formal de tejidos preincaicos investigados en los museos del norte grande*.

El proyecto, a grandes rasgos, consistió en la selección, estudio y fichaje de sesenta y cinco piezas de cuatro museos nacionales, sobre las cuales se estudió: técnicas de ligadura, tipos de fibra, colores y plantas tintóreas. Con ello, diseñaron textiles a partir de la reinterpretación de las piezas arqueológicas, siendo producidas y comercializadas por tres fábricas textiles.

Pese a que este proyecto puede considerarse el de mayor envergadura debido a su financiación y apoyo técnico estatal, 10 de las 28¹³ tesis de pregrado realizadas por las estudiantes de la carrera tuvieron como tema central la cultura

indígena o popular del país, dando lugar a diversas propuestas tanto de estampados, tejidos e indumentaria.

Respecto al futuro laboral de las egresadas, un hito relevante ocurrió cuando el gobierno de la Unidad Popular creó el Plan Nacional de Artesanía Local de CERCOTE. Este contó con un área específica de textil, la cual fue dirigida por José Alfaro, docente del departamento. Gracias a ello, un gran número de ex estudiantes comenzó a trabajar a lo largo de Chile distribuyendo materias primas, asesorando y capacitando artesanos, haciendo controles de calidad y enviando a Santiago los productos.

En sentido opuesto a estas experiencias, la incorporación de las diseñadoras a las grandes fábricas textiles fue escasa. Esto fue así porque, aunque en una primera instancia el espacio se abrió para la realización de prácticas profesionales, muy pocas egresadas tuvieron la opción de continuar en el rubro. Sobre esto, Mónica Tardito explica que:

“Los dueños de las fábricas se pegaban todos los años una vuelta a Europa, por determinados países. Compraban un metro de distintas telas que elegían. Llegaban a Chile y se las pasaban al técnico textil para que las descompusiera y las volviera a componer, para saber cómo montar y copiarlas”.¹⁴

Conclusiones

Aún con los avances conseguidos, y al igual que el resto de las menciones, Diseño Textil tuvo un final abrupto en 1981. Esto se produjo por diversos motivos:

En primer lugar, la represión perpetuada por las fuerzas policiales en el marco de la dictadura provocó que parte importante del plantel tuviera que renunciar o exiliarse. Esto ocurrió tanto con profesoras como con estudiantes.

13. Este dato corresponde a las tesis elaboradas por las estudiantes entre 1969 y 1981, las cuales fueron identificadas a través de la Biblioteca Digital de la Universidad de Chile. Se presume que algunos de los textos pudieron ser extraviados, por lo que el número real podría ser mayor.

14. Mónica Tardito Schiele, entrevista por Camila Vicencio, 31 de mayo de 2021.



Tela diseñada por Carmen Gloria Gajardo y producida en la industria Ex Sumar Planta de Seda para el proyecto *Creaciones textiles industriales basadas en una selección formal de tejidos preincaicos investigados en los museos del norte grande*. Fuente: Biblioteca digital de la Universidad de Chile, año 1972.

Por otra parte, y debido a la irrupción de la estructura democrática de la Universidad de Chile, Diseño tuvo que trasladarse a una facultad más pequeña en el centro de Santiago. Lo anterior significó un problema sobre todo para Textil, pues fue imposible encontrar un lugar adecuado para toda la infraestructura que se había acumulado en el local de Cerrillos; grandes telares y mesas de luz se perdieron.

Finalmente, con la caída de la industria textil en la década de 1980 y el cierre de proyectos como el Plan de Artesanía, las posibilidades de las egresadas de insertarse laboralmente se redujeron aún más.

Por ello, la carrera cerró la entrada a nuevas alumnas en 1978; y en 1981, año en que se promulgó la nueva Ley de Educación, se titularon las últimas estudiantes.

A grandes rasgos, pese a que la carrera se creó con el objetivo de insertar a las diseñadoras en la industria local, los esfuerzos por construir un puente entre las estudiantes y las fábricas fueron mediados por sujetos específicos. En ese sentido, fue un grupo de profesoras

quienes organizaron, de forma independiente y sin el apoyo económico de la universidad, una serie de instancias que acercó a las estudiantes a la realidad nacional y les permitió desarrollarse profesionalmente.

Por otro lado, es importante destacar que, pese al interés de artistas y diseñadoras, y al apoyo de los gobiernos de Frei Montalva y Allende, el sector textil no estaba interesado en producir telas con motivos autóctonos.

Lo anterior se explica, según Pía Montalva, porque: “La mayoría de las mujeres prefieren lo extranjero, y quiere que sus vestidos sean lo más parecidos posible a los originales franceses, italianos, alemanes o ingleses”.¹⁵ Por lo tanto, esta tendencia denominada moda autóctona, resultó atractiva solo para ser producida en menor escala y con métodos artesanales.

Por consiguiente, dentro de la industria, el área con mejores oportunidades para las tituladas fueron los pequeños talleres de estampado y tejido, así como las medianas empresas interesadas en la incorporación de nuevas propuestas formales para la elaboración de sus productos.¹⁶

15. Pía Montalva, *Morir un poco*, 86.

16. Algunas de ellas: Canziani, Stuvén, Sedylan, entre otras.

Pese a la brevedad de su existencia, este proyecto educativo formó a una gran cantidad de profesionales, las que, frente a la caída de la industria textil, la represión de la dictadura o, simplemente, por un interés personal, orientaron sus carreras a otras formas de hacer la disciplina. Así indica Paulina Brugnoli:

“Muchas egresadas de la carrera, debido a la calidad de su formación, desarrollaron actividades ligadas a la docencia, investigación, arte textil, asesorías a comunidades de artesanos, entre otras actividades que han enriquecido la cultura de nuestro país y de Latinoamérica, por su participación en congresos y eventos nacionales e internacionales”.¹⁷

En ese sentido, hasta la fecha, se ha identificado dentro del conjunto de exestudiantes a un importante grupo de egresadas que siguió desenvolviéndose en la escena textil hasta el día de hoy, alcanzando gran notoriedad. 

Bibliografía

- Álvarez Caselli, Pedro. 2010. “Artes Aplicadas y la industria nacional: una difícil comunión”. En *Artesanos, Artistas, Artífices. La Escuela de Artes Aplicadas de la Universidad de Chile 1928-1968*, editado por Eduardo Castillo, pp. 259-270. Santiago: Ocho Libros Editores.
- Brugnoli Bailoni y Paulina Diana. Entrevista por Camila Vicencio. 7 de mayo de 2021.
- Echeverría, Magdalena, Patricio Frías, Gonzalo Herrera y Christian Larraín. 1987. *Industria Textil y del Vestuario en Chile: Evolución económica y situación de los trabajadores*. Santiago: Colección Estudios Sectoriales.
- Montalva, Pía. 2015. *Morir un poco. Moda y sociedad en Chile 1960-1976*. Santiago: Editorial Catalonia.
- Scaff Vásquez, Patricio. Entrevista por Camila Vicencio. 4 de marzo de 2021.
- Tardito Schiele, Mónica. Entrevista por Camila Vicencio. 31 de mayo de 2021.
- Vicencio Pérez, Camila. 2022. *La carrera de Diseño Textil en el Campus Cerrillos de la Universidad de Chile (1970-1980): Documentación, archivo y memoria biográfica de mujeres*. Tesis de pregrado. Universidad de Chile.

17. Diana Paulina Brugnoli Bailoni, entrevista por Camila Vicencio, 7 de mayo de 2021.

Organizan:



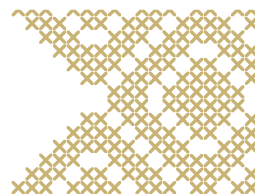
Colaboran:



Museu del Disseny
de Barcelona

IV Coloquio de Investigadores en Textil y Moda

23 y 24 de noviembre de 2023. MEV, Museu d'Art Medieval



ISBN 978-84-09-53363-3



9 788409 533633