Portada:
Issey Miyake
Abrigo, Primavera/Verano 1995
Inv. AC9214 95-10-2
Fotografía: © Kazumi Kurigami / © KCI

Contraportada:
Peto, década de 1760
Inv. AC4854 84-18-13
Fotografía: © Tohru Kogure / © KCI

Si desea información acerca de las nuevas publicaciones de TASCHEN, solicite nuestra revista en www.taschen.com o escríbanos a TASCHEN, C/Víctor Hugo, 1, 2 Dcha., E-28004 Madrid, España, fax: +34 91-360 50 64. Nos complacerá remitirle un ejemplar gratuito de nuestra revista, donde hallará información completa acerca de todos nuestros libros.

© 2004 TASCHEN GmbH
Hohenzollernring 53, D-50672 Köln
www.taschen.com

© 2004 The Kyoto Costume Institute
103, Shichi-jo Goshonouchi Minamimachi, Shimogyo-ku, Kyoto
www.kci.or.jp

Editora en jefe: Akiko Fukai (KCI)
Fotógrafos: Tohru Kogure, Kazumi Kurigami, Takashi Hatalceyama, Richard Haughton, Masayuki Hayashi, Taishi Hirokawa, Minsei Tominaga
Editor: Tamami Suoh (KCI)
Coordinación editorial: Thierry Nebois (TASCHEN)
Diseño: Tsutomu Nishioka
Diseño de la portada: Claudia Frey (TASCHEN)
Producción: Ute Wachendorf (TASCHEN)
Textos: Akiko Fukai, Tamami Suoh, Miki Iwagami, Reiko Koga, Rie Nii, Junko Nishiyama
Ayudantes de edición: Naoko Tsutsui, Yumiko Yata (KCI)
Probadores de vestidos: Atsuko Miyoshi, Keiko Goto, Reiko Goto, Yuchiko Ito, Chiemi Tani
Traducción del inglés: Montserrat Ribas para Equipo de Edición S.L., Barcelona
Redacción: Equipo de Edición S.L., Barcelona

Printed in Italy
ISBN 3-8228-3855-1

Instituto de la Indumentaria de Kioto

MODA

Desde el siglo XVIII al siglo XX

TASCHEN
KÖLN LONDON LOS ANGELES MADRID PARIS TOKYO

Sumario

6 **Prólogo**
Akiko Fukai
7 **Siglo XVIII**
Tamami Suoh
42 **Siglo XIX**
Miki Iwagami
90 **Siglo XX · Primera mitad**
Reiko Koga
128 **Siglo XX · Segunda mitad**
Rie Nii

190 Índice onomástico
192 Créditos de las fotografías

Prólogo

Dedicatoria a todas las personas que llevan ropa

Este libro contiene prendas de vestir seleccionadas entre las extensas colecciones del Instituto de la Indumentaria de Kioto (KCI). Desde su inauguración en 1978, el KCI ha llevado exposiciones a todo el mundo como una forma de organizar la investigación sobre la moda occidental. Estas exposiciones y los catálogos que las han acompañado han recibido la aclamación tanto del público internacional como de los principales diseñadores de todo el mundo.

Parte del reconocimiento recibido por el KCI se deriva de su política de exhibir las prendas de una forma tanto académicamente correcta como realista. En otras palabras, el KCI presenta la ropa no sólo como artículos históricos, sino también como elementos vitales de la moda. Las exposiciones captan la elegancia y el encanto que la indumentaria tuvo en su día, como si simplemente se acabara de despertar tras un largo sueño. El KCI confía en que esta publicación, que cubre una selección histórica de prendas y accesorios de moda desde el siglo XVIII al XX, permita a un público cada vez más numeroso apreciar la maravilla y el placer de la moda.

¿Cómo evolucionará la moda en el siglo XXI? A finales del siglo XIX pocas personas creían que las mujeres llegarían a liberarse del corsé o que un día llevarían faldas que permiten ver el muslo. Por lo tanto, es fácil imaginar que en un futuro próximo surgirán nuevas e innovadoras formas de vestir. Podríamos obtener un atisbo de la futura transformación de la moda mediante el estudio de su historia general con relación a su contexto histórico.

El KCI tiene como objetivo volver a evaluar nuestro pasado a través del estudio de la moda occidental, examinar la relación entre moda y vestido, estudiar el significado esencial que se esconde tras el hecho de ponerse un vestido y sugerir el rumbo que la indumentaria tomará en el futuro. El KCI cree que hoy en día la indumentaria es, igual que lo ha sido siempre, una manifestación esencial de nuestro propio ser.

Este libro expone la habilidad que se precisa para la tarea de producir tejidos y diseñar ropa, y lo hermoso que ello resulta, mediante imágenes de gran calidad realizadas por excelentes fotógrafos. El Instituto de la Indumentaria de Kioto desea que todos los países del mundo puedan disfrutar de esta colección como un legado universal.

Akiko Fukai, directora principal del Instituto de la Indumentaria de Kioto

Siglo XVIII

Con la muerte de Luis XIV y la coronación de Luis XV en 1715, floreció un estilo elegante y refinado llamado "rococó". Aunque el término fue utilizado despectivamente en el siglo XIX, equiparándolo a exceso y frivolidad, hoy día se refiere a un estilo artístico general representativo de la armoniosa cultura francesa. La cultura responsable del estilo rococó se caracterizaba por la búsqueda del placer personal. Como ese placer naturalmente incluía la indumentaria, también ésta fue pronto elevada a la categoría de arte. Aunque Francia ya había sido el líder reconocido de la moda durante el reinado de Luis XIV, el período rococó confirmó la reputación del país como líder de la moda femenina de todo el mundo.

Tras la popularidad inicial del rococó, el estilo de vestir se dividió en dos direcciones diametralmente opuestas, una que implicaba un fantástico amaneramiento de estética artificiosa, y otra que manifestaba un deseo de volver a la naturaleza. La Revolución Francesa de 1789 modernizó muchos aspectos de la sociedad y ocasionó un claro cambio en la indumentaria: del decorativo rococó a los vestidos más sencillos del neoclasicismo. Este cambio radical en el vestir, fenómeno único en la historia de la moda, es un reflejo de los grandes altibajos que los valores sociales experimentaron en esa época.

La moda rococó femenina

Para las mujeres, el espíritu esencial de la moda rococó residía en la elegancia, el refinamiento y la decoración, pero también había elementos caprichosos y extravagantes, así como coquetería. En contraposición a la digna solemnidad de la indumentaria del siglo XVII, el atuendo femenino del siglo XVIII era a la vez ornamentado y sofisticado. El traje masculino del siglo XVII había sido más extravagante y vistoso que el femenino, pero las mujeres tomaron entonces la iniciativa y sus vestidos de palacio adquirieron una elegancia espléndida. Simultáneamente, la gente también ambicionaba un estilo de vida cómodo que le permitiera pasar horas de ocio en acogedores salones, rodeada por sus cachivaches y sus muebles favoritos. Para satisfacer estas necesidades más cotidianas, también surgió un estilo de vestir relativamente más relajado e informal.

Un nuevo estilo surgido a principios del siglo XVIII fue el de la *robe volante*, o vestido volante, una derivación del *négligé* popular hacia finales del reino de Luis XIV. La característica principal de este vestido era el corpiño, con grandes pliegues que fluían desde los hombros hasta el suelo sobre una falda redonda. Aunque el corpiño iba bien ajustado por un corsé, la túnica tableada y suelta daba la impresión de comodidad y relajación. Después del vestido volante, el otro atuendo femenino típico del rococó era el llamado vestido a la francesa (*robe à la française*), y este estilo persistió como traje de etiqueta para la corte hasta la época de la Revolución. A lo largo de este período los elementos básicos del atuendo femenino fueron un vestido con falda y sobrefalda y un peto triangular que cubría el pecho y el estómago bajo la abertura frontal del vestido. Estas prendas se llevaban encima de un corsé y un guardainfantes, que eran los que daban forma a la silueta. (La palabra *corset* –corsé– no se conocía en el siglo XVIII, pero la utilizamos aquí para referirnos a la prenda de ropa interior reforzada con varillas de ballena, llamada *corps* –cotilla– o *corps à baleine* –cotilla de ballena–). Éstos fueron los componentes básicos de la indumentaria femenina, que sólo variaron en sus detalles decorativos, década tras década, hasta la Revolución Francesa.

Pintores como Jean-Antoine Watteau, Nicolas Lancret y Jean-François de Troy captaron estos espléndidos vestidos con todo lujo de detalles y pintaron desde las puntadas individuales del encaje hasta el intrincado calzado. En el cuadro titulado *La galería del comerciante de arte Gersaint* (1720, Schloss Charlottenburg, Berlín), Watteau captó de forma espectacular los elegantes vestidos de la época y el delicado movimiento de sus pliegues, así como sus tersas y suaves texturas de raso y seda. Aunque no fue él quien los diseñó, estos pliegues dobles en la espalda más adelante se conocieron como "pliegues Watteau".

Los extravagantes tejidos de seda producidos en Lyon resultaban esenciales para la moda rococó. A partir del siglo XVII el gobierno francés apoyó la diversificación de la producción de tejidos de seda de Lyon mediante el desarrollo de nuevos mecanismos para los telares, así como de tecnología para el tinte. Los tejidos de seda franceses se ganaron una reputación de máxima calidad y sustituyeron a los productos de seda italianos que habían dominado el mercado en el siglo anterior. A mediados del siglo XVIII, la edad de oro del rococó, la amante de Luis XV, *madame* de Pompadour, apareció en retratos llevando exquisitos vestidos confeccionados con tejidos de seda de la más alta calidad. En el retrato de François Boucher titulado *Madame de Pompadour* (1759, The Wallace Collection, Londres; ilust. pág. 18), lleva un típico vestido a la francesa, con la abertura frontal del mismo sobre un corpiño muy ajustado. Bajo la sobrefalda se puede observar la falda y un peto triangular. El peto está adornado en forma escalonada con cintas (*échelle*), lo que acentúa la forma del busto, que queda levantado y moldeado por el corsé de una forma muy seductora. Además, unas *engageantes* de encaje de la mejor calidad adornan los puños del vestido, y éste, en su totalidad, está enriquecido con volantes, encaje, cintas y flores artificiales. Aunque se podría decir que la ornamentación es excesiva, los elementos conservan un equilibrio armonioso y representan el espíritu más sofisticado y delicado del rococó.

Durante la misma época en que el rococó alcanzaba tal profusión decorativa, la aristocracia dirigió la mirada hacia la moda del hombre común para buscar sugerencias que le permitieran vestir de una manera más confortable. Los abrigos y las faldas de la gente plebeya influyeron en el vestido femenino de las aristócratas, que gradualmente fue derivando hacia formas más sencillas, exceptuando las ocasiones en que la etiqueta era de rigor. La práctica chaqueta corta llamada *casaquin* o *caraco* fue adoptada para uso diario, y los vestidos se simplificaron. El peto, por ejemplo, que antes se sujetaba al vestido con alfileres, fue sustituido por la relativa comodidad de dos paneles de tejido (*compères*) que conectaban la abertura frontal del vestido.

La creciente popularidad de los vestidos más simples y funcionales en la Francia de esa época fue debida en parte a la "anglomanía", una fascinación por todo lo inglés que entonces imperaba en la cultura francesa. Las primeras señales de anglomanía en el atuendo masculino pueden encontrarse en los últimos años del reinado de Luis XIV, y posteriormente en el femenino, a partir de 1770. Cuando la costumbre inglesa de pasear por la campiña y disfrutar del aire libre se popularizó entre los franceses, apareció el vestido arremangado por los bolsillos (*robe retroussée dans les poches*) como estilo de moda para la mujer. Las faldas se arremangaban a través de los cortes laterales para los bolsillos y colgaban por detrás en una práctica disposición. Este vestido fue creado originalmente para las mujeres trabajadoras como prenda para trabajar y andar por la ciudad.

A esta moda le sucedió el vestido a la polonesa (*robe à la polonaise*). Según este estilo, la parte trasera de la falda se sujetaba con cordones y quedaba dividida en tres partes drapeadas. Polonia fue dividida (por primera vez) en tres reinos en 1772, y se dice que el término "vestido a la polonesa" se deriva de este hecho político. Cuando los pliegues del centro de la parte posterior del vestido se cosían hasta la cintura, entonces se llamaba vestido a la inglesa (*robe à l'anglaise*) o al estilo inglés. Consistía en un vestido de cierre frontal y una falda que sobresalía por debajo del corpiño posterior, de forma puntiaguda en el extremo inferior. En ocasiones el vestido se llevaba sin guardainfantes y debía su forma redondeada meramente al drapeado de la falda. Más tarde, durante el período de la Revolución, se le incorporó un peto y una falda, y quedó transformado en un vestido de una sola pieza llamado vestido redondo.

La elegancia en la moda masculina

Durante el siglo XVII fueron apareciendo constantemente nuevos trajes para hombre, vistosos y ornamentados, pero en el XVIII la moda masculina se hizo más estable y menos estridente. El *habit à la française*, un terno francés típico del siglo XVIII, consistía en una casaca (*habit*, llamada *justaucorps* en el siglo XVII) que gradualmente fue adquiriendo una forma más ajustada, así como un chaleco y un calzón. Una camisa blanca, una chorrera, el pañuelo para el cuello y un par de medias de seda completaban el atuendo masculino.

Los colores vivos, los bordados intrincados, los botones decorativos y las complejas chorreras para cuello, pecho y bocamangas fueron elementos importantes para los caballeros que seguían el estilo rococó. En particular la casaca y el chaleco del típico terno a la francesa eran cuidadosamente bordados con hilos de oro, plata y colores varios, así como lentejuelas y falsa pedrería. La anglomanía, evidente en los ternos masculinos franceses desde finales del siglo XVII, siguió estando de moda. Por ejemplo, la casaca inglesa con cuello (*redingote*) para montar a caballo fue adoptada a modo de atuendo urbano como alternativa a la casaca francesa. Durante la segunda mitad del siglo XVIII, apareció la versión francesa de la levita, que se llamó *frac*. Se trataba de una chaqueta con el cuello hacia abajo, generalmente confeccionada con tejido de un único color. En vísperas de la Revolución se pusieron de moda los dibujos a rayas, mientras que la pasión por los intrincados bordados para los trajes masculinos desaparecía.

Exotismo: chinería e indiana

Hacía tiempo que los europeos sentían gran curiosidad por los diversos productos importados de Oriente. En el siglo XVII, la importación de notables artículos decorativos chinos produjo una nueva forma de exotismo y generó una afición por la chinería (*chinoiserie*). Las complejas y curvilíneas formas basadas en la estética y la sensibilidad oriental inspiraron a pintores como Jean-Antoine Watteau y François Boucher, que se sintieron fascinados por las costumbres y los exóticos paisajes chinos.

La indumentaria también reflejó esta influencia china. Concretamente los tejidos de dibujos asimétricos y las combinaciones inusuales de colores se hicieron populares en esa época. La curiosidad por los pintorescos detalles culturales y la variedad fomentó el interés por las sedas exóticas, el bordado *ungen*, las rayas de Pequín y el nanquín (algodón amarillo procedente de Nanquín, China). En cuanto a los accesorios, los abanicos plegables orientales, que habían sido complementos importantes de la moda europea desde el siglo XVI, se convirtieron en elementos imprescindibles para completar el "conjunto chino".

Los europeos no concedieron a Japón una identidad cultural diferenciada hasta la segunda mitad del siglo XIX, cuando la tendencia del japonismo cobró auge en Europa. No obstante, en épocas tan tempranas como el siglo XVII y el XVIII, la Dutch East India Company ya importaba kimonos japoneses que los hombres europeos llevaban como batines para estar por casa. Como el suministro de auténticos kimonos japoneses importados era limitado, aparecieron los batines orientales confeccionados con indiana (muselina india) para ayudar a satisfacer la demanda. En Holanda los llamaban *japonsche rocken*, en Francia, *robes de chambre d'indienne* y en Inglaterra, *banianos*.

La tela indiana, un tejido pintado o estampado hecho en la India, se convirtió en algo tan popular entre los europeos del siglo XVII que las autoridades se vieron obligadas a prohibir su importación y producción hasta 1759. Una vez levantada la prohibición, la industria de la estampación prosperó inmediatamente. Entre los muchos tejidos estampados, el de Jouy llegó a ser especialmente apreciado. Christophe P. Oberkampf, creador de la fábrica de Jouy en el distrito de Versalles del mismo nombre, supo aprovechar los convenientes avances tanto en el campo de la física como en el de la química. Gracias a la innovación tecnológica, desarro-

lló un nuevo sistema de estampación que sustituyó el antiguo método de estampación por reserva, y adoptó las más avanzadas técnicas inglesas. Los tejidos de algodón estampado se pusieron de moda no sólo para vestir sino también para la decoración de interiores; sus llamativos y refinados dibujos multicolores resultaban atractivos y además su precio era más económico que los tejidos de seda. Durante el siglo XVIII surgieron fábricas de estampación por toda Europa. Al principio se limitaban a imitar la indiana, pero posteriormente realizaron avances tecnológicos como la invención del sistema de estampación con rodillo de cobre, que hizo posible la producción en masa de tejidos estampados. La popularidad de la tela de algodón durante esta época contribuyó a impulsar un cambio importante en la indumentaria, por lo que respecta al material más común: se pasó de la seda al algodón en el período revolucionario.

La fantástica estética del artificio y el retorno a la naturaleza

Cuando el *ancien régime* se encontraba al borde del colapso, el estilo rococó, ya totalmente maduro, fue perdiendo importancia. En la década de 1770 el vestido de corte femenino más representativo era una enorme falda extendida hacia los costados mediante unos amplios guardainfantes; el conjunto se completaba con un peinado alto que tenía como objetivo exaltar la belleza del artificio. Los vestidos de las mujeres no eran tanto prendas de vestir como increíbles construcciones arquitectónicas hechas de tela. La refinada estética de la cultura rococó desapareció y su delicada ligereza fue reemplazada por las alargadas sombras de la Revolución.

Los gigantescos peinados, las enormes pelucas y los atrevidos tocados de este período no hacían más que amplificar la oscuridad de esas sombras. Los rostros femeninos parecían diminutos en medio de una ornamentación tan exagerada. Los peinados solían ser lo suficientemente grandes como para contener reproducciones de carrozas, paisajes, arroyos, cestas de fruta y todo tipo de elementos fantasiosos. Para poder vestir a la moda, los *coiffeurs* (peluqueros) tenían que diseñar, construir y llevar a cabo esos extraordinarios peinados.

Un método imprescindible para difundir las tendencias de París era (y sigue siendo) la revista de modas. Aunque ya había aparecido una publicación que presentaba las últimas tendencias de París en el siglo XVII, surgieron algunas nuevas e importantes en el período prerrevolucionario. Entre ellas estaban *Le Journal du Goût* (1768–1700), *Le Cabinet des Modes* (1785–1786) y *La Galerie des Modes et du Costume Français* (1778–1788). En las últimas décadas del siglo XIX, con la ayuda de una tecnología más avanzada de impresión y el desarrollo del sistema de entrega por ferrocarril, las revistas de moda se convirtieron en un vehículo aún más importante para la instauración de tendencias y en un buen medio para que los árbitros de la moda parisina difundieran sus creaciones.

En marcado contraste con la extravagancia de la indumentaria de la corte, las prendas de vestir comunes tendían a ser sencillas y cómodas. La excavación de las antiguas ruinas romanas de Herculano en 1738 dio un fuerte impulso al naciente estilo neoclásico, basado en el culto a la antigüedad. Al incorporar el concepto de Jean-Jacques Rousseau del "retorno a la naturaleza", este interés por las antiguas Grecia y Roma se convirtió en un punto crucial para los cambiantes ideales de la sociedad europea.

Un precursor del estilo de indumentaria que iba a reflejar este tema, un estilo influido por la anglomanía, fue el que adoptó María Antonieta. Para escapar de los rigores de la vida de la corte, la joven reina empezó a vestir con un sencillo vestido de algodón y un gran sombrero de paja, y jugaba a ser una pastorcilla en el Hameau de la Reine del Petit Trianon de Versalles. No es pues sorprendente que la reina adoptara también una sencilla camisa de muselina blanca, un estilo que por el año 1775 se empezó a conocer como la *chemise à la reine*. En términos de material y confección, la *chemise à la reine* sirvió como una forma de transición hacia el vestido de cintura alta del período del Directorio.

El corsé y el guardainfantes

A lo largo de todo el siglo XVIII, la silueta de la mujer fue moldeada por las prendas de ropa interior, como el corsé y el guardainfantes. En la época rococó la parte superior del corsé fue bajando hasta dejar el pecho parcialmente al descubierto. El corsé ya no comprimía todo el torso, sino que más bien hacía subir el pecho, que asomaba entre un delicado remate de encaje en la parte del escote. La forma antigua del guardainfantes era acampanada, pero a medida que las faldas se fueron ensanchando (hacia la mitad del siglo XVIII), se fue modificando y se dividió en dos mitades, a derecha e izquierda de la falda. Aunque el enorme y poco práctico guardainfantes resultante era muchas veces objeto de caricatura, a las mujeres les encantaba esa moda. En la corte, el guardainfantes ancho finalmente se convirtió en elemento obligatorio de la indumentaria.

Las prendas tan complejas como éstas normalmente eran fabricadas por hombres. Durante la época medieval se había establecido en Francia un gremio de sastres y, desde entonces, cada especialidad dentro de la profesión quedó estrictamente regulada. Aunque en la segunda mitad del siglo XVII había surgido una compañía de mujeres modistas, *Les Maîtresses Couturières* generalmente fueron los sastres (hombres) quienes confeccionaron los trajes de la corte durante todo el siglo XVIII. Los hombres también fabricaban los corsés femeninos, ya que se precisaban unas manos fuertes para coser las varillas al rígido material del corsé.

La moda durante el período revolucionario

En 1789 la Revolución Francesa produjo un profundo cambio en la estética de la moda, y el material favorito cambió de la seda al sencillo algodón. Fue una revolución provocada por diversos factores: el fracaso de la economía nacional, el creciente conflicto entre la aristocracia y aquellos con prerrogativa real, el descontento de una mayoría de ciudadanos frente a las clases más privilegiadas y una prolongada y severa escasez de alimentos. La Revolución adoptó una manera de vestir como objeto de propaganda ideológica de la nueva era, y los revolucionarios manifestaron su espíritu rebelde apropiándose de la indumentaria de las clases bajas. En lugar del calzón y las medias de seda que simbolizaban la nobleza, los revolucionarios se pusieron pantalones largos llamados *sans-culottes*. Además del pantalón, el simpatizante revolucionario lucía una casaca llamada *carmagnole*, un gorro frigio, una escarapela tricolor y zuecos. Esta moda evolucionó hacia un estilo de casaca y pantalón que posteriormente fue adoptado por el ciudadano del siglo XIX.

En algunos casos el caótico clima social generó modas excéntricas. Los jóvenes franceses, en especial, adoptaron estilos radicales, inusuales y frívolos. Durante el Terror, los *muscadins*, un grupo de jóvenes contrarrevolucionarios, protestaron contra el nuevo orden y se vistieron con excéntricas casacas negras de grandes solapas y amplias corbatas. Siguiendo la misma línea de excentricidad, los petimetres (*petits-maîtres*), llamados *incroyables*, aparecieron durante el período del Directorio. Los cuellos extremadamente altos caracterizaban su vestimenta, además de grandes solapas dobladas hacia atrás, chalecos chillones, corbatas anchas, calzones, cabello corto y bicornios en lugar de tricornios. Su equivalente en femenino, las conocidas como *merveilleuses*, lucían vestidos extremadamente finos y diáfanos, sin corsé ni guardainfantes. En las ilustraciones de moda de la *Gallery of Fashion* (1794–1802, Londres), de Nicolaus von Heideloff, se pueden ver vestidos redondos, así como otros con la cintura situada bajo el busto y formados por corpiños y faldas de una sola pieza. El vestido redondo más adelante se transformó en el vestido camisa o camisero, el atuendo de algodón más popular de principios del siglo XIX.

Tamami Suoh, director del Instituto de la Indumentaria de Kioto



François-Hubert Drouais
La marquesa de Aiguirandes (detalle), 1759
Museo de Arte de Cleveland, Cleveland

Peto
Década de 1760, Suizo

Raso de seda blanco abullonado adornado con seda polícroma, hilos de chenilla y pasamanería.
Inv. AC4854 84-18-13

El vestido a la francesa, con abertura en forma de V en la parte frontal, se llevaba con un peto, un panel triangular de acabado puntiagudo o redondeado, que cubría la parte frontal del corpiño. A veces se le añadía un pequeño bolsillo interior. Para evitar que el pecho destacara demasiado, el peto iba extravagantemente adornado con bordados, encaje, hileras de lazos de cinta dispuestas con gran cuidado, llamadas *échelle* (escalera), y algunas veces pedrería. Puesto que los petos debían llevarse sujetos al vestido mediante alfileres, ponerse este atuendo requería mucho tiempo

Página 14
Vestido a la francesa
Mediados de la década de 1760, Inglés

Raso de seda rosa con adornos del mismo tejido; manga pagoda con triple volante; peto y falda a juego.
Inv. AC4788 84-5-1AB







Página 15
Chaqueta (pet-en-l'air) y falda
Final de la década de 1760

Chaqueta de raso de seda con manga pagoda de doble volante y adorno del mismo tejido; corsé de damasco de seda adornado con tiras de hilo de seda; falda de raso de seda acolchado; mitones de brocado de seda (franceses).
Inv. AC5391 86-26-3, AC27 77-5-16

Aunque los atuendos masculinos extravagantes fueron la norma en el siglo XVII, en el XVIII se volvieron algo más discretos y refinados. La casaca masculina del siglo XVII llamada *justaucorps* fue sustituida en la segunda mitad del XVIII por el *habit* (casaca), que se llevaba con chaleco y calzón.

Izquierda
Terno de hombre (casaca, chaleco y calzón)
Hacia 1740, Inglés

Lana color burdeos; casaca y chaleco adornados con trencilla de oro y botones forrados con hilo de oro; chaleco con mangas; chorrera de encaje de Valenciennes; puños de encaje de Binche.
Inv. AC5507 86-51-3AC

Centro
Terno de hombre (casaca, chaleco y calzón)
Hacia 1765, Francés

Terciopelo de color leonado tejido con pequeños motivos florales y geométricos; botones forrados con hilo de plata; chaleco sin mangas; chorrera y puños de encaje de bolillos.
Inv. AC306 77-12-21AC

Derecha
Terno de hombre (casaca, chaleco y calzón)
Hacia 1760

Terno de brocado de seda color malva con motivos de doble hoja; puños anchos doblados hacia atrás; chaleco con mangas
de distinto tejido; chorrera y volantes de la manga de encaje aplicado de Bruselas con motivo floral.
Inv. AC878 78-24-53AC



El tejido con dibujo de contorno difuminado se llama *chiné rameado*. Al igual que en el tejido *hogushi* japonés (un tipo de técnica *kasuri*), el dibujo se estampaba sobre la urdimbre antes de tejerlo. En Europa, la técnica chiné resultaba extremadamente difícil, de manera que los tejidos con grandes dibujos sólo se fabricaban en Francia. Los motivos se aplicaban principalmente sobre tejidos finos, como el tafetán de seda. El colorido de tonos pastel y la textura esponjada son características de la técnica chiné. A mediados del siglo XVIII se puso de moda el uso del tejido chiné para los vestidos de verano de alta calidad. Debido a que *madame* de Pompadour sentía un gran aprecio por este tejido, se conocía como "tafetán Pompadour".

→ **Vestido a la francesa**
Hacia 1765
Francés

Seda chiné de Lyon azul celeste con motivos florales y orlas; ribete del mismo tejido; puños con doble volante; peto y falda a juego; *engageantes* de encaje de Alençon; barbas y cofia de encaje de Argentan.
Inv. AC5317 86-8-5AE

← **François Boucher**
Madame de Pompadour (detalle), 1759
Colección Wallace, Londres

Páginas 20/21
Vestidos a la francesa
Hacia 1770–1775
Franceses

Centro: brocado de Lyon de color amarillo con rayas blancas; *compères* con botones; manga pagoda con doble volante; falda a juego.
Inv. AC14 77-5-7AB

Derecha: canalé de seda de Lyon con rayas
y motivos de tiras florales; *compères* con botones; manga pagoda con doble volante; falda a juego.
Inv. AC5054 84-40AB

Izquierda: brocado de Lyon de color rosa con rayas y motivos florales; ribete de la misma tela y fleco de pasamanería; manga pagoda de un solo volante; falda a juego.
Inv. AC4241 82-13-1AB







El típico terno francés del siglo XVIII, el *habit à la française*, consistía en una casaca, un chaleco y un calzón. También incluía un par de medias de seda, una chorrera, una camisa de lino o algodón con puños ornamentados y una corbata. Los ternos masculinos pasaron a tener un estilo más funcional en la segunda mitad del siglo XVIII. En general la casaca se volvió más entallada, el chaleco se acortó, se le quitaron las mangas y el dobladillo tenía un corte horizontal. Pero los colores vivos, los exquisitos bordados, el intrincado encaje para chorreras y puños, así como los botones decorativos, siguieron siendo elementos importantes del atuendo de un caballero que vistiera al estilo rococó.



↖ **Vestido a la francesa**
Hacia 1775, Inglés

Canalé de seda de Spitalfields de color blanco con franjas de motivos florales y ribete de encaje metálico; manga pagoda de doble volante; *engageantes* triples de encaje de Bruselas; delantal de gasa de seda con fleco de pasamanería y decoración de chenilla.
Inv. AC4687 83-29-3AB

↑ **Terno a la francesa**
Hacia 1770–1780, Francés

Conjunto de casaca, chaleco y calzón de tafetán de seda rayado de color azul pálido con ribete floral tejido; volantes de los puños de encaje de punto de aguja.
Inv. AC3861 81-18-1AC

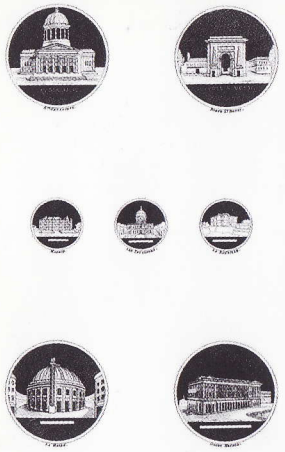


Ilustración de botones masculinos
Magasin des Modes, 10 de junio de 1788

Terno a la francesa
Hacia 1790
Francés

Conjunto tres piezas de casaca, chaleco y calzón; casaca y calzón de terciopelo rayado sin cortar, con lentejuelas y cuentas de cristal; bordado de hilo metálico; botones forrados de la misma tela; chaleco de seda labrada blanca.
Inv. AC985 78-29-1AC







← Terno a la francesa
Hacia 1810
Francés

Conjunto tres piezas de casaca, chaleco y calzón; casaca y calzón de velarte de lana negro con bordado polícromo; cuello alto; botones forrados del mismo material; chaleco de raso de seda blanco con bordado polícromo.
Inv. AC12 77-5-5AC

↙ Terno a la francesa
Hacia 1790
Francés

Casaca y calzón de terciopelo cortado de color verde con bordado floral de sedas polícromas; cuello alto; botones forrados de la misma tela.
Inv. AC3334 80-21-20AB



Páginas 26/27
En la década de 1770 se puso de moda la vestimenta funcional debido a la influencia de la anglomanía. El estilo del vestido arremangado por los bolsillos se hizo popular para pasear por la campiña y disfrutar del aire libre. La falda se levantaba por el corte de los bolsillos laterales del vestido y caía por la espalda formando un drapeado. Este estilo era una derivación de los vestidos de trabajo y urbanos que utilizaba la gente común. Más adelante se transformó en el vestido a la polonesa, con la falda levantada mediante unos cordones.

Vestido arremangado por los bolsillos
Hacia 1780
Francés

Faya de seda de Pequín de franjas rojas y blancas con efecto muaré; fleco de pasamanería; falda a juego; fichú de algodón calado; portacartas de tafetán de seda con bordado floral rematado
con trencilla; zapatos de tacón alto de raso de seda.
Inv. AC5316 86-8-4AB









Vestido a la polonesa
Hacia 1780
Francés

Tafetán de seda verde con motivos orientales; corpiño con cinco varillas en la parte trasera, *compères* frontales; ribete de tafetán y gasa de seda; falda de raso de seda acolchado (inglés).
Inv. AC4465 83-11-1AD

Vestido a la inglesa
Hacia 1780
Inglés

Damasco de seda de Spitalfields azul y blanco con motivo floral y rayas; manga zueco; *compères* frontales; falda de raso
de seda acolchado; fichú y delantal de muselina con bordado blanco.
Inv. AC2200 79-9-5

Vestido a la polonesa
Hacia 1780
Francés

Brocado de algodón de rayas rosas y blancas con estampado floral de Jouy; ribetes fruncidos del mismo tejido; falda a juego; chal con capucha de lino con remate plisado.
Inv. AC5388 86-26-1AB



Jean-Étienne Liotard
La bella chocolatera (detalle),
1744–1745
Galería de Pintura Antigua, Dresde

Siguiendo la preferencia por una vestimenta más sencilla, en la década de 1770 los trajes de las mujeres prescindieron de algunos adornos, excepto en el caso de la indumentaria cortesana. Los anchos pliegues de la parte central trasera se recogieron en la cintura, y ese tipo de prenda pasó a llamarse vestido a la inglesa. El atavío consiste en un traje cerrado por delante y una falda sujeta a la parte trasera del corpiño, sin guardainfantes.

Casaca y falda
Hacia 1780

Muaré de seda de color leonado con cuello chal; parte frontal abrochada con botones (franceses); falda de damasco de seda negro; fichú y delantal de muselina con bordado blanco.
Inv. AC5785 88-19-14, AC5786 88-19-15









El abanico plegado tiene su origen en Japón. Después de que el abanico japonés plegado hecho con *hinoki* (ciprés japonés) fuera introducido en China a finales del período Heian (siglo XII), los chinos empezaron a producir abanicos plegados de madera de sándalo y marfil con decoraciones de oro y plata. Fue en 1549 cuando uno de estos abanicos se pudo ver por primera vez en la escena de la moda cortesana francesa. En el siglo XVII se inició la producción en Francia, especialmente en París, y la popularidad de los abanicos franceses alcanzó su punto álgido a mediados del siglo XVIII. Los abanicos franceses representan el máximo nivel de la artesanía del siglo XVIII y están hechos de varios materiales, como el carey, el marfil y la madreperla, con aplicaciones de pinturas lacadas y grabados.

1. Abanico
Hacia 1740–1750

Cartelas con escenas cotidianas y de caza, así como flores; el dibujo de las varillas está pintado a mano sobre marfil.
Inv. AC6333 89-17-5





2. Abanico
Hacia 1800
Chino (?)

Motivo de parras y medallones con dibujo hexagonal, pintado a mano con laca marrón y dorada; dibujo de parras también en tres medallones; varillas separadas.
Inv. AC2219 79-9-24

3. Abanico
Hacia 1760
Holandés (?)

País de dos colores pintado a mano con barcos, escenas marinas y frutas; varillas de marfil calado.
Inv. AC1047 78-30-59

4. Abanico
Hacia 1800
Chino

Marfil calado, varillas separadas.
Inv. AC1708 78-41-112

5. Abanico
Hacia 1760–1770
Holandés

País pintado a mano con un jardín, frutas y figuras humanas; varillas de marfil calado con incrustaciones de oro y plata.
Inv. AC5778 88-19-7





Páginas 32/33
En la década de 1770, la moda femenina de la corte se caracterizaba por una enorme falda ahuecada lateralmente por un guardainfante, y un alto peinado. Esta moda expresaba la cumbre de la belleza del artificio; los vestidos de mujer eran tratados como si fuesen construcciones arquitectónicas realizadas con tela. Los peinados de una altura exagerada y las pelucas añadían más complicación al atuendo. Si bien anteriormente habían tenido el aspecto de pintorescos paisajes y parterres de flores, en aquel momento se volvieron algo raros y exagerados. La victoria de la fragata francesa *La Belle Poule,* en el año 1778, inspiró nuevos estilos de peinado, como los llamados *à la Belle Poule, à l'indépendante* y *à la Junon,* en los que se colocaban réplicas en miniatura de naves de guerra sobre la cabeza. Esto se convirtió en moda.

Vestido a la francesa
Hacia 1780, Francés

Tafetán de seda rosa con guirnaldas pintadas; peto y falda a juego; *engageantes* de blonda.
Inv. AC5312 86-8-1AC

La afición de los ingleses por la vida al aire libre y la caza dio pie a que el redingote y la chaqueta al estilo húsar, originalmente prendas masculinas, pasaran a formar parte del vestuario de la mujer. En el conjunto de la izquierda, los botones delanteros del chaleco muestran la influencia del atuendo masculino.

Izquierda
Chaqueta y chaleco
Hacia 1790, Francés

Chaqueta de tafetán de seda azul con bordado floral de hilo de seda y lentejuelas; chaleco abrochado frontalmente con botones y anudado en la espalda con cinta de encaje.
Inv. AC4350 82-21-13AC

Derecha
Chaqueta
Hacia 1790, Francesa

Tafetán de seda rosa; escote fruncido por una cinta; cinturón anudado con cinta de encaje; encañado por la parte central trasera.
Inv. AC5372 86-18-3





Un delgado fichú cubre los hombros y el escote; los extremos se introducen en el peto y la pechera para crear esta elegante silueta abombada. Sin embargo, en el siglo XIX el fichú perdió popularidad frente al chal, de tamaño más grande.

↓ **Hebilla (detalle)**
Hacia 1790
Inglesa

Armazón metálico en forma de medallón; porcelana blanca con dibujo de dos pájaros en el centro, guirnalda de laurel, corazón y flechas.
Inv. AC5782 88-19-11A

→ **Vestido a la inglesa**
Hacia 1790
Inglés

Tafetán de seda color crema; parte frontal de doble capa con *compères* y botones; adorno de encaje negro en los puños y la pechera; puños atados con cinta de color burdeos; falda a juego; fichú sobre los hombros y escote.
Inv. AC9228 95-19-2AB, EF





Izquierda
Corsé
Hacia 1785, Inglés

Tafetán de seda beige acolchado; anudado por delante con ojetes hechos a mano; partes delantera y trasera y ambos lados encañados; tirantes sujetos por cintas.
Inv. AC4431 83-2-5

Centro, arriba
Corsé
Hacia 1785, Inglés

Dril beige con tirantes de una sola pieza; anudado por delante con ojetes hechos a mano; encañado por completo; probablemente modificado a partir de un corsé de mediados del siglo XVIII.
Inv. AC5080 85-9-4



"La manía por el corsé" de *Le Corset*, hacia 1809

Centro, abajo
Corsé infantil
Hacia 1785, Inglés

Tejido a la plana de lino color beige; totalmente encañado; anudado por la espalda.
Inv. AC6380 89-17-52

Derecha
Corsé
Hacia 1790

Chintz de lino blanco; con varillas en la parte frontal y trasera y a los lados; muelle metálico en los laterales para hacerlo ajustable; anudado por delante; tirantes sujetos con cinta.
Inv. AC4197 82-5-5



En 1789 estalló la Revolución Francesa, y la moda se convirtió en un instrumento de propaganda ideológica de la nueva era. Los revolucionarios declararon su espíritu rebelde y su rechazo a la vieja sociedad mediante el atuendo, y aquellos que llevaban complicados y extravagantes trajes de seda eran considerados enemigos de la Revolución. En lugar de calzones (*culottes*) y medias de seda, que representaban a la nobleza, los revolucionarios vestían pantalones largos, una chaqueta (*carmagnole*), un gorro frigio, la escarapela tricolor y zuecos; todas ellas prendas utilizadas por la clase baja. Se denominaban *sans-culottes*, es decir, "aquellos que no llevan calzones".

→ **Camisa de hombre y pantalón**
Finales del siglo XVIII
Franceses

Camisa de tejido a la plana de lino color blanco; pantalones de raso de algodón beige de rayadillo.
Inv. AC3478 80-23-55, AC6294 89-4-11

→→ **Chaqueta y falda**
Década de 1790
Francesas

Chaqueta francesa de tejido a la plana de algodón, de rayadillo color rojo, anudada con una cinta por la parte frontal; falda acolchada de algodón blanco de Marsella; chanclos de cuero, madera y metal.
Inv. AC4686 83-29-2, AC5788 88-19-17

←← **Vestido a la inglesa**
Finales del siglo XVIII
Inglés

Mezcla de lana y seda color marrón, encañado por la parte central trasera; *compères* frontales; falda de tafetán de seda negra con acolchado; fichú de algodón con bordado de hilo.
Inv. AC3854 81-16-9

Capa y falda
Finales del siglo XVIII

Capa con capucha de lana gruesa de color rojo, reborde afelpado (americano); falda acolchada de algodón blanco con dibujo de guirnaldas hecho con lana (francesa).
Inv. AC3664 81-1-11, AC1776 78-41-180

Siglo XIX

Durante el siglo XVIII, Francia fue reconocida como líder mundial de la moda femenina. Esta reputación se consolidó en el siglo siguiente y el país se convirtió en la autoridad indiscutible en este terreno. Sin embargo, los ingleses eran quienes dominaban la moda masculina, gracias a una avanzada industria de la lana, una maquinaria textil superior y unas técnicas de sastrería más refinadas, desarrolladas durante el siglo XVIII. Estas diferentes influencias dieron paso a expresiones como "moda parisina" y "confección londinense". Durante el siglo XIX la moda femenina se caracterizó por una silueta en constante fluctuación, mientras que el atuendo masculino mantuvo su forma básica y cambió sólo en los pequeños detalles.

La Revolución Francesa de 1789 provocó el desplome de la jerarquía social tradicional y dio paso a una rica burguesía que caracterizó a la sociedad francesa a lo largo del siglo XIX. Hasta el período del Segundo Imperio (1852–1870), la nobleza francesa disfrutó de una renovada posición de poder y la emperatriz Eugenia, esposa de Napoleón III, se convirtió en una destacada cabecilla de la moda. La estructura de clases sociales volvió a fragmentarse en el período de la III República (después de 1870), y los líderes de la moda se diversificaron de acuerdo con ello. Gradualmente la rica burguesía se fue convirtiendo en la figura central del panorama de la moda, así como las actrices y las *demi-mondaines* (cortesanas de lujo), todos ellos importantes clientes de la *haute couture* de la segunda mitad del siglo.

A mediados del siglo un segmento mucho más amplio de la población pudo disfrutar de la moda y las tendencias llegaron incluso a las clases bajas. La invención francesa de los grandes almacenes, en la década de 1850, contribuyó espectacularmente a esta expansión al ofrecer una libertad de elección junto con una variedad de mercancías a precios razonables. Debido a las exposiciones internacionales, la primera de las cuales se celebró en Londres en 1851, y a la llegada del transporte público como el ferrocarril y los barcos de vapor, el comercio internacional experimentó un auge sin precedentes. Las revistas de moda, que prosperaron rápidamente en el siglo XIX, contribuyeron a que la moda parisina fuera reconocida en todo el mundo.

El estilo imperio y la indumentaria de la corte

Durante el primer y caótico período revolucionario tuvo lugar un cambio espectacular en la moda femenina. El vestido camisa o camisero, llamado así por su parecido con una camisola de ropa interior, se convirtió en la moda imperante. Su simplicidad marcaba un fuerte contraste con los complicados vestidos rococó de la era anterior. Se abandonaron las prendas de ropa interior como el corsé y el guardainfante, que habían sido imprescindibles para dar la exagerada forma a los vestidos femeninos de la época rococó durante el siglo anterior. Las mujeres preferían llevar vestidos de algodón blanco fino, casi transparente, con muy poca o ninguna ropa interior. El vestido camisa, con su cintura alta y cuerpo y falda de una sola pieza, tenía una línea clara y tubular. María Antonieta llevó un prototipo de este tipo de vestido, que se dio en llamar *chemise à la reine*, como puede verse en el retrato pintado por Elisabeth Vigée-Lebrun (1783). Un retrato posterior, en este caso *Madame Récamier*, pintado por François Gérard (1802, Museo Carnavalet, París; ilust. pág. 49), ilustra cómo esta forma de vestido se fue convirtiendo gradualmente en el estilo neoclásico, que homenajeaba las refinadas formas geométricas de las antiguas Grecia y Roma. Se escogían materiales diáfanos como la muselina, la gasa y el percal por su simplicidad. Estos tejidos también sugerían que la función del vestido era cubrir y no moldear el cuerpo. El camisero era emblemático de una conciencia estética recién desarrollada y de los valores posrevolucionarios franceses. No obstante, el invierno europeo era demasiado frío para el fino material del vestido camisa, así que se popularizaron los chales de cachemira, que servían tanto para abrigar como para adornar el vestido. Además, las prácticas prendas de estilo inglés, como el *spencer* o bolero y el redingote, ayudaban a protegerse del frío. Estas prendas exteriores mostraban una clara influencia de los uniformes militares napoleónicos, que habían adoptado atrevidos diseños para resaltar el valor de las tropas. Los chales de cachemira procedentes de la auténtica región india de Cachemira se hicieron populares cuando Napoleón los introdujo por primera vez en Francia tras su campaña egipcia de 1799. Debido a sus exóticos dibujos y atractivos y variados colores, se convirtieron en un accesorio muy popular para llevar con el vestido camisa. Sin embargo, en esa época resultaban muy caros, y eran lo suficientemente valiosos como para ser registrados en los testamentos y en el ajuar de boda. Tras los años treinta, la popularidad de los chales de cachemira llegó al gran público, y hacia la década de 1840 ya se había implantado una enorme industria de chales tanto en Francia como en Inglaterra para satisfacer la demanda. En Lyon se fabricaban productos de lujo con materiales de primera clase, mientras que en la ciudad escocesa de Paisley se producía en masa una imitación estampada y más económica. La palabra "paisley" llegó a ser tan conocida que se convirtió en sinónimo del tipo de dibujo cónico frecuentemente relacionado con los artículos de cachemira. La moda de los chales de cachemira continuó hasta el período del Segundo Imperio, cuando otra versión mucho más grande, que se llevaba con los miriñaques, se convirtió en el estilo predominante. Cuando finalmente disminuyó la demanda de chales de cachemira, las industrias que los producían sufrieron un declive.

Tras la Revolución, la seda fue sustituida por otros materiales, como el algodón procedente de Inglaterra, y la industria de la seda de Lyon, un pilar de la economía francesa, entró en una grave crisis. Preocupado por la situación económica, Napoleón quiso reactivar la industria francesa imponiendo aranceles a las importaciones procedentes de Inglaterra y prohibiendo al público que vistiera muselina inglesa, pero estas medidas no lograron desviar el rumbo que había emprendido la moda. Tras su coronación como emperador en 1804, Napoleón empezó a utilizar la indumentaria como instrumento político. Dictó un decreto imperial para que tanto hombres como mujeres llevaran prendas de seda en las ceremonias formales, y logró reavivar con éxito el extravagante atuendo cortesano de la era prerrevolucionaria. El vestido de seda ceremonial y el sobretodo de corte (*manteau de cour*) que llevó la emperatriz Josefina en la coronación de Napoleón y que fue retratado en el famoso cuadro de Jacques-Louis David (1805–1807, Museo del Louvre, París; ilust. pág. 52), muestra el típico estilo cortesano del Imperio. La capa de terciopelo de la emperatriz, con forro de armiño, simboliza el lujo y la autoridad de la corte francesa e ilustra el abandono del ideal revolucionario. Este estilo de sobretodo de corte con cola larga siguió siendo una prenda habitual en los palacios europeos.

Durante la primera década del siglo XIX, la silueta del vestido femenino no sufrió ningún cambio espectacular, pero el largo de la falda se acortó a partir de 1810. De nuevo hubo demanda de ropa interior; se empezó a utilizar el *brassière*, que más adelante se convirtió en un prototipo del sujetador, así como los corsés sin refuerzo de ballenas. También cambiaron las preferencias en cuanto a materiales, del algodón se volvió a la seda, ya que la ornamentación de fantasía y el color volvieron a ponerse de moda.

El estilo romántico

Las cinturas altas del vestido estilo imperio "bajaron" a una posición más natural hacia mediados de la década de 1820. Simultáneamente, los corsés fueron de nuevo imprescindibles para la moda femenina, puesto que los talles estrechos eran una característica importante del nuevo estilo. Las faldas, por el contrario, se ensan-

charon hasta tener forma de campana, y la largura se acortó para mostrar los tobillos. Aparecieron medias de compleja ornamentación con el objeto de adornar los pies, ahora visibles. Pero la tendencia más peculiar de este período fue la manga de pernil, ahuecada espectacularmente desde el hombro al codo y más estrecha hasta llegar al puño. Las mangas de pernil alcanzaron su mayor popularidad hacia 1835. Otra característica destacada de la moda era el escote, que se hizo tan pronunciado que muchas veces se precisaban fichús y capas para regular la parte expuesta durante el día. También solían llevarse bertas y prendas tipo chal. Para compensar y equilibrar las voluminosas mangas y los generosos escotes, los peinados y los sombreros también se hicieron más grandes, con complicadas decoraciones de plumas, flores artificiales y pedrería.

Las convenciones de la moda de la época estaban muy influidas por el Romanticismo, que perseguía imaginativos y románticos impulsos y fomentaba el gusto por el mundo histórico o exótico. Así mismo, exigía que la mujer ideal fuera delicada y melancólica. La imagen de una mujer dinámica y saludable se consideraba vulgar, de ahí que la tez pálida fuera algo tan admirado. El estilo romántico en los vestidos, peinados y joyas también tomó prestados algunos detalles de la indumentaria de la corte de los siglos XV y XVI, el período más prolífico en cuanto a obras de teatro de la época.

El estilo miriñaque

El estilo básico de la década de 1830 continuó hasta la siguiente, pero los adornos más extremados, como las mangas de pernil, dejaron de estar de moda y volvieron los diseños más sencillos. A pesar de ello, las cinturas seguían haciéndose cada vez más pequeñas y las faldas más voluminosas. El amplio contorno del vestido se conseguía con varias faldas superpuestas, y su magnitud debió de resultar un inconveniente para la movilidad de la mujer. No obstante, como el ejercicio físico se consideraba poco femenino en la sociedad de la época, las pesadas vestimentas no se veían tanto como una restricción como un indicador de riqueza. Además de la anchura añadida, las faldas volvieron a alargarse hasta barrer el suelo, destacando con ello la modestia de la mujer. Las faldas de la década de 1850 se caracterizaban por volantes dispuestos horizontalmente para acentuar la forma cónica. Las mangas de pernil estaban empezando a desaparecer. Los hombros ahuecados dieron paso a un mayor volumen en la zona de la muñeca. El pintor Jean-Auguste-Dominique Ingres captó fielmente estas tendencias y cambios de la moda de la primera mitad del siglo XIX.

A finales de los años cincuenta las faldas sufrieron un cambio drástico. Gracias a la invención de nuevos materiales, apareció el miriñaque o enagua con aros. En la década de 1840 el término "miriñaque" o "crinolina" se refería a las enaguas hechas de crin (de caballo) tejido con lino resistente. Después de los cincuenta, el terminó se utilizó para designar a la enagua con armazón de aros metálicos o de ballena, o cualquier falda ancha que llevara uno de esos armazones. Con la llegada del miriñaque, las faldas se hicieron extremadamente anchas. El desarrollo del cable de acero, los importantes avances de la industria textil y el uso práctico de máquinas de coser facilitaban que los miriñaques pudieran ser todavía más grandes. La continuada mejora de telares y tintes hizo posible una amplia variedad y cantidad de materiales para faldas. La gran demanda de tejidos durante la época del miriñaque continuó hasta el siguiente período; la falda con polisón tenía mucho menos vuelo, pero requería muchísimo material para su complicada ornamentación de cintas y volantes.

La industria textil francesa, y más concretamente el mercado sedero de Lyon, se benefició al máximo de este incremento en la demanda de tejidos. Napoleón III apoyó la industria textil como parte de su estrategia política, y la burguesía francesa secundó la medida. Famosos modistas como Charles Frederick Worth diseñaron vestidos utilizando seda de Lyon, de avanzada tecnología y artístico refinamiento. Esta evolución contribuyó a que dicha ciudad recuperara su reputación como centro de distribución de materiales para la industria de la moda parisina.

El estilo polisón

A partir de finales de la década de 1860, las faldas ganaron volumen en su parte trasera, mientras que por delante eran planas. Esta silueta era posible gracias al apoyo de una prenda interior llamada polisón (*tournure* en francés). Los polisones eran almohadillas que iban colocadas sobre las nalgas y que se enmarcaban y rellenaban con varios tipos de material. Las faldas o las sobrefaldas a veces se recogían por detrás para darles una forma exagerada. Con sólo unos pequeños cambios en los detalles, el estilo polisón continuó hasta los años ochenta. La típica silueta del vestido de la década de 1880 se puede ver perfectamente en el cuadro titulado *Un domingo de verano en la isla de La Grande-Jatte*, de Georges Seurat (1884–1886, Instituto de Arte de Chicago). Esta pintura también revela el hecho de que la moda del estilo polisón había llegado definitivamente a las clases más bajas. En Japón se conocía el estilo polisón como el atuendo occidental que se llevaba en el *Rokumei-kan*, la casa de huéspedes oficial, que funcionó como centro de occidentalización de Tokio durante la Restauración Meiji (1867–1912).

A partir de mediados del siglo XIX la mayoría de los vestidos consistían en dos piezas separadas, un corpiño y una falda, y a medida que transcurría el tiempo, se incrementó el uso de adornos y detalles. Como resultado, la silueta natural de la mujer resultaba casi imposible de apreciar. La única excepción a esta regla, el vestido de una sola pieza que mostraba parte de la figura real de quien lo llevaba, apareció a principios de la década de 1870. Esta prenda dio en llamarse "vestido línea princesa", en honor de la princesa Alejandra (1844–1925), que más adelante se convirtió en reina de Inglaterra.

Los peinados de finales de siglo reflejaban una preferencia por los moños voluminosos. Los tocados, casi una necesidad en el siglo XIX, se convirtieron en pequeños sombreros de ala corta, para evitar cubrir los intrincados peinados. Las tocas, prácticamente sin ala, fueron muy populares por este motivo.

La silueta en forma de "S"

El período que va de finales del siglo XIX hasta la I Guerra Mundial se llamó *la belle époque*, caracterizada por una brillante decadencia y un espíritu alegre de la gente hacia la vida ante la llegada del nuevo siglo. El ambiente de transición trajo aires nuevos a la moda femenina. Este período fue testigo de un cambio espectacular: del atuendo artificioso del siglo XIX con prendas interiores estructuradas a los estilos del siglo XX, que buscaban la expresión del cuerpo femenino tal como es en realidad. En su libro *En busca del tiempo perdido,* Marcel Proust captó y describió concienzudamente la importante transición que vivió la estructura de la ropa interior femenina.

Los importantes avances que datan de esta época fueron la silueta en forma de "S" y el traje sastre para mujeres. La primera implicaba un vestido que realzaba un talle extremadamente estrecho, un pecho generoso y proyectado hacia delante y una protuberancia en la parte posterior de la falda. Los fabricantes de ropa interior idearon varios tipos de corsé para conseguir las diminutas cinturas que este estilo requería. Este tipo de silueta de mujer se parecía a las sinuosas formas orgánicas que eran el ideal del Modernismo. En especial, la línea vaporosa de la falda acampanada con cola se parecía al motivo floral tan frecuente en los artistas modernistas. Las mujeres ya habían llevado trajes sastre (amazonas) antes del siglo XIX, con elementos que tomaron prestados del atuendo masculino para montar a caballo. La moda de los trajes como prendas deportivas y para el viaje empezó a arraigar en la segunda mitad del siglo. Finalmente, entre los últimos años del siglo XIX y principios del XX, las mujeres empezaron a llevar trajes sastre para muchas ocasiones diferentes. Los trajes sastre de la época consistían en dos piezas: una chaqueta y una falda, que se llevaban con una camisa corta (o blusa) bajo la chaqueta. Debido a esta preferencia por los trajes, la blusa empezó a ser valorada como elemen-

to importante de la moda femenina, y la tendencia se aceleró gracias a la aparición de las "chicas Gibson", llamadas así por el ilustrador americano Charles Dana Gibson (1867–1944).

En el caso de los vestidos, contrariamente a la tendencia de simplificar y seguir la línea natural del cuerpo femenino, volvieron a aparecer brevemente unas gigantescas mangas de pernil hacia 1900. De forma similar, los sombreros se hicieron más grandes y se decoraron con ornamentos extravagantes, como pájaros disecados; esta moda siguió contando con el favor popular hasta principios del siglo XX.

La evolución de la ropa interior

Hacia la segunda mitad del siglo XIX, la modernización industrial mejoró el estilo de vida medio, y la gente tenía ropa en abundancia. Apareció una estricta etiqueta social con relación al atuendo, y las mujeres tenían que cambiarse de ropa siete u ocho veces al día para seguir los dictados de la sociedad. Por ejemplo, los siguientes nombres de vestidos son indicativos de las ocasiones para las cuales las mujeres estaban obligadas a cambiarse de ropa: vestido de mañana, vestido de tarde, vestido para ir de visita, vestido de noche (para el teatro), vestido de baile, vestido para una cena de etiqueta, vestido para estar en casa (antes de acostarse) y, por último, camisón.

Se crearon numerosos tipos de prendas interiores adecuados para los nuevos vestidos. Además de la camisola, aparecieron las calzas largas o calzones y las enaguas, y toda la ropa interior femenina se llenó de adornos. Surgieron nuevas prendas interiores para ajustarse a los rápidos cambios de la silueta. Los miriñaques, polisones y corsés, todos ellos imprescindibles para la silueta esculpida del siglo XIX, fueron convertidos en nuevos modelos con varios dispositivos e inventos novedosos, muchos de los cuales fueron patentados.

Los espectaculares cambios en la producción de acero hicieron posible esta nueva y más amplia selección de miriñaques y polisones. El alambre de acero y los muelles empezaron a hacer su aparición en la ropa interior, además de los habituales soportes de tela, crin de caballo, ballena, bambú y rota. La invención de los ojetes de acero en 1829 hizo que los corsés fueran realmente eficaces para moldear la silueta femenina. Las mujeres los siguieron considerando la prenda interior más importante hasta principios del siglo XX.

Los inicios del sistema actual de la moda

La industria textil aportó asombrosas mejoras a ciertos sectores de la sociedad del siglo XIX. La primera mitad del siglo fue testigo de la mecanización de la estampación y de mejoras en la maquinaria de hilatura y tejeduría. En 1856 la invención de la anilina, el primer tinte sintético, supuso un cambio espectacular en la paleta de colores de la indumentaria. Además, la máquina de coser, a la que el norteamericano Isaac Merrit Singer introdujo importantes mejoras en el año 1851, demostró que podía aportar un notable rendimiento a la confección de prendas de vestir, e inmediatamente se propagó por toda la industria de la moda. El concepto de prendas "de confección" surgió de forma natural en ese medio. En América del Norte, los métodos de producción de prendas confeccionadas habían mejorado rápidamente durante la guerra civil para satisfacer la creciente demanda de uniformes militares. En Francia, las primeras prendas producidas en masa, llamadas de *confection*, eran económicas, sin embargo las tallas eran imprecisas.

En contraste con una industria de confección de ropa femenina sencilla y funcional, surgió un mercado de alta costura (*haute couture*), que tuvo un buen inicio durante este período y que demostró ser igualmente próspero. El modisto inglés Charles Frederick Worth sentó las bases de la alta costura de acuerdo con el sistema que sigue existiendo actualmente. En 1857 abrió su *maison* en París e introdujo la práctica de presentar

una nueva colección de sus propios diseños cada temporada. Además, al exhibirlos sobre modelos de carne y hueso, cambió radicalmente la manera de presentación de los vestidos. Gracias a Worth, el actual sistema de la moda, en el que varias personas pueden adquirir la obra creativa de un modisto, fue lanzado con éxito.

Prendas deportivas y para lugares de veraneo

Hacia la segunda mitad del siglo XIX, el sistema de vida habitual para ciertas capas de la sociedad había mejorado tanto que las personas tenían más oportunidades para disfrutar de las actividades de ocio. Viajar a lugares de veraneo para escapar del frío o del calor se hizo posible con el progreso del transporte público, y fue ganando rápidamente popularidad. La afición a las actividades deportivas también se extendió entre el gran público. En este período aparecieron los elementos básicos del atuendo masculino que todavía siguen presentes en la actualidad: la chaqueta y los trajes de tres piezas como prendas informales para actividades tales como viajar o practicar deporte. La ropa deportiva femenina, para montar a caballo, cazar y jugar al tenis, era algo más práctica pero no significativamente diferente de su indumentaria urbana. Aun cuando en esa época los baños de mar se consideraban una práctica médicamente recomendable, se esperaba de las mujeres que se quedaran jugueteando en la orilla en lugar de nadar. Los trajes más adecuados para nadar, que consistían en una parte superior y pantalones, aparecieron en la década de 1870.

Hacia finales del siglo XIX, las faldas empezaron a acortarse debido a la popularidad de los deportes más dinámicos como el golf y el esquí. Aparecieron los jerséis deportivos de punto, así como una chaqueta masculina llamada "chaqueta Norfolk", que fue adaptada como prenda femenina para ir de caza. Los cuadros escoceses, prácticos de usar y únicos en color y dibujo, se pusieron de moda después de que los llevara la reina Victoria. Además, los pantalones bombacho finalmente fueron aceptados como prendas funcionales femeninas –para montar en bicicleta– en la década de 1880. La primera en defender su uso, a mediados de siglo, fue la feminista Amelia Jenks Bloomer, de la que tomaron su nombre inglés: *bloomers*. La llegada del bombacho coincidió con las campañas recién iniciadas en pro de los derechos de la mujer.

Japonismo y moda parisina

Con la apertura de Japón al comercio internacional en 1854, los intereses europeos en este país crecieron rápidamente, y en la década de 1880 emergió la tendencia llamada *japonismo*, que duró hasta 1920, aproximadamente. La influencia del japonismo en la moda se puede apreciar en distintas formas. En primer lugar, el kimono japonés propiamente dicho se llevaba como un batín exótico para estar por casa, y las telas con el que estaba hecho se utilizaban en la confección de vestidos occidentales. Todavía se conservan buenos ejemplos de vestidos estilo polisón hechos con tela de *kosode* (kimono de visita). Los motivos japoneses también fueron adaptados y aplicados a las telas europeas. Por ejemplo, en los tejidos producidos por esa época en Lyon pueden verse detalles de la naturaleza, pequeños animales e incluso blasones familiares. También era muy común llevar un kimono como bata para estar por casa, tal como lo refleja el cuadro *Madame Hériot* de Pierre-Auguste Renoir (1882, Hamburger Kunsthalle, Hamburgo). La palabra *kimono* se empezó a utilizar en Occidente en un sentido más amplio, que abarcaba toda una gama de batas y batines. Por último, en el siglo XX, la silueta y construcción plana del kimono iba a ejercer una gran influencia sobre la indumentaria tridimensional occidental y el mundo de la moda.

Miki Iwagami, conferenciante del Sugino Fashion College



François Gérard
Madame Récamier, 1805
Museo Carnavalet, París

Vestido
Hacia 1810

Vestido de muselina de algodón blanca; cenefa bordada con lana roja; chal de gasa de seda de Spitalfields color malva.
Inv. AC292 77-12-9

De izquierda a derecha, 1–6

1. Vestido
Hacia 1800

Vestido de gasa de algodón blanca con bordado rameado en la pechera y el bajo de la falda.
Inv. AC5464 86-42-2

2. Vestido
Hacia 1805

Vestido de muselina de algodón blanca con cola; bordado blanco con pequeños motivos florales; fichú de muselina de lino blanca con bordado polícromo, con bordes que cuelgan del hombro.
Inv. AC293 77-12-10

3. Vestido
Hacia 1810

Vestido de muselina de algodón blanca con cuentas; chal de gasa de lino beige con bordado turco en oro y plata, adornos de acero en las cuatro esquinas.
Inv. AC4319 82-17-38

4. Vestido
Hacia 1800

Vestido de muselina rayada con cola; bordado blanco con motivo floral; chal de crepé de seda rojo con dibujo floral; bolso de raso de seda blanco bordado con chenilla y borlas.
Inv. AC4417 83-1-9

5. Vestido
Hacia 1805

Vestido de muselina de algodón blanca bordada en rojo, azul y plata; con cola y enagua.
Inv. AC5466 86-42-4AB

6. Vestido
Hacia 1810

Vestido de muselina de algodón blanca; cenefa bordada con lana roja; chal de gasa de seda de Spitalfields color malva con motivos florales.
Inv. AC292 77-12-9





Jacques-Louis David
La coronación de Napoleón I (detalle), 1805–1807
Museo del Louvre, París

Los últimos años del siglo XVIII fueron un período de transición, de los extravagantes vestidos de seda al sencillo vestido camisa de algodón blanco. La ola de anglomanía hizo que las sencillas telas de algodón se hicieran muy populares, y como consecuencia la industria sedera de Lyon, un importante pilar de la economía francesa, sufrió un duro golpe. Para reactivar este sector industrial, Napoleón publicó un decreto imperial que decía que tanto hombres como mujeres debían vestir trajes de seda en las ceremonias públicas; así mismo, se animaba a la gente a llevarlos también en la corte francesa. Estos dos vestidos son el máximo exponente de la gloriosa y elegante belleza de la seda fina.

Vestido de etiqueta
Hacia 1805

Seda labrada blanca; rayas lisas y motivo floral de hilo metálico plateado; vestido con cola; chal de encaje de algodón con pequeños motivos florales.
Inv. AC5655 87-31-1, AC5904 88-55-23



← **Vestido de etiqueta**
Hacia 1805

Seda labrada con motivo foliáceo; vestido con cola; chal de gasa de seda blanca tejido con motivos florales en lana; flecos.
Inv. AC5066 85-3-2

Páginas 54/55
En Francia se llamaba *amazone* a los trajes de montar femeninos, por las mujeres guerreras de la mitología griega. Estos trajes emulaban la moda masculina, pero no estaba permitido que las mujeres montaran a horcajadas y por eso siempre tenían que llevar un vestido y cabalgar de lado. En la página 55 puede verse un típico traje de montar de principios del siglo XIX. La chaqueta sastre tenía un diseño similar a la de los hombres. La falda es larga para evitar que se vieran las piernas mientras cabalgaban.

Página 54 izquierda
Chaqueta masculina (levita) y calzones
Hacia 1815

Chaqueta de velarte de lana azul marino, con faldones y parte delantera de corte vertical; calzones de ante color beige.
Inv. AC5897 88-55-16

Página 54 derecha
Chaqueta de caza (bolero) y falda
Hacia 1815

Chaqueta de velarte azul marino; falda de estapilla de algodón blanco con galón a juego e inserciones triangulares de muselina de algodón.
Inv. AC3187 80-8-1, AC5895 88-55-14

Página 55
Traje de montar
Hacia 1810

Velarte de lana negro; conjunto de chaqueta y falda de un largo adecuado para montar a caballo.
Inv. AC5313 86-8-2AB







El fino vestido camisa de muselina no era protección suficiente contra los rigores del helado invierno europeo, así que los chales de cachemira y el bolero pronto se pusieron de moda. Además de proteger del frío, también se valoraban por sus propiedades ornamentales. El *spencer* o bolero de estilo inglés estuvo de moda desde la década de 1790 hasta la de 1820. Se trataba de una chaqueta corta y entallada con mangas largas y ajustadas. Recibió su nombre por el conde inglés de Spencer (1758–1834), que vestía este tipo de chaqueta. Inicialmente prenda masculina, sus prácticas características hicieron que pronto fuera también de uso femenino.



Izquierda
Chaqueta (bolero) y falda
Hacia 1815

Chaqueta de terciopelo cortado color rojo con ribete y botones forrados al estilo húsar; falda blanca de tejido a la plana de algodón; bajo fruncido.
Inv. AC3145 80-5-36A; AC5893 88-55-12

Centro
Vestido
Hacia 1815

Vestido dos piezas de estapilla de algodón blanca; chaqueta con trencilla y pompones al estilo húsar; falda con bordado de cordoncillo y triple volante; volantes bordados y pequeñas borlas de adorno en todo el vestido.
Inv. AC5884 88-55-3, AC5885 88-55-4

Derecha
Redingote (estilo húsar)
Hacia 1815

Tejido de algodón a la plana color blanco; ribete Brandenburg y pompones al estilo húsar; bolso de malla metálica con cierre de plata.
Inv. AC5174 85-37-2AB

Journal des Dames et des Modes, 1814



Todos los bolsos que aquí se muestran se llaman "ridículos", un tipo de bolso pequeño con cordones. Desde finales del siglo XVIII hasta principios del XIX, las formas de las faldas pasaron de ser anchas y huecas al esbelto estilo imperio que recordaba la forma de una columna griega. Como resultado, el bolsillo que antes se había llevado dentro del vestido ya no tenía espacio, así que fue necesario el bolso para sustituirlo. La piña (derecha) es una especialidad de la isla de la Martinica, lugar de nacimiento de la emperatriz Josefina; esos toques exóticos estaban muy de moda en la época.

Ridículo
Hacia 1810–1815

Raso de seda blanco con bordado polícromo que representa un cestito con flores; fleco de pasamanería.
Inv. AC7576 92-17-10



Ridículo
Hacia 1800

Punto de seda amarilla y verde; forma de piña con remate de cuentas plateadas y borlas.
Inv. AC4411 83-1-3



Ridículo
Principios del siglo XIX

Punto de seda oro y verde a cuadros; medallón con dibujo arquitectónico; borlas.
Inv. AC7574 92-17-8



La cintura alta estuvo de moda desde finales del siglo XVIII, pero volvió a su posición natural a mediados de la década de 1820. Por ello cobró importancia poseer un talle esbelto, y de nuevo surgió la demanda de corsés. Desde entonces la obsesión por una cintura de avispa fue en aumento, y el corsé, aunque cambiaba de material y forma, siguió apretando la cintura de la mujer hasta principios del siglo XX. Los corsés que aquí se muestran son del tipo que se llevaba cuando se volvió a imponer el talle fino en la década de 1820. Su tacto es suave y la presión que ejerce sobre la cintura al estrecharlo no es excesiva. A la derecha, en la parte inferior, se pueden ver las hombreras que se llevaban bajo las mangas de pernil, tan en boga entonces, para realzar su volumen.

Izquierda y arriba, a la derecha
Corsé, camisola y calzón largo
Década de 1820

Corsé blanco de raso de algodón acolchado con varillas blandas y ballenas (busto aprox. 80 cm; cintura aprox. 49 cm); camisola y calzones de lino blanco.
Inv. AC5140 85-24, AC2827 79-24-21, AC5661 87-33-1

→ **Corsé, camisola, enagua y hombreras**
Década de 1830

Corsé blanco de raso de algodón acolchado con cordoncillo; camisola de algodón blanco; enagua de lino; hombreras de chintz de algodón rellenas de plumón.
Inv. AC219 77-11-59, AC564 78-2-18, AC1149 78-35-4, AC9455 97-18-2AB

La palabra *dandy* se usó por primera vez a principios del siglo XIX para definir a los ingleses más refinados. Animados por la Restauración de 1815, los aristócratas que habían huido a Inglaterra regresaron a Francia, y los *dandies* que volvieron a París se convirtieron en una característica de la capital. Sus atuendos seguían el estilo sencillo y funcional de la moda inglesa. Puesto que no había ornamentos, se hacía hincapié en unos materiales de primera clase y un corte perfecto y ajustado. La exquisita combinación de colores y el corte que se ajusta perfectamente al cuerpo casi convierten a este típico terno de un *dandy* de los años 30 en una obra de arte.

Conjunto masculino
Década de 1830

Levita marrón oscuro de velarte de lana con cuello de terciopelo; chaleco de raso de seda negro con dibujo floral de terciopelo cortado; pantalones de sarga de algodón a cuadros; corbata de pongís de seda.
Inv. AC7765 93-19-6AD



Ingres se hizo famoso por pintar retratos que captaban con gran precisión la personalidad y el estatus social del modelo. Sus clientes pertenecían a la nueva y pujante burguesía, y los extravagantes atuendos que caracterizaban la posición social de esta clase fueron pintados por él con una extraordinaria habilidad.

Vestido de noche
Hacia 1855

Gasa mezcla de lana y seda color crema con estampado floral; falda en tres hileras.
Inv. AC9475 97-23-6AB



→ **Jean-Auguste-Dominique Ingres**
Madame Moitessier (detalle), 1856
Galería Nacional, Londres





A finales del siglo XVIII, Europa occidental importó por primera vez el chal de cachemira, y a principios del XIX se convirtió en una prenda popular gracias a su originalidad, exotismo y uso práctico. El chal de cachemira procede de la región del mismo nombre, en el noroeste de la India, donde el pelo corto de la cabra de montaña se hilaba a mano y después se tejía para producir la lana. Se trata de una tela ligera y suave, con un brillo sedoso. De entre todos los tejidos de lana de la época éste era el de mayor calidad. Era la tela más codiciada por las mujeres del siglo XIX, un hecho frecuentemente satirizado en las novelas de Balzac. La gran demanda de esta prenda dio origen a una potente industria en Francia e Inglaterra; sin embargo, existen documentos que indican que hasta la década de 1840 los chales de más calidad eran los que se producían en Lyon. En Paisley, Escocia, se hacían imitaciones más sencillas.

Durante el Segundo Imperio (1852–1870), los vestidos con miriñaque adquirieron tanto volumen que resultaba imposible ponerse un abrigo encima, por lo que se popularizaron los chales de cachemira de gran tamaño. Con el cambio al estilo polisón, los chales también sufrieron modificaciones y apareció la visita o prenda para estar por casa. Como podemos ver en la fotografía de la izquierda, el chal de cachemira se convirtió en una visita, y poco a poco pasó a ser un elemento para la decoración de interiores hasta desaparecer finalmente de la escena de la moda.

← **Visita**
Finales de la década de 1870

Tela polícroma tejida en Cachemira (India); rematada con flecos en el cuello, manga y bajo.
Inv. AC4843 84-18-3

→ **Chal de cachemira**
Décadas de 1850 y 1860

Chal de cachemira polícromo, rectangular y con fleco en los extremos, de Frédéric Hébert, fabricante de chales parisino.
165 x 386,5 cm
Inv. AC10295 2000-9-2



↓ **Zapatos de mujer**
Peter Robinson
Etiqueta: Peter Robinson Ltd costume, REGENT ST. W.
Finales de la década de 1860

Base de lana roja con bordado floral polícromo (llamado bordado de Bokhara, una artesanía tradicional de la región de Bokhara, Uzbekistán); rosa de tafetán de seda y hebilla metálica.
Inv. AC4852 84-18-11AB

→ **Bata**
Jane Mason
Etiqueta: JANE MASON & Co. (Late LUDLAM) 159 & 160 OXFORD STREET
Hacia 1866
Inglesa

Sarga de lana estampada con dibujo de cachemira polícromo; no lleva costura en la parte delantera de la cintura; volumen lateral y posterior; abertura frontal con botones forrados y cinturón a juego.
Inv. AC4429 83-2-3





El vestido "línea princesa" se llamó así en honor de Alejandra, princesa de Gales (más tarde reina de Inglaterra). No tenía costura horizontal en la cintura, sino que utilizaba pinzas verticales para ajustarse a ésta, realzando el busto y las caderas. Estuvo de moda por el año 1880 y aunque fue un estilo que duró poco, se puede considerar un buen ejemplo del estilo "consciencia del cuerpo" del siglo XIX. El vestido de la fotografía está hecho con organdí e inserciones de tres tipos diferentes de encaje de Valenciennes con motivos vegetales. Se precisaron aproximadamente unos 50 metros de encaje.





Anónimo
Vestido para recepción
Etiqueta: (ilegible). Hacia 1880

Organdí de lino blanco y encaje de Valenciennes; vestido línea princesa de una sola pieza; cola con volante guardapolvo.
Inv. AC679 78-20-4AB



James Tissot
La recepción (detalle), 1878
Museo de Orsay, París





El grosor y la rigidez del tejido de seda de gran calidad resultaba ideal para crear las claras y precisas líneas del estilo polisón. De todas las sedas de calidad de la época, la de Lyon era la mejor. La moda femenina de ese período consumía grandes cantidades de tejido de seda de Lyon.
Este ejemplo, una combinación de los colores complementarios azul verdoso y rojo, muestra el nuevo gusto en cuanto a colores, que fue posible gracias a los nuevos tintes químicos que se inventaron en esta época.

N. Rodrigues
Vestido para recepción
Etiqueta: N. RODRIGUES Paris
1875-1879

Brocado de raso de seda azul verdoso con motivo tejido de rosas rojas; vestido de dos piezas; encaje en el escote, abertura frontal y puños; lazos de raso de seda en la bocamanga; cola con fleco de hilo de seda y cuentas de madera.
Inv. AC9232 95-19-6AC

A lo largo de todo el siglo XIX la cintura estrecha fue muy admirada. Las mujeres usaban corsé para conseguir la figura perfecta. Esta forzada distorsión y compresión del cuerpo continuó hasta principios del siglo XX. Con el desarrollo de la moderna tecnología, los fabricantes crearon corsés considerablemente ingeniosos. En concreto, la introducción del acero permitió que el corsé mejorara en su objetivo de apretar la cintura.

Corsé
Década de 1880

Raso de seda azul; varillas de acero; ballenas. Busto: 76 cm. Cintura: 49 cm.
Inv. AC212 77-11-52AB



→ **Édouard Manet**
Nana (detalle), 1877
Hamburguer Kunsthalle, Hamburgo

1. Corsé
Hacia 1868–1873

Algodón blanco; varillas de acero; ballenas. Busto: 84 cm. Cintura: 54 cm.
Inv. AC4036 81-25-150AB

2. Corsé
Etiqueta: I.C. A LA PERSEPHONE
Década de 1890

Raso de seda negro bordado con pequeños motivos florales; varillas de acero; ballenas. Busto: 85 cm. Cintura: 56 cm.
Inv. AC3674 81-1-21AB

3. Corsé
Décadas de 1870 y 1880

Malla de algodón blanco; varillas de acero; ballenas. Busto: 66 cm. Cintura: 45 cm.
Inv. AC2876 79-26-19AB

4. Corsé
Décadas de 1860 y 1870

Rafia y algodón marrón; varillas de acero. Busto: 84 cm. Cintura: 67 cm.
Inv. AC9246 95-29-AB

5. Corsé
1865–1875

Dril de algodón blanco; varillas de acero; ballenas. Busto: 84 cm. Cintura: 52 cm.
Inv. AC3159 80-5-49

6. Corsé
Década de 1880

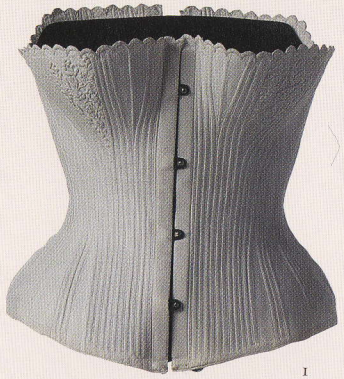
Raso de algodón gris azulado; varillas de acero; ballenas.
Busto: 104 cm. Cintura: 81 cm.
Inv. AC2843 79-25-6AB

7. Corsé
Etiqueta: LOOMER'S
1885–1895

Raso de algodón marrón; varillas de acero; ballenas. Busto: 81 cm. Cintura: 51 cm.
Inv. AC5144 85-27AB

8 a/b Corsé (parte delantera y trasera)
Etiqueta: THOMSON'S
1885–1889

Raso de seda color burdeos; varillas de acero; ballenas. Busto: 89 cm. Cintura: 59 cm.
Inv. AC1495 78-39-29AB


1


2


3


4


5


6


7


8a


8b

A finales de la década de 1820 las faldas volvieron a ahuecarse. Las mujeres llevaban varias capas de enaguas bajo las faldas para aumentar su volumen. La sencilla idea de urdir la crin de caballo para obtener un tejido con que fabricar miriñaques surgió a principios de los años cuarenta, y así nació la crinolina o miriñaque. Ahora era posible conseguir faldas bien anchas con una sola capa de tejido. A finales de la década de 1850 se empezaron a utilizar aros de alambre o hueso de ballena unidos horizontalmente, para producir nuevas y originales versiones del miriñaque. Pero con la aparición de este armazón ligero y fácil de llevar, la transición hacia unas faldas aún más anchas se aceleró, y éstas alcanzaron su máximo vuelo hacia la década de 1860. Esta estructura fue adaptada por la nueva tendencia, el estilo polisón, en el que la falda se expandía hacia atrás.

Izquierda
Miriñaque
Hacia 1865

Algodón blanco y violeta con doce aros de alambre de acero.
Diámetro de izquierda a derecha: 73 cm; de delante a atrás: 81 cm; circunferencia del bajo: 244 cm.
Inv. AC2899 79-28-3

Centro
Miriñaque
Etiqueta: THOMSON'S
Hacia 1875

Algodón rojo con doce aros de alambre de acero.
Diámetro de izquierda a derecha: 58 cm; de delante a atrás: 59 cm; circunferencia del bajo: 189 cm.
Inv. AC1064 78-30-75

Derecha
Miriñaque
1865–1869

Algodón blanco con diecinueve aros de alambre de acero.
Diámetro de izquierda a derecha: 105 cm; de delante a atrás: 98 cm; circunferencia del bajo: 318 cm.
Inv. AC2227 79-9-32





El uso del miriñaque permitió la expansión de la falda, pero a mediados del siglo XIX este aumento de volumen quedó restringido a la parte trasera de la falda. El gran bajo de la falda con miriñaque se hizo más pequeño, se alisó por casi toda su superficie y en la nueva silueta sólo quedó la parte abultada trasera. Esta forma se conseguía desde el interior gracias al polisón. Entre las décadas de 1870 y 1880 surgieron muchas variantes del polisón, ya totalmente consolidado, que daban forma a la falda desde el interior y realzaban la parte posterior, tal como dictaba la moda. Aparecieron varios tipos de armazones para polisones, entre ellos las almohadillas rellenas de crin de caballo, la tela rígidamente almidonada y los armazones de hueso de ballenas, bambú y rota.

Polisón
Década de 1870

Algodón de rayas rojas y marrones con alambre de acero.
Inv. AC1929 79-1-81



Polisón, corsé, camisola y calzones largos
Décadas de 1870 y 1880

Polisón de algodón a rayas marrones y beige, con trece alambres de acero en la parte trasera; corsé de raso de seda negra con cintas de seda amarilla y bordado; camisola
y calzones de algodón blanco.
Inv. AC237 77-11-75, AC3103 80-4-3AB, AC714 78-20-37, AC1372 78-37-86



Además de la influencia del japonismo en la moda, en Oriente también se fabricaban objetos artesanales para su exportación al mercado europeo occidental. Este abanico, utilizado en Francia, muestra un dibujo estilo *ukiyo-e*: por un lado hay figuras humanas y por el otro, cestos de flores con hojas otoñales y crisantemos; en el reborde superior hay unos insectos dibujados. Tales abanicos, ornamentados con borlas estilo *netsuke*, solían ser artículos de coleccionista en la Europa del siglo XIX. En 1867 el dominio Satsuma, junto con los de Shogunate y Saga, participó en la Exposición Internacional de París. El dominio Satsuma mostró interés por los países extranjeros desde el principio, y hacia el año 1860 empezó a producir botones de cerámica estilo Satsuma para la exportación. Estas piezas se hicieron muy populares en Europa y América y dieron en llamarse "botones *satsuma*".















Botones
Etiqueta: Satsuma
Hacia 1900. Japoneses

Satsuma; juego de seis; fondo de *samehada* ("piel de tiburón") con *kinrante* (dorado espeso); motivo de doncellas celestiales.
Inv. AC9127 94-16AF

Abanico
Finales del siglo XIX
Japonés

Marfil; lacado con dibujos de figuras humanas, insectos y cesta de flores; borla al estilo *netsuke*. 19,6 cm.
Inv. AC2802 79-23-15



A finales del siglo XIX las principales tiendas de kimonos, como Iida Takashimaya y Mitsukoshi mostraron interés por los mercados de Europa occidental y ampliaron considerablemente su comercio con el exterior. Estos abrigos de seda con bordado japonés son uno de los muchos productos exportados a Europa durante esta época.
A la izquierda, se observa un "abrigo para el teatro", de moda en Inglaterra hacia el año 1904. Inspirado en la túnica mandarín de estilo chino, que llevaban las autoridades públicas de la dinastía Qing, este modelo fue confeccionado en Japón para su exportación. A la derecha, una bata para estar en casa estilo kimono. El cuerpo va adquiriendo una ligera forma acampanada hasta el bajo y el cuello también es curvilíneo. Aunque retiene la forma básica del kimono, ha sido adaptado ex profeso para el mercado europeo.



Iida Takashimaya
Abrigo de noche (Abrigo para el teatro)
Etiqueta: S. IIDA, "TAKASHIMAYA", KYOTO & TOKYO. JAPAN
Hacia 1900–1903

Raso de seda blanco acolchado; bordado con motivos de crisantemos blancos y cenefa ondulada en la abertura delantera, mangas y hombros; cuello redondo; mangas kimono; incisiones laterales; nudos chinos en la abertura frontal; estilo de túnica mandarín.
Inv. AC9071 94-00

Iida Takashimaya
Bata
Etiqueta: S. IIDA, "TAKASHIMAYA" SILKS & EMBROIDERIES. KYOTO
Hacia 1904–1908

Tejido a la plana de seda color gris; bordado de pavo real sobre un cerezo en flor, desde la parte delantera hacia atrás; *kumihimo* (cordón japonés) y borlas en las bocamangas; *fuki* (dobladillo acolchado) color rosa; forro de *habutae*.
Inv. AC9265 95-41-1





Estas zapatillas con paisajes japoneses deben de ser recuerdos traídos de Japón o productos para ser exportados a Europa occidental, ya que en la suela se puede leer "made in Japan". Las zapatillas, al igual que las batas y los abanicos, formaban parte de los artículos exportados a Europa occidental durante el siglo XIX. El diseño, diferente en cada zapatilla (si se juntan forma un solo dibujo), es característico de un producto japonés. El broche del bolso es el típico motivo japonés de los tres monos, al estilo *netsuke*. El *netsuke*, con su intrincada técnica de diseño, fue una de las artes decorativas japonesas que más popularidad adquirió en Europa occidental, y en el siglo XIX rápidamente se convirtieron en artículos de coleccionista.



Anónimo
Zapatillas y bolso
Década de 1920
Japoneses

Cuero blanco; estampado y pintado a mano; zapatillas con piel, tacón de 4,5 cm y la suela marcada con "made in Japan" y el número "7" (la talla); bolso con broche de *netsuke*, correa posterior, cremallera y espejo en el interior.
13,3 x 20 cm
Inv. AC7624 92-35-3AB, AC7625 92-35-4

En el siglo XIX mejoró el estatus social de la mujer, que empezó a tener más derechos legales, y con ello se amplió su abanico de actividades. El tiempo de ocio aumentó, el ferrocarril y otros medios de transporte mejoraron notablemente, y los deportes y los viajes se popularizaron. No existía ningún tipo de indumentaria deportiva, pero para las ocasiones especiales las mujeres desarrollaron un estilo más racional y práctico de vestir. Abajo, un vestido informal con muy pocos adornos. Éstos eran los nuevos estilos de la indumentaria femenina, resultado de las transformaciones internas de la sociedad. A la derecha, un vestido sencillo y práctico para jugar al tenis.



↙ **Anónimo**
Vestido de calle, hacia 1892

Sarga de lana de cuadritos blancos y negros; conjunto de cuerpo y falda; mangas abullonadas; volantes en cuello y puños.
Inv. AC883 78-24-58AB

↓ **Anónimo**
Traje de tenis, hacia 1890

Piqué de algodón blanco; chaqueta sastre entallada y falda hasta el tobillo.
Inv. AC2127 79-6-13AB, D



Siglo XX · Primera mitad

La Primera Guerra Mundial desmanteló de forma rápida y completa los antiguos sistemas y valores sociales que habían empezado a resquebrajarse ya a finales del siglo XIX. La sociedad cambió, y por consiguiente también lo hizo su visión global. El surgimiento de una pujante clase media dio pie a un nuevo estilo de vida, y a medida que las mujeres salían del hogar para participar más plenamente en el mundo en general, rechazaron el corsé y buscaron prendas más funcionales. Los diseñadores de moda, así como los artistas, pusieron gran empeño en crear nuevos tipos de indumentaria. Aunque es importante comprender el impacto que las dos guerras mundiales tuvieron sobre el tema de la moda, también es indudablemente cierto que la alta costura fue la principal encargada de dirigir el mundo de la moda durante la primera mitad del siglo XX. Asimismo durante este período se establecieron varios sistemas cruciales de comunicación gracias a los cuales las modas de la alta costura parisina llegaron a todo el mundo.

La búsqueda de un nuevo tipo de indumentaria y la liberación del corsé

La Primera Guerra Mundial aceleró los cambios en varios campos de la sociedad y la cultura. Un número cada vez mayor de mujeres con estudios superiores y profesionales, el uso más generalizado de los automóviles y una creciente fascinación por los deportes, fueron sólo algunos de los avances que culminaron en un estilo de vida totalmente nuevo. También la indumentaria evolucionó para adaptarse a las exigencias de la nueva época. Para las mujeres de ese período que llevaban una vida activa, el atuendo diario fue alcanzando un cierto grado de funcionalidad gracias a los trajes sastre.

Por otro lado, los diseñadores de primera línea como Charles Frederick Worth, Jacques Doucet y Jeanne Paquin, que habían abierto sus salones de alta costura en el siglo precedente, seguían siendo fieles a la sensibilidad del Modernismo, y su objetivo era alcanzar la máxima belleza mediante una combinación de elegancia y opulencia. Sus elaboradas creaciones precisaban corsés largos para conseguir el efecto deseado: la artificial silueta en forma de "S". Los corsés largos distorsionaban la forma natural del cuerpo e impedían la movilidad de tal modo que, aunque las mujeres vestían esos estilos en público, comprensiblemente buscaban alivio de tales atuendos restrictivos en la intimidad de su hogar. Las prendas más populares para estar por casa eran los vestidos de tarde de línea holgada, puesto que permitían aflojarse el corsé.

Fue Paul Poiret quien por primera vez propuso una nueva línea de moda que no requería el uso del corsé. Su "abrigo Confucio", de corte recto y línea holgada, apareció en 1903. A continuación, en 1906, creó el "estilo helénico", un diseño sin corsé y de cintura alta. Salvo algunas excepciones, desde la época del renacimiento la indumentaria de la mujer occidental había necesitado un corsé que apretara la cintura como elemento básico para moldear la silueta. Poiret rechazó el uso del corsé para las prendas femeninas, y pasó el centro de gravedad de la cintura a los hombros. Según cuenta su autobiografía, los diseños de Poiret no surgieron de un deseo de liberar a las mujeres de la tiranía centenaria del corsé, sino de una apasionada búsqueda de nuevas formas de belleza. Sus vestidos, no obstante, consiguieron algo que ni las activistas feministas ni los médicos habían logrado a finales del siglo XIX: liberar a la mujer del corsé. Así pues, la moda del siglo XX evolucionó a partir de una forma encorsetada y artificial a otra más natural sustentada por un sujetador.

Las creaciones de Poiret llevaban adornos de un espléndido y exótico estilo, y sus colores eran fuertes y atrevidos. Inventó los pantalones de odalisca, la llamada falda de medio paso y los turbantes de inspiración oriental. Sus diseños se nutrían de una nostalgia por tierras lejanas que caracterizó este período del siglo XX. La pintura orientalista, popularizada a finales del XIX, y la publicación de la traducción de *Las mil y una noches* a principios del siglo XX, fomentaron un anhelo por los temas orientales. Esta tendencia se vio reforzada por el sensacional debut de los Ballets Rusos en París en el año 1909, a quienes se les reconoció su exótica magnificencia. La atención se fue dirigiendo cada vez más hacia Japón, que abrió sus puertas a Occidente a finales del siglo XIX. En la época de la guerra entre Rusia y Japón (1904–1905), la influencia cultural japonesa se había dado en llamar *japonismo*. Tanto el orientalismo como el japonismo tuvieron su impacto en varios campos del arte y la literatura. Poiret y otra casa de moda, Callot Soeurs, encontraron inspiración en el exotismo y la sensual belleza de Oriente. Se sintieron atraídos por los dibujos y colores de los tejidos así como por la estructura de las prendas, como los holgados pantalones de odalisca y el exótico kimono japonés. La forma plana y la abertura del kimono ya apuntaban, de hecho, a la nueva relación que iba a existir entre el cuerpo y la indumentaria.

La búsqueda de un nuevo estilo de vestir no era exclusiva de Francia, sino que también existía en otros países europeos. Mariano Fortuny, español de nacimiento, inspirado por las formas y siluetas griegas, creó un vestido plisado de estilo clásico que llamó "Delphos". Era un innovador diseño que combinaba funcionalidad con decoración. Los finos pliegues moldeaban suavemente el cuerpo y la ornamentación venía dada casi por completo por el movimiento: la mínima acción cambiaba el brillo y la tonalidad del tejido. El Wiener Werkstätte, fundado en 1903 por Josef Hoffmann y otros, también diseñó atuendos novedosos. El objetivo inicial del Wiener Werkstätte era dedicarse básicamente a la arquitectura, obras de artesanía y encuadernación de libros, pero en 1911 inauguró un departamento de moda con su propia línea, entre la que se encontraban prendas como los holgados vestidos saco.

Hacia principios de siglo surgieron los medios de comunicación necesarios para difundir las noticias sobre la moda, y su campo de influencia se expandió rápidamente. Las revistas de moda como *Vogue* (1892, Nueva York) y la *Gazette du Bon Ton* (1912–1925, París) establecieron un sistema para informar al mundo de los nuevos avances en moda. Las ilustraciones jugaron un papel primordial en estas revistas; un buen número de nuevos artistas, como Paul Iribe y Georges Lepape, hicieron que este período fuera conocido como la época dorada de la ilustración de moda. Poiret fue el primero en utilizar un catálogo de modas como medio para que los diseñadores mostraran individualmente su obra al mundo; una muestra de ello son sus publicaciones *Les Robes de Paul Poiret by Paul Iribe* (1908) y *Les Choses de Paul Poiret* (1911), ilustrado por Georges Lepape.

Debido a la gran cantidad de compradores y periodistas de moda de todo el mundo que viajaba a París para obtener información sobre las últimas tendencias, en 1910 se fundó la Chambre Syndicale de la Couture Parisienne, cuyo objetivo era controlar la programación de colecciones y evitar la proliferación de mercancía no autorizada y de imitación. París estaba sentando las bases de un sistema que le permitiría conservar su hegemonía como centro de la moda mundial.

El estallido de la Primera Guerra Mundial en el año 1914 puso freno en gran parte a la actividad del mundo de la moda. Las mujeres, que debieron asumir la responsabilidad de las tareas de los hombres en la sociedad y la industria durante el conflicto bélico, necesitaban prendas prácticas en lugar de trajes decorativos y complicados. Había demanda de diseños sencillos y faldas más cortas, y las prendas sastre respondían a ello. El funcional traje sastre se convirtió en un artículo esencial de la moda femenina de la época. En contraste con los espectaculares cambios en la indumentaria femenina, la masculina sufrió sólo algunas modificaciones menores, como una chaqueta ligeramente más holgada y bajos más estrechos en los pantalones, que permitían una mayor libertad de movimiento.

La nueva mujer

Aunque perdieron sus empleos cuando los hombres fueron licenciados del servicio militar al finalizar la Primera Guerra Mundial, nada podía detener la inclinación de aquellas mujeres que se habían aficionado a participar activamente en el mundo exterior. La música de jazz se hizo popular. Surgió una apasionada afición por bailar el tango y el charlestón. Los rápidos automóviles parecían haber acelerado el ritmo de vida de la gente, que además disfrutaba con aficiones hasta ahora "extrañas", como tomar el sol y nadar. Regían nuevas reglas en una sociedad que ahora comprendía una creciente clase de *nouveaux riches* junto con la clase alta, adinerada desde siempre, y una sensibilidad vanguardista junto con los conceptos más tradicionales sobre la elegancia. Atrapado en la dinámica energía de la época, el ciclo de las tendencias de moda se hizo más breve.

La imagen femenina cambió de manera significativa. Los peinados pasaron de complicados recogidos a un corte suelto. El largo de la falda se acortó desde el tobillo a la rodilla. Como las mujeres preferían un estilo más juvenil y esbelto que otro maduro y voluminoso, empezaron a vestirse como chicos. *La Garçonne*, de la novela epónima de Victor Margueritte (1922), fue la imagen simbólica a la que aspiraban las mujeres. La nueva mujer siguió estudios superiores, ejerció una profesión y disfrutó de relaciones románticas sin vacilación alguna. Llevó a la sociedad hacia nuevas costumbres, como conducir coches, jugar al golf y al tenis, hacer ejercicio e incluso fumar.

El andrógino estilo *garçonne*, que rechazaba cualquier realce del busto o la cintura, logró un reconocimiento general en la Exposición Internacional de las Artes Decorativas e Industriales Modernas celebrada en París en 1925, que dio nombre al estilo conocido como art déco. El peinado corto, con un ajustado sombrero campana, y un vestido suelto de cintura baja, con la falda hasta la rodilla, caracterizó el estilo *garçonne* ("a lo chico"). La extremada simplicidad del vestido se complementaba con adornos de bordados con lentejuelas, una boa de plumas y varios tipos de notables accesorios. La ropa interior consistía en un sujetador, una camisola y medias color carne; el maquillaje incluía barra de labios color carmín, polvos blancos y colorete; las cejas se depilaban hasta conseguir una línea fina, y los ojos se acentuaban con un trazo oscuro de kohl para completar así la imagen deseada.

Con la tendencia juvenil masculinizada de la época, era natural que surgiera una demanda de prendas deportivas. Suzanne Lenglen, campeona de tenis francesa, también contribuyó a fomentar la producción de prendas deportivas haciendo gala de su incomparable fuerza ataviada con ropa funcional exclusiva para el tenis. El traje de baño, que dejaba al descubierto más partes del cuerpo que nunca, se pudo ver en numerosas playas a finales de la década de 1910. También surgieron las prendas específicas para la playa, y la moda de llevar pantalones se popularizó básicamente en los lugares donde la gente disfrutaba de sus vacaciones.

Gabrielle ("Coco") Chanel tuvo un papel decisivo en este nuevo aspecto de la moda femenina. Diseñó ropa cómoda, de líneas simples y aspecto chic, con una innovadora combinación de género de punto y formas que tomó prestadas de la indumentaria masculina. Después de causar sensación con el vestido de punto, diseñó conjuntos de chaquetas de punto, pantalones estilo marinero, vestidos pantalón para playa llamados "pijamas de playa" y la famosa prenda imprescindible en todo vestuario: un sencillo vestido negro. Otra de las contribuciones de Chanel a la moda fue la idea de que la ostentosa bisutería entonces en boga podía representar la auténtica riqueza del mismo modo que las joyas. Encarnación perfecta tanto del estilo *garçonne* como de la mujer independiente, Coco Chanel creó toda una nueva ética del vestir y propuso un estilo para aquellas mujeres que estaban dispuestas a vivir su propia vida de forma activa.

En la época dorada de la alta costura, durante los años veinte y treinta, muchos nombres incipientes en el mundo del diseño de la moda, como Jean Patou, Edward Molyneux y Lucien Lelong, trabajaron denodadamente junto con las casas ya consolidadas como Paquin y Callot Soeurs. Las mujeres diseñadoras fueron

especialmente influyentes; en los años veinte Chanel y Madeleine Vionnet tuvieron un papel fundamental. Mientras que el papel de Chanel era el de una estilista que conocía bien los medios de comunicación, Vionnet era más bien una arquitecta de la moda. Su técnica de cortar prendas a partir de un tejido de dibujo geométrico, con un soberbio sentido de la construcción, generó auténticas innovaciones en el mundo de la confección. Vionnet inventó una amplia gama de estudiados diseños, como el corte al bies, el corte circular, el corte con una incisión o una inserción triangular (*godet*), el escote *halter* y el cuello tipo cogulla. Inspirada por la sencilla construcción del kimono japonés, también creó un vestido de una sola pieza.

En los años veinte la relación entre moda y arte se estrechó de una forma sin precedentes. Los diseñadores formaban equipo con artistas para hallar nuevas fuentes de inspiración. Los nuevos movimientos artísticos como el surrealismo, el futurismo y el art déco propusieron que todo el entorno de la persona, incluyendo la indumentaria, debería estar en armonía, como una única manifestación artística. La colaboración con los artistas de vanguardia, y más concretamente la influencia del surrealismo y del futurismo, aportaron un diseño artístico radical a la indumentaria. Los accesorios decorativos y textiles del art déco surgieron de esta fértil colaboración, que comprendía la adaptación de diversas técnicas artísticas, como la de la laca oriental.

Sin embargo, la Gran Depresión del año 1929 puso fin a gran parte de la prosperidad de posguerra de la que se pudo disfrutar en los años veinte. Muchos de los acaudalados clientes de la alta costura perdieron sus bienes de la noche a la mañana y las calles se llenaron de gente sin hogar. Las clases medias que sobrevivieron al desastre se interesaron mucho más por la confección casera.

Arte y moda

Estas difíciles circunstancias económicas hicieron que la abstracta y recta silueta de los años veinte diera paso a una forma más natural en la siguiente década. Perduró la línea esbelta, pero el busto volvió a realzarse y la cintura volvió a su lugar natural. Regresaron los vestidos largos para la noche y el cabello recuperó un largo más tradicionalmente femenino y unos ligeros rizos.

Pero no todo sufrió una regresión. El atuendo cotidiano siguió generando vestidos prácticos con faldas cortas y prendas deportivas cada vez más populares. Los ricos pasaban largas temporadas en lugares vacacionales, y la gente común también disfrutaba de algunos días en la playa. Como resultado de ello, el vestuario para las actividades al aire libre cobró mayor importancia. Aunque todavía no se había acuñado la expresión *prêt-à-porter* o "de confección", las casas de alta costura habían empezado a moverse en esa dirección incluyendo jerséis y pantalones deportivos, así como trajes de baño, en sus *boutiques*.

Elsa Schiaparelli empezó su carrera como diseñadora de prendas deportivas con jerséis y ropa de playa. Poco a poco fue ampliando su línea hacia la moda urbana y los vestidos de noche, y logró consolidarse como una de las diseñadoras más influyentes de los años treinta. Schiaparelli es famosa por emplear un gran ingenio en sus exclusivas creaciones, cuyo ejemplo más conocido es el famoso suéter de lana negra con un lazo blanco de trampantojo que lanzó su carrera en el mundo de la moda.

Schiaparelli fue la diseñadora que más directamente trabajó con artistas en su época. Recibió la influencia del dadaísmo y adoptó ideas del surrealismo para la creación de sus excéntricos vestidos y sombreros. Dibujos originales de Salvador Dalí y Jean Cocteau eran estampados o bordados en sus vestidos. Le gustaba trabajar con nuevos materiales y experimentaba con rayón, vinilo y celofán. No obstante, sus objetivos no aspiraban a cambiar la forma de las prendas, y en su obra no figura ninguna novedad espectacular. El hombro cuadrado y la cintura marcada, elementos característicos de sus diseños, formaban ya parte de la moda predominante en los años treinta y siguieron siéndolo durante la Segunda Guerra Mundial.

Durante la década de 1930 las mujeres diseñadoras como Gabrielle Chanel y Madeleine Vionnet, que habían disfrutado de reconocimiento internacional desde los años veinte, así como Schiaparelli, representaron la vanguardia del mundo de la moda. Sin embargo, un diseñador masculino, Cristóbal Balenciaga, que abrió su salón en París en 1937, logró destacar por encima de todos al crear una estructura completamente moderna.

Las películas americanas ejercieron una fuerte influencia en la moda de los años treinta. Famosas estrellas de Hollywood como Marlene Dietrich y Greta Garbo llevaban vestidos realizados por diseñadores como Adrian. Estos trajes tenían un aspecto relativamente conservador y de corte sencillo en comparación con la moda de la alta costura parisina, pero daban una magnífica imagen en pantalla debido a sus fantásticos materiales. El número de mujeres que veían películas producidas en Hollywood, siempre alerta ante las nuevas ideas de la moda, poco a poco fue superando al de las lectoras de las revistas que ilustraban la alta costura parisina.

La fotografía, inventada en el siglo XIX, se fue haciendo más importante para las revistas de moda. Las fotografías del mundo de la moda aparecieron en revistas a principios de siglo, y a medida que mejoraba la calidad de las imágenes, fueron cobrando más importancia. Su invención se atribuye a fotógrafos como Adolphe de Meyer en la década de 1910 y Edward Steichen en la de 1920. En los años treinta aparecieron las primeras fotografías en color y las imágenes clave de las revistas de moda fueron fotos en lugar de pinturas o dibujos. Gracias a los esfuerzos de muchos fotógrafos, la expresión individual se fue afianzando: George Hoyningen-Huene y Horst P. Horst expresaban modernidad con imágenes directas; Toni Frissell fue el pionero de la fotografía al aire libre, con luz natural; Man Ray y otros experimentaron con las diversas posibilidades de la técnica de la fotografía.

La Segunda Guerra Mundial y la moda

El estallido de la Segunda Guerra Mundial en 1939 causó un importante perjuicio al mundo de la moda parisino. Muchos salones de alta costura se vieron obligados a cerrar y los pocos que quedaron pronto sufrieron la escasez de material y la desaparición de clientes. La intención de los alemanes era transferir toda la industria de la moda de París a Berlín o Viena. Esta industria se encontraba bajo gran presión en París y Lucien Lelong, presidente de la Chambre Syndicale de la Couture Parisienne, realizó ingentes esfuerzos para mantener el status quo de la moda parisina durante la ocupación alemana. En 1940 entró en vigor la orden de "limitación de suministros". Esta orden regulaba la cantidad de tejido que podía utilizar la confección textil, así que, por ejemplo, no se podían utilizar más de cuatro metros de material para un abrigo. Eran necesarios cupones para comprar rayón, que era uno de los pocos materiales disponibles durante ese período. Muchas personas tenían que conformarse haciendo algunos arreglos a las prendas que ya poseían.

En Inglaterra, la Junta de Comercio Británica encargó a la Incorporated Society of London Fashion Designers que creara una gama de prendas prototipo que se ajustaran a los requerimientos del Utility Clothing Scheme, obligatorio desde 1941. Se seleccionaron 32 tipos de prendas "Utility" diseñadas por Edward Molyneux, Hardy Amies y Norman Hartnell, entre otros, que fueron producidas en masa. Estados Unidos entró en guerra en 1941 y al año siguiente la Junta de Producción de Guerra Americana emitió la General Limitation Order L-85, que regulaba la indumentaria con precisión, haciendo hincapié en la conservación de material; se fomentó la falda recta y lista, sin pliegues, y la de tipo acampanado quedó totalmente prohibida.

Debido a la escasez de material y a los estrictos sistemas de racionamiento, la esbelta silueta de falda más corta fue la moda dominante. Con la atención mundial puesta en todo lo que hacía referencia al servicio militar y la defensa nacional, fue surgiendo un interés por la moda militar. La imagen de la época comprendía trajes sastre estilo uniforme y chaquetas con hombros rectos y hombreras, una cintura pronunciada con cinturón y grandes y versátiles bolsillos.

Como los materiales para la confección de sombreros no estaban racionados, los grandes sombreros y turbantes, de atrevido diseño, fueron característicos de la época, igual que los zapatos con plataforma con suela de corcho, que fueron la respuesta a la escasez de cuero.

El declive de la moda parisina dio paso al surgimiento de la moda americana. Estados Unidos, que había sido el principal cliente de la alta costura parisina antes de la guerra, desarrolló su propia industria a una cómoda distancia de la Europa en armas. Aunque Estados Unidos tenía su propia alta costura, hasta aquel momento había dependido de los salones parisinos para la ropa elegante y de calidad. Pero el campo en el que iba a dejar su primera huella no fue el de la alta moda, sino el de la ropa informal de uso cotidiano y las prendas de confección.

A partir de los años treinta, el estilo informal típicamente californiano, así como la imagen del estilo de vida de Nueva York y de los campus universitarios empezaron a llamar la atención. El debilitamiento de la autoridad parisina en el mundo de la moda animó a los diseñadores americanos a ser más creativos y dinámicos. Claire McCardell, con su libre sentido de la inspiración, diseñó una línea de prendas deportivas prácticas e innovadoras, de construcción simple, en punto de lana o algodón. Respaldada por una pujante avanzadilla de diseñadores americanos de estilo similar, la base del estilo americano, que tenía como objetivo la belleza funcional, quedó implantada.

Tras la liberación de París por las fuerzas aliadas en junio de 1944, la industria de la moda parisina reemprendió su actividad de inmediato. La alta costura empezó de nuevo a exhibir sus colecciones, y nuevos diseñadores como Jacques Fath y Pierre Balmain hicieron su aparición. En 1945, la Chambre Syndicale de la Couture Parisienne proyectó el "*Théâtre de la Mode*", una exposición de maniquíes en miniatura, de setenta centímetros de altura, vestidos con trajes de alta costura procedentes de las nuevas colecciones. La exposición, cuyo objetivo era mostrar al mundo la extensión de la cultura y creatividad francesa aplicada a la moda, cumplió las expectativas a lo largo de una gira que recorrió nueve ciudades de todo el mundo en un año. En 1947 Christian Dior lanzó su primera colección, "The New Look", con la que ejerció una gran influencia en el mundo de la moda. El resultado fue que la alta costura recuperó su predominancia, superando incluso la del período anterior a la guerra. Resulta interesante (e irónico) observar que las mujeres demostraban un gran aprecio por el nostálgico estilo "New Look" –una cintura estrecha ceñida por un corsé y una falda amplia y larga– al mismo tiempo que conquistaban algunas libertades individuales, entre ellas el derecho al voto.

Reiko Koga, profesora de la Universidad Bunka para Mujeres

A principios del siglo xx, los sombreros llevaban complicados adornos. A medida que fueron aumentando de tamaño se empezaron a utilizar plumas en abundancia. Se pusieron de moda los sombreros decorados con pájaros disecados, lo que llevó a algunas especies de bello plumaje a estar en peligro de extinción. De esta costumbre surgió un coro de protestas públicas y en Estados Unidos se dictaron una serie de regulaciones que prohibían la caza, importación y venta de pájaros silvestres.

↓ **Anónimo**
Sombrero
Década de 1900

Tul de seda beige con encaje de algodón; ornamentación de tul de algodón; hebilla
y pluma de avestruz.
Inv. AC1726 78-41-130



→ **Anónimo**
Sombrero
1905–1909

Sombrero de paja con cinta de terciopelo negro y pájaro disecado.
Inv. AC4667 83-26-8A



Poiret presentó el vestido sin corsé y cintura alta en 1906, cuando la silueta en forma de "S" todavía era popular. Con ello empezaba a insinuarse el cambio de las ostentosas formas artificiales del siglo XIX a un estilo revolucionario que destacaba la belleza natural del cuerpo. El resultado fue una gran transformación de la moda. Aunque el corsé no desapareció de la noche a la mañana, se puede afirmar que durante los años de la Primera Guerra Mundial el nuevo estilo de Poiret lo sustituyó por completo. El orientalismo prevaleció en París tras el debut de los Ballets Rusos en 1909. Dos años más tarde, Poiret celebró un baile de disfraces, llamado "*La 1002è nuit*", durante el cual presentó su colección inspirada en Oriente. Los diseños eran adoptados de varios países orientales, como India y China. La fiesta tuvo tal éxito que Poiret empezó a ser considerado como un precursor de espectaculares y exóticos diseños de moda. Sus vestidos fueron ilustrados por Georges Lepape en *Les Choses de Paul Poiret*.

→ **Paul Poiret**
Disfraz de hombre
Etiqueta: PAUL POIRET –a Paris-Mars 1 1914

Chaqueta de lamé de oro y raso de seda violeta con falsas perlas y piel negra; mangas kimono; sombrero de lamé de oro con falsas perlas y penacho de plumas de garceta.
Inv. AC9175 94-40-2AB

→→ **Paul Poiret**
Disfraz de mujer
Etiqueta: PAUL POIRET –a Paris-December 1913–31890
1913

Parte superior del vestido con aro, de gasa
de seda negra con bordado floral dorado; pantalones de odalisca de lamé de seda dorado.
Inv. AC9330 96-15

Disfraces para una fiesta de Paul Poiret
Fotografía: Mario Nunes Vais





Este vestido es la versión de un kimono japonés realizada por un diseñador occidental. La influencia de esta prenda japonesa puede observarse en la abertura central del cuello, al estilo *uchiawase*, y en las rectas "mangas kimono". El corte redondeado desde la incisión central hasta la cola evoca la belleza de un largo kimono. El diseño del bordado y el estilo de la parte trasera del vestido muestran también una clara influencia china.

Callot Soeurs
Vestido de noche
Etiqueta: ninguna
Hacia 1908

Seda *charmeuse* negra y violeta; bordado floral de chinería; cintas desde los hombros cosidas en la parte trasera de la cintura; borlas en los extremos.
Inv. AC7708 93-2-1AB



Mujer con un vestido de *forme Japonaise*, diseñado por Beer
Fotografía: Paul Boyer
Les Modes, febrero de 1907



Worth
Abrigo
Etiqueta: Worth
Hacia 1910

Terciopelo rojo oscuro; cuello kimono; adorno de bucles al estilo *kumihimo* (cordoncillo japonés), borla de cuentas.
Inv. AC2880 79-27-1



Mujer con un vestido de tarde, diseñado por Beer
Fotografía: Félix
Les Modes, mayo de 1910





En este vestido, los motivos japoneses *yotsukanawa* y *seigaiha* están representados en la cola con cuentas metálicas. El *seigaiha*, "ola del mar azul" en japonés, representa una ola en China y una escama de pescado en Europa occidental. Este dibujo geométrico fue usado frecuentemente en el estilo art déco, predominante en los años veinte. La silueta casi recta insinuaba este estilo, que pronto iba a convertirse en moda.

Beer
Vestido de noche
Etiqueta: Beer, 7 Place Vendôme, Paris
Hacia 1919

Tejido de malla negra con bordado de cuentas plateadas y falsa pedrería, con motivos tradicionales japoneses; fleco de cuentas plateadas; fajín de rayas verdes y doradas; vestido bajo de lamé de plata.
Inv. AC7683 93-1



Blasones familiares japoneses de un libro de T. W. Cutler, *A Grammar of Japanese Ornament and Design*, 1880



Mariano Fortuny fue un artista muy versátil que demostró su talento en varios campos, como la pintura, fotografía, escenografía, iluminación, tejidos e indumentaria. "Delphos", su vestido plisado inspirado en la Grecia clásica, data aproximadamente de 1907 y es uno de sus diseños más famosos. Los finos pliegues de seda caen desde el hombro y moldean el cuerpo con suavidad. Esta moderna forma, que presta atención al cuerpo, era un claro ejemplo de las nuevas tendencias de la moda en el siglo xx. Los pliegues, que cambian de color según el movimiento y el reflejo de la luz, resultan deslumbrantes, y su atemporal belleza sigue resultando impactante hoy en día.

Mariano Fortuny
Vestido Delphos
Etiqueta: ninguna
Década de 1910

Vestido de una sola pieza de raso de seda color topacio; finos pliegues en todo el vestido; cuentas de cristal en la sisa y las costuras laterales.
Inv. AC5157 85-34-2

Páginas 106/107
Mariano Fortuny
Túnica
Etiqueta: ninguna
Década de 1910

Gasa de seda negra estarcida con motivo islámico de color dorado; cuentas de cristal.
Inv. AC5075 85-8-1





Chanel pensó que era crucial que el atuendo femenino para el siglo XX tuviera características funcionales. Descartando los adornos superficiales y adaptando la esencia de la moda masculina, creó una moda deportiva y funcional para la mujer que introdujo un nuevo tipo de elegancia. También ella mujer trabajadora, Chanel personificó a la *garçonne*, el nuevo modelo femenino tras la Primera Guerra Mundial, y vistió sus propias creaciones.

En 1916, Chanel diseñó trajes chaqueta confeccionados con género de punto de lana, que en la época era un tejido reservado exclusivamente para la ropa interior. Este estilo, completado con materiales clásicos y una falda más corta que aporta una línea simplificada, más adelante se convirtió en el prototipo del "traje Chanel". El conjunto de la derecha es un ejemplo de traje chaqueta de punto de los años veinte. La falda a la altura de la rodilla, de línea sencilla, y los colores de un solo tono dan al atuendo un aire de modernidad. Un ramillete de claveles adorna el vestido, aunque más adelante los trajes Chanel siempre llevaron ramitos de camelias.



Chanel con su conjunto de traje chaqueta de punto de lana, 1928

→ **Gabrielle Chanel**
Conjunto de calle
Etiqueta: CHANEL
Hacia 1928

Falda y chaqueta de crepé de lana negro
sin forro; suéter de punto blanco.
Inv. AC6301 89-9AC





El exotismo de los años veinte estuvo influido por las numerosas culturas que habían llegado a Europa occidental: el orientalismo que había continuado desde la década de 1910, un estilo egipcio espoleado por el descubrimiento de la tumba de Tutankhamon (1922) y la fantasía mejicana influida por el arte azteca. Es fácil discernir las influencias exóticas en la moda de la época. En 1924, Vionnet introdujo un diseño inspirado en la Grecia clásica; este vestido (a la izquierda) está bordado con hilo de oro mediante una técnica similar, pero representa un motivo geométrico egipcio.

Madeleine Vionnet
Vestido de noche
Etiqueta: ninguna
1927

Gasa de seda negra con bordado de hilo de oro; dibujo geométrico egipcio; banda de la manga con borlas.
Inv. AC6815 90-24-3

Thayaht
Vestido de Vionnet
La Gazette du Bon Ton, 1924



ROBE TISSÉE POUR MADELEINE VIONNET

Poiret fue un magnífico y ecléctico creador. En este abrigo de los años veinte puede observarse su gusto por lo oriental.

Paul Poiret
Abrigo
Etiqueta: PAUL POIRET a Paris Mai 1923 33887
Primavera 1923

Seda jacquard color rosa oscuro con motivo floral; cuello, pechera y mangas de raso
de seda color púrpura con bordado dorado; manga perdida.
Inv. AC2798 79-23-11



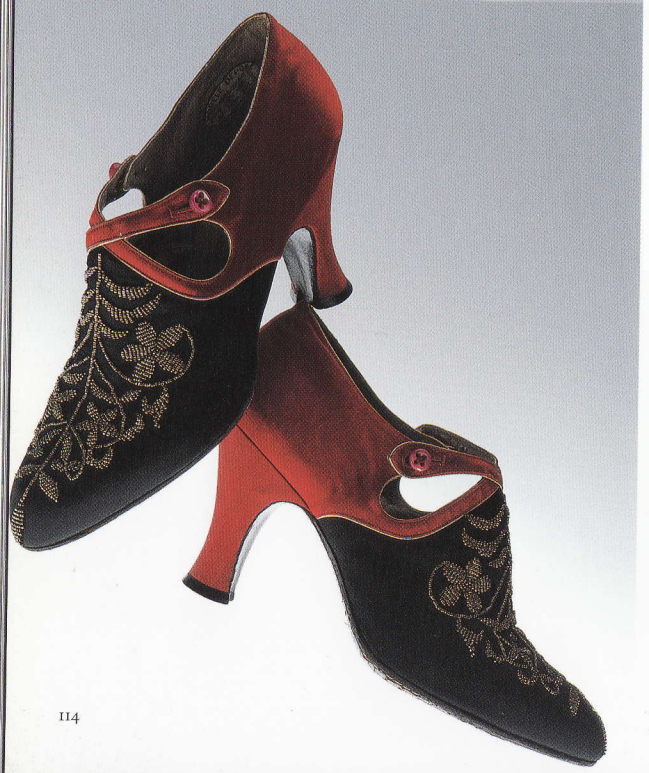


El largo de la falda volvió a subir hasta la rodilla y los zapatos adquirieron un papel importante en la moda de los años veinte. Debido a esta tendencia, los diseñadores de calzado, que trabajaban independientemente de los clásicos artesanos, adquirieron mayor relevancia. Perugia se ganó su fama al crear zapatos para Poiret, y su época de mayor actividad fue desde los años veinte hasta los cuarenta.

← **André Perugia**
Zapatos
Etiqueta: Perugia BTÉS. G. D. G. 21 AVEN. DAME. NICE 11. FAUBG ST HONORÉ PARIS
Décadas de 1920 y 1930

Arriba: brocado de plata y lamé; correa en forma de "T"; botones.

Abajo: raso de seda rojo y negro; bordado floral con cuentas metálicas; botones.
Inv. AC8948 93-33-AB, AC9039 93-50-1AB

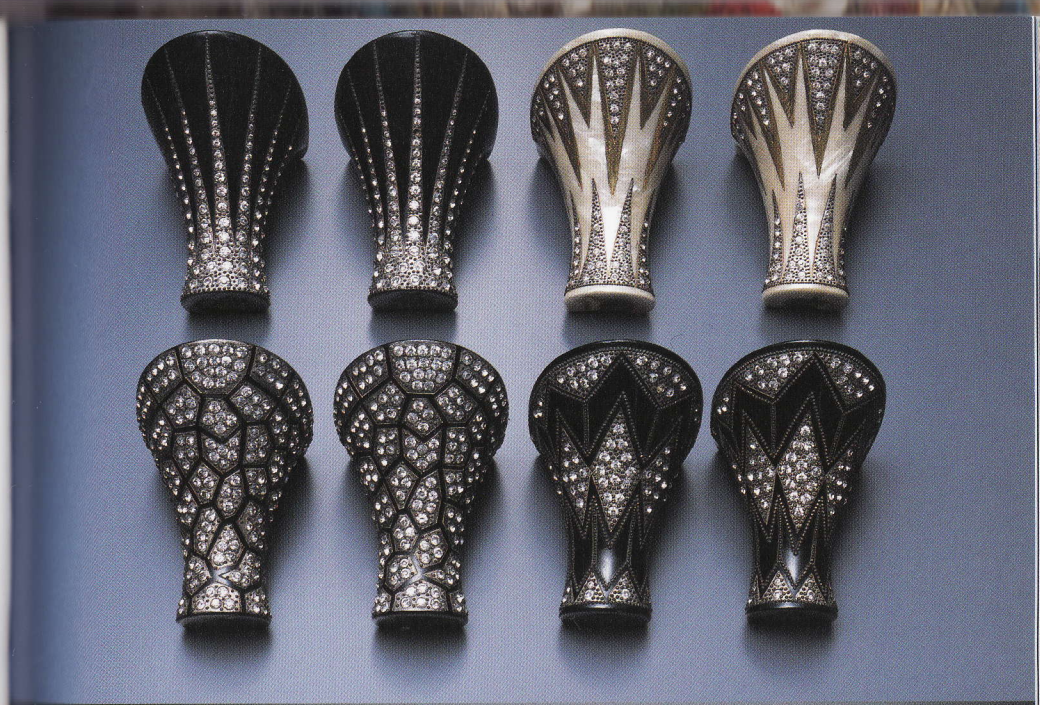


↗ **Anónimo**
Tacones
Hacia 1925

Tacones de madera con pintura al esmalte y resina; decorados con incrustación de falsa pedrería.
Inv. AC7766 a 69 93-80-7AB a 10AB

→ **Faucon**
Bolso de noche
Etiqueta: FAUCON 38 AVE DE L'OPÉRA PARIS
Década de 1910

Lamé de oro y damasco negro con motivo foliado; armazón de latón dorado; correa de cordoncillo de seda; bolsillo.
Inv. AC4819 84-13-5AB







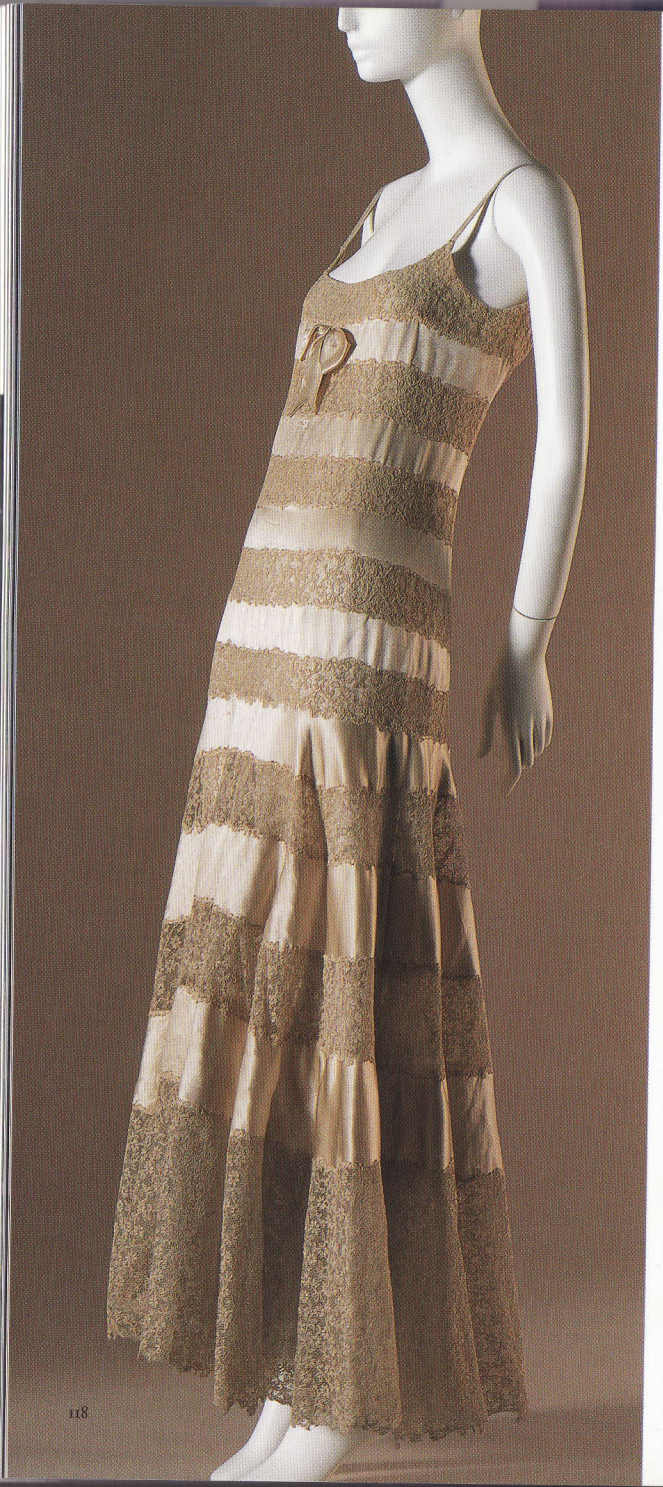
La moda del siglo XX emprendió un rumbo totalmente diferente. Después de la Primera Guerra Mundial el corsé, que había constreñido el cuerpo femenino durante tanto tiempo, fue sustituido por el sujetador como prenda interior de soporte. El sujetador era más adecuado para la libre y dinámica moda del estilo *garçonne* de los años veinte, debido a su estructura menos restrictiva y a su línea plana. La combinación, otra pieza de ropa interior contemporánea, se inventó también por esta época para complementar el vestido de una sola pieza que entonces estaba de moda.

↑ **Anónimo**
Sujetador
Década de 1920

Georgette de seda rosa con encaje; adorno floral.
Inv. AC1586 78-40-37

→ **Anónimo**
Combinación
Década de 1920

Crepé de China azul con inserción de encaje.
Inv. AC1532 78-39-64



En la década de 1910, Chanel causó un gran impacto en el mundo de la moda al adoptar el punto de lana, un material utilizado en la ropa interior, para vestidos de alta costura. A la izquierda, un elegante vestido de noche de los años treinta con inserciones de encaje, un tejido muy utilizado en lencería durante el período de la *belle époque*.

← **Gabrielle Chanel**
Vestido de noche
Etiqueta: CHANEL CANNES-31, RUE CANBON PARIS-BIARRITZ
Hacia 1930

Raso de seda y encaje beige, alternados.
Inv. AC4479 83-11-15

En los años veinte, la creciente popularidad de los deportes hizo que el conjunto para playa, llamado también "pijama de playa", se pusiera de moda. El pijama, que había sido utilizado como prenda masculina para dormir, fue adaptado para la indumentaria playera femenina, así como para vestidos de anfitriona en las ocasiones informales y para llevar en lugares vacacionales. El vestido pantalón de la derecha contiene elementos de los pijamas creados en los años veinte. El dibujo de encaje negro de la sobrefalda parece intrincado sobre el vestido color rosa.

→ **Madeleine Vionnet**
Vestido pantalón
Etiqueta: MADELEINE VIONNET DÉPOSÉ
1937

Vestido pantalón de chiffon de seda rosa; sobrefalda de tejido de malla negra con aplicaciones de encaje; lazo de terciopelo; vestido interior de crepé de China.
Inv. AC6817 90-24-5AB





Los vestidos largos de gran elaboración se volvieron a poner de moda en los años treinta, a pesar de las graves condiciones sociales causadas por la Gran Depresión de 1929. Lanvin siempre había mantenido una línea de diseño muy elegante, y por ello supo sintonizar bien con el ambiente de los treinta. Estos dos vestidos de Lanvin muestran la línea típica de esa década. El vestido de la derecha, con mangas desmontables, está hecho con una velvetina reluciente que realza su hermosa línea. A la izquierda, el vestido de línea sirena muestra la fina técnica de Lanvin, que le permitía crear un efecto de ligereza a pesar de la larga cola.

← **Jeanne Lanvin**
Vestido de noche
Etiqueta: Jeanne Lanvin Paris UNIS FRANCE ÉTÉ 1934
Verano 1934

Organdí de lino negro; dibujo romboidal realizado con bordado de canutillo; vestido bajo de crepé de China.
Inv. AC7583 92-17-17

→ **Jeanne Lanvin**
Vestido de noche
Etiqueta: ninguna
Otoño/Invierno 1937

Velvetina negra; lazo en la manga; botones forrados en la abertura trasera; mangas
y escote con tirantes.
Inv. AC5551 87-14AD

Christian Bérard
Vogue (edición americana), 15 de septiembre de 1937

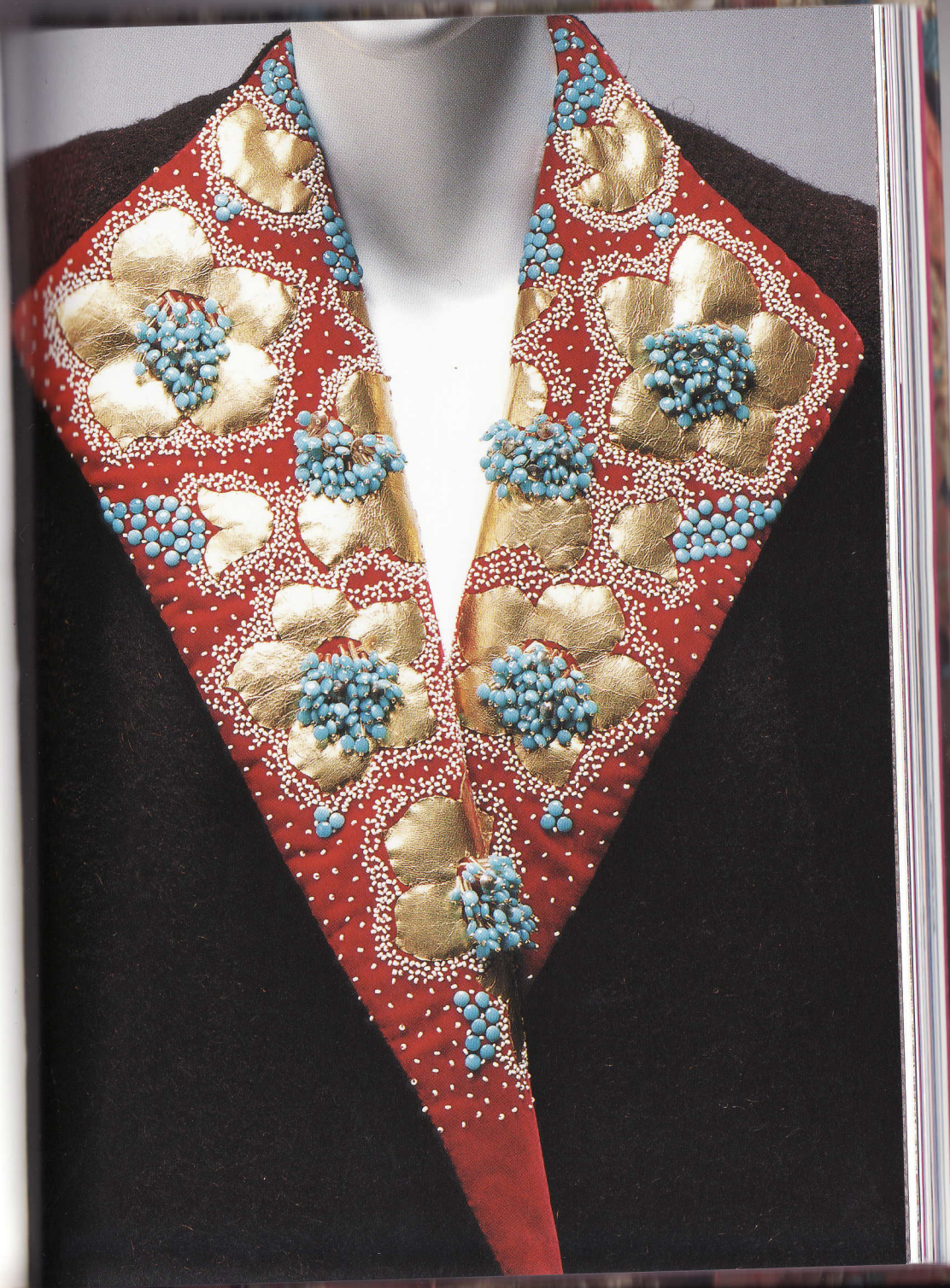




Elsa Schiaparelli lideró la moda de los años treinta gracias a su interés y conocimiento de los nuevos avances en el campo del arte y la tecnología. Trabajó junto a artistas dadaístas y surrealistas e intentó utilizar los materiales artificiales que se iban descubriendo.
En 1935, Schiaparelli fue la primera diseñadora que utilizó la cremallera para un vestido de alta costura. Este abrigo también lleva una cremallera interior.

Elsa Schiaparelli
Abrigo de noche
Etiqueta: Schiaparelli London 4136
Otoño/Invierno 1936

Lana color burdeos; cuello de terciopelo con aplicaciones de cuero dorado y cuentas.
Inv. AC7681 93-1-3





En 1944, París fue liberado de la ocupación alemana. Durante la guerra, la mayoría de casas de moda parisinas habían cerrado o se habían trasladado a otras ciudades. La grave escasez de materiales había significado un recorte importantísimo en la producción. El estilo anterior a la guerra de hombros rectos y hombreras, así como la línea entallada, siguieron estando de moda durante los años que duró el conflicto bélico, como demuestra este traje. Lanvin se enorgullecía, como casa de alta costura ya consolidada, de producir creaciones de calidad incluso durante una época de restricciones, como se puede observar en el complicado almohadillado y las bellas costuras de la falda de este conjunto de calle.

Jeanne Lanvin
Conjunto de calle
Etiqueta: JEANNE LANVIN PARIS 22 Frg St HONORÉ
1940–1944

Conjunto de falda y chaqueta; tweed de lana beige-rosa; bolsillo almohadillado con botones.
Inv. AC4786 84-4-6AB

Página 126, izquierda
Anónimo
Sombrero, década de 1940

Plumas de garceta negras con peineta.
Inv. AC5428 86-31-11

Página 126, derecha
Anónimo
Sombrero, década de 1940

Plumas de garceta marrones con peineta.
Inv. AC5429 86-31-12

Página 127, izquierda
Marthe Schiel
Sombrero, década de 1930
Etiqueta: Modes Marthe Schiel 13, LOWER GROSVENOR PLACE S. W. 1.

Fieltro negro con adorno de cuero en forma de plumas.
Inv. AC1771 78-41-175

Página 127, derecha
Anónimo
Sombrero, década de 1930

Faya de seda negra con cinta a juego; piel blanca.
Inv. AC1770 78-41-174







Siglo XX · Segunda mitad

Después de la confusión causada por las consecuencias de la Segunda Guerra Mundial en los años cincuenta, la sociedad entró en una era de consumo de masas en los sesenta. La dinámica de la producción masiva se podía ver en todos los sectores del mundo de la moda. Proliferaban las innovaciones tecnológicas, cuyo mejor ejemplo podría ser la exploración espacial, y ello aceleró el desarrollo de las fibras artificiales. Como resultado, apareció una indumentaria a precios razonables y de buena calidad que se llamó *prêt-à-porter* (ropa de confección). La alta costura, la autoridad de la moda aceptada hasta entonces, ya no parecía ofrecer diseños que se adaptaran al estilo de vida cotidiano y funcional de la nueva era de posguerra. Durante los años setenta, a medida que la estética social pasaba por una drástica transformación, hubo una demanda de ropa nueva para el gran público. El *prêt-à-porter* proponía una indumentaria para mujeres activas y trabajadoras, y llevó la moda a un nuevo nivel de popularidad. La moda de la calle también resultó ser una fuente importante de inspiración para la creación de *prêt-à-porter*.

A partir de los años setenta, el *prêt-à-porter* hizo posible que la industria de la moda se desarrollara y diversificara. Hacía tiempo que París era la capital de la moda y de una refinada artesanía, pero ahora otras ciudades entraron en ese círculo y se convirtieron en prósperos centros de nuevas tendencias propias. En los ochenta tuvo lugar una vuelta al estilo tradicional, pero en los noventa la gente empezó a reconsiderar el significado de la indumentaria y a buscar un sistema idealista para la industria de la moda del siglo XXI. A finales del siglo XX era posible ver, encargar y enviar ropa de moda a cualquier parte del mundo, instantáneamente, gracias a medios de comunicación como la televisión o Internet. Por consiguiente, la moda actual parece que se está dirigiendo hacia una uniformidad universal.

El resurgimiento de la alta costura parisina

La alta costura parisina se vio muy afectada durante la Segunda Guerra Mundial, pero empezó a revitalizarse cuando París fue liberada de la ocupación alemana en 1944. Aunque la guerra había terminado, reinaba la confusión y la gente parecía incapaz de disfrutar plenamente de la paz.

Christian Dior fue quien avivó el resurgimiento de la alta costura parisina. En febrero de 1947, la primera colección de Dior fue anunciada como "New Look", y determinó el rumbo que iba a tomar la moda en los años cincuenta. El "New Look" era un estilo nostálgico y elegante, caracterizado por hombros redondeados y un busto alto y realzado, con una diminuta y entallada cintura, una falda más bien larga y acampanada, guantes, sombrero y zapatos de tacón alto. Para confeccionar un vestido "New Look" se precisaban metros y metros de material. Para las mujeres, que se habían visto forzadas a vestir de una manera austera y sencilla durante la ocupación, esta ostentosa utilización de material confirmaba el hecho de que la guerra realmente había terminado. Durante los cincuenta, Dior presentó una serie consecutiva de nuevos diseños cada temporada y su producción tuvo un tremendo impacto en el mundo de la moda.

El español Cristóbal Balenciaga fue otro gran diseñador de la década de 1950. Balenciaga era uno de los pocos diseñadores que tenía experiencia práctica en las técnicas de confección, y buscaba la perfección en cada corte y cada costura. Sus diseños de líneas creativas, con un original espacio extra entre la prenda y el cuerpo, y unos colores exquisitos, parecían obras de arte; por ello se le dio el nombre de "el maestro" de la alta costura. Además, como sus vestidos no precisaban ropa interior que moldeara el cuerpo, también eran famosos por su comodidad. Su traje de cuello redondo y el vestido suelto y sin cinturón, ligeramente entallado, de los años cincuenta, se convirtió en la base de las prendas femeninas durante la segunda mitad del siglo XX.

En 1954, Gabrielle (Coco) Chanel, que había dejado de trabajar durante la Segunda Guerra Mundial, regresó a la moda de forma espectacular. Tras la moda nostálgica de los años cincuenta, las mujeres empezaron de nuevo a buscar la comodidad en el vestir, y Chanel volvió a presentar el "traje Chanel", que era una versión perfeccionada de su traje chaqueta de punto de los años veinte. Con su estructura simple y funcional, los trajes Chanel tuvieron una aceptación mundial en los sesenta y acabaron por representar el estilo del moderno siglo XX; más adelante este mismo tipo de traje fue adoptado por el mercado internacional del *prêt-à-porter*.

Aunque la alta costura parisina estaba destinada a quedar aislada de las demandas de la emergente sociedad de consumo, siguió dando muchos diseñadores de talento en las décadas de 1950 y 1960. La gente llegó a apreciar de nuevo el valor de la alta costura tradicional, y compradores y periodistas de moda de todo el mundo se reunían en las exhibiciones que dos veces al año se celebraban en París, que volvió a convertirse en la capital mundial de la moda. La infraestructura económica de Francia resultó muy beneficiada por el establecimiento de un negocio de licencias para aprobar el copyright del *griffe* o ropa "de marca". Esto puso en marcha una obsesión por las marcas que sigue teniendo gran influencia sobre las mujeres de hoy en día. Además, la regulación de las ventas de patrones para ropa legalmente aprobados, conocidos como *toile*, y la potente industria del perfume, ayudaron a reforzar el mercado de la moda parisino.

El poder de la juventud

En los años sesenta la generación de los *baby boomers* había alcanzado la edad de diez años, y la era de la producción en masa y la sociedad de consumo estaba en pleno desarrollo. En 1961, la Unión Soviética lanzó con éxito la primera cápsula espacial tripulada y en 1963 el presidente John F. Kennedy fue asesinado. La revuelta estudiantil parisina tuvo lugar en mayo del 68 y la llegada del hombre a la Luna en 1969. En medio de tales acontecimientos, la joven generación buscó su propio y distintivo modo de expresión y la poderosa nueva cultura americana fue una elección obvia. Se podía oír la voz de la juventud en las letras de las canciones de grupos ingleses como The Beatles, y sus preocupaciones quedaban reflejadas por el movimiento cinematográfico francés de la *nouvelle vague*. También la moda se propuso expresar nuevas y atrevidas emociones.

Los jóvenes creyeron que mostrar su físico era la manera más efectiva de diferenciarse de las generaciones anteriores. En 1964, el diseñador americano Rudi Gernreich presentó un traje de baño sin la parte superior, el "monokini", que claramente representaba un nuevo concepto del cuerpo: la llamada "conciencia corporal". El vestido que dejaba a la vista las piernas hasta los muslos se llamó "mini", y resultó una manera más sencilla y práctica de expresar el mismo concepto. Las piernas desnudas de la moda femenina, que también pudieron verse en los años veinte, fueron pasando por varias etapas conceptuales en los sesenta. Marshall McLuhan insistió en que la ropa es una extensión de la piel, e Yves Klein expresó su pensamiento en su obra de arte *Anthropometry*. La diseñadora londinense Mary Quant también tuvo un papel importante a la hora de llevar la "mini" al mundo de la moda y recibir la aceptación como el estilo normal del siglo XX. Lo mismo se podría decir de los minivestidos de André Courrèges, exhibidos contra el poderoso telón de fondo de la alta costura parisina.

Antes de que se hubiera calmado la conmoción causada por la minifalda, el pantalón llegó al mundo de la moda femenina. Aunque el estilo *garçonne* de entreguerras había introducido una imagen andrógina con chaquetas sastre como prendas de moda femenina, en esa época los pantalones se reservaban para la casa o la playa. En Estados Unidos, los pantalones vaqueros, originalmente creados como prenda de trabajo, se convirtieron en atuendo informal tanto para hombres como para mujeres en los años treinta. A continuación, tras la Segunda Guerra Mundial, los pantalones fueron aceptados como una prenda femenina informal. La tendencia influyó en la alta costura y cuando Courrèges presentó un conjunto pantalón como vestido de noche en el año 1964, el tabú que pesaba sobre esta prenda en la alta costura femenina cayó definitivamente. Los trajes pantalón se convirtieron en algo de lo que todo el mundo hablaba.

Los vestidos también causaron sensación. En su "Colección de la Era Espacial" de 1964, Pierre Cardin presentó diseños de vestidos futuristas de sencillas formas geométricas y realizados con materiales inorgánicos. Con su debut en la alta costura, en 1953, Pierre Cardin enterró la elegancia clásica de los años cincuenta, pero su indumentaria minimalista estaba más en sintonía con el *prêt-à-porter* que se impondría en breve. En 1959, Cardin presentó su línea de *prêt-à-porter* por primera vez como miembro de la Chambre Syndicale, el organismo regulador de la alta costura parisina. Desde su privilegiada posición, logró ser el pionero de un negocio de ropa de confección controlado por una firma de alta costura. Además, en 1960, irrumpió en el mundo de la moda masculina, que hasta entonces había sido dominio celosamente custodiado de los sastres, con un sistema que no había variado apenas desde la Revolución Francesa. Cardin, con gran astucia, anticipó la llegada de la tendencia unisex, un notable cambio en la sensibilidad social que desembocó en el movimiento hippie. Hacia finales de los sesenta, los hombres llevaban el pelo largo y vestían ropa de vivos colores, con encaje y adornos, con lo que este período se ganó el adecuado sobrenombre de "la revolución del pavo real".

Yves Saint Laurent, abanderado entre los jóvenes diseñadores, también era extremadamente sensible a las tendencias sociales. Se independizó de Dior en 1961 y cinco años más tarde abrió una boutique de *prêt-à-porter,* Saint Laurent Rive Gauche, con una línea de pantalones sastre como moda urbana femenina. Los disturbios del mes de mayo del 68, que tuvieron un profundo impacto en los valores sociales franceses, también contribuyeron a la popularización del estilo pantalón. En otra maniobra en consonancia con los tiempos, Saint Laurent creó una manifiesta fusión de moda y arte con dos de sus modelos, el "Mondrian Look" de 1965 y el "Pop Art Look" de 1966.

Los nuevos materiales artificiales abrieron diversas posibilidades para una moda minimalista con los futuristas y sintéticos estilos de los sesenta. Aunque Elsa Schiaparelli había experimentado con tejidos de fibra artificial ya en los años treinta, sus intentos habían sido considerados excepciones de carácter radical. En el mundo de la alta costura, Paco Rabanne tuvo un espectacular debut en 1966 con un vestido confeccionado casi totalmente con plástico. Fue Rabanne quien por primera vez se alejó de forma sistemática de la idea de que sólo se podía utilizar tela para confeccionar prendas, y siguió adoptando metales y materiales no tejidos para la ropa.

La fiabilidad de las fibras artificiales, producidas en masa, respaldó el desarrollo de la industria del *prêt-à-porter*. En 1935, W. H. Carothers inventó el nylon (o nailon), la primera fibra artificial, en la DuPont Company de Estados Unidos. En 1940 la compañía lanzó las medias de nailon, que rápidamente alcanzaron una gran popularidad. Pronto le siguieron otras fibras artificiales para la confección. Imperial Chemical Industries (ICI) lanzó el poliéster al mercado en 1946 y DuPont creó el material elástico Lycra en 1958. Al principio las fibras artificiales eran consideradas un sustituto inagotable y barato de los costosos materiales naturales, pero a mediados del siglo xx los tejidos sintéticos empezaron a ser apreciados por sus diversas prestaciones y sus exclusivas texturas.

El auge de la ropa *prêt-à-porter* (de confección)

En la década de 1960, la alta costura todavía controlaba las tendencias del mundo de la moda, pero la era de la sociedad de consumo se estaba acercando con rapidez. El objetivo del *prêt-à-porter* era satisfacer las necesidades de un amplio mercado con artículos de calidad. La ropa de confección ya existía desde finales del siglo xix, pero se consideraba de poco valor y no estaba muy bien hecha. En el siglo xx, con el avance de la cultura de masas y las fibras artificiales, el *prêt-à-porter* se ganó un respeto y contribuyó a popularizar la moda. En 1973 los diseñadores de *prêt-à-porter* empezaron a mostrar sus colecciones en París dos veces al año, siguiendo un programa similar al de la alta costura. Este tipo de colecciones se han venido celebrando en Milán y Nueva York desde mediados de los setenta, y Londres, Tokio y otras ciudades no tardaron en apuntarse a la tendencia. El sistema de moda establecido por Charles Frederick Worth a finales del siglo xix, cuyo centro era París, sigue jugando un papel crucial hoy en día.

Diseñadores como Sonia Rykiel y Emmanuelle Khanh presentaron una indumentaria *prêt-à-porter* que era elegante y al mismo tiempo adecuada para la vida cotidiana. Otro influyente diseñador, Kenzo Takada, hizo su debut en París en 1970. Sus creaciones, realizadas con tejidos comunes para kimonos, aparecieron en la portada de *Elle*. Pronto se convirtió en defensor del *prêt-à-porter* y representó un aspecto contracultural de la era al centrarse en diseños cotidianos y distendidos y utilizando materiales japoneses de formas inusuales.

En los años setenta, como movimiento contrario a la moda futurista de los sesenta, las tendencias volvieron a un aspecto natural siguiendo la misma línea de los diseños de Takada. La moda hippie y *folk*, incluyendo el pantalón vaquero, prosperó. Los vaqueros, en particular, se convirtieron en símbolo de la prosperidad americana, de las estrellas de Hollywood y de la juventud rebelde. Espoleada por la guerra de Vietnam a finales de los sesenta, la gente empezó a rechazar el *establishment*. Los hippies no aceptaban la sociedad ni la moral tradicionales, y dirigieron la mirada hacia culturas y religiones extranjeras para encontrar inspiración e iluminación. Hombres y mujeres hippies llevaban el cabello largo, confeccionaban a mano su propia moda *folk* y preferían vestir desgastados pantalones vaqueros. Los jóvenes de todo el mundo siguieron sus pasos y desde manifestantes universitarios hasta cantantes de *folk*, con sus canciones protesta, todos vestían vaqueros y camiseta. Los diseñadores de París no se quedaron al margen de esta nueva tendencia y presentaron ropa folklórica y vaqueros rotos como artículos de moda. Con una popularidad sin precedentes, los vaqueros se confirmaron como uno de los ejemplos de ropa capaz de atravesar todo tipo de fronteras generacionales, de género, clase y nación.

En los años setenta, además del estilo naturalista de los hippies, las modas callejeras añadieron elementos esenciales a la imagen de la década. Yves Saint Laurent, en la década de 1950, cuando todavía estaba en la firma Dior, inició la tendencia, entonces escandalosa, de adoptar estilos de la calle para la alta moda: tomó prestada la imagen de los existencialistas parisinos que se reunían en los cafés. Las tendencias de la minifalda y los pantalones cortos también surgieron de la cultura urbana. La jerarquía del mundo de la moda, que colocaba la alta costura en la cúspide de la pirámide, empezaba a tambalearse. Desde esa época, las modas callejeras que visten punks, surfistas, patinadores urbanos y casi cualquiera que forme parte del mundo de la música o del deporte, han tenido una gran influencia sobre la imagen de finales del siglo xx.

El estilo *Power Dressing*

Hacia los años ochenta el mundo había alcanzado cierta estabilidad política y económica. Como consecuencia, la moda regresó a una imagen conservadora. En 1979, Margaret Thatcher fue elegida primer ministro del Reino Unido y la igualdad de sexos como objetivo moral fue ganando atención internacional. Las muje-

res, de repente activas en el mundo de los negocios profesionales e interesadas en mantener sus cuerpos físicamente a punto, vestían con un estilo que dio en llamarse *Power Dressing* ("vestuario con poder"), que de forma simultánea presentaba una imagen de clara autoridad y una femineidad con un pequeño toque sexual. Esta tendencia comprendía tanto elementos conservadores como el regreso a una moda "consciente del cuerpo" que recordaba la de los sesenta. Azzedine Alaïa lideró este estilo de los ochenta utilizando materiales elásticos de vanguardia. Las casas parisinas tradicionales como Chanel y Hermès volvieron a ganar una posición privilegiada en el mundo de la moda satisfaciendo las necesidades más conservadoras de la época.

Hacia los años setenta, la industria del *prêt-à-porter* arraigó en varios países. Milán, el centro de la moda italiana, se distinguió por anticiparse a las tendencias mediante una concienzuda investigación de mercado. Giorgio Armani diseñó ropa para hombres y mujeres ejecutivos, y produjo sofisticados trajes sastre sin entretelas ni forro, y Gianni Versace atrajo la atención internacional hacia la moda italiana en la década de los ochenta con su lujosa y al mismo tiempo práctica "Indumentaria Real". Ambos diseñadores consagraron prestigiosas marcas de la moda italiana.

Comparada con la indumentaria del siglo XIX, que en general tendía a ser voluminosa y ornamental, la del siglo XX pareció haberse quedado con lo imprescindible y "situarse" mucho más cerca del cuerpo. Así, por ejemplo, en el estilo "consciente del cuerpo" de los ochenta, prendas que anteriormente hubieran sido consideradas de uso interior empezaron a llevarse como prendas exteriores. Los diseñadores vanguardistas como Jean-Paul Gaultier, de la nueva ola parisina, o la británica Vivienne Westwood, transformaron la lencería tradicional, como el corsé y las ligas, en modernas prendas exteriores que intentaban expresar el dinamismo del cuerpo humano. La adopción de indumentaria tradicional como concepto que se invierte y se presenta como una creación moderna se puede describir como un enfoque posmoderno. Las tendencias de este estilo continuaron hasta bien avanzados los años noventa.

Diseño japonés

Gradualmente, Japón adoptó atuendos occidentales para uso cotidiano durante el período Meiji (1867–1912) y se montó en la ola de la moda internacional tras la Segunda Guerra Mundial. Con el exitoso debut de Kenzo Takada en París, en 1970, y respaldados por la prosperidad económica de la posguerra, los diseñadores japoneses finalmente consiguieron subir a las pasarelas de la moda internacional.

Issey Miyake llevó su primer pase de moda a Nueva York (1971) y a París (1973). Su significativo concepto de "un trozo de tela" subrayó la idea de una prenda plana, que es la estructura tradicional de la indumentaria japonesa. Miyake sostuvo que cubrir el cuerpo con una sola pieza de tejido crea un interesante *ma* (espacio) entre el cuerpo y la tela. Como la figura de cada persona es diferente, el *ma* es único en todos los casos, y ello crea una forma individual. El concepto difería radicalmente del que sostenían los occidentales. Hacia finales de los ochenta, Miyake diseñó una línea de innovadoras prendas plisadas. Para ello, el proceso habitual es primero crear los pliegues en el tejido y después confeccionar la prenda. Al invertir este proceso y plegar la prenda después de la fase de corte y confección, Miyake creó artículos nuevos que orgánicamente combinan materiales, formas y funcionalidad. Sus innovadoras creaciones se apoyan en la industria textil japonesa, cuyo punto fuerte es la ingeniería química, así como el tratamiento japonés tradicional de la indumentaria, que realza el propio material. En 1999, Miyake introdujo el "A-POC", que proponía una ética totalmente nueva para el vestuario del futuro. Combinando moderna tecnología informática con métodos tradicionales de tejer el punto, creó prendas de talla única que se presentan como un tubo de punto. La persona que lo lleva corta las formas deseadas a partir de este tubo, consiguiendo con ello de forma automática una prenda hecha a medida.

En 1982, Rei Kawakubo y Yohji Yamamoto causaron un sorprendente impacto en el mundo de la moda occidental. Presentaron una ropa monocromática, rota y nada decorativa, que llevó el desaliño a la moda para expresar intencionalmente un sentido de ausencia en lugar de existencia. Kawakubo, siempre insatisfecho con las ideas preconcebidas, ha seguido aceptando nuevos retos. Yamamoto, por el contrario, más acorde con los principios occidentales de la indumentaria, ha encontrado su sello personal sintetizando la confección europea con la sensibilidad japonesa. Por último, como miembro de la siguiente generación de diseñadores japoneses, Junya Watanabe ha producido ropa que utiliza un corte innovador y las características propias de las fibras artificiales.

Los creadores japoneses han influido de forma notable en el mundo de los jóvenes diseñadores de moda al expresar, consciente o inconscientemente, su sentido de la estética japonés. Parte de la razón de su fuerte impacto sobre el mundo de la moda podría radicar en la sugerencia implícita que contienen sus obras acerca de que la indumentaria internacional puede proceder de otra cultura que no sea la occidental.

Diversificación de valores

El muro de Berlín cayó en 1989; la Unión Soviética fue disuelta en 1991. No hay duda de que los últimos años del siglo XX han sido testigos de cambios radicales en los sistemas sociales. También el mundo de la moda fue evolucionando hasta convertirse en una industria gigantesca, sorprendiendo al mundo con notables progresos gracias a las tecnologías de la comunicación, como la televisión e Internet. El apasionamiento por las marcas hizo que las personas reconocieran que la moda es algo más que meros objetos, ya que ofrece información por sí misma y sobre ella misma. Al mismo tiempo, el deterioro del medio ambiente global puso en cuestionamiento la cultura material del sistema de la moda. Como respuesta, se puso atención en la ropa usada, reciclada o recompuesta, así como en las prendas de alta costura que no han sido producidas en masa. Por ejemplo, el belga Martin Margiela, que debutó en París en 1989, recicló sus propias creaciones y repetidamente presentó las mismas prendas en diversos certámenes. Su enfoque expresaba una objeción a un sistema de moda que continuamente crea cosas nuevas y descarta las viejas. Su propuesta de reciclar fue muy aplaudida en los años noventa.

Hacia finales del siglo XX, en directa oposición a las postrimerías del siglo anterior, la ropa había sido despojada prácticamente de todo hasta llegar al cuerpo desnudo. En lugar de centrarse entonces en prendas simplificadas, la moda empezó a considerar el cuerpo humano como el objeto a "llevar". Las antiguas artes de decoración corporal, como el maquillaje, tatuaje y *piercing*, reaparecieron como la última tendencia de moda, tanto masculina como femenina, a finales del siglo XX.

Que la moda parezca repetir ciertos estilos es algo inevitable, ya que la forma del cuerpo humano limita las opciones. No obstante, el resurgimiento de antiguos estilos tiene que ser considerado cada vez como una expresión completamente nueva del momento actual, ya que surge de un contexto social diferente.

El Instituto de la Indumentaria de Kyoto (KCI) ha intentado revelar las circunstancias y preocupaciones sociales prevalentes en la historia mediante el estudio de la indumentaria, que representa la cultura y el aspecto estético de aquélla. Ha transcurrido un cuarto de siglo desde que el KCI lanzó sus colecciones e inició sus investigaciones sobre la indumentaria occidental. Gracias al vestuario, cada escena de la historia de la humanidad –la lujosa cultura de la corte, el despertar de la sociedad moderna, la evolución hacia la sociedad de consumo– queda representada de forma clara y tangible. Estamos seguros de que en el siglo XXI las personas seguirán expresando nuevas formas de la ética de la belleza mediante la indumentaria.

Rie Nii, directora auxiliar del Instituto de la Indumentaria de Kyoto



La nostálgica colección de Christian Dior de 1947, que mostraba una suave línea redondeada en los hombros, un talle estrecho y una falda acampanada, era todo lo contrario del estilo austero de la Segunda Guerra Mundial. Esta colección, una introducción al incipiente período de paz, se conoció como el "New Look", y obtuvo un éxito internacional.
A la derecha, un vestido de la colección Dior de la temporada siguiente a este extraordinario debut, que fue considerada el siguiente pasó de la serie "New Look". Se trata de un caprichoso vestido de calle realizado con terciopelo de color oscuro, contra el cual resalta la piel de leopardo. La exótica piel combina bien con la forma elegante, dando al vestido una misteriosa armonía.

→ **Christian Dior**
Vestido abrigo
Etiqueta: ninguna
Otoño/Invierno 1947

Terciopelo verde botella; puños de piel de leopardo; bordado con hilo de oro; lentejuelas y abalorios en el cuerpo y bolsillos; cinturón de ante negro.
Inv. AC10431 2001-1-1AD

← "New Look" de Christian Dior, 1947
Fotografía: Willy Maywald









Roger Vivier, conocido como el modisto del calzado, se independizó en 1937 y empezó a crear zapatos para Dior en 1953. Sus diseños únicos encajan perfectamente con los elegantes vestidos Dior y algunas de sus creaciones fueron utilizadas durante la coronación de la reina Isabel II de Inglaterra. Muchas personas famosas, incluyendo la propia reina, la duquesa de Windsor y la actriz Elizabeth Taylor, se sintieron cautivadas por los zapatos de Vivier.
Aquí se muestran tres pares de zapatos tipo escarpín que Vivier realizó para Dior. Las delicadas punteras y tacones son estilos característicos de los años cincuenta.

Arriba
Roger Vivier/Christian Dior
Zapatos "Versalles"
Etiqueta: Christian Dior créé par Roger Vivier
RITZ
Primavera/Verano 1960

Tejido de seda y algodón color blanco con estampado floral azul procedente de Jouy.
Inv. AC7591 92-22-AB

Centro
Roger Vivier/Christian Dior
Zapatos
Etiqueta: Christian Dior Roger Vivier
Finales de la década de 1950

Georgette de seda beige con falsa pedrería y bordado
de plata.
Inv. AC5418 86-31-2AB

Abajo
Roger Vivier/Christian Dior
Zapatos
Etiqueta: Christian Dior créé par Roger Vivier
RITZ
Finales de la década de 1950

Sarga de seda verde hielo con motas negras; adornados
con lazos.
Inv. AC5419 86-31-3AB

→ Anuncio de zapatos de Roger Vivier/Christian Dior
L'Officiel, marzo de 1960



En 1953 Dior creó un departamento de franquicias. Daimaru, un gran almacén japonés, inmediatamente solicitó una licencia y el Daimaru Dior Salon abrió sus puertas ese mismo año. Los diseños de alta costura del prestigioso creador fueron producidos entonces en Japón. Dior siguió ampliando su negocio de franquicias y con ello aumentó su fama.
Este vestido está confeccionado con tejido japonés. Se trata de un diseño especializado, con una falda de zuavo de Yves Saint Laurent, que asumió la dirección de la firma en 1957. Christian Dior también solía utilizar sedas japonesas tradicionales.

Daimaru Dior Salon
Vestido de fiesta
Etiqueta: Christian Dior EXCLUSIVITE POUR LE JAPON par DAIMARU
Hacia 1958

Rayón naranja tejido con hilos de Dacrón dorados y plateados, con motivos de agujas de pino; conjunto de bolero y vestido con sujetador incorporado.
Inv. AC7598 92-23-6AB







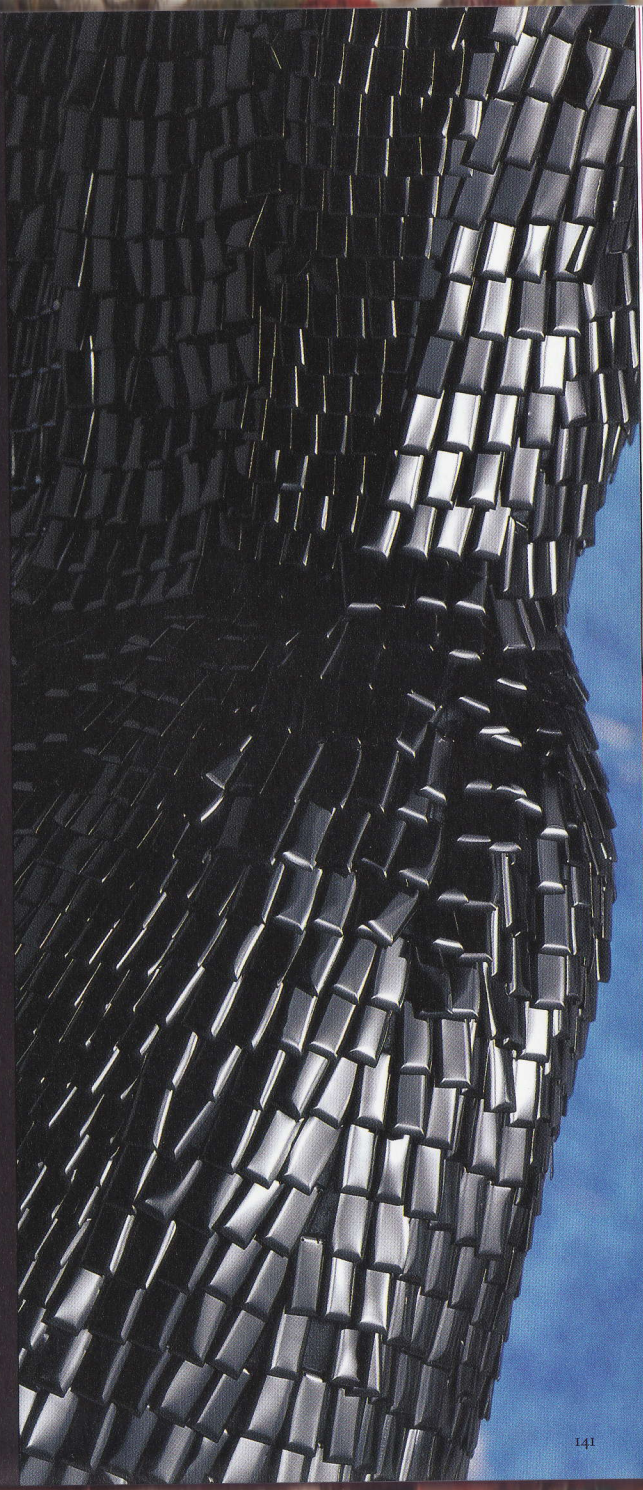
Cristóbal Balenciaga, el maestro de la alta costura, estuvo en la cúspide de la moda durante los años cincuenta. Fue uno de los pocos diseñadores que realmente sabía cortar y coser, y creó complejas formas con su técnica de corte. El vestido de la izquierda presenta unos nostálgicos detalles reminiscentes del guardainfante a ambos lados de la cintura. Las puntiagudas cuentas de azabache de la parte superior crean un fuerte contraste y relucen como los dientes de un animal.
El vestido de la derecha fue confeccionado en 1962, en una época en que Balenciaga experimentaba con un nuevo material: el plástico. Éste ya se venía utilizando desde los años veinte, y en los cincuenta ya era de uso generalizado en Estados Unidos. Avanzándose a su época, Balenciaga empezó a utilizar formas y materiales modernos que más tarde serían aceptados por el gran público.

← **Cristóbal Balenciaga**
Vestido de noche
Etiqueta: BALENCIAGA 10, AVENUE GEORGE V PARIS 89429
Otoño/Invierno 1949

Faya de seda negra; falsa pedrería y abalorios de azabache; sobrefalda de paneles delanteros y traseros.
Inv. AC2072 79-5-2

→ **Cristóbal Balenciaga**
Vestido de fiesta
Etiqueta: ninguna
Otoño/Invierno 1962

Gazar negro bordado en toda su superficie con canutillo negro de plástico.
Inv. AC7006 91-15-2







Antes de la Segunda Guerra Mundial la moda americana dependía de la alta costura parisina, pero cuando estalló la guerra, América tuvo que encontrar su propio estilo original. Con tejidos sencillos como el dril de algodón y la zaraza, que hasta entonces se habían utilizado para uniformes de trabajo, Claire McCardell creó unas prendas funcionales para mujeres y estableció una original moda americana. Sus vestidos de línea clara eran exactamente lo que Estados Unidos, con su bien organizado sistema de producción en masa, había estado esperando, y la ropa de confección no tardó en extenderse por todo el país.

↖ **Claire McCardell**
Vestido de calle
Etiqueta: claire mccardell clothes by townley
Década de 1940

Raso y velarte de algodón con rayas blancas, rojas y verdes; manga corta sencilla; cuello solapa; cinturón del mismo tejido.
Inv. AC9379 96-26-2AB

← **Claire McCardell**
Vestido de calle
Etiqueta: claire mccardell clothes by townley
Década de 1940

Tejido a la plana de algodón con rayas polícromas; cuerpo cortado al bies; cinturón del mismo material.
Inv. AC9452 97-16-5

→ **Claire McCardell**
Vestido de calle
Etiqueta: claire mccardell clothes by townley
Hacia 1949

Punto de lana rojo color cereza; cinturón de cuero negro con hebilla dorada.
Inv. AC9275 95-45-2AB





Chanel regresó al mundo de la moda en 1954. A pesar de la elegancia de los años cincuenta, el traje Chanel, el exponente perfecto del traje de punto que creó en los años veinte, se consideraba pasado de moda y generalmente fue ignorado; pero de hecho sus líneas claras se habían adelantado a su tiempo y eran precursoras de la era de la ropa de confección que estaba en camino. A la izquierda de estas líneas, un traje de punto de lana; a la derecha, dos conjuntos de tweed de lana. Este tejido de gran calidad es sorprendentemente ligero y en el dobladillo interior lleva cosida una cadenita para dar peso a la prenda.

← **Gabrielle Chanel**
Conjunto de calle
Etiqueta: CHANEL
Finales de la década de 1950

Chaqueta y falda de punto de lana azul marino; galón de lana blanco; botones forrados en los puños.
Inv. AC4812 84-10-2AB
Donación del Fashion Institute of Technology, SUNY

→ **Gabrielle Chanel**
Conjunto de calle
Etiqueta: ninguna
Hacia 1966

Tweed de lana a cuadros rosas, amarillos y lilas; falda y chaqueta; botones dorados; forro y blusa de sarga de seda acolchada
a cuadros.
Inv. AC383 77-13-2AC

→→ **Gabrielle Chanel**
Conjunto de calle
Etiqueta: CHANEL
Hacia 1969

Tweed de lana a cuadros rosas, amarillos y azules; botones dorados; forro y blusa de sarga de seda acolchada; puños desmontables del mismo tejido.
Inv. AC4811 84-10-1AG

La minifalda apareció en los años sesenta, cuando la moda empezaba a estar en manos de la generación más joven. La palabra "mini" viene de "mínimo", que en moda indicaba las faldas que mostraban los muslos. André Courrèges, que realizó su debut en 1961, creó la minifalda en el año 1965. Con el respetable apoyo de la alta costura, la minifalda fue aceptada por la sociedad. Unos años antes, en 1963, había presentado un conjunto pantalón como traje de noche e intentó revitalizar la imagen algo pasada de moda de la alta costura. Las mujeres ya llevaban pantalones como atuendo informal, pero tras su aceptación por parte de las *maisons*, su uso se hizo más generalizado.



← Vestidos de André Courrèges
Fotografía: Guégan
L'Officiel, septiembre de 1967

→ **André Courrèges**
Traje pantalón
Etiqueta: COURRÈGES PARIS
Otoño/Invierno 1969

Chaleco y pantalón de sarga de algodón blanca; botones dorados; bolsillos de parche.
Inv. AC5713 87-46-2AB

↓ **André Courrèges**
Vestido
Etiqueta: COURRÈGES PARIS
Otoño/Invierno 1967

Raso de algodón blanco y recubrimiento de organdí de seda con bordado floral verde; organdí de seda en la cintura.
Inv. AC9101 94-7-3



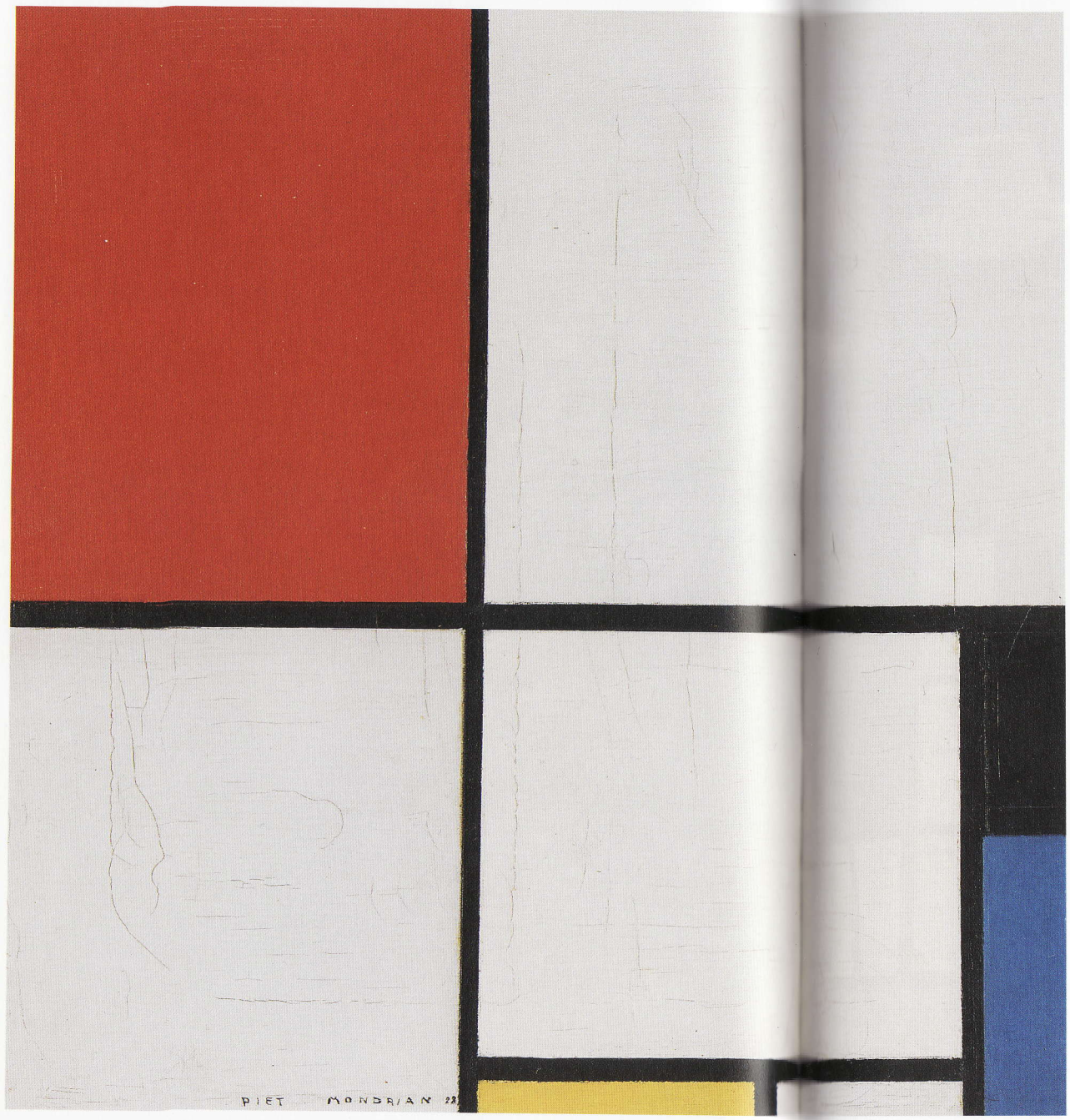


Minivestido de la línea "African Look" adornado con conchas y cuentas en forma de dientes de animal. Este exótico y extravagante atuendo revolucionó la imagen formal de la alta costura. Saint Laurent irrumpió en el estilo urbano moderno de los sesenta y fue uno de los primeros en crear el estilo étnico denominado "vuelta a la naturaleza", que estuvo en boga durante los años setenta.

Yves Saint Laurent
Vestido
Etiqueta: YVES SAINT LAURENT PARIS 015494
Primavera/Verano 1967

Sarga de seda negra, amarilla, rosa, roja y verde con dibujo psicodélico; canesú bordado con cuentas de madera y cristal.
Inv. AC7078 92-8-2





En 1965, Yves Saint Laurent creó el estilo "Mondrian" y, al año siguiente, el "Pop Art". El arte había entrado en el mundo de la moda. Con las formas simples de los años sesenta, las imágenes de los cuadros se podían aplicar directamente al vestido. Desde entonces, la moda se inspiró en los estilos artísticos populares en la época, como el op art y los dibujos psicodélicos, y los diseños de moda evolucionaron en otra dirección. Abajo, un vestido diseñado por Yves Saint Laurent. Fue inspirado por Piet Mondrian, el padre del neoplasticismo, y Saint Laurent llamó a este estilo "Mondrian Look". Sin duda, aportó una nueva elegancia a la alta-costura.

← **Piet Mondrian**
Composición en rojo, negro, azul y amarillo 1928
Wilhelm-Hack-Museum, Ludwigshafen am Rhein

Yves Saint Laurent
Vestido "Mondrian"
Etiqueta: YVES SAINT LAURENT PARIS
Otoño/Invierno 1965

Punto de lana rojo, blanco y negro.
Inv. AC5626 87-18-1
Donación de Yves Saint Laurent





Pierre Cardin presentó el estilo futurista, de orientación espacial, en 1966. Sus prendas geométricas y de diseño simple resultaron novedosas, pero también funcionales y en sintonía con el recién establecido mercado del *prêt-à-porter* de los años sesenta. Es muy probable que los dos ejemplos de la izquierda fueran diseñados para una franquicia americana. Tras la aparición del *prêt-à-porter* en la década de 1960, el negocio de las franquicias se convirtió en el eje económico de las casas de alta costura. A la derecha, un traje de 1966. El corte al bies y la escrupulosa confección realzan la forma del conjunto; así mismo, la falda corta le da un aspecto novedoso.

←← **Pierre Cardin**
Suéter
Etiqueta: Pierre CARDIN PARIS NEW YORK
Hacia 1970

Suéter azul marino con correas de vinilo rojo.
Inv. AC10089 99-14-2

← **Pierre Cardin**
Vestido
Etiqueta: Pierre CARDIN PARIS NEW YORK
Hacia 1968

Minivestido de punto de lana negra adornado con aplicaciones de vinilo blanco.
Inv. AC5714 87-46-3

→ **Pierre Cardin**
Traje
Etiqueta: Pierre Cardin PARIS
Otoño/Invierno 1966

Tweed de lana a cuadros beige y negros; chaqueta y minifalda; gran cuello cisne; jersey de pelo de camello sin mangas.
Inv.10090 99-40-3AD



En 1966, Paco Rabanne hizo su debut en la alta costura. Invirtió la creencia de que los vestidos tenían que ser confeccionados con tela e hilo, y escandalizó a muchos con su utilización de nuevos materiales, como el plástico, en lugar del tejido.

↓ **Paco Rabanne**
Vestido
Etiqueta: ninguna
Primavera/Verano 1969

Minivestido de plástico cromado y discos de acero unidos por aros de acero inoxidable.
Inv. AC6755 90-19-4



→ **Paco Rabanne**
Top
Etiqueta: ninguna
Hacia 1969

Discos de plástico de color rosa y blanco, y cuentas blancas unidos por aros de acero inoxidable.
Inv. AC6753 90-19-2



En 1962, Andy Warhol realizó su primera exposición y dio a conocer el cuadro titulado *32 latas de sopa*. El pop art, un estilo artístico basado en imágenes de la era de la producción en masa que se podían encontrar en cualquier parte, atrajo la atención del gran público.
El vestido de papel que aquí se muestra tiene gran relación con el pop art y simboliza la cultura consumista de los años sesenta. El propio Warhol confeccionó, en 1966, los llamados "vestido plátano" y "vestido frágil".

→ **Anónimo**
Vestido de papel "Souper Dress"
Etiqueta: Souper Dress
Hacia 1966
Americano

Minivestido de tela no tejida con estampado de latas de sopa *Campbell's* y ribete negro cortado al bies.
Inv. AC9561 98-14-2



Rudi Gernreich, que desarrolló su actividad profesional en América, creó el traje de baño sin parte superior en 1964, y un año más tarde diseñó el sujetador de nailon color piel denominado "Sin sujetador". Estas prendas lanzaron el nuevo concepto de la "conciencia del cuerpo" a un mercado muy poco acostumbrado a este atrevido estilo.
Junto a estas líneas, el "monokini", el traje de baño sin parte superior que provocó un gran escándalo. En la página siguiente, un traje de baño con tiras cruzadas de color negro. Con él se introducía la novedosa idea de que la propia piel podía constituir una hermosa prenda.

→ **Rudi Gernreich**
Traje de bajo sin parte superior
Etiqueta: RUDI GERNREICH DESIGN FOR HARMON KNITWEAR
1964

Punto de lana a rayas negras y gris parduzco; en la parte superior, tan sólo tirantes.
Inv. AC 10127 99-27

→→ **Rudi Gernreich**
Traje de baño
Etiqueta: RUDI GERNREICH DESIGN FOR HARMON KNITWEAR
1971

Punto de lana negro y gris parduzco con tiras negras.
Inv. AC9560 98-14-1





A finales de los sesenta, la protesta contra la guerra del Vietnam fue general. Los hippies abandonaron los valores de la moderna sociedad y simpatizaron con culturas y religiones no occidentales. Tanto hombres como mujeres se dejaron crecer el cabello y vestían prendas hechas a mano. Los diseñadores parisinos no dejaron pasar por alto estas modas callejeras y éstas hicieron su aparición en los diseños de París.

Página 161, izquierda
Emmanuelle Khanh
Blusón
Etiqueta: Emmanuelle Khanh diffusion Froisa Paris
Primavera/Verano 1971

Gasa de algodón blanca con bordado polícromo de algodón representando un paisaje junto al escote cuadrado; otros bordados con motivos florales y de mariposas.
Inv. AC7781 93-22-5
Donación de Yoshiko Okamura

Levi's
Vaqueros
Etiqueta: Levi's
Hacia 1971

Pantalón campana con retales de tela vaquera en azules claros y oscuros.
Inv. AC9758 99-1-5

Página 161, arriba, a la derecha
Izquierda: **Thea Porter**
Vestido
Etiqueta: thea porter london
Hacia 1970

Algodón indio de fondo amarillo con rayas rojas; algodón naranja con espejitos en la pechera; cinta de terciopelo azul.
Inv. AC9749 98-43-10

Derecha: **Barbara Hulanicki/BIBA**
Vestido
Etiqueta: BIBA
Principios de la década de 1970

Lana beige rosado; gran escote cuadrado; cinturón a juego.
Inv. AC10414 2000-48-1

Página 161, abajo, a la derecha
Izquierda: **Giorgio Sant'Angelo**
Túnica y pantalón
Etiqueta: SANT'ANGELO
Hacia 1970

Túnica de punto rojo con cuello tortuga y puños lila y naranja; pañuelo largo con fleco; pantalones rojos de punto de poliéster.
Inv. AC9731 98-38-1, AC9742 98-43-3

Derecha: **Stephen Burrows**
Túnica y pantalón
Etiqueta: stephen burrows
Principios de la década de 1970

Cuerpo de punto verde con mangas amarillas; pespunte rojo en el bajo y los puños.
Inv. AC9740 98-43-1AB

↓ La cantante Joan Baez y la actriz Vanessa Redgrave en una manifestación contra la guerra de Vietnam, 1965





Estos dos corpiños son obra de McQueen y Miyake. El primero utilizó cuero prensado y el segundo, plástico. Ambos querían conseguir un aspecto realista, como si se tratara de una segunda piel. Su nueva forma de considerar el cuerpo humano como la base de la indumentaria queda muy patente en estos ejemplos.

← **Alexander McQueen/Givenchy**
Corpiño y pantalón
Etiqueta: GIVENCHY COUTURE
Otoño/Invierno 1999

Cuerpo de cuero rojo prensado; pantalones de cuero blanco.
Inv. AC10105 99-17AB

↓ **Issey Miyake**
Corpiño
Etiqueta: ninguna
Otoño/Invierno 1980

Plástico rojo; interior repujado.
Inv. AC5643 87-25A
Donación de Miyake Design Studio



Estos dos ejemplos muestran los intentos de la cultura occidental por crear un estilo capaz de moldear el cuerpo. Una forma de conseguir la silueta ideal es el tejido elástico; la otra es el tradicional estilo de la alta costura. A la izquierda, un traje de Galiano, de Londres. Se convirtió en diseñador de la casa Dior en 1996, y para crear el estilo actual se ha inspirado en las prendas históricas y étnicas.
A la derecha, un vestido de Alaïa. La lycra, creada por DuPont en 1958, fue evolucionando con los años hasta llegar a poseer una elasticidad de gran calidad.



← **John Galliano/Christian Dior**
Traje y gargantilla
Etiqueta: Christian Dior HAUTE COUTURE AH97 PARIS 29374
Otoño/Invierno 1997

Conjunto de falda y chaqueta de tweed de lana gris; bajo de la chaqueta acolchado; falda larga con cola; gargantilla con 35 aros de plata en dos tonalidades.
Inv. AC9559 98-13AC

→ **Azzedine Alaïa**
Vestido
Etiqueta: ALAÏA PARIS
1985–1989

Lycra de rayón azul marino; gran escote de pico en la espalda; costura visible y pliegues en el bajo.
Inv. AC9744 98-43-5





Gaultier debutó en 1976. Le encantaba la parodia, y en los años ochenta cogió prendas que tradicionalmente habían sido de lencería, como el corsé y la faja, y las transformó en prendas femeninas de uso exterior, borrando así la imagen negativa de la ropa interior. La transformación de ropa interior en prendas de uso exterior es uno de los principales fenómenos de finales del siglo XX, con origen en el movimiento "conciencia del cuerpo" de los años ochenta, que destacaba la belleza de un cuerpo en forma y lleno de salud.

Jean-Paul Gaultier
Vestido
Etiqueta: Jean-Paul GAULTIER pour GIBO
Primavera/Verano 1987

Mezcla de raso de seda rojo, nailon y lycra; pieza transparente de nailon elástico desde el lateral hasta la espalda.
Inv. AC5640 87-24-3

→ Vestido de Gaultier de la colección Primavera/Verano de 1987



En sus diseños, Gaultier utiliza imágenes del mundo del arte y la música. Para la colección aquí representada se inspiró en la obra del artista americano Richard Lindner. En sus creaciones, Lindner utilizaba a mujeres con corsés para expresar la mezcla de agresividad y constricción de las emociones femeninas.

← **Jean-Paul Gaultier**
Mono corto
Etiqueta: Jean-Paul GAULTIER
Primavera/Verano 1990

Tafetán rayado, lycra y fruncido elástico de color azul, verde, naranja y marrón dorado; cordoncillo negro y cremallera.
Inv. AC8949 93-34

Westwood fue conocida como la "reina del punk" y creó la firma Vivienne Westwood en 1983. Tras pasar algún tiempo en París, regresó a Londres en 1987 y utilizó ropa interior antigua, como corsés, miriñaques y polisones a modo de prendas exteriores. Junto con Gaultier, representó un nuevo estilo de femineidad.
Aquí se muestra un top, que parece un corpiño, y un par de pantalones cortos. Este desigual conjunto de ropa interior clásica con cremalleras metálicas es un diseño típico de Westwood.

→ **Vivienne Westwood**
Chaqueta, corpiño, pantalón corto y ligas
Etiqueta: Vivienne Westwood London
Otoño/Invierno 1997

Chaqueta, corpiño y pantalón corto de material sintético beige metálico; punto elástico con varillas en el lateral del corpiño; éste se puede sujetar a la chaqueta con dos cremalleras.
Inv. AC9717 98-33AE



Thierry Mugler debutó en 1973 y es una de las principales figuras del estilo denominado "Power Dressing". Sus diseños, sexys e impactantes, ayudan a perfilar la imagen perfecta de una mujer. Las gruesas hombreras, típicas de los años ochenta, ofrecen una silueta marcada y triangular.

Izquierda
Thierry Mugler
Chaqueta
Etiqueta: Thierry Mugler PARIS
Otoño/Invierno 1988

Mezcla de triacetato y poliéster amarillo; bajo de corte en zigzag; bocamangas oblicuas.
Inv. AC10151 99-30-14A
Donación de Sumiyo Koyama

Centro
Thierry Mugler
Chaqueta
Etiqueta: Thierry Mugler PARIS
Primavera/Verano 1990

Mosaico de gabardina de lana en ocho colores; retales de cinco colores en la parte central; corte en diagonal en la parte derecha del bajo.
Inv. AC10155 99-30-18
Donación de Sumiyo Koyama

Derecha
Thierry Mugler
Chaqueta
Etiqueta: Thierry Mugler PARIS
Finales de la década de 1980

Gabardina de lana color salmón; cuello alzado.
Inv. AC10153 99-30-16
Donación de Sumiyo Koyama

Romeo Gigli debutó en Milán en 1983. Eliminó las gruesas hombreras de la época y creó una figura de hombros redondeados.
La silueta encapsulada fue otra característica de su obra. Este abrigo de cuerpo entero parece ligero gracias a su tejido de punto que imita el encaje.

Romeo Gigli
Abrigo
Etiqueta: ROMEO GIGLI
Primavera/Verano 1991

Punto de rafia negra imitación de encaje, con capucha.
Inv. AC10196 99-36-7



→ **Christian Lacroix**
Bolero y vestido
Etiqueta: CHRISTIAN LACROIX
prêt-à-porter
Hacia 1990

Bolero de raso de seda jacquard color violeta, tejido con dibujo floral negro; volante de tafetán de seda; vestido de seda violeta estampado con motivos de ángeles, animales y plantas.
Inv. AC9605 98-16-43AB
Donación de Mari Yoshimura

↘ **Vivienne Westwood**
Blusa y falda
Etiqueta: ninguna
Primavera/Verano 1986

Blusa de punto de algodón rosa con topos; falda de satén de rayón gris con tres aros en el interior; volante en el bajo; jareta con cinta.
Inv. AC5486 86-46-1, AC5487 86-46-2







En octubre de 1982, Kawakubo y Yamamoto realizaron su segundo pase de ropa *prêt-à-porter* en París. La línea que presentaron ese año se caracterizó por la ausencia de color y la forma de harapos con agujeros; su objetivo era promocionar el estilo desaliñado. Su colección creó un nuevo vocablo en el mundo de la moda: el "*boro* look", o imagen desaliñada o de mendigo. Los diseños expresaban un concepto japonés de la belleza: la hermosura de una pobreza consciente.
Su colección cuestionó el concepto del estilo occidental y provocó polémica en el mundo de la moda parisina. Existía una gran conmoción, ya que los diseñadores japoneses habían demostrado que existía la posibilidad de que la ropa aceptada mundialmente proviniera de otras culturas que no fueran la de Europa occidental.

← **Rei Kawakubo/Comme des Garçons**
Blusa y vestido
Etiqueta: COMME des GARÇONS
Primavera/Verano 1983

Blusa de punto de algodón color crudo con aplicaciones de tiras de algodón; vestido de satén de rayón y tejido para sábanas, formando un mosaico de retales blancos desteñidos.
Inv. AC7801 93-24-9AB
Donación de Comme des Garçons Co., Ltd.

→ **Yohji Yamamoto**
Chaqueta, vestido y pantalón
Etiqueta: Yohji Yamamoto
Primavera/Verano 1983

Chaqueta, vestido y pantalón de algodón blanco con calados.
Inv. AC7755 93-15B, E, AC8984 93-42-8
Chaqueta y pantalón: donación de Hiroshi Tanaka; vestido: donación de Sumiyo Koyama



En 1976 Miyake presentó una línea de diseño plano titulada "A piece of cloth" (un solo trozo de tela), que en muchos sentidos es el concepto básico subyacente en la indumentaria japonesa. A finales de los ochenta, Miyake desarrolló este concepto con sus conjuntos plisados. Confeccionó la ropa al revés del proceso habitual, cosiendo primero la prenda y después plisándola. Al utilizar todas las características del poliéster, la forma y la función se combinaban de forma orgánica y con ello creó un nuevo tipo de atuendo. Aquí se muestra un abrigo creado mediante esta innovadora técnica, con una forma que recuerda a la indumentaria teatral de la danza clásica japonesa No.

Issey Miyake
Abrigo
Etiqueta: ISSEY MIYAKE
Primavera/Verano 1995

Monofilamento de poliéster plisado de color rosa pálido, con aplicaciones rojas, azules y verdes.
Inv. AC9214 95-10-2

En 1998, Miyake se interesó por el punto tubular y empezó a investigar sobre la aplicación de las características funcionales del género de punto. La determinación de Miyake llevó a la mezcla del punto con la tecnología de vanguardia, y desembocó en la creación de la línea "A-POC".
Como se puede observar, el cuerpo es de una sola pieza de punto cilíndrica. Un largo cilindro de punto se dobla a la altura de los hombros y se estira hasta la cintura, cubriendo los brazos. El diseño que atenaza los brazos es digno de destacar, porque va en contra de todas las características funcionales del punto, como la ligereza, la resistencia a las arrugas y la adaptabilidad a cualquier forma.

Issey Miyake
Vestido
Etiqueta: ISSEY MIYAKE
Primavera/Verano 1998

→ Vestido de una sola pieza de nailon con textura de lana, color beige; falda mezcla de algodón y seda.

→→ Vestido de una sola pieza de nailon
con textura de lana, color beige rosado; vestido interior mezcla de algodón y seda.
Inv. AC9552 98-12-2, AC9553 98-12-3





Tejido de alta tecnología con una forma que recuerda al estilo miriñaque. Invierte la creencia generalizada de que "químico" significa "artificial", y la prenda causa una impresión de suavidad y calidez.
A la derecha, un conjunto que recuerda al polisón, una prenda del siglo XIX que realzaba la parte posterior del vestido. Kawakubo intenta expresar la disonancia entre el cuerpo y la forma del conjunto.

← **Rei Kawakubo/Comme des Garçons**
Vestido de novia
Etiqueta: COMME des GARÇONS
Otoño/Invierno 1990

Vestido de una sola pieza de tela no tejida blanca con una cinta en la cintura; enagua del mismo material.
Inv. AC6778 90-22AB
Donación de Comme des Garçons Co., Ltd.

→ **Rei Kawakubo/Comme des Garçons**
Falda y suéter
Etiqueta: COMME des GARÇONS NOIR
Otoño/Invierno 1995

Suéter de punto acrílico color rosa pálido; falda larga a juego con bordado; tubo estilo polisón cosido a la parte posterior de la falda; enagua de tul.
Inv. AC9273 95-44-2AC





En los años noventa la ropa de época y la usada, con alguna alteración, ocupó el lugar central en la escena de la moda, y las prendas nuevas que tenían un aspecto antiguo se convirtieron en las más preciadas de la temporada.
A la izquierda, una funda de zapatos de Margiela. Al sacar la funda, que es lavable, la superficie del zapato parece nueva; al volverla a colocar, la forma del zapato aparace modificada. Esto hizo resurgir la idea de que las cosas deberían utilizarse con cuidado para que duraran mucho tiempo. A la derecha, una falda vaquera a la que intencionadamente se le ha dado un aspecto de usada.

← **Martin Margiela**
Suéter, vaqueros, zapato bajo y funda de zapatos.
Etiqueta: (cinta blanca de algodón)
Otoño/Invierno 1999

Suéter de punto de lamé violeta rosado; vaqueros con retales; zapatos sin tacón de cuero negro; funda de zapatos de lana tejida.
Inv. AC10189 99-35-2AB, D-H

→ **Tom Ford/Gucci**
Falda y suéter
Etiqueta: GUCCI
Primavera/Verano 1999

Suéter de punto amarillo; falda vaquera con bordado floral de hilo de seda y lentejuelas.
Inv. AC9752 98-46-AB



Los diseñadores de moda continúan buscando formas variadas para sus creaciones. A finales del siglo xx el avance de las tecnologías modernas permitió experimentar con nuevos métodos de dar forma a la ropa.
En el caso del vestido de la izquierda la forma viene determinada por el aro insertado. El efecto en espiral hace que el tejido adquiera una apariencia dinámica y original.
A la derecha, una falda de forma ondulada, creada con un tejido sintético que lleva plástico entretejido.

← **Junya Watanabe**
Vestido y falda
Etiqueta: JUNYA WATANABE COMME des GARÇONS
Otoño/Invierno 1998

Vestido camisero de algodón blanco; falda de sarga de lana verde, con aro interior.
Inv. AC9689 98-18-5AB

→ **Yohji Yamamoto**
Vestido
Etiqueta: Yohji Yamamoto
Primavera/Verano 1999

Poliéster estampado blanco con rayas grises; acolchado.
Inv. AC9739 98-42-3AB
Donación de Yohji Yamamoto Inc.

Tras su debut parisino con prendas asimétricas realizadas con tejido colgante, Yamamoto volvió a un estilo de confección occidental más tradicional a mediados de los ochenta. El vestido de fieltro que se muestra junto a estas líneas se parece mucho a una forma nostálgica basada en los trajes históricos. Mediante la exageración de espalda y caderas, este atuendo intenta crear un nuevo reconocimiento del cuerpo humano.

Yohji Yamamoto
Vestido
Etiqueta: Yohji Yamamoto
Otoño/Invierno 1996

Fieltro blanco y negro; falda interior de punto negro.
Inv. AC9328 96-13-2AB

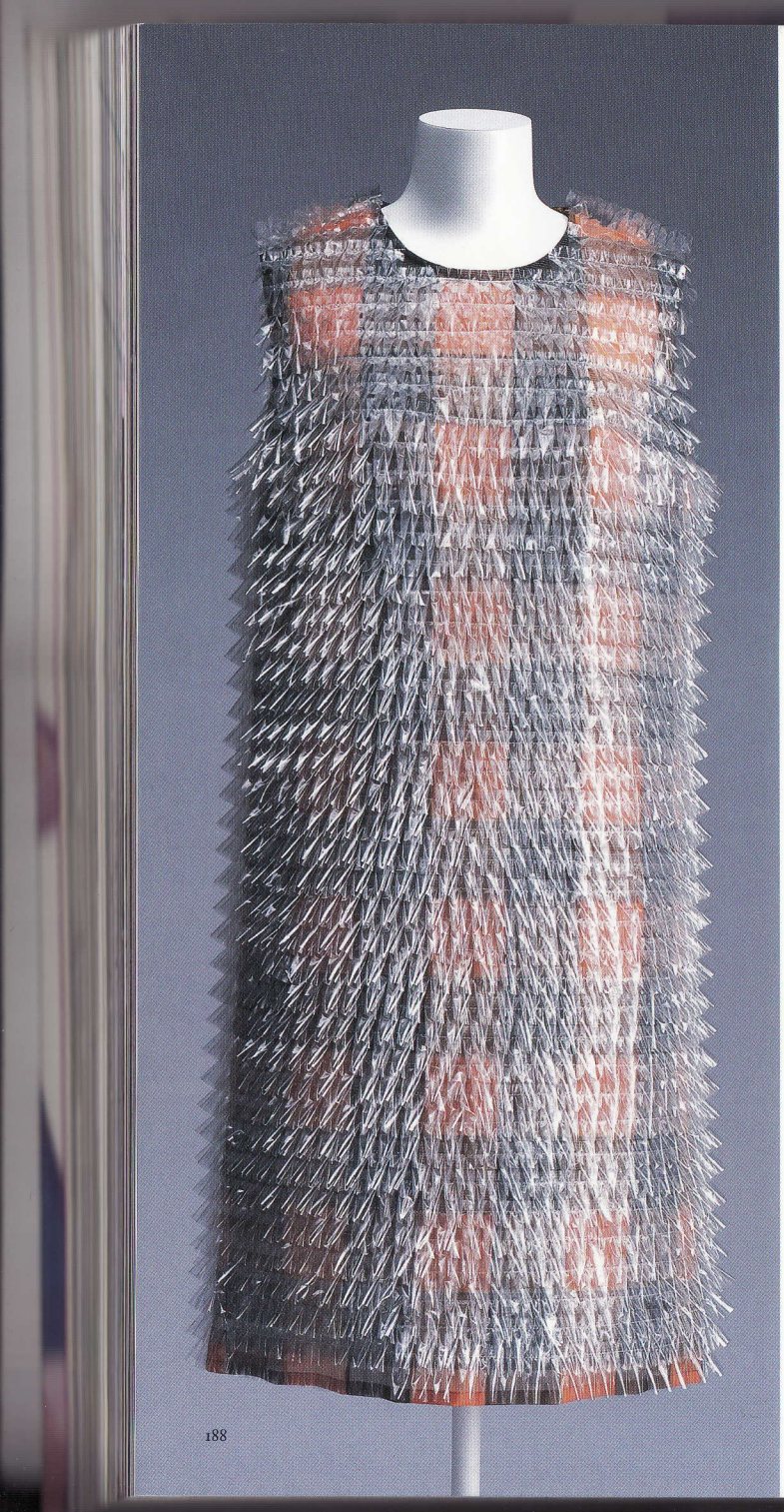


Para este vestido se utilizaron trozos de madera y bisagras, materiales normalmente sin ningún tipo de relación con la indumentaria. Da la impresión de que esté intentando escaparse del cuerpo humano, que siempre seguirá siendo el mismo. Este conjunto se asemeja al traje del personaje del director de "Parade", un ballet representado por los Ballets Rusos en 1917 para el cual Pablo Picasso diseñó el vestuario.

Yohji Yamamoto
Chaleco y falda
Etiqueta: Yohji Yamamoto
Otoño/Invierno 1991

Conjunto de chaleco y falda de madera; trozos de lana negra unidos por bisagras.
Inv. AC9723 98-37-1AL
Donación de Yohji Yamamoto Inc.





Para la colección de Primavera/Verano 2000, Watanabe utilizó el tejido japonés de tecnología más vanguardista: la microfibra, ultraligera e impermeable. A la derecha, un conjunto hecho con numerosas capas de tejido sintético ultraligero. La falda, que se abre como una colmena, se puede doblar hasta quedar plana.

← **Junya Watanabe**
Vestido
Etiqueta: JUNYA WATANABE COMME des GARÇONS
Primavera/Verano 2000

Poliéster estampado con cuadros naranja, gris y marrón; toda la superficie cosida con trocitos de plástico transparente doblados; capucha a juego.
Inv. AC10284 2000-6-15

→ **Junya Watanabe**
Falda y chaqueta
Etiqueta: JUNYA WATANABE COMME des GARÇONS
Otoño/Invierno 2000

Chaqueta de poliéster rojo; falda de poliéster amarilla.
Inv. AC10362 2000-31-9AC

Índice onomástico

A
Adrian, 94
Alaïa, Azzedine, 132, 164, 165
Alejandra, reina de Inglaterra, 45, 70
Amies, Hardy, 94
Armani, Giorgio, 132

B
Baez, Joan, 160
Balenciaga, Cristóbal, 94, 128, 140, 141
Balmain, Pierre, 95
Balzac, Honoré de, 66
Beatles, The, 129
Beer, Gustave, 100, 101, 103
Bérard, Christian, 120
Biba, 160
Bloomer, Amelia Jenks, 47
Boucher, François, 8, 9, 18
Boyer, Paul, 100
Burrows, Stephen, 161

C
Callot Soeurs, 91, 92, 100
Cardin, Pierre, 130, 152, 153
Carothers, Wallace H., 130
Chanel, Gabrielle, 92, 93, 94, 108, 109, 118, 129, 132, 144, 145
Cocteau, Jean, 93
Comme des Garçons, 175, 180, 181, 188, 189
Courrèges, André, 129, 130, 146, 147
Cutler, T. W., 103

D
Daimaru, 138
Daimaru Dior Salon, 138, 139
Dalí, Salvador, 93
David, Jacques-Louis, 43, 52
Dietrich, Marlene, 94
Dior, Christian, 95, 128, 130, 131, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 162, 165
Doucet, Jacques, 90
Drouais, François-Hubert, 12

E
Eugenia, emperatriz de Francia, 42

F
Fath, Jacques, 95
Faucon, 115
Félix, 101
Ford, Tom, 183
Fortuny, Mariano, 91, 104, 106/107
Frissell, Toni, 94

G
Galliano, John, 164
Garbo, Greta, 94
Gaultier, Jean-Paul, 132, 166, 167, 168
Gérard, François, 42, 49
Gernreich, Rudi, 129, 158, 159
Gibo, 166
Gibson, Charles Dana, 46
Gigli, Romeo, 172
Givenchy, Hubert de, 162
Gucci, 183
Guégan, 146

H
Hartnell, Norman, 94
Hébert, Frédéric, 66
Heidelhoff, Nicolaus von, 11
Hermès, 132
Hoffmann, Josef, 91
Horst, Horst P., 94
Hoyningen-Huene, George, 94
Hulanicki, Barbara, 160

I
Iida Takashimaya, 84, 85
Ingres, Jean-Auguste-Dominique, 44, 64, 65
Iribe, Paul, 91
Isabel II, reina de Inglaterra, 136

J
Josefina, emperatriz de Francia, 43, 58

K
Kawakubo, Rei, 133, 174, 175, 180, 181
Kennedy, John F., 129
Khahn, Emmanuelle, 131, 161
Klein, Yves, 129

L
Lacroix, Christian, 173
Lancret, Nicolas, 8
Lanvin, Jeanne, 120, 121, 124, 125
Lelong, Lucien, 92, 94
Lengler, Suzanne, 92
Lepape, Georges, 91, 98
Levi's, 160
Lindner, Richard, 168
Liotard, Jean-Etienne, 29
Loomer's, 76
Luis XIV, rey de Francia, 7, 8
Luis XV, rey de Francia, 7, 8

M
Man Ray, 94
Manet, Edouard, 74
Margiela, Martin, 133, 182
Margueritte, Victor, 92
María Antonieta, reina de Francia, 10, 42
Mason, Jane, 69
Maywald, Willy, 134
McCardell, Claire, 95, 142, 143
Mc Luhan, Marshall, 129
McQueen, Alexander, 162, 163
Meyer, Adolphe de, 94
Mitsukoshi, 84
Miyake, Issey, 132, 163, 176, 177, 178, 179
Molyneux, Edward, 92, 94
Mondrian, Piet, 130, 151
Mugler, Thierry, 170, 171

N
Napoleón I, emperador de Francia, 43, 52
Napoleón III, emperador de Francia, 42, 44

O
Oberkampf, Christophe P., 9

P
Paquin, Jeanne, 90, 92
Patou, Jean, 92
Perugia, André, 114
Picasso, Pablo, 187
Poiret, Paul, 90, 91, 98, 112, 113
Pompadour, Madame de, 8, 18
Porter, Thea, 161
Proust, Marcel, 45

Q
Quant, Mary, 129

R
Rabanne, Paco, 130, 154, 155
Redgrave, Vanessa, 160
Renoir, Pierre-Auguste, 47
Robinson Ltd., Peter, 68
Rodrigues, N., 73
Rousseau, Jean-Jacques, 10
Rykiel, Sonia, 131

S
Saint Laurent, Yves, 130, 131, 138, 148, 149, 151
Sant'Angelo, Giorgio, 161
Satsuma, 83
Schiaparelli, Elsa, 93, 122, 123, 130
Schiel, Marthe, 127
Seurat, Georges, 45
Singer, Isaak Merit, 46
Spencer, Lord George John, segundo conde de Spencer, 56
Steichen, Edward, 94

T
Takada, Kenzo, 131, 132
Taylor, Elizabeth, 136
Thatcher, Margaret, 131
Thayaht, 111
Thomson's, 76, 78
Tissot, James, 71
Troy, Jean-François de, 8

V
Vais, Mario Nunes, 98
Versace, Gianni, 132
Victoria, reina de Inglaterra, 47
Vigée-Lebrun, Elisabeth, 42
Vionnet, Madeleine, 93, 94, 110, 111, 119
Vivier, Roger, 136, 137

W
Warhol, Andy, 157
Watanabe, Junya, 133, 184, 188, 189
Watteau, Jean-Antoine, 8, 9
Westwood, Vivienne, 132, 168, 169, 173
Wiener Werkstätte, 91
Worth, Charles Frederick, 44, 46, 47, 90, 101, 131

Y
Yamamoto, Yohji, 133, 175, 185, 186, 187

Créditos de las fotografías

Los editores han hecho todo lo posible para respetar el *copyright* de las obras ilustradas y solicitar el permiso necesario de los propios artistas, sus herederos o representantes. Dado el gran número de artistas implicados, esto no ha sido posible en todos los casos, a pesar de una intensiva búsqueda. En el caso de que hubiera alguna reclamación relativa al *copyright*, rogamos a los propietarios o a sus representantes que se pongan en contacto con el editor.

a = arriba; ab = abajo; i = izquierda; d = derecha;
c = centro; a.i = arriba, izquierda; a.d = arriba, derecha;
ab.i = abajo, izquierda; ab.d = abajo, derecha

Fotografía: **AKG Berlin**, 29
Fotografía: **AKG Berlin**/Erich Lessing: 71
UK/**Bridgeman Art Library**, 12, 18, 65
© **Takashi Hatakeyama** /© **KCI**: 36, 37, 61, 62, 64, 68, 69, 74, 76, 77, 80, 81, 99, 109, 110, 115a, 116, 121, 126, 127, 135, 140, 142–145, 147, 148, 149, 152, 153, 155–159, 161, 162–166, 168–170, 174, 175, 178–181, 182–185, 186, 187, 188–189
© **Richard Haughton** /© **KCI**: 82i, 86, 87, 102, 103d
© **Masayuki Hayashi** /© **KCI**: 58, 59d, 82d, 114ab, 122, 123, 136a, 136ab
© **Taishi Hirokawa** /© **KCI**: 24a, 59i, 66, 67, 70, 71i, 72, 73, 78, 79, 83, 88, 89, 96, 97, 104, 112, 113, 114a, 115ab, 117, 118, 119, 120a, 124, 125, 136c, 141, 151, 154
© **Instituto de la Indumentaria de Kyoto (KCI)**: 24a.d, 57ab.d, 101ab.i, 103ab.i, 111, 134, 167
© **Tohru Kogure** /© **KCI**: 13, 14–17, 19–23, 24ab, 25–28, 29d, 30–35, 39–41, 48, 50, 51, 52d, 53–56, 57i, 60
© **Kazumi Kurigami** /© **KCI**: 84, 85, 100d, 101d, 138, 139, 176, 177
© **2004 Mondrian/Holtzman Trust, c/o hcr@hcrinternational.com:** 150/151
© **Minsei Tominaga** /© **KCI**: 106
© **VG Bild-Kunst**, Bonn 2004: 120ab.i, 134