Ensayos Arte Cátedra

James Laver

Breve historia del traje y la moda

CONSULTA EN SALA



TECA



James Laver

Breve historia del traje y la moda

Apéndice de Enriqueta Albizua Huarte

DÉCIMA EDICIÓN

CATEDRA
ENSAYOS ARTE

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

Traducción de Enriqueta Albizua Huarte

Con la colaboración de Belén Fortea

1.ª edición, 1988
10.ª edición, 2006

Cubierta: Margarita Suárez Carreño

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

© First published by Thames and Hudson, London, as Chapters 1-9
© 1969 and 1982 James Laver Chapter 10
© 1982 Thames and Hudson Ltd., London
© Ediciones Cátedra (Grupo Anaya, S.A.) 1988, 2006
Juan Ignacio Luca de Tena, 15. 28027 Madrid
Depósito Legal: S. 1.361-2006
ISBN: 84-376-0732-9
Printed in Spain
Impreso en Varoprinter, S.A.
Artesanía, 17 - Polígono Industrial de Coslada (Madrid)



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

Capítulo Primero

Cómo empezó todo

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

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

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





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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

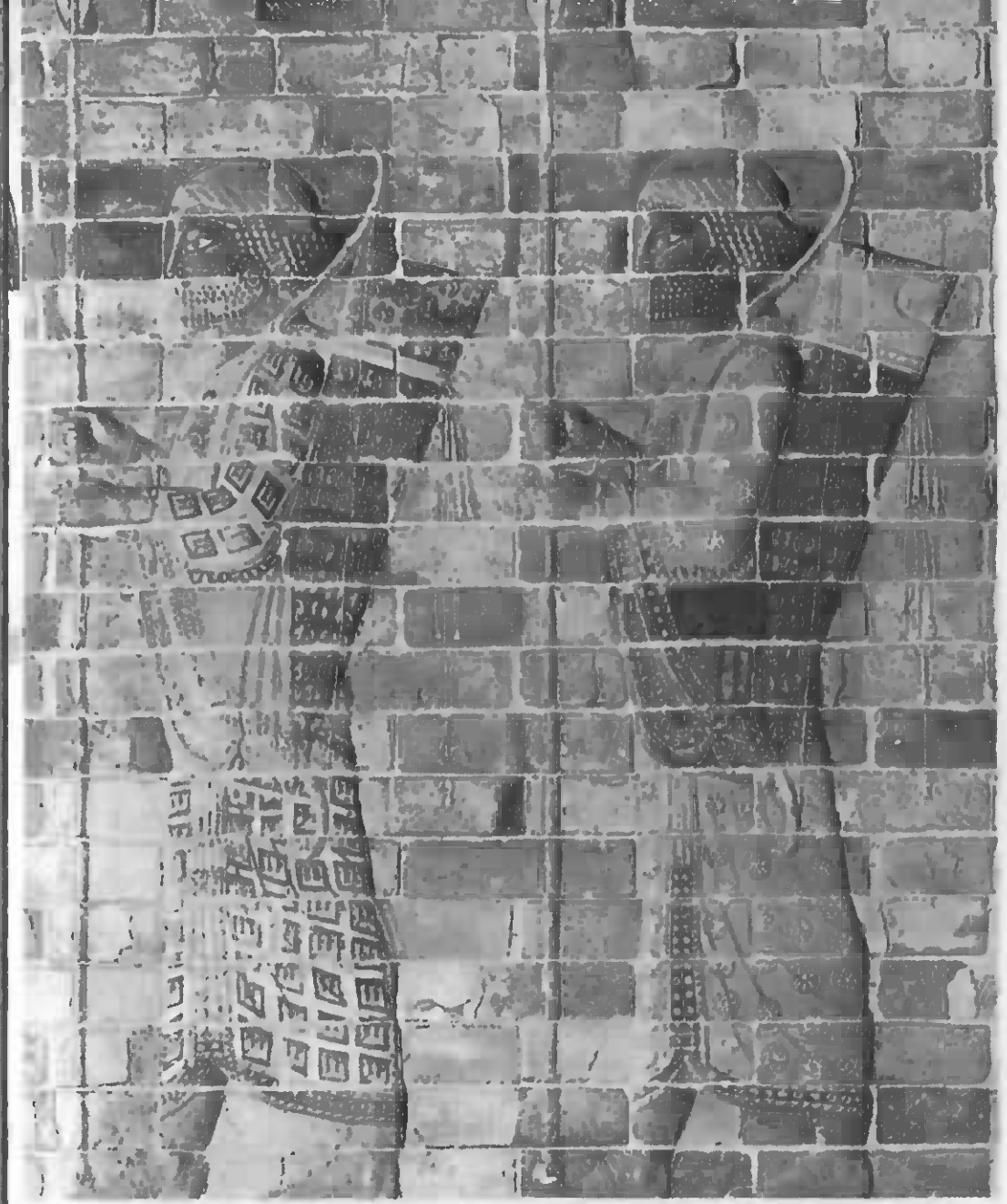


5 Asurbanipal II, de Nimrud. Período babilonio, 883-859 a. J.C. Traje masculino constituido por una túnica larga con mangas ajustadas. Los flecos en disposición diagonal son parte de un chal enrollado, que cubre uno de los hombros.

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

Afortunadamente disponemos de mucha información sobre el



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

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

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

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

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



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

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

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







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

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

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

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

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

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

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

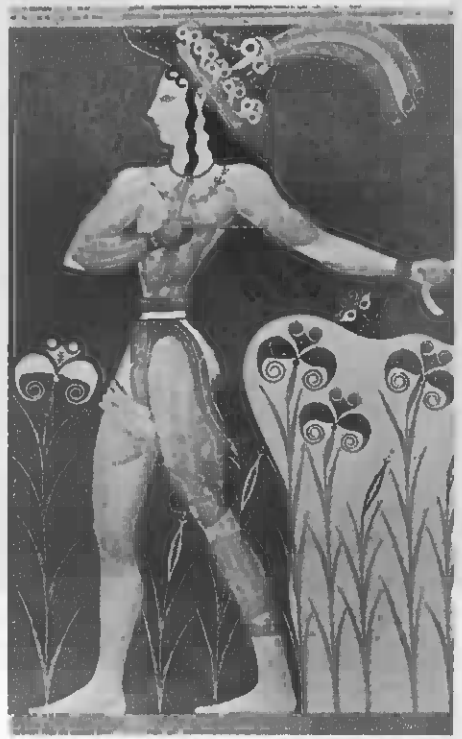
Desde el punto de vista del traje, el período más interesante es el de los tres siglos y medio transcurridos entre 1750 y 1400 a. J.C. Fue en esta época cuando se construyó el Palacio de Knossos; y la mayor parte de la información de la que disponemos procede de los hallazgos de sus excavaciones. Las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

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

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

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

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



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



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

CAPÍTULO II

Los griegos y los romanos

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

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

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

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

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

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



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

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



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

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

Todas estas ilustraciones muestran las distintas maneras en que se podía arreglar el rectángulo de tela alrededor del cuerpo.





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

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

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





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



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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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





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

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

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



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

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

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

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

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

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



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

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



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



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

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

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

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

No obstante, como hemos visto, los romanos tomaron una prenda de los etruscos: la *toga* (Fig. 33), que se convirtió en una de sus prendas más características. Una vez en Roma, la toga adquirió dimensiones mucho mayores; entrollarla alrededor del cuerpo requería una considerable destreza, y en la práctica hacía imposible cualquier tipo de actividad física. Por tanto, era la prenda fundamentalmente de las clases altas; sobre todo de los senadores, quienes la llevaban siempre blanca. Los muchachos patricios llevaban una *toga* con el borde púrpura que se conocía con el nombre de *toga praetexta*. Al llegar a la pubertad ésta se sustituía en todo un rito ceremonial por una de color blanco, la *toga virilis*. La toga de luto era de color oscuro; y se llevaba a veces sobre la cabeza, al igual que en ciertas ceremonias religiosas (Fig. 35). A partir del año 100 d. J.C. la toga empezó a hacerse más pequeña, encogiendo hasta convertirse en el *pallium*, y luego en una simple banda de tela, la *estola*. En los primeros tiempos de la República los hombres llevaban una simple pampanilla de lino, que en el Imperio se sustituyó por una túnica cosida, el equivalente del *chiton* griego. Consistía en dos telas cosidas, que se ponían por la cabeza y le sujetaban con un cinturón. Llegaba hasta las rodillas, salvo en ocasiones especiales, como en bodas, en las que llegaba hasta los pies. Los patricios la llevaban debajo de la toga, los soldados y los trabajadores como prenda única. Cuando llevaba mangas hasta el codo recibía el nombre de *dalmática*, que seguía en uso cuando, en una forma ligeramente modificada, se introdujo como una de las vestiduras de la iglesia cristiana.



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

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



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

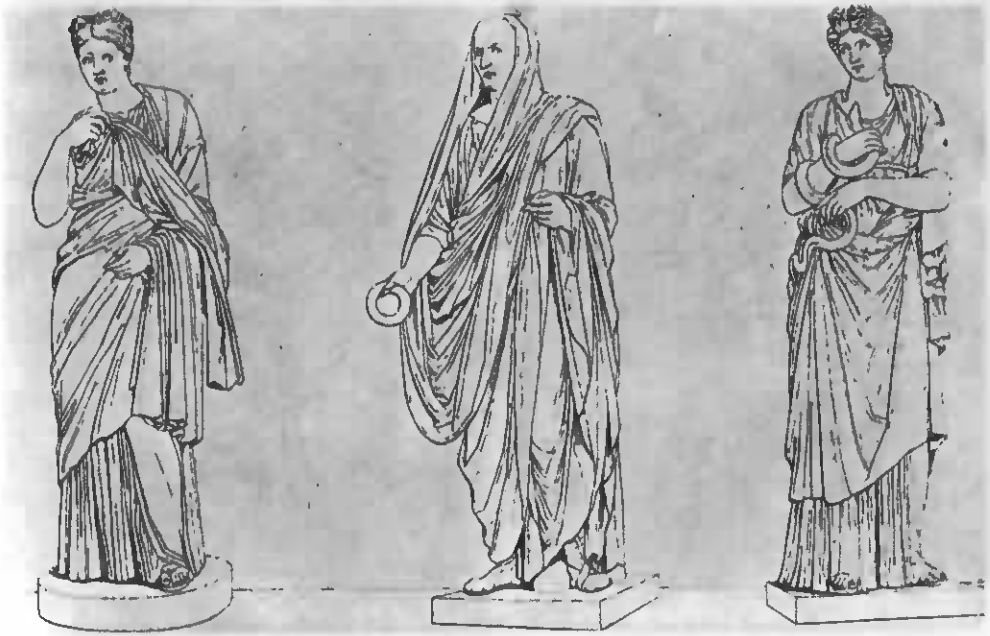
En ocasiones llevaban dos túnicas superpuestas: una interior, la *subucula,* y otra exterior, la *tunica exteriodum.* La última se hizo cada vez más larga llegando hasta el tobillo alrededor del año 100 d. J.C. Se le llamó *caracalla* ; y hacia el año 200 d. J.C. la usaba prácticamente todo el mundo.

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

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



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



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

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

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

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





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

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

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





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

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

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

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

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

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

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

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





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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

CAPÍTULO III

Europa medieval

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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



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

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



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

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

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



48 Cruzado rindiendo homenaje, siglo XIII.

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

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

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



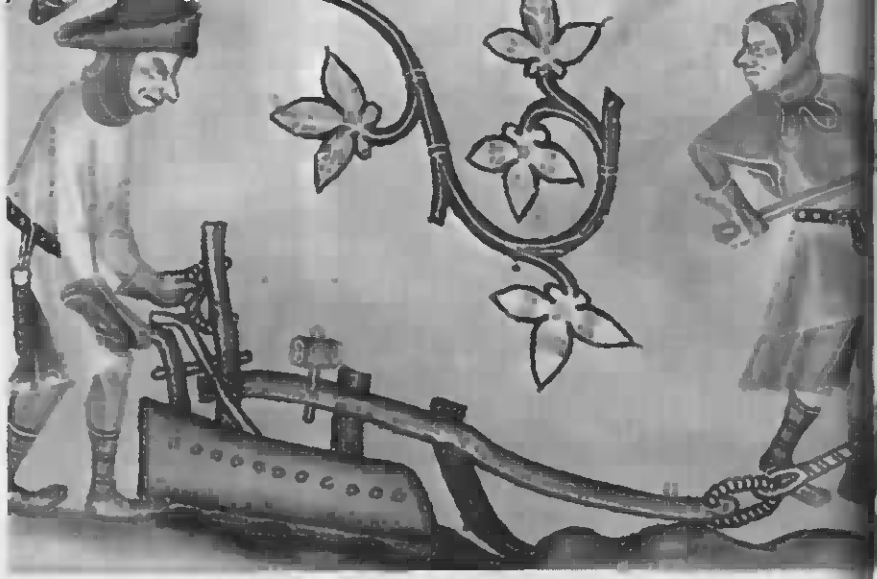
49 Pastores, de la catedral de Chartres, hacia 1150. Llevan túnicas cortas, típicas del pueblo y se cubren las piernas con bandas estrechas de tela.



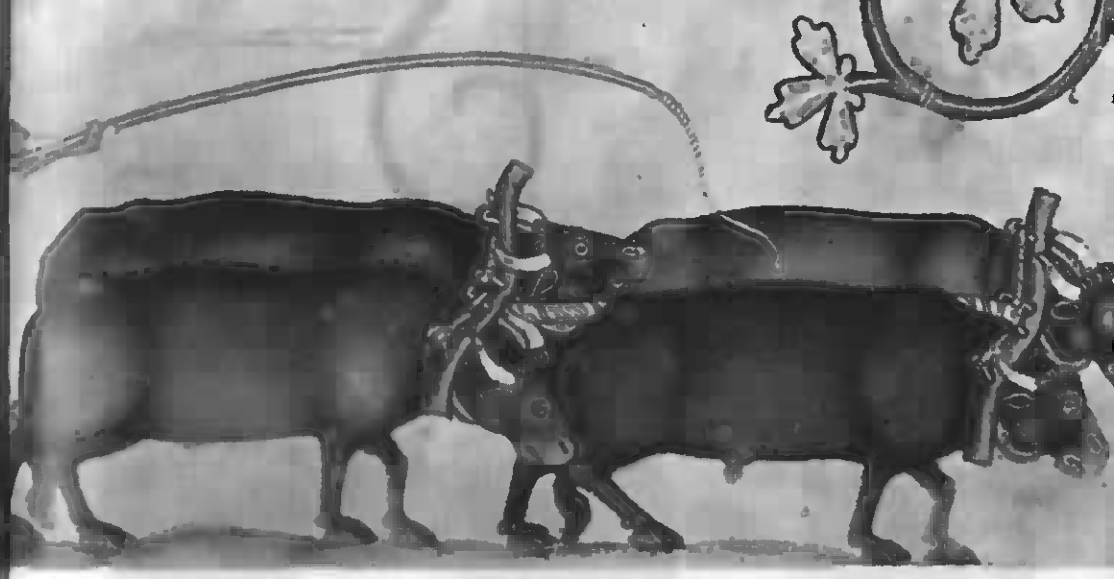
50 Estatuas-columnas de la catedral de Chartres, hacia 1150. Son de destacar las mangas de acentuada longitud y anchura.



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



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



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

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

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

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





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

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

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



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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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





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

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

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

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



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

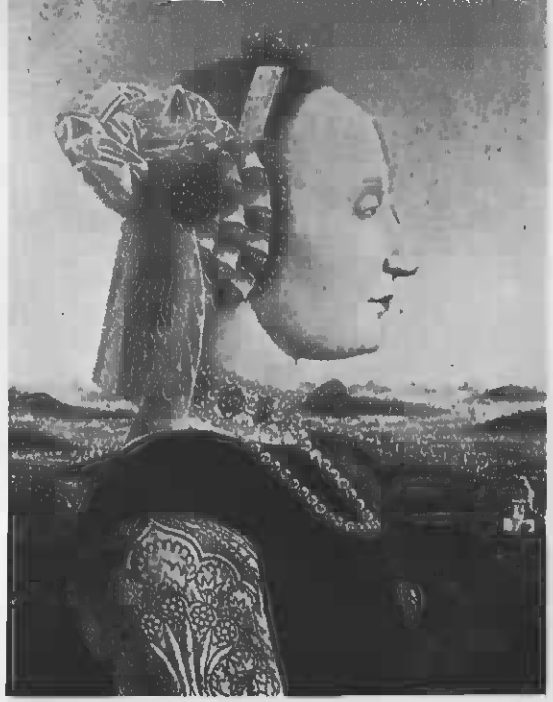
glaterra tomó la forma de un cono truncado, y, por tanto, no se diferenció mucho del *tocado tubo de chimenea.* Quizá un nombre mejor sería el de «macetero». El tocado más espectacular de todos fue el *tocado mariposa.* Se trataba de una estructura de alambre unida a un pequeño gorro dentro del cual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

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

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

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

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





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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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





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



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

Capítulo IV

El Renacimiento y el siglo XVI

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

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

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







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

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

72 *Ama de casa de Nuremberg y dama veneciana*. Dibujo de Durero, 1495.

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



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



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

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



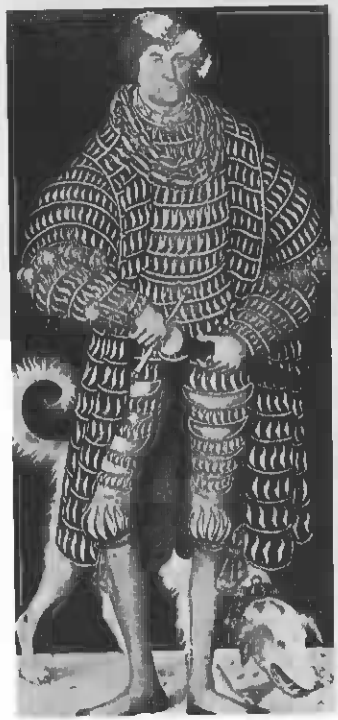
de vertical, era horizontal. Los zapatos dejaron de ser tan puntiagudos para hacerse achatados, como si constituyeran un eco del nuevo estilo de arquitectura, con sus arcos aplanados. Los tocados de las damas ya no eran réplicas de los pináculos góticos y empezaban a parecerse a las ventanas de estilo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

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

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

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

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





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





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

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

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

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



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





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

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

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



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

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

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

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

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

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



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

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

En el siglo XVI fueron realizados algunos de los mejores retratos de todos los tiempos. Basta mencionar los nombres de Holbein, Bronzino o Tiziano. En general, estos artistas retrataban a personajes importantes en sus mejores galas; por lo que para hacernos una idea del aspecto externo de los menos pudientes debemos volver la vista hacia los *kleinmeister* —pequeños maestros— alemanes, como Aldegrever, los hermanos Beham, Jost Amman (Fig. 84) y Virgil Solis. Los Behams nos muestran a los campesinos, los Aldegrever a los patricios, mientras que Jost Amman nos sumerge directamente en la vida cotidiana de las clases medias.



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



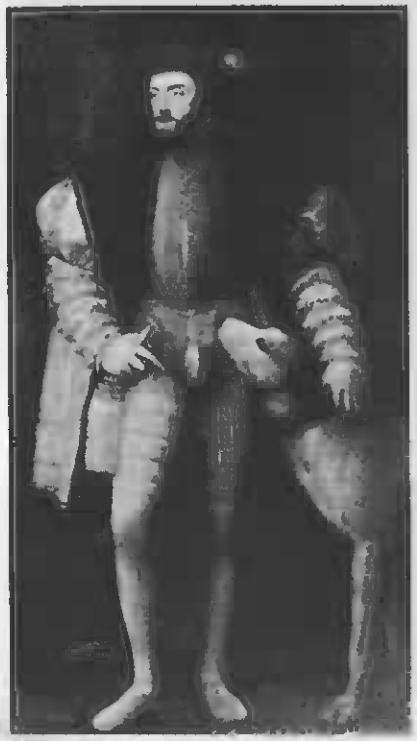
86 *Thomas Cranmer*, de Gerhardt Flicke, 1546.

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

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

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

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



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



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





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

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

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

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

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



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

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

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

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

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





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

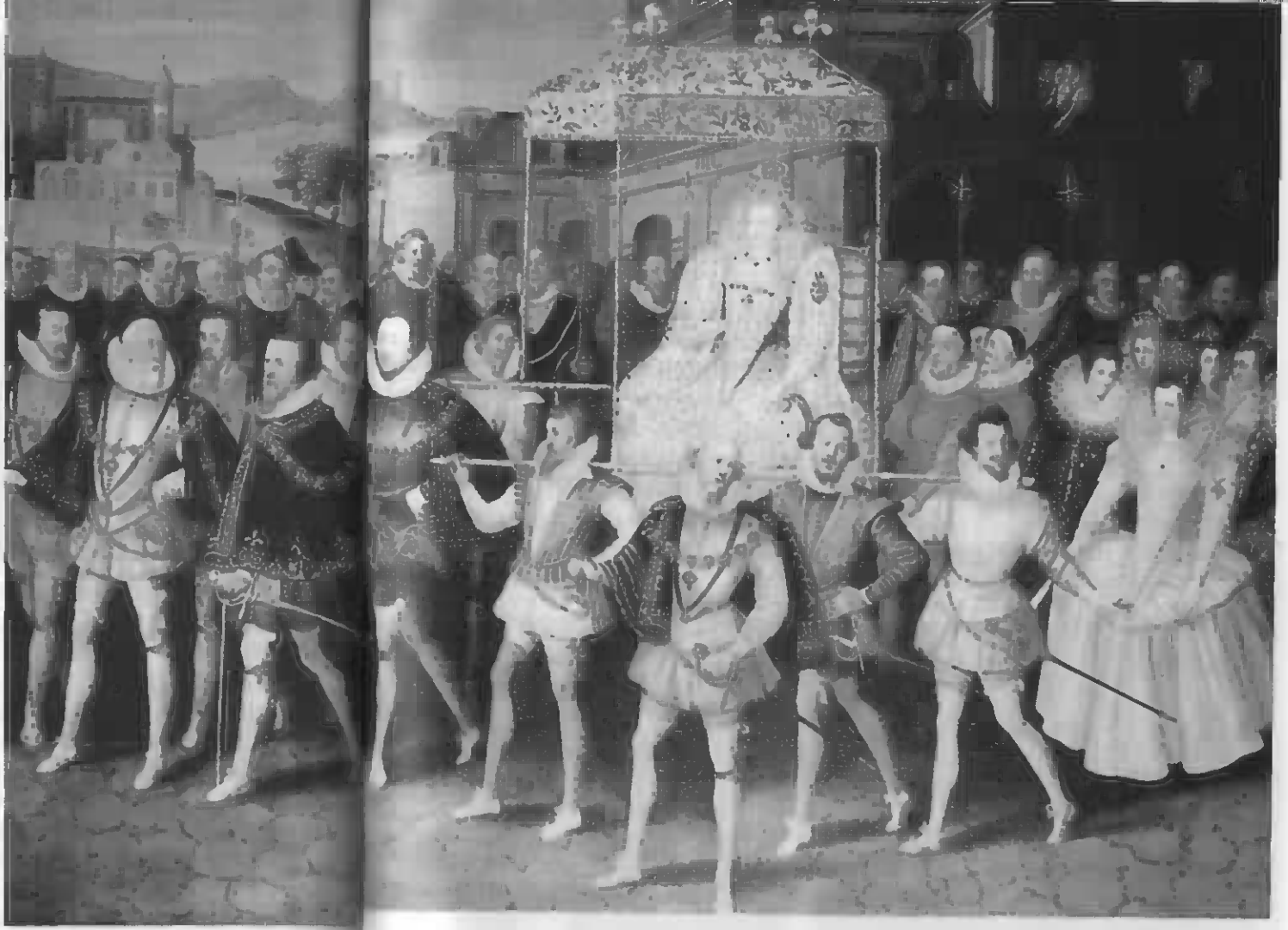
93 *La reina Isabel I, «Rainbow Portrait»*, hacia 1600.

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

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

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





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

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

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

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

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





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

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

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



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

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



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



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

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

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



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

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

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

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



102 *Sir Christopher Hatton,* anónimo, I.



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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

CAPÍTULO V

El siglo XVII

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

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

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





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

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

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

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







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

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

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



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



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

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

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

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

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

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





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

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

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

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

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

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

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

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



114 Traje con *rhingraves*, hacia 1665.

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

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





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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

La cuestión de los orígenes de este complemento ha provocado una considerable controversia. El nombre, *cravat,* parece implicar su derivación del cuello que llevaban los croatas al servicio del Ejército francés y fue copiado primero por los oficiales franceses y, posteriormente, por los cortesanos de Luis XIV. En Francia, Colbert, ministro ilustrado, había fundado una industria de encaje fino; y el Rey, ansioso por animar su consumo, vestía productos procedentes de sus fábricas y decretó, además, que en la Corte sólo podría usarse *point de France.* La famosa experta en encaje antiguo, Mrs. Nevill Jackson, señala al escribir en *The Connoisseur* que «el cuello de caballero inmediatamente anterior a la corbata, *cravat,* fue la *rabat* o cuello caído, que al dar la vuelta, se había deshecho de la gorguera; de modo que no es extraño encontrar que las primeras *cravats* colgaran de modo parecido a las dos partes del cuello caído, y carentes de un lazo o nudo».

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





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

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





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

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

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

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

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



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

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

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

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



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

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

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



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

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

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

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



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

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

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

Al principio debió ser una cuestión de gusto: conocemos, por ejemplo, «la vuelta Monmouth». En el reinado de Guillermo y María, el sombrero había empezado a volverse en tres puntos, así se formó el «sombrero de tres picos», que duró todo un siglo en el mundo civilizado. «El sombrero de "picos" —dice Planche (*Cyclopaedia*, Vol. I, 1976, pág. 260)— era considerado como un signo de nobleza, de rango personal y distinción con respecto a las clases bajas, que lo llevaba sin volver el ala.» Había distintos tipos según la anchura del ala; el de mayor anchura era conocido con el nombre de «Kevenhuller».

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

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

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





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

CAPÍTULO VI

El siglo XVIII

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

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

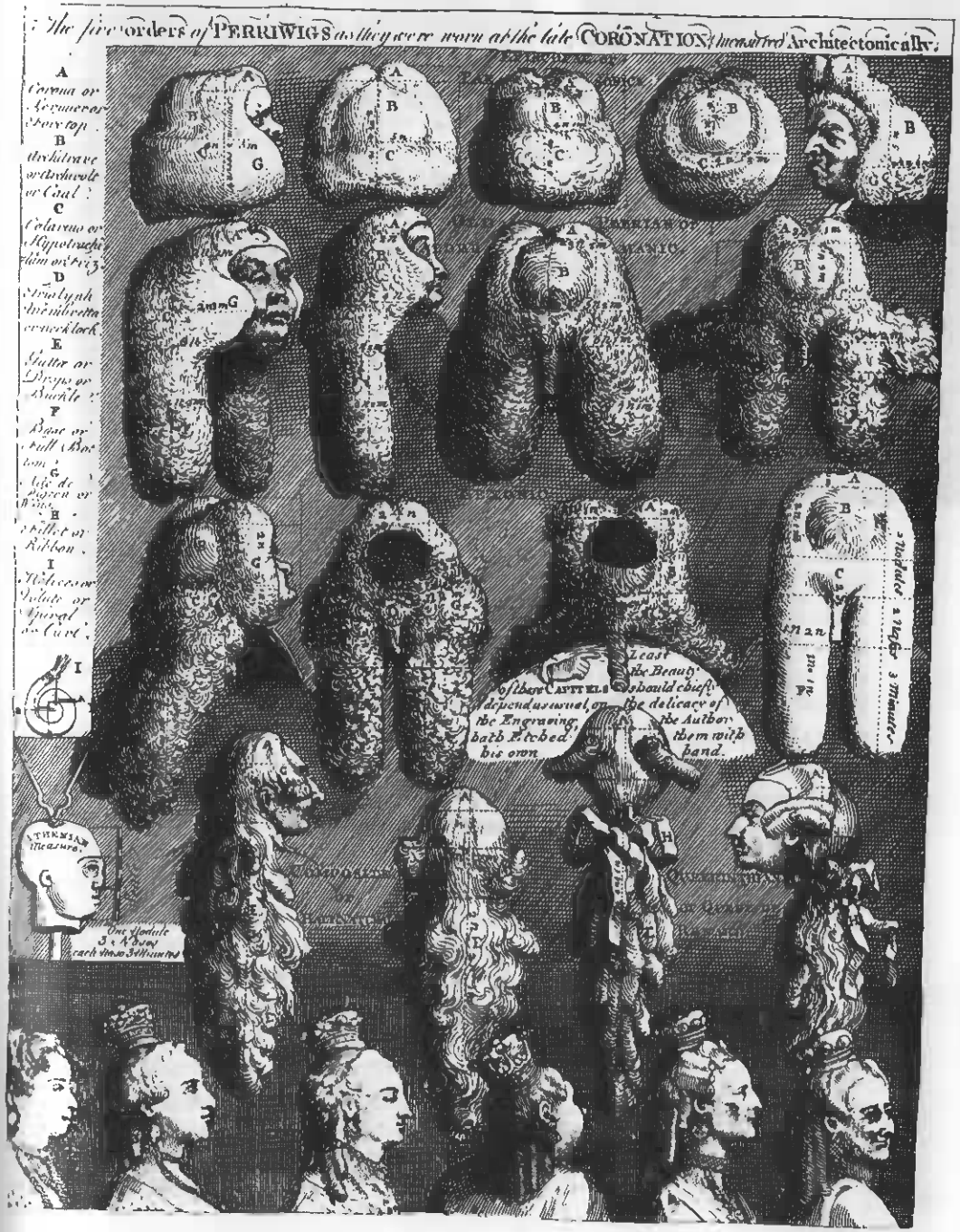




131, 132 La peluca *in-folio* de Lord Mohun, hacia 1710 (a la derecha), se convirtió en el transcurso de una generación en la peluca de Martin Folkes, hacia 1740 (a la izquierda), de mayor etiqueta.

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

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



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

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

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

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

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

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

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





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

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

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

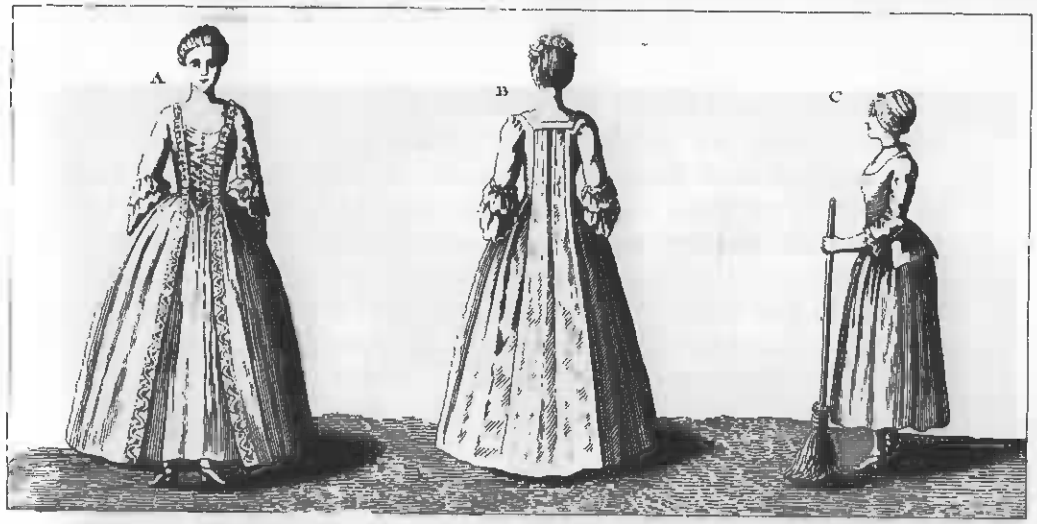
permitía que se pudiesen ver las enaguas de debajo (Fig. 130). Estas a veces eran acolchadas y en otras ocasiones iban más lujosamente bordadas que la falda.

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

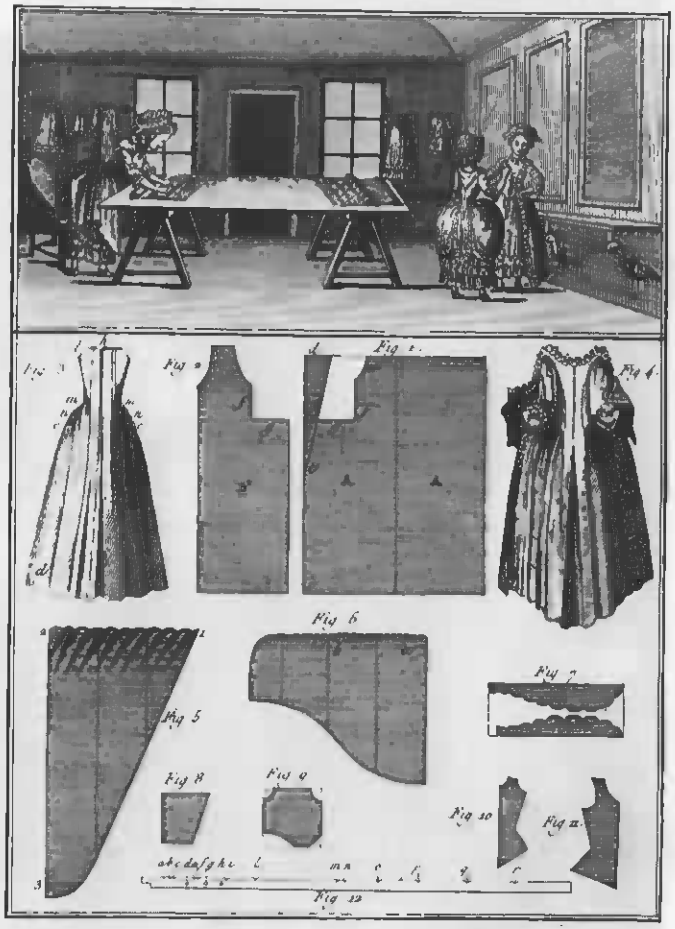
Las mangas características del siglo XVIII acababan encima o justo por debajo del codo, y eran lo suficientemente anchas como para permitir que la manga de la camisa saliese por debajo con sus volantes de encaje. Algunas veces los volantes eran dobles o triples, los superiores ligeramente más cortos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

136 Dibujos de Antoine Watteau.





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



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

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

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

Hasta muy avanzada la segunda mitad del siglo XVIII no hubo

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





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

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

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

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

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

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

141 *Dos damas cosiendo*, hacia 1750.







142 *Joseph Suss*, 1738.

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

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

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



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



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



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

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

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

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



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

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



146 En el extremo izquierdo, cofia, 1780.

147, 148 Peinados masculino y femenino, hacia 1778.

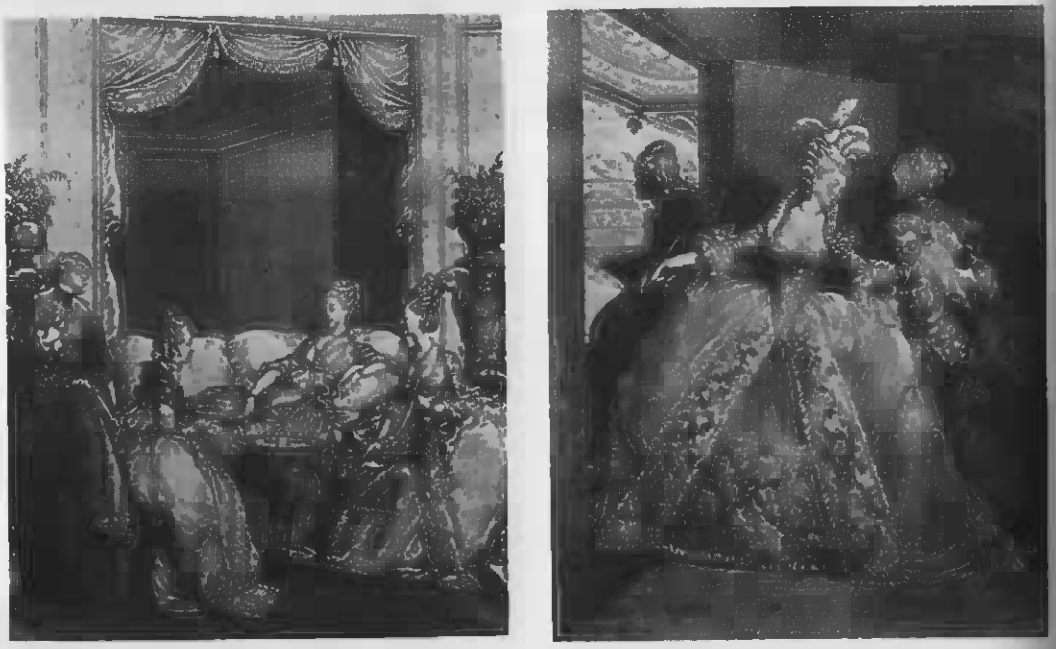
149-152 Tres tocados femeninos y uno masculino de sombrero flexible, hacia 1778.

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

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

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

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



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

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

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

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



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





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

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

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

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

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

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

En el traje masculino la búsqueda de simplicidad supuso el abandono de los trajes de «Corte» franceses en favor de los «trajes ingleses de campo». Por una serie de razones históricas, a las clases altas inglesas nunca les gustó revolotear en torno a la Corte como hacían los franceses; preferían pasar el tiempo en sus propiedades en el campo, y pronto se dieron cuenta de que para actividades como la caza del zorro estaban obligados a adoptar una forma de vestir más sencilla que la que se consideraba a la moda en las capitales de Europa. Eliminaron todo tipo de bordado de sus casacas y las hicieron de tela corriente, prescindieron de los volantes de encaje de los puños y del cuello, dejaron a un lado las medias blancas de seda y se pusieron en las piernas unas botas fuertes, y como ya hemos señalado, sustituyeron el sombrero de tres picos por una forma rudimentaria de «chistera».

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

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





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







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



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

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

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

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





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

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

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

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

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

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



CAPÍTULO VII

De 1800 a 1850

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

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

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



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

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

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



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

171 Vestido inglés de paseo, hacia 1807-10.







172 Vestido masculino y femenino de paseo, 1810.

173 Vestidos de verano de paseo, 1817.

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

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

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







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

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

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

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

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



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

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

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



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

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

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

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



179 Vestido de paseo, 1819.



180 Vestido para ir en carruaje, 1824.

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

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



181 Vestidos: francés y alemán, 1826.



182 Vestido de mañana y vestido de noche, 1831.

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

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





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

184 Vestidos. Lámina de moda, 1829.

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

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





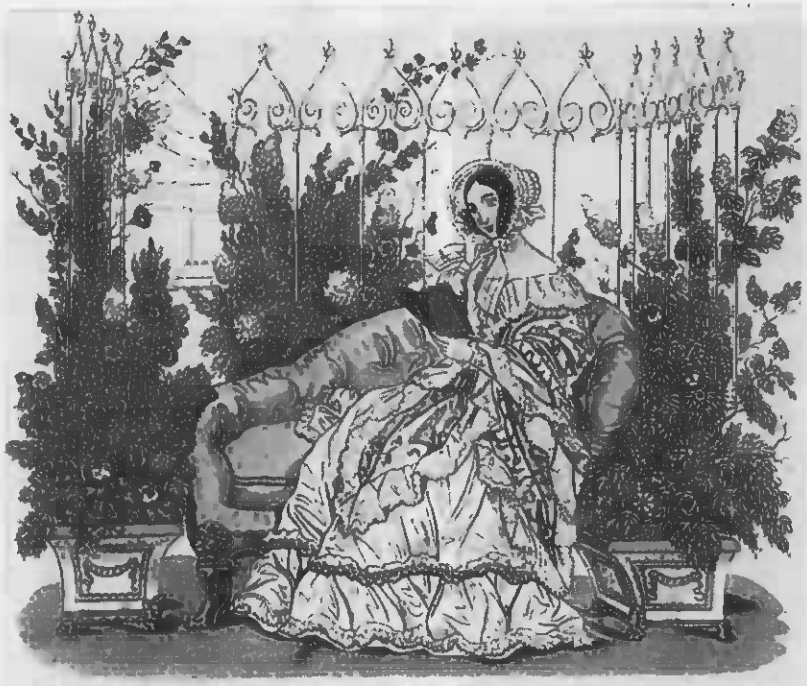
[illegible] brocado en seda, 1831-3. Las mangas poco abultadas de finales de los 20 se han convertido en mangas «pierna de cordero» de comienzos de la década de los 30.

[illegible] de caballero de mañana, 1834.

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

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

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



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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



189 Trajes de hombre. Lámina de moda, 1849.

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

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





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

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

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

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

Una situación así, naturalmente, no contentaba a todas las mujeres; y en Francia, al menos, hubo una oleada de rebelión simbolizada en la figura de *La lionné*. Un escritor contemporáneo la define como una «rica mujer casada, hermosa y coqueta, que puede manejar el látigo y la pistola tan bien como el marido, cabalgar como un lancero, fumar como un dragón y beber una cantidad ilimitada de champán helado». «Cabalgar como un lancero» es la frase en boga. En la década de los 40 hay, entre las mujeres, una auténtica pasión por la equitación; y en todas las revistas de modas de la época aparecen trajes de montar. La nota más curiosa en todo ello es que la masculinización llegó sólo hasta la cintura. Lo práctico hubiera sido, por supuesto, masculinizar los miembros inferiores, pero en este período era impensable que las mujeres pudiesen llevar prendas que se bifurcasen y siempre montaba de lado sobre el sillín. Empezando de la cabeza a los pies, el traje de montar femenino consistía en un sombrero de copa masculino con un velo atado bastante holgado, un cuello y corbata masculinos, una chaqueta y chaleco, también de hombre; y una falda enormemente voluminosa (Fig. 183), tanto que tocaba casi el suelo cuando las mujeres iban sentadas en el sillín (como podemos ver más claramente en las estatuas ecuestres de este período de la reina Victoria); y era casi imposible apearse del caballo sin la ayuda de un mozo de cuadra. La motivación inconsciente de ello era bastante clara: uno de los propósitos del vestido es (o quizá deberíamos decir era) mostrar el estatus de alta clase social de su propietario, que podía permitirse emplear a todo un séquito de sirvientes.



192 Vestido de invierno, 1847.

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

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

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

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

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

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

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

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



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

CAPÍTULO VIII

De 1850 a 1900

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

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



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

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

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

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

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

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

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



195 Niñas con vestidos con crinolina y pantalones, 1853.



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

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

197 Modas de París para septiembre de 1859.





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



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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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



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

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

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

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



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

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

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

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



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

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

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

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



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

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

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





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

206 Peinados, 1870.

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

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

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



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



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

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

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



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



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



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



212 Vestidos de niña y de señora, marzo 1877.

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

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



213 Trajes de noche, hacia 1877.

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





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

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



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

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

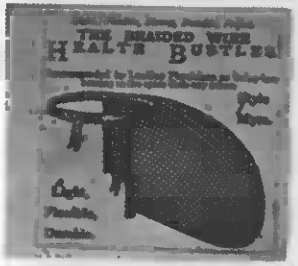
La moda corriente masculina muestra en este período pocos cambios con respecto a la década anterior. El *frac* se llevaba sólo por las tardes e iba adornado con puños y cuello de seda negra. Durante el día el *redingote* era la prenda aceptada para la ciudad. Otra posibilidad era la chaqueta de mañana,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

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











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

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





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

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

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

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



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

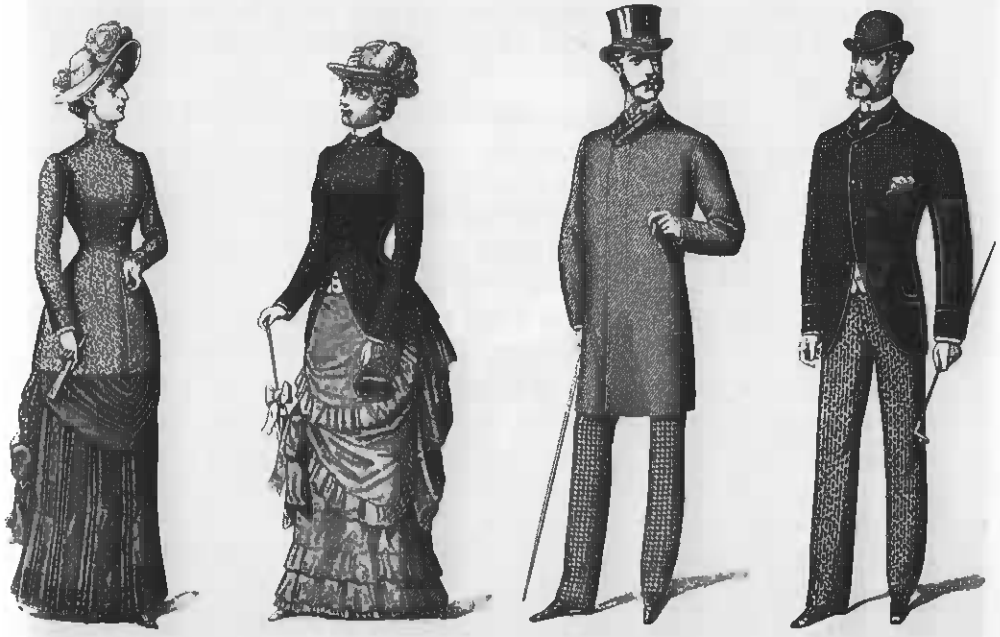
aspecto militar muy ajustada y una pequeña gorrilla (Fig. 222). El ciclista verdaderamente distinguido llevaba una corneta para advertir a los peatones de su llegada. Este peculiar atavío al parecer no fue adoptado en Francia y Alemania, donde el ciclismo era igualmente popular.

El abrigo de mayor éxito fue el «chesterfield» (Fig. 224), que al principio llegaba hasta las rodillas y poco a poco se hizo más largo. Estaba hecho de tejidos como *miltons*, estambres y cheviots en color negro, marrón, azul o gris. Tenía generalmente puños y cuello de seda e iba rematado con un galón. El *top-frock* era casi una réplica del *redingote (frock-coat)* de debajo, excepto en que, por supuesto, era más suelto y estaba hecho generalmente con un tejido más grueso. El *inverness* y el *ulster* eran capas o más bien medias capas, que se sujetaban al abrigo; y el «gladstone» era un abrigo corto cruzado, con una capa sobre los hombros y a veces ribeteada de piel. Otra variedad era la capa de medio círculo llamada «Albert». Por las noches el *frac, tail coat,* seguía siendo la prenda esencial para las ocasiones de etiqueta, pero el *dinner jacket* estaba empezando a llevarse en casa o cuando se iba a comer a club. Cuando las damas se retiraban, estaba permitido ponerse un *smoking jacket* **, que era de forma parecida al *dinner jacket*, pero siempre forrado,



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

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



224 Trajes ingleses de primavera y verano, 1884.

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

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

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

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

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



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

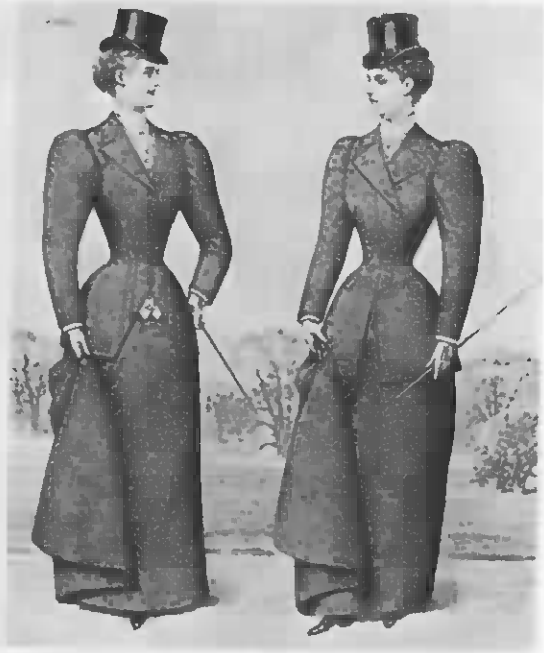
gunas llegaron a ser tan grandes que se necesitaban cojines para ahuecarlas. Se las consideró incluso esenciales para el teatro y los disfraces; requerimiento que hacía que cualquier posible intento de rigor histórico en las obras representadas en la época fuese imposible.

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



226 Trajes para montar en bicicleta, marzo 1894.





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

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





229 Vestido de paseo para otoño, 1895. 230 En las carreras, 1894.
Ejemplos de vestidos con la forma exagerada de globo en las mangas, de mediados de los 90.

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

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





231 Vestido de viaje, 1898. 232 Vestido de paseo, febrero de 1899.

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



[43] *Las hermanas Wertheimer*, de John Singer Sargent, hacia 1900

CAPÍTULO IX

De 1900 a 1939

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

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



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

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





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

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

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

238 Corsé, febrero 1902.

239 Vestido de chiffón, 1901.

240 Vestido de noche, septiembre 1901.













241 Vestido de verano, hacia 1903.

242 Vestido de noche de seda, 1911.

243 Vestido de noche de encaje, 1907-8.

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





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

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

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

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

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

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



246 Traje femenino de golf, 1907.



247 Vestido de día, 1907.

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

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

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

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

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





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

249 A la izquierda, traje de paseo, 1910.

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

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

252 Hombre con traje de automovilista, hacia 1904.







En 1910 se produjo un cambio fundamental en el atuendo femenino. Se ha discutido mucho sobre quién lo provocó; pero lo que está claro es que tanto el Ballet Ruso como Paul Poiret jugaron un papel muy importante en este cambio (Figs. 257-259) y no vamos a entrar en discusiones sobre quién fue el primero. Lo que sí resulta evidente es que hubo una ola de orientalismo, seguida de un extraordinario entusiasmo por la representación de *Schéhérazade,* cuyos trajes fueron diseñados por Leon Bakst. Los colores eran llamativos, incluso chillones, y la sociedad los adoptó con entusiasmo, abandonando los antiguos rosas pálidos y los «desvanecidos malvas». Los rígidos corpiños y las faldas acampanadas fueron reemplazados por una ropa más suave. Las faldas se hicieron más estrechas en el dobladillo, y en 1910 llegaron a ser tan estrechas que dieron lugar a la «falda trabada» que hacía difícil dar pasos de más de dos o tres pulgadas (Fig. 253). Para evitar que las mujeres diesen pasos más largos y rasgasen la falda se llevaba a veces una especie de «grilletes de trencilla» (Fig. 254). Parece como si todas las mujeres —y esto ocurría en el mismo año de las manifestaciones sufragistas— estuviesen decididas a parecer esclavas en un harén oriental. Algunas mujeres llegaron incluso a llevar pequeños pantalones «harén» que asomaban por debajo del dobladillo de la falda, pero provocaban tal escándalo cuando los llevaban por la calle que sólo las más osadas persistieron en su empeño. Con esas faldas enormemente estrechas llevaban sombreros muy grandes. La silueta, en contraste con la de la mujer de los 60, era de un triángulo invertido. El adorno favorito de los vestidos eran ahora los botones, que se cosían por todas partes, incluso en los lugares más extraños, desplazando así al encaje. Los diseñadores prosperaban; Lucille (Lady Duff-Gordon) —que había destacado por el diseño del traje de Lily Elsit para *La Viuda Alegre* en 1907— estaba, como Poiret, trabajando en el tema romántico oriental. Tanto ella como Charles Creed y Redfern, famosos por sus hechuras inspiradas en los trajes de hombres, se establecieron en París en este período.





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





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

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





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

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

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

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







Modas de preguerra:

261 Traje de día, 1912.

262 Traje de noche de Paquín, 1913.

263 Traje de día, 1914.





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

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

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

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

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

266 Vestidos de día, junio 1919.

267 A la derecha, vestidos de noche, 1919.









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

269 Arriba, vestido de seda de verano, 1920.

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

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

Había aparecido un nuevo tipo de mujer. El nuevo ideal erótico fue el andrógino, y las chicas se esforzaban por parecerse a los chicos lo más posible. Las curvas —el atributo femenino tan admirado— se ocultaron totalmente. Y como para dar el golpe final en su intento de masculinización todas las mujeres jóvenes se cortaron el pelo. A la melena corta de principios de los 20 le sucedió el pelo corto, a *la garçonne*, que seguía más fielmente las líneas de la cabeza. Incluso las mujeres mayores se tuvieron que conformar porque el sombrero *cloché,* que era el más común, no podía llevarse con el pelo largo. A comienzos de 1927 ni siquiera fue suficiente y al pelo a *la garçonne* le sucedió el «corte Eton». No se podía distinguir en nada a una jovencita de un adolescente excepto por sus labios pintados y sus cejas perfiladas.



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

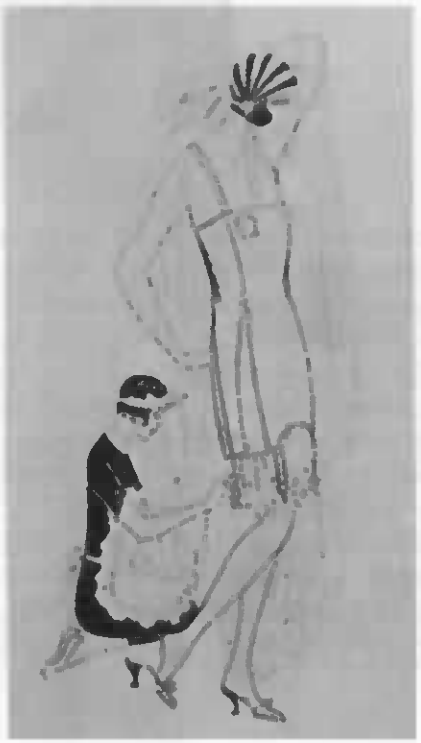


271 Damas en el Ritz, abril 1926.

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

ráneas de Inglaterra o Estados Unidos. Como un comentarista de la época observó, «la angular mujer inglesa, de la cual se han mofado durante dos generaciones en periódicos como *La Vie Parisenne* por su falta de *embonpoint* se ha convertido ahora en el tipo aceptado de belleza». Varias firmas famosas de París, como Doucet, Dovillet y Drescoll —que habían creado las glorias de *la belle époque*— cerraron sus puertas; e incluso Poiret, que había hecho tanto por la revolución de la moda de 1910, se encontró totalmente fuera de tono con los tiempos que corrían. Aparecían nuevos nombres, muchos de ellos femeninos. Madame Paquin —aunque estaba a la cabeza de una firma de larga tradición— se las arregló para adaptarse a las nuevas tendencias y Madeleine Vionnet las aceptó con entusiasmo. Pero el más sobresaliente talento revolucionario de los años 20 fue indudablemente «Coco» Chanel (Fig. 274), que encontraría tan sólo una rival unos cuantos años más tarde en la sorprendente figura de Elsa Schiaparelli. Estas dos mujeres no fueron unas meras diseñadoras de trajes, sino que formaron parte —importante— de todo el movimiento artístico de la época. Madame Chanel era íntima amiga de Cocteau, Picasso y Stravinsky. Madame Schiaparelli tenía un éxito enorme y se estima que en 1930 el volumen de ventas de su establecimiento en la calle Cambon era algo así como de unos veinte millones de francos al año. Sus veintiséis talleres emplearon a más de dos mil personas.





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

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



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

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

274 Trajes de Chanel, abril 1926.



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



276 Abrigo de tarde, 1928.



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

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

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



278 Peinado «*Pierrete*» de Lanvin, 1928.



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

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

Si se aceptan las teorías de los psicólogos respecto a la existencia de una zona erógena cambiante, una vez que un foco de interés pierde su atractivo hay que encontrar otro. A principios de los 30 el foco de atención pasó de las piernas a la espalda. Las espaldas llevaban un escote que llegaba hasta la cintura, y realmente muchos de los vestidos de este período parecían estar hechos para verse por detrás. Incluso los vestidos de día tenían una hendidura en la parte superior de la espalda, y la falda iba muy ajustada sobre las caderas como para revelar, quizá por primera vez en la historia, la forma de las nalgas.



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

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



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

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

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

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

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



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

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

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



284 En las carreras, 1930.



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





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

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





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



290 Desfiles de modas en un salón, 1935.

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

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



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

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

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

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

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

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



292 Modas de París, junio de 1939.



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



293 La moda masculina para primavera y verano, 1920.

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

Mientras tanto, los pantalones hasta debajo de la rodilla, los *knickerbockers* (Fig. 294), gozaban de un nuevo auge. Por alguna oscura razón los calzones que llevaban los oficiales de la guardia durante la I Guerra Mundial diferían de los que llevaban los oficiales que no eran de cuerpos especiales; los de los primeros eran muy holgados y tan sueltos que colgaban por encima del borde de las polainas. Esto tuvo un extraño efecto sobre los *knickerbockers* normales, que empezaron a acortarse nada más acabar la guerra de la misma forma que los anteriores, aunque eran más amplios. Estos nuevos *knickerbockers* cortos tan holgados se conocieron con el nombre de *plusfours* * y se consideraban especialmente adecuados para jugar al golf. Desplazaron completamente a los *knickerbockers*, que en lo sucesivo sólo los llevarían los intelectuales anticuados. Esta prenda fue, en muchos sentidos, la invención más característica, en cuanto al vestido se refiere, del período de entre guerras.

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

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



CAPÍTULO X

La era del individualismo

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

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

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



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

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

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



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



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

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

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

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

Después de una crisis, la moda a menudo tiende hacia el lujo y la nostalgia de épocas más «seguras». Antes de la guerra las faldas ya habían empezado a ensancharse, frente a los sinuosos y sesgados pliegues de principios de los 30, una tendencia que llegó más lejos en época de guerra en América. Las mujeres europeas también anhelaban reemplazar los rígidos cortes masculinos por curvas femeninas y alegres faldas. El *New Look* de Dior en 1947 (Fig. 298), sin seguir estas tendencias, las acentuó; basándose en el estilo de los años 60 del siglo anterior, con las cinturas encorsetadas, las enormes faldas forradas, los talles modelados (llegó incluso a ahuecar el busto y las caderas para que resaltasen más las curvas), los bellos y poco prácticos zapatos de aguja y los anchos sombreros. El Ministerio Británico de Comercio estaba furioso: había todavía escasez en Gran Bretaña —el racionamiento en la ropa continuaría hasta marzo de 1949— y consideraba frívola esa moda, dadas las circunstancias. Sin embargo, las mujeres estaban dispuestas incluso a meterse dentro de los corsés —«de avispa»— para lograr esa imagen e hicieron caso omiso a la desaprobación del gobierno.

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





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

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







303 Traje de Dior, 1957.

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

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

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





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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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







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

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

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



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

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



311 La minifalda *in excelsis*, 1968.

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

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



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



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

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

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

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

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

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





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

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

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

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

La ropa masculina se había ido haciendo más informal desde los 50, puesto que eran ya pocas las ocasiones que requerían llevar traje. Los chalecos por lo general ya no formaban parte de este traje. Muchos hombres iban al trabajo vestidos con pantalones de pana o de algodón. Las camisas variaban: desde las de cuello y a rayas, hasta las de dibujos de flores o las camisetas de jugar al béisbol de algodón. En los 50 el cuello era tan pequeño como lo fue en 1900 y hubo un intento de hacerlo parte integrante de la camisa. Este cuello volvió estar de moda a principios de los 80, pero menos duro y a veces con botones. En los 60 y principios de los 70 el cuello tenía las puntas redondeadas como las orejas de un perro de aguas, o de extremos muy largos, sin almidonar. Los faldones de la camisa encogieron gradualmente, desapareciendo de la moda al final de los 70 y volviendo de forma muy modesta. La camisa se estrechó también a principios de los 70, y adoptó temporalmente una cintura estrecha inspirada en la moda femenina. Las chaquetas deportivas gozaron cada vez de más popularidad, con formas inspiradas en el ejército, en los trajes de campaña y en las chaquetas de los bombarderos; se hacían con materiales variados, incluido el cuero. Los hombres llevaban a menudo la misma ropa para trabajar que para salir. El esmoquin se usaba cada vez menos, por lo que su diseño no se alteró. Se ha pensado a menudo que los estilos masculinos mantienen poca relación con la moda contemporánea femenina. Sin embargo, desde la I Guerra Mundial la ropa masculina ha reflejado cada vez más las tendencias evidentes en la moda femenina de cambios más rápidos. En los 20 la misma apariencia práctica y deportiva impregnaba toda la indumentaria; los trajes de baño de hombre y mujer no eran muy distintos entre sí, y ambos llevaban sueters diseñados para el criket. Desde los 60 el préstamo de ideas entre uno y otro sexo ha sido frecuente: las mujeres adaptando la chaqueta de forma de bombardero y la camisa masculina, mientras que los hombres se apropiaban de los pantalones a rayas con los colores del arco iris que llevaban las mujeres.

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

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









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





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

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

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

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

La razón de esta nueva tendencia ascendente tenía que ver tanto con el mundo de la moda como con el culto *punk*. En la moda también se respiraba cierta desilusión y desconcierto particularmente en Gran Bretaña. La mayoría de los diseñadores jóvenes de principios de los 60 habían establecido unas líneas particulares con las que continuaron, y debido a la situación económica, los diseñadores recién salidos de la escuela de moda no podían abrirse camino por sus propios medios.

Mientras tanto, el panorama en los Estados Unidos era más brillante. Por primera vez los modistos americanos dirigían la moda internacional: Calvin Klein, Ralph Lauren y Perry Ellis eran algunos de los creadores de estas líneas sosegadas y ordenadas (Figs. 321 y 322). Como culminación del movimiento presente en la moda americana desde los 60, su ropa aunaba la camisa tradicional, el pantalón, la falda, la chaqueta y la forma de los vestidos en su más austera y relajada sencillez. Recursos como los cortes en diagonal y la ausencia de costuras dieron pie a un sutil juego de cuerpo y tejido. Menos sofisticadas, pero populares, fueron sus estilos «country» y de «pradera», que también tuvieron mucho éxito en la moda europea. En Gran Bretaña se produjo una vuelta a los «antiguos» blancos, originales «eduardinos» (Fig. 318): los *bloomers*, los cubrecorsés, las enaguas, las blusas —una moda traducida a un idioma internacional, moderno, como las blusas blancas de volantes, que se ponían con todo y que empezaron a ser casi el uniforme de los 80—. La prensa, muy acertadamente, denominó a este estilo de ropa «los nuevos románticos».

Otros estilos «retro» desaparecían con la misma rapidez con que hacían acto de presencia, como las minifaldas o la ropa de los 50, sirviendo al capricho del momento o a grupos concretos de gente. Esta variedad de elección se fue haciendo cada vez más importante. a medida que las mujeres fueron haciéndose más independientes en sus profesiones.

Con la crisis económica de Gran Bretaña en los 70 muchos modistos de carrera consolidada tuvieron que cerrar y algunas de las cadenas de tiendas de nombres más tradicionales cayeron al llegar los

tiempos más duros. Ni los hombres ni las mujeres se sentían dispuestos a gastar en artículos caros por muy bien que estuviesen hechos. Las mujeres encontraron siempre menos inspiración en los grandes almacenes o en las grandes cadenas de tiendas, donde el diseño estaba anulado por la falta de dinero y fueron apreciando cada vez más la terminación de la prenda, la calidad del tejido, el contenido de fibra y las facilidades para su cuidado. Por el contrario, la economía más estable de los Estados Unidos se reflejó en los diseños denominados *New Classic*, que requerían más tela. Las tiendas de última moda fueron tan populares como en los 60. A principios de los años 80 empezó a aparecer en Gran Bretaña un nuevo tipo de tienda más pequeña que tuvo muchísimo éxito y que ofrecía ropa con estilo y buenos materiales; un cambio rápido hacia el diseño en el vestido y a un precio razonable.

Las distintas décadas transcurridas desde 1948 han marcado el desarrollo de un nuevo mundo de la moda. La Alta Costura de París se iba desmoronando gradualmente, al cambiar el ambiente y los estímulos tanto sociales como en el campo de la moda. Aun así, la dictadura, que establecía la línea creada en la Colección de cada estación —con (y esto es lo más importante) sus consejos de belleza, peinados y accesorios—, había proporcionado a la moda tal seguridad que resultaba casi imposible cometer error alguno. Por ello los diseñadores de los 60, aun siendo jóvenes y rebeldes, tuvieron esto muy en cuenta y diseñaron siempre atuendos completos.

Durante los 70 los creadores proporcionaron cada vez menos este tipo de líneas directrices. Sus prendas combinables requerían más audacia; la moda, además, estaba haciendo eco de un nuevo sentimiento femenino enérgico y seguro de sí mismo. La individualidad no supuso, como en los 60, la adopción de un atuendo completo que fuese en sí mismo individual, sino la conquista de un estilo de vestir personal. Las revistas de moda y la prensa en general empezaron a jugar un papel mucho más innovador al proporcionar a las lectoras los puntos claves para el desarrollo de un criterio personal en la moda; profileraron, además, los libros que ayudaban a encontrar un estilo propio.

SELECCION BIBLIOGRAFICA

BERTIN, C. *Paris à la Mode.* London, 1956.

BOEHN, MAX VON. *Modes and Manners.* 4 vols. London 1932.

BOUCHER, P. *A History of Costume in the West.* London, 1967. (Trad. esp. «*Historia del traje en Occidente desde la antigüedad hasta nuestros días*», Barcelona, Montaner y Simon, 1967)

BRADFIELD, N. *Costume of England.* London, 1938.

BRADFIELD, N. *Costume in Detail: Women's Dress, 1730-1930.* London, 1969.

BRADLEY, C. G. *Western World Costume.* New York, 1954.

BROOKE, IRIS. *English Costume.* 6 vols. London, 1931-5.

CALTHROP, D. C. *English Costume.* 4 vols. London, 1946.

CUNNINGTON, C. W. *English Women's Clothing in the Nineteenth Century.* London, 1937.

CUNNINGTON, C. W. *English Women's Clothing in the Present Century.* London, 1952.

CUNNINGTON, C. W. and P. *Handbook of English Mediaeval Costume.* London, 1952.

CUNNINGTON, C. W. and P. *Handbook of English Costume in the Sixteenth Century.* London, 1954.

CUNNINGTON, C. W. and P. *Handbook of English Costume in the Seventeenth Century.* London, 1955.

CUNNINGTON, C. W. and P. *Handbook of English Costume in the Eighteenth Century.* London, 1957.

CUNNINGTON, C. W. and P. *Handbook of English Costume in the Nineteenth Century.* London, 1959.

CUNNINGTON, C. W. and P. *A Dictionary of English Costume.* London, 1960.

DAVENPORT, N. *Book of Costume.* London, 1948.

DE MARLY, D. *The History of Haute Couture, 1850-1950.* London and New York, 1980.

DRUITT, H. *A Manuel of Costume as Illustrated by Monumental Brasses.* London, 1906.

EVANS, M. *Costume through the Ages.* London, 1930.

EWING, E. *History of 20th Century Fashion.* London, 1974; New York, 1975.

FAIRHOLT, F. W. *Costume in England.* 2 vols. London, 1885.

HARTLEY, D. *Medieval Costume and Life.* London, 1931.

HERALD, J. *Renaissance Dress in Italy 1400-1500.* London, 1982.

HOLLAND, V. *Hand-coloured Fashion Plates, 1770-1899.* London, 1955.

HOUSTON, M. G. *Medieval Costume in England and France.* London, 1939.

KELLY, F. M. and SCHWABE, R. *Historic Costume.* London, 1925.

KELLY, F. M. and SCHWABE, R. *A Short History of Costume and Armour.* London, 1931.

LAVER, J. *Fashion and Fashion Plates.* London, 1943.
LAVER, J. *Taste and Fashion.* London, 1945.
LAVER, J. *Costume.* London, 1963.
LAVER, J. *Dress.* London, 1966.
LEE, S. T. (ed.) *American Fashion: the Life and Lines of Adrian, Mainbocher, McCardell, Norell, Trigère.* New York, 1975; London 1976.
LESTER K. M. *Historic Costume.* London, 1942.
LELOIR, M. *Histoire du Costume.* Paris, 1933.
LURIE, A. *The Language of Clothes.* London, 1982.
NORRIS, H. *Costume and Fashion.* 6 vols. London, 1927-33.
PLANCHE, V. R. *A Cyclopaedia of Costume.* 2 vols. London, 1876, 1879.
SCOTT, M. *Late Gothic Europe 1400-1500.* London, 1981.
VAN THIENEN, F. *The Great Age of Holland.* («Costume of the Western World»). London, 1951.
WILCOX, H. T. *The Mode in Costume.* New York, 1942. (Trad. esp. «*La moda en el vestir*», Buenos Aires, Ediciones Centurión, 1942.)

Apéndice:

El traje en España:

Un rápido recorrido a lo largo de su historia

Por Enriqueta Albizua Huarte

La historia del traje español es una disciplina de la que se han realizado todavía pocos trabajos de investigación y quedan muchos períodos por estudiar. Con este epílogo al libro de James Laver pretendemos realizar un rápido recorrido por el mismo a lo largo de su historia, ofreciendo una síntesis de los estudios ya realizados y destacando aquellos aspectos que consideramos de mayor interés y singularidad (1).

---

(1) El primer intento de documentación sobre el tema lo llevó a cabo P. Flórez con un estudio sobre el traje medieval español. En torno a 1830, con la boga del teatro romántico y la pintura de historia, actores y artistas procuraban informarse sobre el vestuario adecuado para sus caracterizaciones, y el *Discurso histórico sobre el traje de los españoles desde los tiempos más remotos hasta el reinado de los Reyes Católicos* del Conde de Clonard publicado en 1869 constituyó una importante aportación. A finales de siglo aparecían las obras de J. Aznar y J. Puiggari, ésta última de carácter general. En 1925, un escritor alemán, Max von Boehn, publicaba un gran estudio sobre la historia del traje de Europa y tres años más tarde Salvat la editaba en España encargando, y esto es lo más importante para nosotros, unos estudios preliminares sobre el traje hispano al Marqués de Lozoya —cuya consulta hoy sigue siendo obligada—. María Luz Morales, en 1947, continuaría esta obra —que con Boehn finalizaba en 1914— hasta 1947.

Posteriormente se han realizado trabajos de investigación de gran rigor científico, entre los que destacan los de C. Bernis y A. M. Anderson. Hay otros estudios también interesantes como los de M. Rivière, M. Rocamora, M. J. Sáez Piñuelas, M. López Serrano, C. Comba y M. Núñez (*Vid.* Bibliografía). Pero todavía está prácticamente sin estudiar el traje y la moda desde la época de Felipe II hasta nuestros días. Es rica la documentación tanto de fuentes gráficas como literarias; entre las últimas cabe resaltar por su importancia la *Historia del luxo y de las leyes suntuarias* de Sempere y Guariños, de 1799.

0

El traje destaca por primera vez en España con la cultura ibera y queda profundamente marcado a partir del siglo VIII con la presencia árabe. Como veremos, la peculiaridad y originalidad de la indumentaria de la península a lo largo de la Edad Media estará casi siempre en relación con estas prendas de inspiración musulmana y tiene sus momentos más brillantes en los siglos XIII y XV, sobre todo en la indumentaria femenina. El siglo XVI es el gran siglo español y lo es también en el traje, que nuestro país impone a todas las cortes europeas. El XVII es el de la decadencia, la influencia española se repliega y el vestido hispano —haciendo caso omiso del dictado de la moda francesa de Versalles— sigue su curso con un desarrollo independiente y aislado. Esta independencia se acaba con la llegada de la dinastía borbónica a comienzos del siglo XVIII. Con Felipe V se imponen las modas francesas, que serán las imperantes hasta el siglo XX. Sin embargo, no todo son modas importadas en el «Siglo de las Luces»; a finales del XVIII tiene lugar el auge del casticismo, del «majismo» que contamina el traje de las clases altas, y que los «Románticos» en el siglo XIX difundían por Europa. «La maja», «la manola», es motivo de inspiración de obras literarias, pictóricas y de modas en el vestir hasta principios del siglo XX.

España —atenta desde el siglo XVIII a las modas francesas, a las que se suman las inglesas, y luego, a partir del siglo XX las americanas— pierde el ritmo con la guerra civil (1936-1939). La posguerra es un período de restricciones, racionamiento y aislamiento. Los años 60 y 70, en los que triunfan los movimientos juveniles, ofrecen en España una resistencia a estas modas contraculturales, que llegan con retraso y vacías de su contenido ideológico inicial.

La alta costura española, en crisis a mediados de los sesenta, lograba salir a flote gracias a una solución de compromiso con el *prêt-à-porter,* aunque apenas encontraba eco fuera de unos círculos muy restringidos. Sin embargo, a partir de finales de los setenta, con el «diseño» aplicado a la producción en serie, la incidencia de los creadores en la moda de la calle aumenta; y actualmente parece que hay un resurgir de la moda española, que cuenta, además, con un fuerte apoyo de los organismos oficiales.



1 *Fresco de la cueva de Cogull* (Lérida) en el que aparecen representadas, en una escena ritual, mujeres ataviadas con faldas de pieles, *pampanillas,* hechas posiblemente con bandas trenzadas (como en la *Venus de Lespugne).*

1

Los primeros testimonios del traje en nuestra península se remontan al Paleolítico y los encontramos en las pinturas rupestres de la Cueva de Cogull, Lérida (Fig. 1). A este primer vestigio, mujeres vestidas con *pampanillas* de pieles, le suceden en el Neolítico restos de adornos (collares y brazaletes de piedra, concha o hueso) y los primeros testimonios de tejidos tanto en el Neolítico como en el Bronce (2).

Sin embargo, hay que esperar al Primer Milenio a. J.C. para saber algo más del traje. En este momento, fenicios, griegos y cartagineses, atraídos por la fama de las riquezas fabulosas de Occidente,

(2) Es el caso de la Cueva de los Murciélagos de Granada, yacimiento de finales del Neolítico-principios del Bronce, cuyos restos constituyen un estadio intermedio entre la piel y el tejido. En ella se encontraron en el siglo pasado un conjunto de prendas de esparto (fragmentos de vestidos, gorros y sandalias), además de una diadema de oro. El esparto fue una fibra abundante en nuestra península, con un cultivo importante en tiempos primitivos. Estas prendas fueron realizadas con la técnica de cestería, que precedió a la tejeduría.

De aproximadamente el Tercer Milenio a. J.C. son las primeras evidencias que nos quedan de la existencia de telares en la península: pesas, pondus (para tensar los hilos en el telar) y fusayolas (para favorecer la torsión de los hilos en el huso) aparecidos en los enterramientos colectivos de los Millares (Granada), y los primeros restos de tejido que se conservan datan del Segundo Milenio a. J.C., de las Culturas del Bronce y la Cultura del Argar. Todos estos restos, aquí mencionados, se encuentran expuestos en el Museo Arqueológico de Madrid.

establecen colonias en toda nuestra costa mediterránea. Bajo su influencia surgen las dos primeras culturas autóctonas verdaderamente desarrolladas de la península: la Tartésica —en Andalucía occidental— durante los siglos VII y VI a. J.C. (que nos ha dejado ejemplos de una extraordinaria orfebrería), y la de los pueblos íberos —en Levante y Andalucía— que encuentra su auge a partir del siglo V a.J.C. hasta la colonización romana en los siglos IIy I a. J.C.

Conocemos bastante bien la forma de vestir de los iberos gracias a los abundantes restos arqueológicos, esculturas, y a los testimonios escritos (Estrabón y Polibio) (3). Estos pueblos alcanzaron tal grado de pericia y especialización en la artesanía textil que sus tejidos merecieron los elogios de Estrabón, quien alababa su belleza. Y tan grande fue la fama conseguida por estas telas que, tras la conquista de Roma, de entre los tributos que Cataluña pagaba a los romanos se incluían mantos ricamente teñidos y adornados. Los tejidos más importantes fueron los de lana, lino —fibra que habían introducido los colonizadores, probablemente los griegos— y los de esparto, que ocuparon también un lugar destacado.

La personalidad de los iberos en su forma de vestir —claramente diferenciada del resto de los habitantes de la península— también fue resaltada por Polibio, quien mencionaba los ricos mantos de lino teñidos de púrpura empleados por los turdetanos o por los mercenarios iberos de Aníbal. En general, era una indumentaria que reflejaba influencias de las culturas del Mediterráneo (cartaginesa y, sobre todo, griega) con las que habían entrado en contacto; era drapeada y estaba compuesta por túnicas y mantos. Las mujeres vestían dos túnicas largas superpuestas, sobre los hombros se ponían un manto que, en ocasiones, podía ir cruzado oblicuamente bajo uno de los brazos. Este mismo manto o un tejido distinto hacía las veces de velo, y era muy raro ver a una mujer con la cabeza totalmente descubierta. Estas prendas solían ir adornadas con flecos (como en la Dama Oferente, Fig. 3) o con cenefas de variados motivos ornamentales (la túnica y el manto de la Dama de Baza, por ejemplo, están ribeteados con un vistoso ajedrezado de color rojo (Fig. 4).

(3) El libro de Sempere y Guariños, *op. cit.*, dedica parte del primer capítulo a la indumentaria de estos pueblos, y el catálogo de una exposición de los Iberos, organizada por el Ministerio de Cultura en el Museo Arqueológico de Madrid, en 1983, dedica varios apartados al vestido, el adorno personal y la artesanía textil.



2 *Dama de Elche.* Escultura ibérica. (Museo Arqueológico de Madrid).



3 *Dama Oferente.* Escultura ibérica, siglo V-IV a. J.C. (Museo Arqueológico de Madrid).

Las representaciones escultóricas masculinas —menos frecuentes— muestran habitualmente hombres ataviados con una especie de pequeño calzón (4) o con una túnica corta y un manto. Al igual que

(4) Éste recuerda al de la indumentaria etrusca de guerra, llamada *perizoma*, y también a las de los hopitas (F. Boucher: *Historia del traje en Occidente desde la antigüedad hasta nuestros días.* Barcelona. Montaner y Simón, 1976, pág. 132). La similitud con el vestido etrusco se hace también patente en el aderezo de ciertos mantos femeninos como el de la Dama Oferente (Fig. 2); o en los numerosos tocados altos en forma de tiara cónica.



los griegos y los etruscos, tanto los hombres como las mujeres ceñían sus túnicas con cinturones y se sujetaban los mantos con broches y fíbulas. Sentían predilección por la joyería y se adornaban con gargantillas, torques (collares rígidos y macizos en forma de aro), brazaletes y anillos; hay que tener en cuenta además las posibilidades que brindaba la península con su enorme riqueza de metales. No siempre iban calzados, y cuando lo hacían llevaban zapatos cerrados.

En cuanto al cabello, los hombres llevaban melena corta y se afeitaban la barba; las mujeres peinaban sus largos cabellos en mechones ondulados, trenzas o tirabuzones, y los cubrían luego con complejos tocados, que constituyen, sin lugar a dudas, el aspecto más original del traje ibero. Los más característicos estaban formados por cofias o diademas, colocadas a la altura de la sien, y de las que pendían pequeños colgantes y abalorios sobre la frente y los laterales (Fig. 3). Otra variedad era la de las altas mitras cónicas, colocadas bajo el velo (muy similares a las de las mujeres etruscas) o los grandes rodetes sobre las orejas como los de la Dama de Elche (Fig. 2). La profusión ornamental de los tocados se prolongaba con las joyas, de formas ostensiblemente macizas y rotundas. Los pendientes, siempre muy grandes, podían ser anulares de piezas labradas o enormes colgantes cúbicos, como los de la Dama de Baza (Fig. 4) y los torques y encolbes —que tenían, de nuevo, múltiples colgantes y de formas diversas— solían ser tan numerosos que cubrían casi por completo el cuello y el escote (Figs. 2, 3 y 4).

2

En el transcurso de los siglos II y I a. J.C., a raíz de las Guerras Púnicas, la península ibérica quedaría incorporada al Imperio Romano; Roma impone a Hispania —junto con su lengua, su admi-

4 *Dama de Baza.* Escultura ibérica. siglo IV a. J.C. (Museo Arqueológico de Madrid).
El atuendo ibero refleja las influencias de las culturas mediterráneas, sobre todo griega y etrusca; es en el adorno femenino donde los iberos muestran su aspecto más original, de enorme complejidad y riqueza, y parece como si el recargamiento del traje regional levantino pudiera presagiarse ya en esta cultura. No obstante, debe tenerse en cuenta que la mayoría de las figuras femeninas representan a "diosas madres" (si bien en el caso de la *Dama Oferente* se trata de una mujer noble) por lo que sus trajes son más complejos que los de la vida cotidiana.

nistración y legislación— su indumentaria; si bien ésta no difería mucho de la que llevaban algunos de los pueblos de la península. La invasión de los visigodos y su reinado durante los siglos VI y VII no conllevan un cambio drástico respecto a la indumentaria clásica. Los visigodos —culturalmente inferiores a los hispanos— adoptan las costumbres, la cultura y la indumentaria de los conquistados. Gracias, sobre todo, a las *Etimologías* de San Isidoro conocemos su traje; en esta obra se describen sus casas, vestimentas y joyas, que son una reminiscencia de Roma o una copia de las prendas de la corte de los emperadores de Oriente. Esta influencia bizantina fue común a toda Europa occidental durante la Edad Media; pero posiblemente acentuada en España dado que la zona meridional de la península estuvo regida por gobernadores bizantinos durante el reinado de Justiniano. La indumentaria visigoda (5) consistía esencialmente en la superposición de túnicas y mantos (dentro de la tradición romana) y en prendas para cubrir las piernas. San Isidoro menciona distintos tipos de túnicas; como la *talar* (larga hasta los talones), la *pectoralis* (corta), la *coccina* (de color escarlata), y la *armilausa* (partida y abierta por delante) (Fig. 5). Éstas se ajustaban con un cinturón, *cingulum,* y sobre ellas se ponían distintos tipos de mantos para abrigarse, entre los que abundaban los de origen clásico, como el *pallium* y la *clámide*, sujetos con fíbulas. Otro manto, de origen español, era el *mantum hispani,* pequeño, que cubría las manos, y que al igual que la túnica *armilausa* persistió hasta el siglo X. Los monarcas y nobles adornaban ricamente estas prendas en un intento de emular a los emperadores bizantinos. Según San Isidoro había tres prendas diferentes para cubrir las piernas, todas de origen bárbaro: *femoralia* (que los romanos habían incorporado ya en su traje durante el Imperio por contagio de estos pueblos), *bracae* —de las que dice que son «breves y cubren las vergüenzas»— y *tubrucos* (una especie de pantalones parecidos a los de los persas, que cubren «bragas y tibias»). Poco se sabe del vestido de las mujeres, salvo que llevaban un manto llamado *amiculum*. Los visigodos concedían especial importancia a los cabellos, como los demás pueblos godos; y a diferencia de los romanos, llevaban melena larga y no era raro

(5) La información y documentación que se ofrece a continuación del traje medieval se basa, sobre todo, en el trabajo de Carmen Bernis, *Indumentaria Medieval Española* (*Vid.* Bibliografía).



5 *Daniel en el foso de los leones.* Capitel de San Pedro de la Nave. Relieve visigodo, siglo VII. El profeta Daniel aparece ataviado con la túnica *armilausa*, corta y abierta por delante, y peinado con una melena corta, acabada en bucles.

encontrarla rematada con un bucle (Fig. 5). Las mujeres casadas llevaban un tocado llamado *capitulare,* y las solteras el cabello suelto, que pasó a ser durante muchos siglos el símbolo de las doncellas. Es en los adornos y ornatos suntuarios donde reside el aspecto más llamativo de la indumentaria visigoda. Sus hebillas de cinturones, broches, fíbulas (las aquiliformes eran las más vistosas) y sus coronas votivas constituyen extraordinarios trabajos de orfebrería, que reflejan el dominio de distintas técnicas, desde la filigrana hasta el esmalte.

3

La invasión árabe, a principios del siglo VIII, marca de forma indeleble la trayectoria del traje y del tejido en España. Nuestro país entra en contacto con la cultura musulmana mucho antes que el resto de Europa y con mucha mayor intensidad (no en vano hubo ocho siglos de convivencia). Las influencias y contaminaciones del traje árabe en los reinos cristianos es constante hasta el siglo XV e incluso después habrá algunos ecos; y son estas influencias precisamente

las que en muchas ocasiones le confieren al traje español un carácter singular y original. España serviría además como foco de difusión de los trajes y tejidos árabes (6). Aunque en un principio los musulmanes no cambiaron la manera de vivir de los hispanos, salvo en algunas grandes ciudades del mediodía, poco a poco la continua infiltración árabe y, sobre todo, la superioridad de su cultura en una época de depresión de Occidente hizo que el matiz oriental predominase en la España sometida a los musulmanes. En un primer momento los emires mandaron traer a la península tejidos y joyas de Bagdad; pero pronto se implantaron en Córdoba fábricas de sederías y de toda clase de objetos suntuarios. Entre las manufacturas de la capital destacaba la del tafilete —cuya preparación había constituido un secreto celosamente guardado por Babilonia durante toda la antigüedad— que en tiempos de Carlomagno proveyó de cuero (llamado «cordobés», dado su origen) a todo Occidente para los calzados de lujo. A las manufacturas de Córdoba siguieron las de Granada, Sevilla, Valencia y Almería, cuyas sedas —conocidas como hispano-árabes— alcanzaron enorme celebridad (7).

4

Mientras, en las pequeñas monarquías montañeras de la Reconquista, la indumentaria, al igual que la cultura en general, reflejaba un esfuerzo por conservar la tradición visigoda, aunque dos influencias se hacían inevitables: la carolingia y la árabe. La primera era consecuencia lógica de las relaciones del Reino de Asturias con Carlomagno (sobre todo con la política de Alfonso II) y del Condado de Cataluña, territorio carolingio. La influencia árabe se acentuó con el Califato, cuyo esplendor deslumbraría a los reyes cristianos; así lo prueban nombres de origen árabe de telas, adornos y vestidos de entonces como: *alchaz, alfaneque, adorra* o *almexia.* Si el traje español de los siglos VI al IX había tenido bastante relación con el traje europeo, el traje cristiano de la península del siglo X y parte del XI, que podemos denominar «traje mozárabe», se encuentra totalmente desligado del resto de Europa y mucho más influido por el traje árabe. Este período cuenta —frente a la pobreza de fuentes gráficas de los anteriores— con las Miniaturas Mozárabes, los *Beatos* (Figs. 6 y 7), que constituyen un documento riquísimo para el estudio del traje. No hay que olvidar tampoco las investigaciones llevadas a cabo por Sánchez Albornoz (8) y Gómez Moreno (9).

El «traje mozárabe» consistía en camisa, túnica, manto y vestiduras para las piernas. La *camisa*, de uso generalizado en el siglo X,

(6) El tratamiento del traje árabe en España se ha eludido en este pequeño epílogo ya que es un tema que está todavía por estudiar. Hay, sin embargo, algunos ensayos generales (Dozy, R: *Dictionnaire des noms des vêtementes chez les arabes.* Amsterdam, 1845, págs. 113, 170), y otros sobre el traje de los nazaris, como el de Carmen Bernis: *Las pinturas de la sala de los Reyes de la Alhambra. Los asuntos, los trajes, la fecha* (*Vid.* Bibliografía), que trata el traje de moros y cristianos en el siglo XIV en Granada, y el de Rachel Arié: *Quelques remarques sur le costume des musulmans d'Espagne au temps des nasrides.* «Revista del Instituto de Estudios Islámicos de Madrid», 1965-66, págs. 103-117.

(7) Hay dos estudios interesantes sobre el cuero hispano-árabe: *Notes sur les cuirs de Cordoba* de Ch. Davilier, París, 1870, y *Spanish Leather* de J.W. Waterer, Londres, 1971. Respecto a los tejidos, *Vid.* Bibliografía.

6 Miniatura mozárabe del *Libro del Apocalipsis* (Catedral de Gerona), siglo X, en la que aparecen personajes de noble condición, todos ellos con trajes largos bajo los cuales parecen dibujarse los pantalones anchos hasta el tobillo. La prenda que llevan encima, abierta en pico por debajo, recuerda a las túnicas visigodas, y la manga más larga que el brazo, que llevan los dos personajes de la derecha, constituía una señal de duelo.



(8) Sánchez Albornoz, C.: *Estampas de la vida en León en el siglo X.* Madrid, 1943. 3.ª edición.

(9) Gómez Moreno, M.: *Iglesias mozárabes.* Madrid, 1949.



7 Miniatura mozárabe del *Beato de Fernando I.* (Biblioteca Nacional, Madrid). Siglo XI. Detalle de unos segadores y vendimiadores vestidos con túnicas cortas y pantalones hasta la rodilla.

podía ser de lino *(línea)* o de seda *(sírica)*. Carmen Bernis (10) destaca la insólita variedad de túnicas en el traje español frente a la uniformidad de las usadas en el resto de la cristiandad. Había infinidad de nombres: latinos *(saya, túnica)* o árabes, más numerosos *(mutebag, mofarrage, aljuba, adorra, pintella)*. La túnica *mutebag* era ceñida y sin mangas, la *mofarrage* abierta o hendida —una especie de pervivencia de la *armilausa* visigoda—, la *aljuba* y la *pintella* eran túnicas exteriores y la *adorra* presentaba la peculiaridad de tener botones (detalle interesante ya que constituye la más antigua referencia de éstos en la indumentaria medieval). La túnica femenina recibía también una denominación árabe, *almexia.* Los personajes de noble condición se distinguían por sus trajes largos (Fig. 6), solían llevar dos túnicas superpuestas: la de debajo generalmente talar, y la de encima un poco más corta; se diferenciaban así claramente de soldados, mercaderes y trabajadores de clases humildes, quienes vestían una sola túnica corta (Fig. 7).

Los mantos de este momento son también muy numerosos —*capas, mantos*— entre los que abundan aquellos designados con vocablos árabes: *mobatana* (forrado de piel), *barragān* (de lana) y *alifafe* (rico en pieles). Pero destacan por su peculiaridad nacional un manto cerrado más corto por delante que por detrás, una capita corta (ya

(10) Bernis, C., *Indumentaria Medieval Española.*

mencionada) que tenía su origen en el *mantum hispani* visigodo, y un manto de aspecto muy especial, usado por las mujeres, con una abertura para meter el brazo izquierdo, que se seguiría llevando en España siglos después. Los caballeros se cubrían las piernas con una especie de pantalón recogido en el tobillo (Fig. 6); los soldados, agricultores y clases bajas, en general, los llevaban bastante más cortos (Fig. 7). En cuanto al calzado, éste tenía una clara impronta musulmana, que se reflejaba tanto en las denominaciones árabes *(ballugas, soccos, albarcas* y *zapatones)* como en su forma, con la punta curvada hacia arriba.

Había muchos tocados que servían como distintivo de los usuarios: altos y puntiagudos para los obispos, grandes y semicirculares para los reyes, de copa alta y redondeada para los personajes de alcurnia... Los adornos reflejaban la influencia oriental tanto en el gusto por enriquecer los vestidos con franjas decorativas en puños, mangas y hombros, como en el uso de telas de diversos colores en una sola prenda. Posiblemente no hay nada tan característico en la indumentaria mozárabe como los trajes de dos colores, que aparecen en España mucho antes que en el resto de Europa. Los tejidos más usados eran el lino y la lana, pero las clases altas del reino de León usaban sedas de colores, carísimas, procedentes de las sederías hispano-árabes, que competían en la fabricación de seda con las manufacturas orientales (hasta entonces los únicos centros productores de este tejido).

5

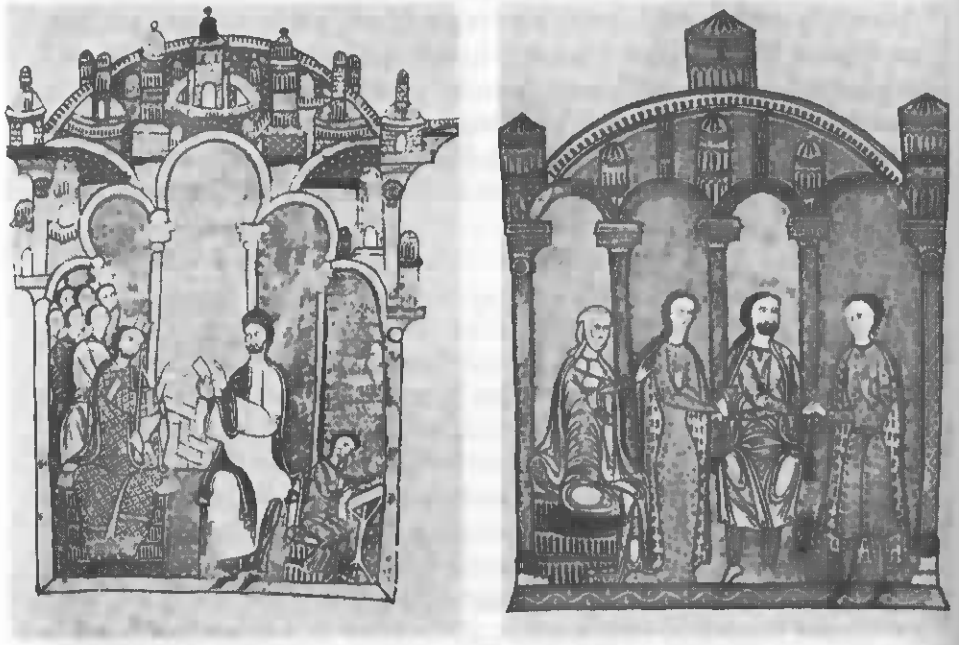
A lo largo del siglo XI el florecimiento de los estados cristianos, iniciado en todo Occidente, y las peregrinaciones contribuyeron a crear un ambiente de unidad espiritual, cultural y artística que tendría su expresión plástica en el arte Románico. El traje también se vio empapado de este carácter internacional, y fue éste el período de la Edad Media que conoció una mayor uniformidad en el vestir en toda Europa; así, desde la segunda mitad del siglo XI hasta principios del XIII el traje español, que podríamos denominar también románico, se mostró muy similar al del resto de Occidente, aunque la tradición mozárabe no desapareciera por completo. De este período son ricas y numerosas las fuentes gráficas, y respecto a las lite-

rarias el Glosario de Menéndez Pidal del *Poema de Mio Cid* (11) resulta de consulta indispensable.

El «traje románico» seguía haciendo patente la influencia de las modas bizantinas, con vestidos largos de mangas anchas y tela abundante. Los nobles, damas y caballeros, solían llevar una primera túnica larga, talar, que cuando era lujosa se denominaba *brial* (Figs. 8 y 9), de tejidos ricos y profusamente decorada. El *brial* de los hombres podía ir hendido (pensado para cabalgar) y el de las mujeres era más largo y llegaba a los tobillos. Encima llevaban una segunda túnica, que era un poco más corta que el *brial.* La más común era la *piel* o *pellizón* (Figs. 8 y 9) y debía su nombre a la piel con que se forraba (armiño, arbotón, conejo o cordero) que quedaba oculta por un segundo forro de tela. Solía adornarse, por influencia bizantina, con ricas *cenefas* y *bandas.* Sus mangas a partir de principios del siglo XII adquirieron una enorme amplitud y algunas, siguiendo la moda europea, se anudaban en las puntas. Un rasgo exclusivo del *pellizón* femenino fue el de sus mangas estrechas que se ensanchaban bruscamente al llegar a la altura de la muñeca. También se usaban las túnicas de nombre árabe del período anterior. Como «prenda de encima», los hombres de toda condición seguían utilizando el *manto* semicircular, el *pallium* rectangular o el manto cerrado con una sola abertura para la cabeza, que en su versión más popular tenía capuchón. Las mujeres usaron preferentemente mantos completamente cerrados, que cubrían todo el cuerpo y dejaban una abertura para la cabeza, dentro de la tradición bizantina. Los *tubrucos,* o pantalones largos, sólo los usaban ya los campesinos y pastores, que los mantuvieron hasta finales de la Edad Media. En cambio, las clases nobles llevaban *calzas,* las cuales se amoldaban a la forma de la pierna, no pasaban de lo alto de los muslos y cubrían también los pies.

El peinado masculino alcanzó una gran variedad en esta época. Los nobles generalmente llevaban melena —peinada con la raya en medio y flequillo— y en muchas ocasiones se recogía en una trenza; también era común la barba, que podía ir trenzada con un cordón. Las mujeres, en cambio, iban siempre con la cabeza cubierta, y tenían un variado repertorio de tocados. Uno, ya antiguo, de origen bizantino, cubría la cabeza, el cuello y los hombros y fue uno de los tocados más característico de la moda románica. Había otro oriental, del que se dice que fue adoptado en Occidente después de las Cruzadas, y consistía en una toca estrecha y alargada que se enrollaba a la cabeza como un turbante (Fig. 9); en España aparecía en la segunda mitad del siglo XII y seguía todavía de moda a principios del siglo XIV. El período anterior, el mozárabe, también había contado con tocados árabes, tanto en forma como en nombre, era el caso del *almaizar* o la *alfiniame.* Por último, había un tocado, de gran

8, 9 Miniaturas del *Liber Fedorum Maior,* del siglo XII. (Archivo de la Corona de Aragón). A la izquierda, Alfonso el Casto y el Dean de Barcelona vistiendo *brial, pellizón* de mangas anchas y *manto.* Llevan zapatos cerrados en punta que denotan la influencia árabe, melena corta y barba a la moda del momento.
En la escena de la derecha, en la que don Bernardo da a su hija en matrimonio, interesa resaltar la *toca* a modo de turbante que lleva la madre de la prometida, de influencia árabe (como también lo es la forma en que está sentada), las *calzas* de los hombres y el manto con que se cubren todos los personajes, la *capa con cuerdas,* característico sobre todo del siglo siguiente, el XIII.



(11) Menéndez Pidal, R.: *Cantar de Mio Cid. Texto, gramática y vocabulario.* Madrid, 1945.

interés para nosotros, pues constituía una nota original del traje español; su peculiaridad radicaba en el empleo de bandas de tela rizada, que enmarcaban el rostro y se completaba con una especie de bonete encima. De ahora en adelante, hasta el final de la Edad Media, los adornos de la cabeza, sobre todo los femeninos, harían gala siempre de una gran novedad y vistosidad, y de abundantes ecos árabes.

6

A partir del siglo XIII Europa inicia un período de esplendor comercial propiciado por el clima más pacífico, los gobiernos más consolidados en el continente y las Cruzadas. Este clima favorece el desarrollo de las actividades comerciales, florecen los mercados y las ferias —en España la más importante es la de Medina del Campo— que impulsan el consumo y la fabricación de objetos suntuosos, entre los que destaca el tejido. El auge económico va ligado al despertar de las ciudades y a la aparición de una nueva clase social, la burguesía.

Todos estos aspectos marcan el camino hacia una nueva era, que también iba a serlo en el campo de la indumentaria. Si hasta ahora la supervivencia del mundo clásico y la influencia del Imperio de Oriente habían sido dos factores decisivos y dominantes en el traje de la alta Edad Media —que distinguía simplemente entre el traje solemne de las clases altas y el sencillo del pueblo—, en el siglo XIII el incremento de la vida urbana y los factores económicos y sociales darían lugar a una sociedad más compleja y a una mayor diferenciación social en el vestido. Max von Boehn hace hincapié en esta relación inseparable entre la actividad municipal de la Baja Edad Media y el refinamiento en el vestir: «Los ciudadanos que se encuentran todos los días en la iglesia, en el mercado y en la calle tienen que sentir, naturalmente, el impulso de observarse unos a otros, estableciendo comparaciones entre los trajes, con la consiguiente satisfacción de las personas más elegantes y las inevitables humillaciones de las peor vestidas. Estas comparaciones, que no podían establecerse en los tiempos en que cada señor vivía, con todos los suyos, en un apartado castillo, constituyen el pábulo de la moda» (12).

(12) Boehn, Max von: *Historia del traje en Europa desde los orígenes del cristianismo hasta nuestros días*. Editorial Salvat. Barcelona, 1928. Tomo I, pág. 231.



10, 11 *Saya encordada* y *pellote* de Fernando de la Cerda, según vestía en el Sepulcro de las Huelgas (Burgos), siglo XIII. En el costado izquierdo de la saya se ve una abertura y las cuerdas con que se ceñía al cuerpo.

La revolución económica que entonces se pone en marcha trae consigo un importante desarrollo de la «industria» textil. Aparece el terciopelo, se incrementa el empleo de la seda y se enriquece el repertorio de pieles (que se convierten en una moda elegante tras las Cruzadas).

En la Península, uno de los pilares de la economía del Reino de Castilla-León era la exportación de lana a Flandes e Inglaterra, los dos grandes focos industriales de esta fibra; la incorporación de la raza de corderos merinos a finales de siglo contribuyó a dar más calidad a la lana castellana, que se impuso en los telares europeos. Sus ganaderos se agruparon en una asociación, la «Mesta», que gozaba de privilegios reales, tuvo un enorme poder e influyó decisivamente con su mecenazgo en el desarrollo del arte gótico en Castilla y León.

El vestido español en el siglo XIII, aunque sigue la nueva moda europea —en la que Francia juega un papel importante—, presen-



ta notas y prendas propias que hacen de él uno de los más originales y ricos de este siglo (13). Su estudio se apoya en fuentes de valor extraordinario: los trajes de seda encontrados en las sepulturas de los Reyes de Castilla en el convento de las Huelgas (Burgos) (Figs. 10 y 11) y en documentos gráficos de primer orden, *Las Cantigas* y el *Libro de los Juegos* (Fig. 12) de la corte de Alfonso X el Sabio.

El traje —que sigue compuesto de tres categorías de prendas: un traje de debajo que podría llevarse a cuerpo, uno de encima y un «sobretodo»— se hace cada vez más ajustado y variado; dentro de un ambiente de progresivo refinamiento en la vida y de lujo en el vestir, que irá en ascenso a lo largo de la Baja Edad Media. A este respecto las grandes conquistas de Fernando III el Santo y las relaciones de su hijo Alfonso X con Italia, Flandes y Alemania, acrecientan dicha suntuosidad en la indumentaria. El lujo, por otra parte, se extiende a la burguesía, cuya pugna en ostentación con la nobleza daría lugar a las primeras leyes suntuarias.

El traje de debajo más importante era ahora la *saya* (denominada así en Castilla, y *gonela* en Aragón). Las clases distinguidas llevaban la *saya encordada,* ajustada y abrochada en el costado con un cordón (Fig. 10). Una peculiaridad de la moda española era la de las *mangas cosedizas* (mangas con ribetes, de quitar y poner). Las *sayas* de los hombres dejaron de ser talares, mientras que las femeninas continuaban llegando al suelo; y el *brial* sólo se mantuvo en la indumentaria femenina como traje de lujo. Otro aspecto nuevo y revolucionario de la moda femenina española, según apunta Carmen Bernis (14), es el de los vestidos ajustados, sin mangas y con escote

12 Miniatura del *Libro de los juegos,* de Alfonso X. Siglo XIII. Esta dama, ataviada al estilo castellano, hace evidente la singularidad y originalidad del traje femenino español del siglo XIII. Va vestida con una *camisa margomada* y un *brial* muy largo sin mangas, encordado en un costado. Encima lleva un *pellote* con el delantero muy estrecho que deja al descubierto el brial hasta las caderas, por último, el manto retirado y echado sobre las rodillas. Hay que destacar, asimismo, la originalidad del tocado.

(13) Tales aspectos pueden estudiarse detalladamente en la obra de G. Menéndez Pidal: *La España del siglo XIII*(*Vid.* Bibliografía) realizada en colaboración con Carmen Bernis para el capítulo de trajes, aderezo y afeites.

(14) Bernis, C.: *Indumentaria medieval española.* Madrid. Instituto Diego Velázquez. CSIC. 1956, pág. 26.

y sisas tan marcados, que dejaban ver las ricas *camisas margomadas* (Fig. 12) que las mujeres llevaban debajo. Estas eran unas camisas bordadas con sedas de colores, cuya tradición duró hasta el Renacimiento e influyó en la moda de otros países.

Los trajes de encima eran holgados y de corte sencillo. Algunos llevaban mangas, como la *piel,* la *aljuba* y la *cota* (15), y otros carecían de ellas, como el *pellote* (Figs. 11 y 12). Este es el traje de encima más característico de este momento y una de las prendas originales de la indumentaria gótica española (16). Podía tener forro de tela o piel, y era prácticamente igual para hombres y mujeres. El «sobretodo» más habitual era la *capa con cuerdas* (Fig. 9), un manto con un cordón cruzado en el pecho, típico de la moda internacional. La indumentaria masculina contaba con más sobretodos populares: el *tabardo,* un traje de camino sin forma fija, y la *garnacha,* un manto nuevo usado en viajes y en la ciudad, de forma y mangas bastante particulares, muy usada en los siglos XIII y XIV y relegada en el XV a ciertas profesiones y usos (17).

Los tocados adquieren más importancia en el siglo XIII, y los hombres, que en los siglos anteriores iban por lo general descubiertos, llevarán a partir del siglo XIII la cabeza cubierta. Había, además de sombreros y bonetes, *cofias* y *capirotes,* que eran los tocados internacionales más importantes. La *cofia,* de tela, era el más extendido entre las clases populares y el *capirote* nacía ahora al independizarse la capucha del manto. Pero si los tocados masculinos reflejaban las modas extranjeras, los femeninos contaban sobre todo con variedades nacionales, originalísimas. Junto a las *tocas* sencillas o dobles (18) y a la *crespina* de origen francés (19), había una serie de tocados que singularizaban la moda española dentro del Occidente cristiano. De acuerdo a la silueta podían distinguirse dos grandes tipos, unos casi cilíndricos, muy altos (Fig. 13), y otros, de altura variable, acabados en punta en la parte posterior (Fig. 12). Gracias a los hallazgos de las Huelgas sabemos que estos tocados se

(15) Distinta de la *cote* francesa, que equivaldría a la *saya* o *gonela.*

(16) Similar al *surcote* europeo, y quizá, en parte, su antecedente, pués aparece un siglo antes que éste.

(17) Bernis, C. *Op. cit.*, pág. 23.

(18) La toca doble venía a equivaler al *griñón.*

(19) Ésta podía combinarse con un pequeño bonete y una banda que lo sujetaba pasando por debajo de la barbilla (la llamada *barbette* en Francia).



13 Retrato yacente del Sepulcro de Doña Leonor Ruiz de Castro, esposa del Infante Don Felipe, en Villalcázar de Sirga, siglo XIII. Doña Leonor lleva un original e insólito tocado castellano formado por un alto armazón de pergamino con bandas de tela rizada que le cubren parcialmente el rostro al estilo musulmán.

hacían con un armazón de pergamino forrado con lienzo. Dentro de ellos había una gran variedad pues eran muchas las maneras de decorarlos. Se solían combinar y envolver con *tocas* o con bandas de tela rizada, que en ocasiones cubrían parcialmente el rostro al estilo musulmán (Fig. 13); y estas bandas se emplearon también para confeccionar tocados en forma de turbante.

El siglo XIII presenta, por tanto, rasgos de gran originalidad, sobre todo en el traje femenino, precursor en muchos aspectos de la moda europea y deudor de la influencia islámica.

7

El traje español en el siglo XIV (20) carece de la originalidad de la que hizo gala en el siglo precedente y en general incorpota las modas internacionales, que tenían su origen en Francia y que, por primera vez, diferenciaban claramente el traje masculino (corto y ajus-

(20) Para su estudio es de consulta obligada —aparte de *Indumentaria medieval española* de C. Bernis (*Vid.* Bibliografía)— la publicación, ya mencionada, de la misma autora *Las pinturas de la sala de los Reyes de la Alhambra. Los asuntos, los trajes, la fecha.* (*Vid.* Bibliografía) que estudia el traje de moros y cristianos en el siglo XIV en Granada.

tado) y el femenino (escotado y ceñido). Todos los cambios que se producían en la moda europea tenían su eco en España.

El traje masculino contaba desde mediados de siglo con una prenda nueva, la *hopalanda* (llamada también *hopa*), que era la versión española de la *houpelande* francoborgoñona, un «sobretodo» de lujo, con mangas, forro de piel y que podía ser corta o larga. En el último tercio de siglo, hacia 1370, aparecían la *jaqueta* y el *jubón,* que tenían su origen —como en el resto de Europa— en el traje militar, y que en un principio se llevaban sobre la armadura. El *jubón* inicialmente había sido una prenda semiinterior de la que sólo se veían las mangas ya que siempre llevaba encima la *jaqueta.* Ésta en un primer momento tenía una forma muy parecida al jubón y podía ser, como la *hopalanda,* corta o larga; si bien a partir de 1400 se impulsó la jaqueta corta (Fig. 15). A finales de siglo se dejaba notar de nuevo la influencia castrense en el vestir y las prendas masculinas se forraron con algodón y se hicieron más ajustadas. Estos cambios vinieron acompañados de un gusto por bajar el talle de las



14 Miniatura de la *Crónica Troyana.* (Biblioteca de El Escorial). 1350. Las mujeres van vestidas a la moda francesa de mediados de siglo, con grandes escotes, trajes ajustados al pecho y holgados en la cintura. Las mangas de las *sayas* están abiertas y ajustadas con un cordón, según la moda española, mientras que las del traje de encima (quizá una *cotardia*) llevan las largas tiras de tela, *pendentes,* a la moda francesa.



15 Enrique de Trastámara como donante. Virgen de Tobed. Zaragoza (Colección Román Vicente), 1376. Es la aparición del traje corto masculino y el más antiguo ejemplo en España del *jaque* o *jaqueta,* que lleva sobre la cota de mallas. En las mangas y el delantero se aprecia el abundante uso de botones.

prendas, y de *entretallar* sus bordes con formas caprichosas; también llegaban a los Reinos Españoles los cuellos altos y los remates en punta de zapatos y tocados.

El traje femenino observó, así mismo, fuertes puntos de contacto con la moda internacional (Fig. 14). Se mantenían muchas prendas del siglo anterior pero aparecían también otras diferentes. Las fuentes escritas de este período mencionan trajes de encima nuevos como la *cotardia* y el *gardaços* —equivalentes, respectivamente a la *cotardie* y *gardecorps* franceses—, términos que, si bien aludían a prendas tanto de hombres como de mujeres, en España estuvieron más vinculadas a la indumentaria femenina, cuyos vestidos se ha-

cían cada vez más ajustados y a partir de mediados de siglo se fueron escotando. Los trajes de debajo *(sayas* y *gonelas)* se forraban —al igual que los masculinos—, y en los de encima aparecían largas colas que reciben el nombre de *faldas.* Las mangas también se ensanchaban e incorporaban, a finales de siglo, la moda de largas tiras de tela colgantes, los *pendentes* (Fig. 14) y las mangas perdidas. Asimismo encontraron reflejo las modas del *entretallado,* los cuellos subidos, y la *hopa* formaba también parte del atuendo finisecular. A pesar del predominio de las modas extranjeras en el traje femenino, éste produjo algunos mantos y tocados autóctonos; ostentando la mayor originalidad unos tocados, las *tecas,* que cubrían la cara y en los que, de nuevo, se dejaba notar la impronta árabe.

8

A lo largo del siglo XV los hombres visten en general de acuerdo a las pautas internacionales —como en el siglo anterior— y sus ropas reflejan las modas francesas, borgoñonas, flamencas e italianas (Figs. 16 y 17) —aunque también hay influencias moriscas—; las mujeres, por el contrario, pese al contacto con las modas europeas, tienen una indumentaria que sigue una trayectoria claramente independiente, de marcado carácter nacional (Figs. 18 y 19).

El traje de uno y otro sexo, se componía —sin contar las prendas interiores— de cuatro categorías de prendas; las primeras, las semiinteriores, fueron el *cos* (una especie de jubón) y las *faldillas* para las mujeres, y el *jubón* y las *calzas* para los hombres; de un hombre en estas dos prendas se decía que «estaba desnudo». Encima los hombres vestían la *jaqueta* (Fig. 17), la *ropa* o el *sayo* (aunque había más prendas) y las mujeres la *saya* o el *brial;* y cuando iban vestidos con estas prendas se decía que iban «a cuerpo». La tercera categoría era la de los «trajes de encima» que admitían a su vez otras prendas sobre ellos y contaban con una gran variedad de tipos tanto en el traje masculino —*balandrán, ropa* (Figs. 16 y 17), *aljuba...*— como en el femenino —*pellote, mongiles, hābitos, aljuba, cota, sobrecota*—. Finalmente la cuarta y última categoría era la de los mantos, capas y «sobretodos», prendas que fueron especialmente variadas en España. Los hombres llevaban la *hopa,* la *loba,* el *tabardo* (Fig. 17), el *capuz,* el *paletoque,* el *gabān,* la *huca,* la *jornea;* y las

mujeres como prenda más importante el manto en diversas variedades *(manto, mantillo, mantonet, mantonina),* pero también *hopas, garnachas, tabardos* y *capuces* como los hombres.

Durante la primera mitad de siglo Francia sigue siendo el centro de la moda, y la indumentaria del hombre en nuestro país evoluciona dentro de las líneas establecidas a finales de siglo con *jubones* y *jaquetas* ajustados, *calzas* que se alargan hasta llegar a la cintura (al aparecer el traje corto), cuellos (denominados *collares*) que sustituyen a los escotes, *hopas* y *hopalandas* abiertas por delante (con grandes mangas y guarniciones de piel) y *capirotes* cada vez más complicados (Fig. 16).

Hacia 1450 los centros de moda eran Flandes, Borgoña e Italia. Es en este momento cuando llega a la península la moda franco-borgoñona o flamenca, la más influyente en el traje masculino es-

16 Sancho IV administrando justicia, del *Libro de Castigos e Documentos* atribuido a Sancho IV el Bravo, primera mitad del siglo XV. Esta miniatura refleja la influencia borgoñona en el traje del siglo XV. El rey viste una *hopa* larga, mientras los demás personajes llevan *ropas cortas* (de talle bajo) forradas con pieles, sobre *jaquetas.* Destaca el desarrollo de los *capirotes* (ahora con una larga cola o beca) denominados *capirotes de rollo.*



pañol a lo largo del siglo, e impone los plegados, los hombros anchos y las cinturas estrechas, líneas esbeltas, formas alargadas y puntiagudas dentro de la estética gótica. Ahora, a mediados de siglo, la prenda de «a cuerpo» más importante es la *ropa,* un vestido rico, casi siempre forrado de piel que, con el *jubón* y el manto u otro sobretodo, constituye uno de los conjuntos más en boga de este momento. En la década de los 70 y los 80 se hacen notar las influencias italianas que llegaban a través de los puertos catalanes y valencianos de los Estados de la Corona de Aragón. Con la misma rapidez con que eran aceptadas en Aragón pasaban al Reino de Castilla. En la época de los Reyes Católicos (21), estas modas italianas conviven con las francoborgoñonas (siempre más influyentes sobre el traje masculino), así como con algunas españolas y moriscas. A este respecto eran ya varias las prendas que los cristianos habían ido tomando de los moros desde mediados de siglo. Una de ellas era el *quizote,* un traje parecido al *sayo* —traje de «a cuerpo» más importante del último cuarto de la centuria—, de telas veraniegas y bordados al gusto morisco. También hicieron suya la *marlota* —que si en el mundo musulmán correspondió a trajes de diversas categorías, entre los cristianos españoles fue siempre un «traje de encima de todo lujo», amplio y abierto de arriba abajo—. Había *marlotas* que llegaban hasta media pierna o hasta el tobillo y se podían vestir encima de los *sayos.* Las prendas moras solían ser siempre de corte más sencillo que las cristianas, holgadas y de mangas anchas. Los hombres de finales del siglo XV llegaron a usar así mismo unos «sobretodos» moriscos, los *capellares* y los *albornoces,* que como todas las prendas moras que adoptaron eran vistosos y se diferenciaban de otros mantos y capas, fundamentalmente, en la tela y los adornos. La influencia morisca también se haría patente en algunos tocados *(alharemes* y *almaizares* (22), y calzados *(galochas, alcorques* y *chinelas)* (23).

17 *Don Íñigo López de Mendoza,* segundo Marqués de Santillana, por el maestro del Sopetrán (Museo del Prado. Madrid), hacia 1470. El marqués lleva un *tabardo* sobre un *sayo* sin mangas, dejando a la vista las mangas y *collar* del jubón decorados con tiras. El paje —vestido con *jaqueta* o *ropa corta*— lleva el *capirote* de su señor en las manos.

(21) Para una información más ampliada del traje de este período consúltese la obra de C. Bernis: *Trajes y modas en la España de los Reyes Católicos,* y la de R.M. Anderson: *Hispanic Costume, 1480-1530.* (*Vid.* Bibliografía).

(22) Estos tocados, *alharemes* y *almaizares,* quedan explicados en la indumentaria femenina.

(23) *Galochas, alcorques* y *chilenas* eran calzados sin punta ni talón, que se ponían sobre otros





En estos momentos los reinos españoles siguen contando con una importante producción textil: sederías en Granada, Toledo y Valencia; y fábricas de *paños* de lana en Medina del Campo, Segovia y Granada, cuya producción se vio favorecida por las *Pragmáticas* que Isabel y Fernando dictaran para velar por su calidad y fabricación. La indumentaria de los hombres en el cambio de siglo sigue manifestándose como un producto ecléctico y variado, de distintas influencias (Fig. 17).

El traje femenino, en general, discurre hasta 1450 acorde a las modas europeas, como lo había hecho en el siglo anterior; pero a partir de la década de los 50 se manifiesta original e independiente de las corrientes extranjeras, salvo en ciertas pervivencias francesas *(vestidos plegados, cuernos, rollos* y *bonetes)* y algunas italianas (como las aberturas en las mangas de los vestidos a través de las cuales asomaban las mangas blancas de la camisa).

Los *verdugos,* los *tranzados* y los *chapines* (Figs. 18 y 19) constituyen posiblemente las aportaciones más atractivas de la moda femenina española. Los *verdugos* —inventados según el cronista Alonso de Palencia en 1468, por Juana de Portugal para ocultar la evidencia de las infidelidades a su marido el rey de Castilla, Enrique IV «El Impotente»— eran unos aros cosidos a la parte exterior de la falda. (Figs. 18 y 19). Y debían su nombre al arbusto con cuyas ramas flexibles se hacían los aros, el *verdugo;* por extensión se llamó así también al conjunto de la falda armada con aros de forma acampanada. Esta moda se extendió con bastante rapidez por Castilla y Aragón y duró hasta 1490, haciéndose rara a partir de entonces, para volver a renacer más tarde. Mientras tanto, penetró en Italia en tor-

18 *El Festín de Herodes,* de Pedro García Bernabarne, (Colección Mutadas, Barcelona), hacia 1470-80. Estupendo ejemplo de mujeres vestidas a la moda española. Llevan *briales* con *verdugos* y camisas moriscas *listadas,* una de ellas con listas *escacadas.* Salomé va tocada con una cofia de *tranzado.*

---

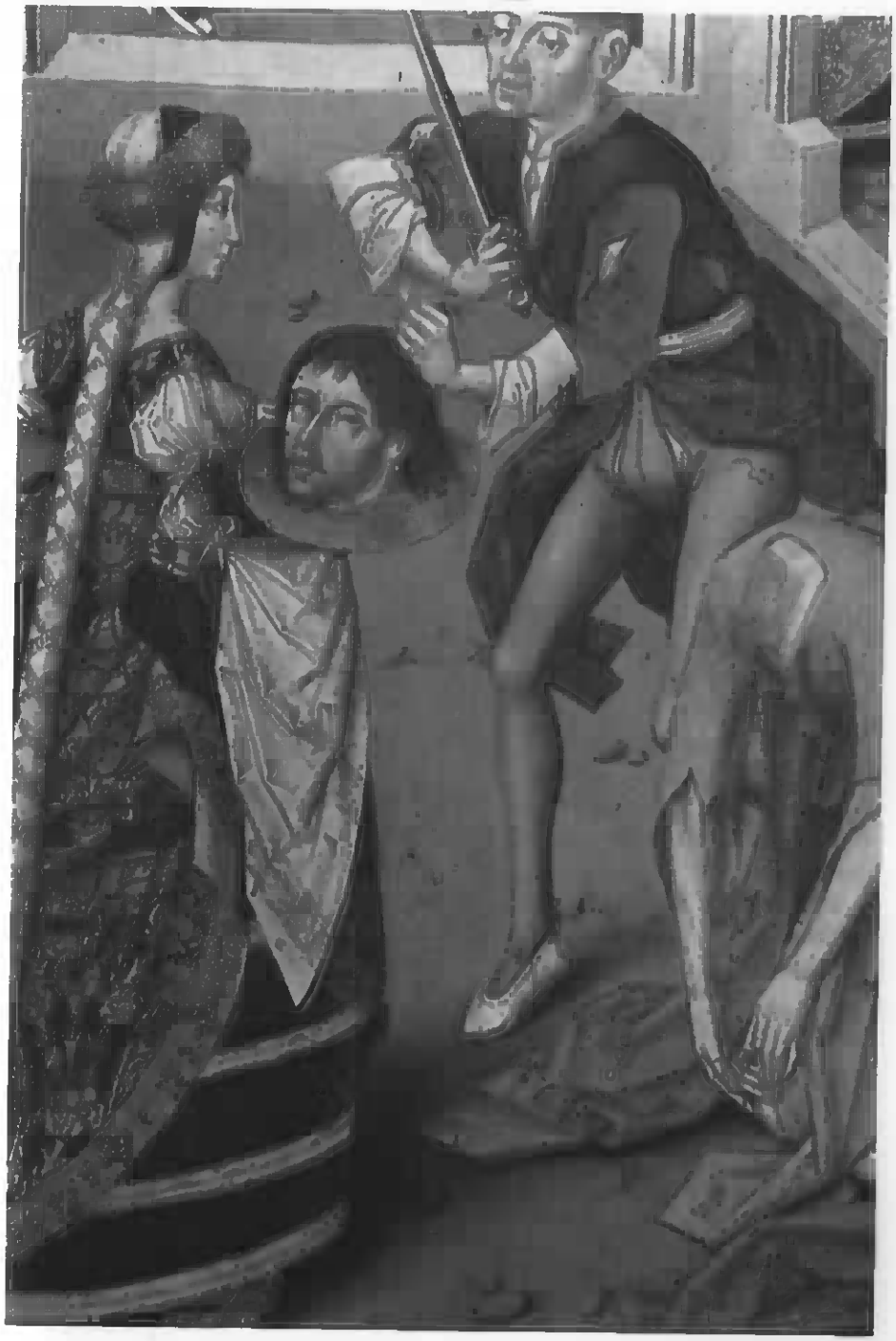
zapatos. Las *galochas* tenían suela de cuero y forma puntiaguda. Los *alcorques* y *chilenas* se diferenciaban en la suela (la de los *alcorques* era de corcho y más gruesa) y en la pieza del empeine (correas cruzadas en las *chilenas* y una sola pieza de tela en los *alcorques*).

no a 1498, donde no dejó de producir escándalo, siendo prohibida en varias ciudades y abandonándose luego con bastante rapidez. En el siglo XVI volvería a aparecer en España con el nombre de *verdugado* para extenderse por toda Europa; en Francia, donde se introduio hacia 1520, daría lugar al *vertirgade* y en Inglaterra se transformaría en el *farthingale;* y hay que considerarlo como el primer paso a toda una larga historia de armazones de las faldas de las mujeres: *guardainfantes, miriñaques* y *crinolinas.*

El *tranzado* (Fig. 19) consistía en una cofia con una larga cola, dentro de la cual se metía el pelo, recogido en una sola trenza. Los *chapines* (Fig. 19) —al igual que otros calzados sin talón y con suela de corcho como los *zuecos* y los *alcorques*— eran de herencia musulmana y constituían una creación de la moda medieval española. Se caracterizaban por unas suelas de corcho muy altas que en el siglo XVI pasarían a toda Europa, siendo especialmente populares en Venecia. Otras prendas interesantes de la indumentaria femenina eran los *mantos, mantillas* y *mantoletas,* pervivencias de siglos pasados.

Las modas moriscas también tuvieron cabida en el traje femenino. Una de ellas era la de las *camisas labradas,* es decir, bordadas o con ricas labores de pasamanería superpuestas; también podían ser de decoración menos profusa, las llamadas *camisas listadas* (Fig. 18), en las que el adorno consistía en cintas de diversos colores cosidos a la tela, o las *escacadas* (Fig. 18) con adorno ajedrezado. Otra moda morisca fue la de ciertos tocados: los *alharemes* y *almaizares,* tocas moras, a modo de turbantes, que adoptaron hombres y mujeres y que consistían en una pieza de tela larga y estrecha que se enrollaba bien a la cabeza, bien a una especie de rosca encajada en ella.

El lujo, que había ido en aumento a lo largo de la Baja Edad Media, era tal a finales del siglo XV que hubo continuas quejas contra el mismo. Las más implacables fueron las del Confesor de la reina Isabel, Fray Hernando de Talavera, quien en 1477 escribió un *Tratado del vestir, del calzar y del comer* en el que atacaba, entre otras muchas cosas, la moda de los *verdugos* y de los *chapines.* Los Reyes



19 *Degollación de San Juan Bautista.* (Museo del Prado. Madrid), hacia 1490. Salomé aparece ataviada con una faldilla con *verdugos* bajo el *brial, cofia de tranzado* con rollo, y camisa morisca con tiras y *manguitos.* En los pies lleva unos *chapines* muy altos, lujosamente decorados. El verdugo de Bautista lleva *jubón, calzas* y *sayo* sin mangas.

Católicos acatarían estas críticas, dando ejemplo de sobriedad en el vestir y publicando las *Pragmáticas contra el lujo* en 1494 y 1499 (24). Y como dice el Marqués de Lozoya: «En esta época de concentración de valores nacionales el traje español tiende a adquirir una modalidad propia, a un tiempo severa, elegante y señoril, con tendencia a los colores oscuros y a la parsimonia en el adorno» (25).

9

El siglo XVI, con la instauración de las grandes monarquías, ve consolidarse un traje de marcado carácter nacional; compatible con las mutuas influencias debidas a supremacías culturales o políticas, cada país desarrolla un modo de vestir propio y hay conciencia de ello. La hay en nuestra península, que en el siglo precedente había creado prendas propias en el traje femenino —de difusión más allá de nuestras fronteras— y que ahora, con los reinados de Carlos V y Felipe II, iba a imponer su moda a Europa.

A principios de siglo el traje español mezclaba notas nacionales con influencias extranjeras, debidas sobre todo a los dobles matrimonios de los hijos de los Reyes Católicos, Juana y Juan, con Felipe y Margarita de Austria. Felipe el Hermoso había introducido en España los esplendores de la corte de Borgoña, así como detalles de la indumentaria de Flandes que se intensificaron con la llegada a España de Carlos V. El emperador traería también consigo las modas alemanas, que triunfaban entonces por toda Europa y que aquí se hacían sentir sobre todo en el traje masculino: en las braguetas prominentes, las *cuchilladas,* cierto tipo de gorras, y una capa, el *tudesco* (Fig. 21). Italia también hacía patente su influencia en el cabello corto de los hombres, algunas gorras y los escotes de los trajes femeninos. Sin embargo, la severa etiqueta de la casa de Austria, su contención en las formas daba una aire homogéneo y fundía estas diversidades.

(24) Las leyes suntuarias fueron desde el siglo XIII continuas en nuestro país —como en el resto de Europa— en un intento por parte de la nobleza de evitar que la burguesía pudiera vestir como ella. De ellas dice Sempere y Guariños: «sin hablar ahora de los Romanos, ni de otras naciones, en más de 500 años que han corrido desde D. Alfonso el Sabio, hasta nuestros dias, apenas ha havido quatro o seis Reynados en que no se hayan expedido varias en España (...). Tan freqüentes fueron en los Reynados de Carlos V, y Felipe II, en los que España daba la ley a toda Europa, por la superioridad de sus fuerzas, como en los desgraciados de Felipe III, IV y Carlos IV» (*Historia del luxo y de las leyes suntuarias.* Madrid, 1766, prólogo pág. 14).

(25) Lozoya, M. de, *Op. cit.,* tomo I. Estudio preliminar, pág. XII.



20 *Isabel de Portugal,* de Tiziano (Museo del Prado. Madrid), 1535. La esposa de Carlos V va vestida con una *saya de mangas de punta, manguillas* interiores y *gorguera* alta con *lechuguilla.* En el peinado, escote de la saya y mangas se puede apreciar la influencia de las modas italianas.

España gozaba de un gran prestigio en Europa desde finales del siglo XV tras el descubrimiento de América —que proporcionó una inmensa afluencia de metales preciosos, fuente de lujo para las costumbres y el vestir—, la expulsión de los árabes y la unificación nacional. La subida al trono de Carlos V suponía la concentración en su persona del más vasto y poderoso imperio de Occidente; se reunían en sus manos los dominios de Habsburgo y de los Reinos de Castilla y Aragón. Además, a partir de 1519 se efectuaba la conquista de Méjico, seguida de la de América Central y del Norte; y, por otro lado, su matrimonio con Isabel de Portugal (Fig. 20) y el de su hermana con el rey Juan III aportaban a tan dilatados dominios la corona de Portugal, Brasil y el imperio colonial de las Indias; era el imperio



en el que, como se diría en tiempos de su hijo Felipe II, «nunca se ponía el sol». Esta supremacía territorial lo fue también política y tuvo su espaldarazo militar en 1625 cuando el emperador derrotaba al monarca galo, Francisco I, en la Batalla de Pavía. A partir de este momento la hegemonía española en el panorama internacional trasciende al campo de la moda; y el traje hispano se va a identificar de tal manera con su poderío y prestigio que, a mediados de siglo, vertir «a la española» suponía la suprema distinción.

El carácter dominante del traje español es su sobriedad, su austera elegancia —algo así como un espíritu de «lujo rígido»—, su color es el negro, cuya moda se extiende a Italia, Francia e Inglaterra. A este respecto Baltasar de Castiglione, que había visitado España en 1525 en calidad de Nuncio Papal, opinaba en su obra *El Cortesano* —publicada en 1528 y libro de cabecera para todo aquel que quisiera ser un perfecto caballero conforme a los ideales de la época— que el negro (convertido en símbolo de la monarquía española) proporcionaba más atractivo que cualquier otro color a las prendas de vestir y que en su defecto se debía utilizar, como mínimo, un color oscuro. La suya era una apología del traje español al que convertía en adalid de la moda al decir «yo quisiera que el traje atestiguase esta seriedad que conserva tan extraordinariamente la nación española».

Con la hegemonía del traje español —cuya gravedad no va reñida con el lujo— asistimos a una estilización de las líneas del cuerpo, a su reducción a formas rectas y geométricas tanto en el traje masculino como en el femenino. En el reinado de Carlos V (26) cuando el traje masculino toma detalles del exterior los atempera, haciéndolos suyos, como ocurre con las *cuchilladas.* Las prendas principales de la indumentaria varonil son el *jubón,* las calzas (27), di-

21 *Alejandro Farnesio,* de Sánchez Coello (Museo de Dublín), hacia 1550. Viste *jubón* de cuello muy levantado y *cuello* tizado (todavía pequeño), *coleto, calzas* partidas en *muslos* (acuchillados y henchidos) y *medias.* Encima lleva un lujoso *tudesco,* de tejido brocado y forrado con piel de armiño. La gorra con pluma, los guantes y la espada son complementos indispensables en este momento.

(26) Para el traje masculino y femenino de este período consúltese *Indumentaria española en tiempos de Carlos V* de Carmen Bernis. (*Vid.* Bibliografía).

(27) Las *calzas,* que vestían los hombres a la moda en el siglo XVI, podían ser *enteras,* de una sola pieza (heredadas del siglo XV); pero a partir de los años 30 (al tiempo que empiezan a usarse los trajes cortos como el *coleto* y la *cuera*) se dividen en dos piezas: *medias* y *muslos* o *muslos de*

vididas ahora en *muslos* y *medias* y el *sayo* (28), un traje con faldas que se vestía directamente sobre el jubón. En la década de los 30, se sustituye el *sayo* por prendas más cortas que dejan las piernas al descubierto, como el *coleto* (Fig. 21), una especie de chaleco sin mangas que apenas pasaba de la cintura, y la *cuera* (29), un nuevo modelo de *coleto*, más larga, de origen castrense y que podía tener mangas cortas; además de otras de menos importancia como la *ropeta* y la *ropilla.* Había «sobretodos» con mangas o tipo capa. Dentro de los primeros destacaban la *ropa* (Fig. 87 del texto de J. Laver) —abierta por delante y forrada de piel, que cuando era de cordero recibía el nombre de *zamarro*— y el *tudesco* (Fig. 21), una ropa corta que en España se llevaba echada sobre los hombros y sin meter por las mangas. Y dentro de las capas destacaban, aparte de la capa propiamente dicha, el *capuz,* el *tabardo,* la *bernia* y el *capote.* El tocado habitual en ese momento era la *gorra,* plana o adornada con una pluma (Fig. 21).

El traje femenino abandona las líneas curvas en favor de formas rectas y rígidas, provocando un cambio en el ideal femenino de la época, que enlazaba con las modas nacionales del siglo anterior. Esta transformación y distorsión de la anatomía femenina se conseguía, sobre todo, gracias a dos prendas, las más características de su vestuario, el *cuerpo* y el *verdugado.* El *cuerpo* era un corsé rígido —sobre la *camisa* y el *corpecuelo,* colocado en punta encima de la falda, forrado de tela basta y bordeado de alambre—, que imponía al busto una forma casi geométrica, alargaba el talle y comprimía el pecho hasta casi hacerlo desaparecer. El *verdugado*, que reaparece en 1537 al autorizar su uso las Cortes de Valladolid, permitía a la falda que llevaba encima adquirir una forma acampanada y sin ninguna arruga, acentuando así la finura de la cintura. Extendido

calzas. Éstas, en el transcurso del siglo, se acuchillan, se forran y se hacen henchidas (Figs. 21 y 22), y suelen denominarse, erróneamente, *greguescos* (véase *Indumentaria española en tiempos de Carlos V,* de Carmen Bernis, págs. 79 y 80).

Las gentes de condición humilde llevaban *calzones* —largos, parecidos a los pantalones actuales, y cortos hasta la rodilla— que a diferencia de la *calzas* no se amoldaban a la forma de las pierna y eran de enorme sencillez.

(28) El *sayo* español de la época de Carlos V era más o menos el equivalente del *doublet* inglés con Enrique VIII (Fig. 83 del texto de J. Laver).

(29) Es la prenda que lleva Carlos V en el retrato realizado por Tiziano en 1532 (*Vid.* Fig. 87 del texto de J. Laver). El Emperador aparece, en esta pintura, ataviado con *jubón* de raso blanco —visible en las mangas y a través de los cortes de la *cuera* –, *calzas* con *muslos* de raso blanco, *cuera, ropa francesa, gorra* y *zapatos picados.*

primero en Madrid en los ambientes cercanos a la Corte, el verdugado estuvo de moda hasta mediados del siglo XVII para las ceremonias; las clases populares no lo llevaron jamás. El traje de vestir «a cuerpo» habitual era la *saya* (30), que había reflejado en muchas ocasiones —sobre todo a principios de siglo— las influencias italianas en el escote redondo o cuadrado y en las anchas mangas abiertas, denominadas *mangas de puntas* (Fig. 20); pero a partir de la década de los 30 lo más común fue el sayo alto, ya sin escote, sobre el *cuerpo* y el *verdugado.* También podían ir a cuerpo con una falda llamada *basquiña* y una prenda corta con mangas, o llevar el *vaquero* (traje de una sola pieza, característica de los niños, pero también utilizada por las mujeres). Si la *ropa* era un «sobretodo» característico del traje masculino, también lo fue del femenino y pasaría luego a los Países Bajos.

A mediados de siglo subía al trono Felipe II, y el traje español lograba ahora su momento de apogeo en las Cortes Europeas. En estos momentos —en que nuestro país arbitraba la moda de Occidente— se acentuó la finura de la cintura en los trajes de hombre y mujer; y *jubones, cueras* y *coletos* se almohadillaban con guatas y emballenados, moldeando y puliendo así su silueta. Era una militarización del traje que con sus formas rígidas y sus superficies pulidas se extendía también a la indumentaria de las mujeres y hacía borrar la sensación de que debajo del traje hubiera un cuerpo femenino. Esta moda mostraba a la mujer como algo inaccesible, encerrado en una preciosa jaula. ¿Había en esta atenuación de las formas femeninas cierta influencia de las ideas de Trento? Curiosamente, mientras, el traje masculino exageraba los atributos viriles con las prominentes braguetas y mostraba a los varones más atractivos al irse acortando los *muslos* de *calzas* y ensancharse sus espaldas con múltiples hombreras.

Bajo el reinado de este monarca —máximo defensor del espíritu de la Contrarreforma— el traje se vuelve más sobrio, sus formas geométricas se acentúan y el color negro se hace omnipresente en el vestuario masculino— convirtiéndose en el traje de ceremonia por excelencia en las Cortes Europeas (Fig. 22). Parece como si la estética de la arquitectura escurialense tuviera su eco en la indumenta-

(30) La *saya* en un principio fue un vestido de una sola pieza. Más tarde se dividió en dos, y en el siglo XVII vino a designar sólo las faldas.

ria. Los escotes desaparecen por completo, los cuellos se hacen altos; y como coronación a esa figura geométrica a la que aludíamos aparecían los *cuellos* o *lechuguillas* (31). Al principio era una pequeña banda de encaje fruncida que se utilizaba como adorno, pero pronto adquirió enormes proporciones y hacia finales del siglo tenía que sostenerse con un armazón de alambre, el *rebato,* que lo levantaba muy por encima de la nuca; y de elemento ornamental se convertía en un distintivo de alcurnia y se difundía por toda Europa. También lo hacían los *verdugados* (32) —que en Francia e Inglaterra se transformaban en el *verdugade* y en el *farthingale* respectivamente—, los talles bajos en pico y los altos *chapines* de corcho (que se utilizaban sólo para salir a la calle). El recato del traje femenino había llegado hasta tal punto que para impedir que los pies quedaran a la vista cuando las damas se sentaban —lo cual era considerado como una incorrección suprema— se había provisto a las faldas de un alto pliege (Fig. 88 del texto de J. Laver). Con Felipe II el cuero sustituye el raso en el calzado y se ponen de moda las botas altas de cuero negro, que llegan al alto de las *calzas,* así como el *ferreruelo,* una capa semicircular (Fig. 22). Estas dos prendas hispanas traspasan también nuestras fronteras y los nobles franceses, por ejemplo, sustituyen la *chamarre* por la capa española. España exporta su moda, pero también sus manufacturas. Los comerciantes alemanes cruzaban el Pirineo y adquirían tejidos y prendas españoles; y Enrique VIII guardaba, entre las preciadas galas de su guar-

22 *Felipe II,* anciano, de Pantoja de la Cruz (Biblioteca del Monasterio de El Escorial), finales del siglo XVI. El monarca español, vestido de negro, es el paradigma de la sobriedad en el vestir en España durante la segunda mitad del siglo XVI, que se copia en toda Europa. Negros son su *ropilla* (prenda típica de su reinado), *calzas, medias, ferreruelo, gorra* y las botas altas. Frente a ellos destaca la blancura de la *lechuguilla o cuello* y de los puños.

(31) Los *cuellos* suelen denominarse popularmente, de forma errónea, *gorgueras.* Este término no lo utilizan en ningún momento los escritores contemporáneos para referirse a esta pieza, y sí el de *cuello* o *lechuguilla.* El vocablo *gorguera* designaba, en un principio, a telas transparentes que asomaban por los grandes escotes de los vestidos, formando un segundo escote en pico. Más tarde habría *gorgueras* que cubrían todo el cuello, como la que lleva Isabel de Portugal (Fig. 20) (Carmen Bernis, *Indumentaria española en tiempos de Carlos V,* págs. 92 y 94).

(32) Ana de Austria, esposa de Felipe II, va vestida con él, en el retrato realizado por Sánchez Coello en 1571 (Fig. 88 del texto de J. Laver). Su traje refleja perfectamente la moda femenina de la segunda mitad del siglo XVI. La Reina parece vestir sobre el *cuerpo* (que le alisa totalmente las formas) y el *verdugado* una *saya entera* con mangas de *puntas,* que remata en el cuello con una *lechuguilla* de encaje.



darropa, un vestido de paño segoviano (33). Se exportaban sombreros segovianos, bonetes de Toledo, talabartes cordobeses, se aprendía la técnica de tafilete de las botas cordobesas; además, los primeros géneros de punto se difundieron por toda Europa desde España (34).

Por otro lado, el hecho de que el primer libro escrito sobre indumentaria, aparecido en 1540, se dedicase al traje español constituye una prueba bastante elocuente de su importancia en el contexto europeo (35). En España no parece que se publicasen colecciones de esta clase; sin embargo fue el primer país en editar libros sobre patrones de trajes (36).

10

La influencia de la moda española sobrevivió a la muerte de Felipe II y persistió durante los primeros años del siglo XVII; pero con la decadencia del Imperio el traje español perdió también su preponderancia. En el siglo XVII Francia tomaba la antorcha en el liderazgo de la moda, mientras España seguía su curso independiente, apegada a sus prendas tradicionales.

Lo más característico del reinado de Felipe III fueron los enormes *cuellos* o *lechuguillas*, cuyo progresivo aumento de tamaño

23 *Retrato de una princesa española*, de Sánchez Coello (Col. Mercer. Nueva York), hacia 1615. Original ejemplo del traje femenino de principios del siglo XVII, en el que resaltan el *cuello* levantado con encajes y las *mangas redondas* del *cuerpo*.

24 *Retrato de una desconocida*, de Pantoja de la Cruz (Museo del Prado. Madrid), hacia 1629; muy representativo de la moda femenina de principios del siglo XVII, con un enorme *cuello* de encaje italiano, el talle en pico exageradamente pronunciado del *cuerpo*, y un aumento del lujo, en general, en joyas y tejidos.

(33) Lecea: *Recuerdos de la antigua industria segoviana*. Segovia, 1897.

(34) Lozoya, M. de, *Op. cit.*, Vol. II. Estudio Preliminar, pág. VI.

(35) Se trata del primer tomo de una colección, publicado por el grabador italiano Enea Vico, que tenía el título de *Desseins des habillements de differentes nations y desseins de habillements usités chez les peuples de diverses contreés de l'Espagne.*

(36) Son tres los de mayor importancia. El primero fue el de Juan de Alcega, titulado *Libro de geometría, prâctica y traça, el qual trata de lo tocante al oficio de sastre, para saber pedir el paño, seda o otra tela que será menester para mucho género de vestidos, ansí como de hombres como de mujeres y para saber como se han de cortar los tales vestidos con otros muchos secretos y curiosidades tocantes a este arte. Compuesto por Juan de Alcega, natural de la provincia de Guipuzcoa... Madrid, 1580.*

Los otros dos se publicaron en el siglo XVII: el de Francisco de la Rocha Burguen, en 1618 y el de Martín de Anduxat, en 1640. (Los tres están recogidos en la obra de Felisa Mendía Torres, *Libros españoles de sastrería de los siglos XVI a XVIII*, Madrid. 1949).







—a pesar de las *Pragmáticas* que prohibían su extensión— reflejan los retratos del Greco, Sánchez Coello (Fig. 23) y Pantoja de la Cruz (Fig. 24); y cuya desmesura critican y ridiculizan escritores de la época como Quevedo (37). Las prendas masculinas son las mismas que en tiempos de Felipe II, pero se abultan y adquieren mayor riqueza de color y profusión de adornos. Esta tendencia, sin embargo, se ve cortada al subir al trono Felipe IV (Fig. 25) en 1621. Este monarca inicia con su valido, el Conde Duque de Olivares, una serie de reformas en pos de una mayor austeridad, dentro de las cuales se contempla también el vestir, y en 1623 se publican los famosos *Capítulos de Reformación* que prohíben los *cuellos,* mal llamados *gorgueras.* Éstos, a partir de entonces, se convertirían en un símbolo de viudedad (38). En su lugar el rey, Felipe IV, adopta la *valona,* sobre *golilla* (39). El traje masculino se hace cada vez más sencillo, está formado básicamente por *jubón, ropilla, ferreruelo* y *calzones* (40); y el cabello se peina en una melena corta y se estila el bigote (Fig. 25).

Con Felipe IV, mientras el traje masculino se va simplificando, el femenino se hace cada vez más complicado, y la evolución de ambos puede seguirse en los retratos de Velázquez (Figs. 25 y 26) y de Sánchez Carreño. La moda femenina cambia en el segundo cuarto de siglo. Los *corpiños* de los trajes se escotan y las faldas o *sayas* adquieren unas dimensiones enormes, debido al invento de un nuevo armazón de alambre, el *guardainfantes* (Fig. 26). Por otro lado, al desaparecer las *lechuguillas,* el cabello se peina en forma de melena, cada vez más abultada y adornada con joyas y lazos; tan carga-

25 *Felipe IV,* de Velázquez (National Gallery. Londres), 1635. El monarca va vestido con la sobriedad que caracteriza a su reinado, en contraste con la exageración en la época de su padre. Lleva *ropilla, calzones* y *ferreruelo.* La *valona* ha sustituido a los complicados *cuellos.*

(37) Quevedo, en su *Sueño de las calaveras,* describe a un hidalgo adornado con un *cuello* tan grande «que no se le echaba de ver si tenía cabeza»; el cual al ser entregado a los demonios, «sólo reparó en que le ajarían el cuello».

(38) Lozoya, M. de, *Op. cit.,* Vol. III. Estudio preliminar, pág. VIII.

(39) La *valona* era el cuello de lienzo, y la *golilla* la armadura de cartón sobre la que se apoyaba. Éstos términos suelen utilizarse, popularmente, de forma indistinta. R. M. Anderson tiene un interesante estudio de este artefacto: *The golilla: a spanish collar of the 17th century* (*Vid.* Bibliografía). La *valona* designaba también al cuello vuelto, o caído, del siglo XVII (Fig. 27).

(40) Los *calzones* —a diferencia de las *calzas* del siglo anterior, cortas y esféricas que apenas llegaban a mitad del muslo— son largos y más estrechos, llegan hasta debajo de la rodilla (Fig. 25) y ya desde principios del siglo XVII pueden denominarse también *greguescos.*



26 *La Infanta María Teresa*, de Velázquez (Museo del Prado. Madrid), hacia 1659-1660. La indumentaria de la infanta refleja la moda femenina imperante a mediados de siglo, de *corpiños* escotados, enormes *guardainfantes* bajo la *saya* y cabello peinado en abultadas melenas.



27 *Mujer con mantilla*, de Velázquez (Devonshire Collection. Chatsworth), 1646. En su atuendo destacan la *valona* o cuello caído y la mantilla negra, característica de la indumentaria popular femenina española.



28 *Encuentro de Luis XIV y Felipe IV en la Isla de los Faisanes* (grabado de Le Brun de la tapicería de la historia del Rey), 1669. Los españoles (a la derecha) no han incorporado los extravagantes *rhingraves*, los adornos de cintas y lazos, ni las pelucas que hacían furor en la corte francesa (los personajes de la izquierda). La Infanta María Teresa, junto a su padre, lleva un aparatoso *guardainfantes* bajo la falda, mucho más complicado que el traje francés femenino en ese momento.

dos, a veces, que merecen de nuevo las sátiras de Quevedo (41). Las prendas de cubrir eran los mantos, que cuando se hicieron más ligeros y de encaje dieron lugar a la mantilla (Fig. 27).

A finales de la década de los 50 el traje español se encontraba en las antípodas del francés. Nada refleja tan bien el enorme contraste entre los dos países como el tapiz de Le Brun que inmortaliza el encuentro de las dos Cortes en la Isla de los Faisanes, con motivo de la boda de la hija de Felipe IV, María Teresa, con Luis XIV en 1660 (Fig. 28).

Hay que esperar al reinado de Carlos II para advertir una leve infiltración de las modas francesas en España. El propio monarca mostró su voluntad de acercamiento a la moda gala dando órdenes concretas para que la Corte vistiese a la francesa en su boda con María Luisa de Orleans, en 1680. Los nobles hispanos, que tenían un gran apego a la moda española, hicieron caso omiso a esta orden, aunque se aprecia un ligero acercamiento al gusto francés. De cualquier forma, cinco años más tarde, en 1685, Claudio Coello retrataba a Carlos II y a sus nobles en el cuadro de *La Adoración de la Sagrada Forma* (Fig. 29) vestidos, en parte, a la francesa, con grandes pelu-

(41) «Doña embudo con guedejas» llamó Quevedo a cierta hidalga.

cas y luciendo casacas y corbatas de encaje. En el traje femenino la melena y el *guardainfantes* quedaban como parte del traje cortesano, y la condesa D'Aulnoy cuenta sus apuros al tener que vestir el absurdo armatoste para visitar a la reina viuda en el Alcázar de Toledo (42). Los trajes corrientes adoptaron —una vez abandonado el *guardainfantes*— una línea más sencilla, y las faldas volvieron a la forma de cono o campana con el *verdugado*.

11

El siglo XVIII comienza con la subida al trono español de Felipe V, nieto de Luis XIV; con el advenimiento de la dinastía gala de los

29 Detalle de *La Adoración de la Sagrada Forma*, de Claudio Coello (Monasterio de El Escorial), 1685. El monarca y sus nobles han adoptado algunas de las modas francesas como la peluca, la casaca y la corbata.



(42) *Relación que hizo de su viaje por España la señora Condesa de Aulnoy, en 1679*. Primera edición Española. Madrid, 1891.





31 *Coloquio Galante*, de Goya, hacia 1793-1797.
32 *La Duquesa de Alba de Maja*, de Goya (Hispanic Society, Nueva York), 1797.

La *maja* y el *petimetre*, una pareja que aparece continuamente en la obra de Goya. El *petimetre* presumido y con su traje cuidadísimo y la *maja* con su falda de volantes, su mantilla colocada con salero, el abanico bien manejado, y su desplante y descaro. Y para *maja* de la aristocracia la elección no ofrece dudas, la Duquesa de Alba.

A la derecha:

33 *Doña Tadea Arias de Enríquez*, de Goya (Museo del Prado. Madrid), 1793-1794.
34 *El Duque de Alba*, de Goya (Museo del Prado. Madrid), 1795.

Los trajes ingleses de finales del siglo XVIII menos complicados, más sobrios y cómodos, llegan a España en la década de los noventa y son adoptados por la élite ilustrada.







30 *La familia de Felipe V,* de Van Loo (Museo del Prado. Madrid), primera mitad del siglo XVIII. Con la llegada de los Borbones se implantan las modas francesas en la corte.

Borbones se introducen ya de lleno las modas y las costumbres francesas (Fig. 30). Y como dice el marqués de Lozoya: «el traje de las clases elevadas no se separa en este siglo un ápice del patrón que Francia había impuesto a toda Europa; en ajustarse exactamente a él estaba la suprema elegancia» (43).

Los hombres visten lujosas *casacas, chupas* (especie de chalecos casi tan largos como las casacas), *calzón,* medias, zapatos con tacón rojo y pelucas blancas (Fig. 30). La exagerada preocupación por el vestir dará lugar a los *petimetres* (Fig. 31) o «currutacos», que seguían con adoración servil las modas que les llegaban de París tanto en vestimenta, como en actitudes y lenguaje; de ellos se diría que

(43) Lozoya, M. de, *Op. cit.*, Vol. IV. Estudio preliminar, pág. VII.

eran «hombrecillos afeminados y sin sexo» frente al prototipo de hombre «varonil hispano», el *majo,* fuerte y agigantado (44).

Las mujeres vestían también al dictado de la moda francesa, como se puede apreciar en los cuadros de Van Loo (Fig. 30), de Ranc, y posteriormente en los de Mengs. El *panier* —la nueva versión del *verdugado* del siglo XVI o del *guardainfantes* del siglo XVII, que se imponía en Francia a principios de siglo, en 1719— pasó a España donde recibió el nombre de *tontillo* (45). En un principio los *tontillos* eran de hierro y madera —aunque más tarde se hicieron de ballenas— y producían tal ruido al andar que también se conocieron con el nombre de *chillones.*

La moda gala imperó a lo largo del siglo XVIII, en los sucesivos reinados de Felipe V, Fernando VI, Carlos III y Carlos IV; apreciandose pequeñas variantes y reflejando siempre los cambios acontecidos en Francia. Pero aunque primara lo francés se recibía con gusto todo cuanto venía marcado con nota de «exotismo». Además el «elemento castizo» —que había estado siempre latente en el traje español— adquiere mayor importancia. A este respecto dice el marqués de Lozoya: «La dualidad de la España del siglo XVIII se refleja vivamente en la indumentaria. En tanto que las clases elevadas esperan con impaciencia el figurín de Francia, el pueblo se apega cada vez más a sus trajes castizos. Es el siglo de oro de los atavíos populares y regionales, y muchos, en estos momentos, adquieren su forma definitiva.» (46)

En Madrid, las mujeres de los barrios populares vestían la *basquiña* de vivos colores, la *chaquetilla de caireles* y se adornaban con la mantilla: eran las *majas* (Fig. 31). Los hombres se embozaban con sus amplias capas y dejaban caer sobre el rostro las anchas alas de sus sombreros. El intento de Carlos III en 1766 de recortar las capas

(44) El término *petimetre* provenía del francés *petit maître,* con el que se aludía a los presumidos varones de la Cortes de Luis XIV, que querían imitar a su señor. Se convirtieron en el blanco de las sátiras de los ilustrados —como Jovellanos, Samaniego o D. Ramón de la Cruz— quienes veían con la misma ironía a estos lamidos señoritos que a los majos con su arrojo y su bravura, ya que ambos compartían la misma afectación y ostentación.

(45) Llamado también, erróneamente, *miriñaque,* ya que este término no se utiliza en el siglo XVIII sino en el XIX para designar al equivalente de la *crinolina* francesa.

(46) Lozoya, M. de, *Op. cit.*, Vol. IV. Estudio preliminar, pág. X.

y reducir el tamaño de los sombreros (47), prendas tan tradicionales en la villa de Madrid, fue la chispa final que desencadenó el «Motín de Esquilache».

El gusto por lo castizo se acentúa en el reinado de Carlos IV. A finales de siglo, Rousseau hacía una apología de la vuelta a la naturaleza; y muy pronto sus ideas harían eco en otros escritores. En España, por ejemplo, Meléndez Valdés escribía en 1799 su *Elogio a la vida campestre.* Dentro de esta corriente de acercamiento al campo y a lo popular que provocan los ideales ilustrados, los nobles empiezan a vestirse y divertirse como el pueblo. Y si María Antonieta se paseaba por el Trianon disfrazada de pastora, María Luisa de Parma y las nobles españolas gustaron de vestirse como majas (48).

Goya, testigo de excepción de su tiempo, nos ofrece a través de sus retratos las modas que se sucedieron en España a lo largo del último cuarto del siglo XVIII y principios del XIX: la moda francesa del *panier* en algunos retratos de María Luisa de Parma, los trajes castizos de majos y majas en los Cartones para tapices o en la serie de los *Caprichos;* la incorporación de las modas inglesas, más sobrias, cómodas y prácticas, en el retrato de doña Tadea Arias de Enríquez, o del duque de Alba (Figs. 33 y 34) que hacen eco de las ideas ilustradas (49); la aparición del traje neoclásico, llamado también «Imperio» —reflejo de las corrientes estéticas del momento e inspirado en la indumentaria griega y romana— que aparece en tantísimas obras suyas, desde los retratos de «la Tirana» (Fig. 35) hasta



35 *La Tirana*, de Goya (Academia de San Fernando. Madrid), 1799.
El retrato de *La Tirana*, actriz protegida de la Duquesa de Alba, tiene una mezcla curiosa de indumentaria «neoclásica», y aire de «maja» en su mirada, su postura en jarras y su gallardía. La misma gallardía con que el Conde de Fernán Núñez (Fig. 36, pág. siguiente) se envuelve la capa.

(47) La razón estaba en que facilitaban, según los gobernantes, la comisión de delitos amparados tras el embozo de la vestimenta. Las quejas se venían recogiendo desde hacía tiempo, como por ejemplo las que formulara el Marqués de Ustarroz al Conde de Floridablanca, en 1746, en su *Discurso del Gobierno de Madrid, la importancia de su execución y las ventajas que puede producir con utilidad del Real servicio y bien público.*

(48) *Vid. Usos amorosos del diechiocho en España*, de Carmen Martín Gaite. Editorial Siglo XXI. Madrid, 1972, y la obra de Julián Gállego: *Las majas de Goya.* Ed. Alianza. Madrid, 1982.

(49) Rousseau, en el *Emilio*, hace una crítica feroz al traje «rococó» del Antiguo Régimen, y aboga por una indumentaria cómoda, funcional e higiénica.



el de la familia de Carlos IV o el de Gabriela Palafox, y, cómo no, la fascinación de la aristocracia por vestirse de «majos» y «majas», con modelos tan notables como el conde de Fernán Núñez (Fig. 36), y la duquesa de Alba (Fig. 32).

12

A principios del siglo XIX, antes de la Guerra de la Independencia, los hombres vestían ya a la moda inglesa, imperante en toda Europa. Se habían suprimido las casacas para usar el *frac,* de cuello muy alto, corto de talle, y faldones largos, se usaban chalecos cruzados de grandes solapas y muy cortos, y calzones muy ceñidos. Esto podía verse incluso antes, a finales del XVIII, en muchos retratos de Goya, como el de el duque de Alba (Fig. 34) al que hacíamos alusión, o el de Jovellanos. Los más elegantes llevaban botas de montar sin tacón, y a principios de siglo, en que este traje quedó definitivamente establecido, se generalizó también el pantalón, ancho, los sombreros de copa, y los grandes corbatones en el cuello. En el reinado de Fernando VII se usó el pantalón «collant», abrochado encima del tobillo con unos botoncitos, dejando ver los calcetines y los zapatos de charol. Los chalecos eran de seda y sus grandes corbatas blancas llegaban a la altura de las orejas. El cabello, un poco largo, caía en rizos sobre la frente, con las patillas cortas. Al final de este reinado se empezaron a llevar los pantalones largos con trabilla. Mientras, las damas seguían llevando en las dos primeras décadas de siglo el traje «Neoclásico», que abandonaba, por primera vez desde hacía tres siglos, corsés y *tontillos* y aparecía como veíamos en tantos retratos de Goya. El traje femenino se distinguió en el reinado de Fernando VII por su sencillez, y las mujeres hacían gala de no aceptar las modas extranjeras. Sólo tras la boda del rey con María Cristina, en 1829, se empezaron a infiltrar las modas extranjeras, y

36 *El Conde de Fernán Núñez*, de Goya (Colección particular), 1803, ofrece, al igual que *La Tirana*, una peculiar combinación de «modas francesas» -ataviado con calzones ceñidísimos, botas de montar, exagerada corbata y cabello despeinado, como los elegantes del Directorio- y aire de «majo», que le confieren tanto la capa, como su actitud de desplante y chulería.





37 *Correo de las Damas.* Madrid, 1835. Modas masculinas.
38 *La Moda.* Madrid, 1838. Trajes de paseo.
Con la aparición de las revistas de moda se difunden las modas románticas.

comenzaron a llevarse trajes de talle más bajo (reapareciendo con ellos el corsé) y mangas más anchas.

El reinado de Isabel II coincide con la Moda Romántica (Figs. 37 y 38) y, durante la regencia, María Cristina, la Reina Madre —que venía dirigiendo el traje femenino desde su llegada a España—, impulsó esta moda. Las damas, a imitación suya, llevaban trajes de talle bajo, mangas abombadas, lazos en el delantero, faldas huecas (que hacían imprescindible el uso de enaguas) y cortas (dejando a la vista los pequeños zapatos de tacón).

Con el espíritu romántico lo español vuelve a merecer la atención de Europa; España estaba de moda y el traje «de española» se convertía en la delicia de los románticos. Viajaban a España, escribían sobre el tema español, que consideraban absolutamente «pintoresco»; era el caso de Víctor Hugo, Gautier o Byron. En los periódicos de modas es frecuente ver mencionada o representada la *mantilla,* las litografías de Deveria popularizan el traje de «manola» y un periódico de moda inglés, *The Repository,* llega a representar en un figurín a una dama tocando la guitarra. Esta afición a las cosas

de España impone en Europa las modas castizas de nuestro país. El «majismo» ha traspasado nuestras fronteras. Los hombres se visten con la *capa española* (con la que se hacían retratar muchos caballeros) y las mujeres adoran la *mantilla,* la *peineta* y el *abanico.* Además de estas modas castizas aparece un tímido *revival* de algunas notas del «glorioso» siglo XVI español, con algunas reposiciones de pequeños *cuellos* o *lechuguillas;* e incluso las mangas abullonadas en el hombro podían estar inspiradas en los retratos de Antonio Moro y Sánchez Coello. Y quizá haya que ver en esta predilección por todo lo español la causa de que en la tercera década del siglo el talle bajase a su posición normal y las faldas se abultaran y cubrieran de volantes y encajes. Predominan también los turbantes orientales adornados con plumas, los sombreros que querían recordar a los del siglo XVI y tocados apodados *a la rusa* y *a la española;* y es que las mujeres que los llevaban se hacían la ilusión de ir vestidas de castellanas feudales, de sultanas turcas o de majas españolas.

Esta época, por otro lado, coincide con la publicación de las primeras revistas de moda en España (Figs. 37 y 38), que en Francia e Inglaterra tenían ya medio siglo de vida. En los años 30 *El Correo de las Damas* (Fig. 37) y el *Semanario Pintoresco Español* dedicaban algunas de sus páginas en láminas de cromolitografías a la moda femenina y también masculina; hasta 1840 no había revistas con-



39 *Gustavo Bécquer y su familia,* de Valeriano Bécquer (Museo Provincial de Bellas Artes, Cádiz), hacia 1860. Las obras de este pintor reflejan la forma de vestir recatada y sobria de la clase media de mediados de siglo.

sagradas sólo a la difusión de la moda. En Madrid, el periódico de este género que gozaba de más crédito entre los elegantes era un semanario titulado *La Psiquis,* éste competía con *La Mariposa,* que aparecía los jueves y propagó la costumbre de repartir patrones recortables.

Algunas revistas ilustradas de Madrid y otras provincias —como *El Cisne,* de Valencia, y *El Guadalhorce,* de Málaga— tenían también su sección de modas, y los costumbristas de la época hacen notar que la afición a los periódicos de modas se extendía a las aldeas más apartadas. Este género de publicaciones contribuyó a que España se adaptase cada vez con más fidelidad a la moda europea, dictada desde finales del siglo XVIII por Francia para las mujeres y por Inglaterra para los hombres.

Sin embargo, todavía en la primera década del reinado de Isabel II, la moda de París tenía que luchar contra lo castizo español, que seguía gozando de mucho arraigo; la misma reina dio realce con su ejemplo a la moda de la mantilla, mantos y velos, y de este modo se hizo retratar por su pintor de cámara, Federico de Madrazo. Su reinado, sin embargo, está muy influido por las modas de París y la nobleza y las clases adineradas españolas van vestidas casi igual que las parisinas. Por otro lado, la sobriedad y recato que dominaba el traje inglés de las clases medias se apreciaba también en las de nuestro país (Fig. 39). Así lo reflejan los cuadros de Esquivel, Madrazo... A esto contribuyen los contactos cada vez mayores con el extranjero y las revistas ilustradas que se inspiran en las modas de París.

La *crinolina* es la prenda característica en el período Isabelino, como lo es del II Imperio en Francia, y de su gran promotora y difusora, la emperatriz Eugenia de Montijo. La *crinolina* llega, pues, procedente de Francia, como todas las modas femeninas; aquí recibe el nombre de *miriñaque* y encuentra infinidad de comentarios en la prensa madrileña de la época. En un número de la revista *El Mundo Pintoresco,* de 1860, se podía leer lo siguiente: «La miriñaquería se ha apoderado de nuestras bellas. Viudas, casadas y doncellas, solteras, ostentan orgullosas el infernal invento y está llamado a formar una revolución social.» Mientras, el *Diario Oficial de Avisos* ofrecía este artefacto como un invento extraordinario, como puede apreciarse en este anuncio: «¿Quién puede dudar que el miriñaque



40 *La Señorita Burés,* de R. Casas (Museo de Arte Moderno, (Barcelona), hacia 1900, vestida con el traje sastre.

de buena forma se ha hecho indispensable al aceptarlo las señoras por su elegancia, comodidad y economía? ¿Quién duda que el miriñaque bien hecho y con buena forma viste muy bien y con elegancia? ¿Quién duda que es cómodo porque evita el llevar cuatro o cinco pares de enaguas que tanto molestan por el mucho peso? ¿Y quién puede dudar que es económico, porque evita el lavar, planchar y almidonar tantas enaguas?»

A lo largo del siglo, cuando en toda Europa había decrecido ya la moda romántica, la mantilla y la capa españolas quedaron relegadas a la clase media, si bien Eugenia de Montijo vuelve a poner la moda de la mantilla en Francia. Por otro lado, resulta curioso destacar el empleo del «casticismo» como símbolo externo de protesta política, algo que ocurrió con la llegada de la dinastía extranjera de Amadeo de Saboya. Las mujeres, para manifestar su desaprobación, salieron a la calle vestidas con mantilla y peineta.



41 *Recepción en el Palacio Real tras la boda de Alfonso XIII y Victoria Eugenia de Battemberg,* de Juan Comba (1906).

A principios del XX, el «traje de ciudad» se simplifica, ya había aparecido el traje sastre, ante la necesidad de una vestimenta más práctica (Fig. 40). La complicación se reserva para los trajes de noche, en plena *Bélle Epoque;* son de telas ricas muchas veces adornadas con perlas, escotes generosos y largas colas; los guantes largos hasta por encima del codo no pueden faltar.

A finales de la década de los setenta llega a España la moda francesa que dura gran parte del último cuarto de siglo, el *polisón,* que coincide con el reinado de Alfonso XII y los primeros años de Alfonso XIII. Mientras, entre los hombres se habia generalizado el uso del *frac,* al que luego se sumó la *levita* y ya hemos visto como la capa corta se usaba fuera de nuestras fronteras. Con Alfonso XII ya se empleaba la *americana* como prenda de mañana, la *levita* para visitar, y el *frac* o el *smoking* para recepciones y teatros. En los bailes de palacio el *frac* se utilizaba con un pantalón más corto, medias negras y chapines de charol.

A finales de siglo la práctica del deporte empezaba a difundirse e influía, al igual que en otros países, en la forma de vestir. La moda de bañarse en el mar había sido lanzada en España por Isabel II. Y si Eugenia de Montijo y Napoleón III consagraron Biarritz como lugar de veraneo de la aristocracia francesa, la reina Isabel iniciaría una tendencia semejante al ir a San Sebastián a tomar baños de mar para curar un herpes. Esta tradición se vio reforzada cuando posteriormente la reina María Cristina, en el cambio de siglo, eligió la capital donostiarra para las vacaciones estivales. Su hijo, Alfonso XIII, estimuló la práctica de varios deportes, y no era raro verle en revistas de la época jugando al tenis, patinando o practicando esgrima.

Las grandes ciudades —Madrid, Barcelona, San Sebastián, Bilbao o Valencia— seguían obedientemente las modas finiseculares y de principios de siglo procedentes de París. Era la época de la regencia de María Cristina y del principio del reinado de Alfonso XIII (Fig. 41). Estas modas se reflejaban en los grabados y dibujos de las revistas madrileñas como *La Ilustración Española y Americana,* o *Blanco y Negro* y en los retratos que los pintores modernistas Catalanes —Casas (Fig. 40), Anglada Camarasa , Rusiñol o Picasso— hacían a la burguesía catalana; también en sus carteles e ilustraciones en *Pel, Ploma* y *Forma* o *Quatre Gats.* Algunos de estos pintores, preocupados por el tema social —como Nonell, Casas o Picasso—, nos muestran así mismo el traje del proletariado industrial.

A principios de siglo los modelos creados por Paul Poiret habían irrumpido en el París de la *Bélle Epoque.* Su moda liberaba a la mujer de los corsés, subía el talle, y llenaba el traje de vivos colores e influencias orientales. Su importancia es resaltada por todos los especialistas, pero pocos libros de historia general de la moda mencionan a un español, coetáneo suyo, cuyas aportaciones al diseño del traje y tejidos son merecedoras de mayor atención. Nos referimos a Mariano Fortuny Madrazo (50), hijo del famoso pintor español, que

(50) *Vid. Mariano Fortuny (1871-1949). Un magicien de Venise,* de Anne Marie Deschodt. Edition du Regard, 1979, y el Catálogo de la Exposición que le dedicó el Banco de Bilbao en Madrid, en noviembre de 1984.

vivía y trabajaba en Venecia. Fortuny vuelve a las fuentes del clasicismo griego, de trajes drapeados, y a las técnicas artesanales en el tratamiento de tejidos. Estas preocupaciones eran, en cierto modo, deudoras de las ideas del movimiento inglés de *Arts and Crafts.*

En 1906 crea el «Knossos», una túnica de seda con decoración estarcida, para un ballet de París. Un año después diseña el «Delfos», túnica-columna de seda plisada, bautizada así por su mujer dado el parecido que guardaba con la del *Auriga de Delfos* (Fig. 18 del texto de J. Laver). Sus túnicas exigían también la eliminación del corsé, estaban creadas para un cuerpo desnudo, cuyas formas no pretendían alterar, sino, por el contrario, amoldarse a él. El «Delfos» gustó a la aristocracia y a los artistas, que se vistieron con él, como Isadora Duncan, o Natacha Rambova, esposa de Rodolfo Valentino (Fig. 42). Los trajes y técnicas de Fortuny alcanzaron tal fama que el mismo Poiret le pidió que le hiciera algunos diseños. Fortuny investigó incansablemente en el tratamiento de los tejidos, sobre todo en el plisado y el estarcido; técnicas que realizaba con métodos artesanales. Sus telas favoritas eran la seda y el terciopelo, a las que aplicaba motivos inspirados en muy diversas fuentes: medievales, renacentistas, barrocas, chinas, árabes...

La moda de Poiret, que triunfaba en París, Londres y Nueva York a finales de la primera década, tardó algo más en aceptarse en España (unas modelos que lucieron sus trajes por las Ramblas, hacia 1910, fueron abucheadas y acorraladas por los viandantes por escandalosas). Sin embargo, hacia 1915, sus modelos aparecían no sólo en la prensa de moda, revista de la época *(Blanco y Negro, La Esfera* o *Nuevo Mundo),* o en los carteles de los más prestigiosos dibujantes del momento como Bartolozzi, Ribas, Zamora (51), Penagos, Bujados...; su moda estaba también en la calle.



42 Natacha Rambova, esposa de Rodolfo Valentino, vestida con la túnica *Delfos* de Fortuny. El plisado de la seda —técnica finísima que realizaba manualmente y que patentó— estaba inspirado en el estriado de las columnas griegas y en el *Khiton* jónico.

(51) Pepito Zamora, además de ilustrador, fue figurinista y diseñador. Trabajó con Poiret en París, donde conoció a Erté, que sería uno de los grandes figurinistas Decó y le influiría en su estilo. En 1918 conoció en San Sebastián a Diaghilev y realizó figurines para un ballet. También entabló amistad con Sonia Delaunay, realizando la portada y contraportada para el número uno de su lujosa creación *Perfiles.*



43 Las cuatro hijas del Marqués de Urquijo con vestidos, sombreros de rafia y sombrillas de Sonia Delaunay (Madrid, 1919), cuyas aportaciones en el campo de la moda fueron posibles gracias al apoyo de la aristocracia española.

Por esas fechas Robert y Sonia Delaunay visitan España y se quedan a vivir en nuestro país unos años. El Madrid de entonces es un Madrid cosmopolita, el de «Pombo» de Gómez de la Serna, el del «ultraísmo», en cuyos cenáculos son acogidos con adoración. En este ambiente, Sonia Delaunay se dedica al diseño de trajes y a la decoración (52). No era ésta su primera incursión en este campo —en 1913 ya había realizado su primer «vestido simultáneo»—, pero sólo ahora se dedicaba de lleno a la aplicación de los principios del «orfismo» al tejido. Serge Diaghilev, que hacía entonces una gira por

(52) *Vid.* Catálogo de la Exposición de Robert y Sonia Delaunay. Fundación Juan March. (Madrid, abril-mayo, 1982); y el artículo de Guy Weeler, *Los Delaunay en España y Portugal*, en *Goya*, n.º 48, Madrid, mayo-junio, 1962.

España con los Ballets Rusos, le encarga los trajes para *Cleopatra* y le pone en contacto con el marqués de Valdeiglesias, quien le introduce en la buena sociedad madrileña para la que realizará trajes y decoraciones (Fig. 43). Sonia Delaunay abre una «boutique», que tiene un enorme éxito, y pronto su moda se extiende a Bilbao y San Sebastián. Sus creaciones en el mundo de la moda suponen la primera aplicación de la abstracción en el traje y son viables gracias al respaldo que encuentra en la élite aristocrática española. Sus obras carecieron entonces de repercusión fuera de estos círculos y hubo que esperar hasta los años 60 para que Sonia Delaunay fuera redescubierta.

En los años 20 hay un ilustrador que influye de manera decisiva en la transformación de la mujer madrileña en una «mujer moderna» según los cánones y los aires de París, es Rafael Penagos. Las mujeres, que no llevaban el sombrero *cloché,* ni el pelo a lo *garçon* empiezan a parecerse a las mujeres que dibuja Penagos (Fig. 44). Acortan sus faldas, pierden caderas, sus siluetas se vuelven más delicadas, se les alargan los dedos para coger bien un «murati» y se pintan las uñas de rojo. Las «mujercitas Penagos» inundan los tés del Ritz, el hipódromo de la Castellana y los estrenos teatrales, confirmándose una vez más la famosa frase de Oscar Wilde: *«Life imits art»*.

En los años 30 continúa la asimilación de modas francesas, pero también americanas; son muchas las películas de Hollywood que se proyectan en los cines españoles. Sin embargo, este fuerte contacto con las modas extranjeras se pierde con el estallido de la Guerra Civil.

El final de la contienda abre un nuevo capítulo, el de la postguerra, que se hace sentir hasta mediados de los 50. El aislamiento y la autarquía provocan un retroceso en el campo cultural. Una mentalidad de austeridad y pacatería moralista domina todos los órdenes vitales y afecta, claro está, tambien a la moda. Carmen Martín Gaite (53) refleja muy bien este ambiente en la vida cotidiana. Desde los púlpitos, la prensa, la radio y las aulas de la Sección Femenina se predicaba la moderación en el vestir, dirigida exclusivamente a las mu-

(53) Carmen Martín Gaite: *Usos amorosos de la posguerra española.* Editorial Anagrama. Barcelona, 1987.



jeres. Ir sin medias o faja, llevar un bañador «Lastex», pantalones, la melena suelta sin horquillas —a lo Verónica Lake— o fumar en público, no se quedaban en simples faltas de recato, poco dignas del sexo débil; más aún: constituían verdaderas provocaciones carnales, tentaciones demoniacas a los varones y hacían correr ríos de tinta.

El duro panorama que hemos trazado se suaviza lentamente a mediados de los 50, y sin duda influyen en ello la desaparición de las últimas cartillas de racionamiento (1952), la firma del convenio económico con Estados Unidos (1953), la irrupción del turismo, y la difusión regular de programas de televisión a partir de 1956.

La alta burguesía vestía con el estilo del «New Look» que Christian Dior había lanzado en 1947, con vestidos de cinturas de avispa, vuelos en las faldas y zapatos de tacón de aguja, mientras la aristocracia prefería a Balenciaga. Pero triunfaban también las modas americanas que llegaban a través del cine, los telefilmes y los turistas.

A principios de los años 60 se celebraba el Concilio Vaticano II, con el que la Iglesia intentaba ponerse al día y contribuir a la desaparición de ciertas costumbres obsoletas (llevar mantillas o velos para entrar en las iglesias...). Eran también los primeros años del *pop*, que en España alcanzaría su punto culminante a finales de la década. Esta moda, impuesta por los jóvenes, llegaba tarde a nuestro país. Y también las que le sucedieron —la *hippy* o la *punk*— movimientos contraculturales que aparecían en España con años de retraso, y se quedaban en meros gestos externos. En el camino, y con el tiempo y la resistencia a ellos, habían perdido practicamente todo su contenido ideológico contestatario. Sin embargo, algo cambiaba, el público mayoritario a quién iban dirigidos los productos de confección era el juvenil y a ello se adaptaban la industria y el mercado (los grandes almacenes y las boutiques).

44 *La «Mujer-Penagos»* —(Colección R. de Penagos), 1925, —cosmopolita, con su pelo a la *garçone*, su sombrero *cloché*, sus ojos muy pintados, sentada en un bar y fumando—, contribuye a la transformación de la imagen de la mujer española en los años veinte.

¿Qué había ocurrido en todo este tiempo con la alta costura española (54)?

España había dado dos grandes figuras al panorama internacional, si bien su plataforma de proyección pública se encontraba en París. Eran Cristóbal Balenciaga, que había llenado dos décadas, la de los 40 y los 50, con sus creaciones, y Paco Rabanne, que investigaba en los años 60 con nuevos materiales para el traje (metales y plásticos) y lanzaba sus «vestidos-metálicos». En esas fechas triunfaban dentro de nuestras fronteras dos grandes modistos, de sobra conocidos, Manuel Pertegaz y Elio Berhanyer (Fig. 45), pero su fama trascendía en el extranjero, y revistas de la talla de *Vogue* y *Harper's Bazaar* enviaban a sus periodistas a España para valorar y reseñar sus colecciones.

La alta costura española —que había dado muchas otras figuras importantes— atravesaba a mediados de los 60 su momento de crisis. La confección seriada del prêt-à-porter de boutiques, la aparición de una moda juvenil más sencilla, deportiva y barata, y los impuestos cada vez más altos sobre los productos de alta costura eran los principales factores desencadenantes de la crisis. El número de firmas se reducía casi a un 15 por 100 y las que sobrevivían lo hacían adoptando la forma francesa de comercialización del nombre a través del prêt-à-porter en algunas prendas, los perfumes y accesorios.



45 Abrigo de lana doble faz. Elio Berhanyer, otoño-invierno 67-68. Berhanyer es, junto a Pertegaz, el modisto más representativo de los sesenta; sus diseños son muy característicos, de líneas muy geométricas, cortes cargados y grandes botones planos.



46 Abrigo moldeable. Sybilla, primavera-verano 87. Sus diseños, en muchas ocasiones, demuestran un gusto por el movimiento y las líneas onduladas, de clara inspiración modernista. Para dar cuerpo a sus prendas utiliza materiales como la hojalata.

(54) *Vid. Vestir en España*, de Rosa María Pereda. Los Caprichos del Dragón. Ediciones del Dragón. 1986.
Cuando se acaba este epílogo está a punto de inaugurarse en Barcelona la exposición: *España: cincuenta años de Moda.* Abarca desde Balenciaga hasta Sibylla, e incluye la edición de un catálogo. (Barcelona, Palacio de Virreina, octubre de 1987, organizado por el Ayuntamiento de Barcelona). Y en San Sebastián está a punto de celebrarse una exposición homenaje a Cristóbal Balenciaga.

A finales de los 70 un nuevo concepto del «Diseño de Moda» aplicado a la industria, a una producción en serie pero limitada y controlada por el mismo diseñador, veía nacer una nueva generación, los denominados «nuevos creadores» —Manuel Piña, Margarita Nuez, Jesús del Pozo, Adolfo Domínguez...—. A ellos en los 80 se suman Purificación García, Jordi Cuesta, Teresa Ramallal...; y los más jóvenes: Sibylla (Fig. 46), Ágata Ruiz de la Prada y Alvarado. Todos estos diseñadores, de tendencias muy diferentes, tienen en común la voluntad de realizar una moda donde el carácter español quede patente, y aunque la gente joven sigue vistiendo mayoritariamente en los grandes almacenes, la incidencia del diseñador en la moda de la calle es mucho mayor, y sus prendas —aunque caras— son más asequibles que antes.

El clima es ahora, a finales de los 80, totalmente propicio para un resurgir de la moda española que encuentra un fuerte apoyo en los organismos oficiales y en firmas privadas, y a cuyo consumo invitan grandes campañas publicitarias patrocinadas por los mismos.

BIBLIOGRAFÍA

A—ESTUDIOS SOBRE EL TRAJE Y LOS TEJIDOS EN ESPAÑA

I. INDUMENTARIA

ANDERSON, R. M.: *Hispanic Costume 1480-1530.* The Hispanic Society of America. New York, 1979.

ANDERSON, R. M.: *The Golilla: A Spanish collar of the 17th century.* Reprinted waffenund kglomkunde vol. XI, N.º 1 1969 for the Hispanic Society of America.

AZNAR, E.: *Indumentaria española.* Documentos para su estudio desde la época visigoda hasta nuestros días. Madrid, 1879.

BERNIS, C.: *Indumentaria española en tiempos de Carlos V.* Madrid. Instituto Diego Velázquez, CSIC. 1962.

BERNIS, C.: *Indumentaria medieval española.* Madrid. Instituto Diego Velázquez CSIC, 1956.

BERNIS, C.: *Las pinturas de la sala de los Reyes de la Alhambra. Los asuntos, los trajes, la fecha.* Cuadernos de la Alhambra, N.º 18. Granada, 1982.

BERNIS, C.: *Modas españolas medievales en el Renacimiento europeo.* Zeitschrift für historische waffen und kostümkunde. München. 1959, Heft 1-2, págs. 94-100, y 1960, Heft 1, págs. 27-40.

BERNIS, C.: *Modas moriscas en la sociedad cristiana española del siglo XV y principios del siglo XVI.* Boletín de la Real Academia de la Historia CXLIV. Madrid, 1959, págs. 199-228.

BERNIS, C.: *Trajes y modas en la España de los Reyes Católicos.* (2 volúmenes: I. Las mujeres, II. Los hombres). Madrid. Instituto Diego Velázquez. CSIC. 1978.

CATÁLOGO DE LA EXPOSICIÓN: *España: cincuenta años de moda* (abarca desde Balenciaga hasta Sybilla). Ayuntamiento de Barcelona. Octubre, 1987.

CLONARD, Conde de: *Discurso histórico sobre el traje de los españoles, desde los tiempos más remotos hasta el reinado de los Reyes Católicos.* Memorias de la Real Academia de la Historia, IX. Madrid, 1869.

COLECCION GENERAL de los Trajes que en la actualidad se usan en España, principiada en el año 1801, en Madrid. Bibliófilos Españoles. Madrid, 1973.

COMBA, M.: *Historia del traje real y cortesano desde los Reyes Católicos hasta Alfonso XIII.* Reales Sitios, año VIII, N.º 29. 1971.

COVARRUBIAS: *Tesoro de la lengua castellana o española, según la impresión de 1611.* Barcelona, 1943.
DÁVILA, F.: *Los chapines en España.* Boletín de la Real Academia de la Historia, XII. Madrid, 1888.
GIRÓN, Pedro: *Noticias de los antiguos trajes de España.* Año 1539. (Copia manuscrita de Abella: Colección Diplomática de España, tomo 21. Real Academia de la Historia).
DIEGO, N. de y LEÓN SALMERÓN, A.: *Compendio de indumentaria española.* Madrid, 1915.
LÓPEZ SERRANO, M.: *Cinco siglos de modas: libros y revistas de Palacio, Museo de trajes de Aranjuez.* Reales Sitios, año IX, n.º 32. 1972, págs. 21-30.
MENDÍA, F.: *Libros españoles de sastrería de los siglos XVI al XVIII. Madrid, 1949.*
MENÉNDEZ PIDAL, y BERNIS, C.: La España del siglo XIII, leído en imágenes (Incluye un capítulo sobre el traje, el aderezo y los afeites). Real Academia de la Historia. 1986.
NÚÑEZ, M.: *La indumentaria como símbolo en la iconografía funeraria.* Fragmentos, Revista de Arte, n.º 10. 1987, págs. 72-84.
PEREDA, R. M.: *Vestir en España.* Los Caprichosos del Dragón. Ediciones del Dragón. 1986.
RIVIERE, M.: *La moda ¿Comunicación o incomunicación?* (En el capítulo «La moda en tres revistas españolas: Ama, Telva y Hola» se analiza la moda de nuestro país en los años sesenta y setenta). Colección Punto y Línea. Ed. Gustavo Gili. Barcelona, 1977.
ROCAMORA, M.: *La mode en Espagne au XVI° S.;* en «Actes du 1er Congrès International d'Histoire du Costume». 1952.
ROCAMORA, M.: *Un siglo de modas barcelonesas: 1750-1850.* Editorial Montaner y Simón. Barcelona, 1946.
SÁEZ PIÑUELAS, M. J.: *La moda femenina en la literatura.* Madrid. Ed. Taurus, 1965.
SÁEZ PIÑUELAS, M. J.: *La moda en el Monasterio de El Escorial.* Revista Goya, n.º 56-57. 1963.
SÁEZ PIÑUELAS, M. J.: *La moda en la corte de Felipe II.* Madrid. Instituto de Estudios Madrileños. CSIC 1962.
SEMPERE Y GUARINOS, J.: *Historia del luxo y de las leyes suntuarias de España.* Madrid, 1766.

II. TEJIDOS

ARTIÑANO, P. M. de: *Catálogo de la Exposición de Tejidos Españoles anteriores a la introducción del Jacquard,* Madrid, Sociedad Española de Amigos del Arte, 1971.
A.A.V.V. *Historia de las Artes Aplicadas e Industriales en España* (el capítulo dedicado a los *Textiles: Telas, Alfombras y Tapices* por C. Partearroyo Lacaba y *Bordados, Pasamanerías y Encajes* por M. A. González Mena), coordinado por A. Bonet Correa. Ed. Cátedra. Madrid. 1982.
CAMPS CAZORLA, E.: *Tejidos visigodos de la necrópolis de Castiltierra, Anuario del Cuerpo Facultativo de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos,* V, II, 1934.
GÓMEZ MORENO, M.: *El Panteón Real de Las Huelgas de Burgos,* Madrid. Instituto Diego Velázquez. 1946.
GONZÁLEZ MUÑOZ, M. C.: *La Real Fábrica de Seda de Talavera de la Reina,* Separata de *Hispania,* vol. XXXIII, núm. 125.
MAY, F. L.: *Silk textiles of Spain. VIII to XV century,* Nueva York, The Hispanic Society, 1957.
NIÑO, F.: *Antiguos tejidos artísticos españoles,* Madrid, Escuela de Artes Aplicadas y Oficios Artísticos. 1942.
PARTEARROYO, C.: *Spanish-Moslem Textiles,* Bulletin de Liaison du Centre International d'Etude des Textiles Anciens, núm. 45, Lyon, 1977.

RODRÍGUEZ GARCÍA, S.: *El arte de las sedas valencianas en el siglo XVIII,* Valencia, 1959.
SHEPHERD, D.: *The Textiles from Las Huelgas de Burgos,* Bulletin, Nueva York, Needle and Bobbin Club, 1951, V. 35.
TORRELLA NIUBO, F.: *Las colecciones del Museo Textil Biosca,* Tarrasa, 1949.

B—BIBLIOGRAFIA BASICA GENERAL

I. ESTUDIOS GENERALES DEL TRAJE Y LA MODA

Actes du 1er Congrès International d'Histoire du Costume (Venise, 31 aout - 7 septembre 1952) Centro Internazionale delle Arti e del Costume Palazzo Grassi. Venezia.
BATTERBERRY, M. y A.: *Fashion, the Mirror of History.* Columbus Books. A Chanticleer Press Edition. London, 1982 (1.ª edición, 1979).
BEAULIEU, M.: *El vestido antiguo y medieval.* Editorial Oikos-Tau. Barcelona, 1971. (Título original *Le costume antique et médiéval.* Presses Universitaires de France, 1971).
BEAULIEU, M.: *El vestido moderno y contemporáneo.* Editorial Oikos-Tau. Barcelona, 1987. (Título original *Le costume moderne et contemporain.* Presses Universitaires de France, 1987).
BLACK, J. A.: *A history of costume.* William Morrow and Co. New York, 1980. (Hay también una edición en italiano por el Instituto Geográfico de Agostini. Novara.)
BOEHN, Max Von: *La Moda: Historia del traje en Europa desde los orígenes del Cristianismo hasta nuestros días.* 8 volúmenes. (Con estudios preliminares del marqués de Lozoya). Editorial Salvat. Barcelona, 1928-29. (Título original, *Die mode menschen und moden im mittelalter.* Klislchers und Druck von Bruckmann A. G. München, 1925).
BOUCHER, F.: *Historia del traje en Occidente desde la antigüedad hasta nuestros días.* Ed. Montaner y Simón. Barcelona, 1965 (ed. original Flammarion; hay además una reciente edición en inglés de Thames and Hudson).
CALATI, M.: *El vestido a través de los tiempos.* Editorial Teide. Barcelona, 1969. (Edición original del Instituto Geográfico de Agostino. Novara).
CÓMO VESTÍA EUROPA (1450-1850). *Los cambios a través del tiempo.* 13-16 Estudio en desarrollo. Editorial Cymys. Barcelona, 1983.
CONTINI, M.: *Fashion from ancient Egipt to the present day.* Ed. James Laver. Paul Hamlyn. London, 1965.
DAVENPORT, N.: *Book of costume.* London, 1948.
DESLANDRES, Y.: *El traje imagen del hombre.* Editorial Tusquets. Barcelona, 1985. (El segundo capítulo, *Evolución de las formas del traje,* hace un rápido recorrido a lo largo de la Historia del Traje.)
KOHLER, C.: *A history of costume.* Dover Publications. New York, 1963.
KYBALOVA, L.; HERBENOVA, O; LAMAROVA, M.: *Encyclopédie illustreé du costume et de la mode.* Gründ. París, 1973.
MARANGONI, G.: *Evoluzione storica e stilistica della moda.* Edizione dell'Istituto Artistico dell'Abbigliamiento Marangoni. Milán, 1970 (3 volúmenes).
MONDINI LUGARESI, L.: *Moda e costume.* Istituto del Figurino del Costume Teatrale e Disegno Tessile. Milán, 1964.
MORALES, M. L.: *La moda, el traje y las costumbres en la primera mitad del siglo XX.* (3 volúmenes de 1900 a 1947; continuación de la colección iniciada por Boehn). Editorial Salvat. Barcelona, 1947.

MUSEU TEXTIL I D'INDUMENTARIA - COLLECCIO ROCAMORA: 1881-1981 *Cent anys d'indumentária.* (Con folleto en castellano). Barcelona, 1982.
PUIGGARI, J.: *Monografía histórica e iconográfica del traje.* Barcelona. Librería de Juan y Antonio Bastiños. 1886.
RIVIERE, M.: *La evolución del traje.* En Enciclopedia Universitas, N.º 197-198. Salvat Editores. Barcelona, 1975.
RIVIERE, M.: *Moda femenina y moda masculina.* En Enciclopedia Universitas, N.º 205. Salvat Editores. Barcelona, 1975.
SOLER, J. M.: *Historia del traje.* Librería Dalmáu. Barcelona, 1946.
WILCOX, H. T.: *La moda en el vestir.* Editorial. Centurión Buenos Aires, 1946.

II. HISTORIAS GRAFICAS DEL TRAJE

BRUHN-TILKE: *A pictorial history of costume.* London A Zwemmer LDT 1955 (existe una edición en español, *Historia gráfica del traje,* por la editorial Gustavo Gili. Barcelona, 1957, con un prólogo del Marqués de Lozoya).
BRUHN-TILKE: *Costume patterns and design.* London. A Zwemmer LDT. 1956.
GORSLINE, D.: *What people wore. From ancient times to the twentieth century.* Bonanza books. New York.
HANSEN H. H.: *Historia gráfica de la moda.* Editorial Juventud, Barcelona, 1969,
HISTORIC COSTUME IN PICTURES. Braun and Schneider. Dover. New York. 1975. (Hay además una edición italiana en color con el título: *Atlante de ll'abbigliamento.* Longanesi. Ec. Milán. 1981.)
KLEPPER, E.: *El traje a través de los tiempos.* Editorial Gustavo Gili. Barcelona. 1971. (Con una introducción de Manuel Rocamora.) (La edición original es alemana; hay también una edición inglesa, *Costume through the ages,* de Thames and Hudson. Simon & Schuster. New York. 1963.)

III. SOCIOLOGIA Y PSICOLOGIA DE LA MODA

BARTHES, R : *El sistema de la moda.* Gustavo Gili. Barcelona, 1978.
BUTAZZI, G.: *Arte, storia, societá.* Grupo Editoriale Fabbri. Milán, 1981. (Hay también una edición francesa publicada por Hachette.)
DESLANDRES, Y.: *El traje, imagen del hombre.* Editorial Tusquets. Barcelona, 1985. (Capítulos 3.º y 4.º, *El traje como signo social* y *El traje de la pareja.*)
ECO, U.; DORFLES, G.; ALBERONI, F., Y OTROS: *Psicología del vestir.* Ed. Lumen. Barcelona, 1976.
FLÜGEL, J. C.: *Psicología del vestido.* Ed. Paidós S.A.I.C.I. Buenos Aires, 1964.
HOLLANDER, A.: *Seeing through clothes.* Avon publishers of Bard. New York, 1980.
KÖNIG, R.: *Sociología de la moda.* A Redondo Editor. Barcelona, 1972.
LAVER, J.: *Clothes.* London. 1952.
RIVIERE, M.: *La moda: ¿comunicación o incomunicación?* Ed. Gustavo Gili. Barcelona, 1977.
SIMMEL, G.: *Cultura femenina y otros ensayos.* Espasa Calpe, S. A. Madrid, 1955.
STOETZEL, J.: *Psicología social.* Editorial Marfil, S. A.; Alcoy (Alicante), 1970 (véase particularmente el cap. XVII; «Los fenómenos de moda», n.º 2: «Los fenómenos colectivos de la moda»).
YOUNG, K.: *Psicología social de la muchedumbre y de la moda.* Editorial Paidós, S.A.I.C.F. Buenos Aires, 1965.

IV. HISTORIA DEL TEJIDO

A.A.V.V.: *Telas con historia y los tejidos y sus nombres.* Tapicerías Gancedo. «Revista de las Artes Decorativas». Madrid, 1975.
BARELLA MIRÓ, A. Y RARELLA CIVIT, F.: *Iniciación a la historia del arte en los tejidos.* Editorial Costura 3. Barcelona.
BARELLA MIRÓ, A.: *Una aproximación a la historia de la técnica textil y de la confección.* Editorial Costura, 3. Barcelona.
CASTELLS CAÑAMERAS, J.: *Creadores del progreso textil.* Cámara del Comercio e Industria. Tarrasa, 1948.
DESLANDRES, Y.: *El traje imagen del hombre.* Editorial Tusquets. Barcelona, 1985. (Capítulo 1.º: *Las bases materiales de la fabricación de los trajes.*)
FLEMMING, E.: *Historia del tejido.* Editorial Gustavo Gili. Barcelona.
LEWIS, E.: *La novelesca historia de los tejidos.* Editorial Aguilar. Madrid, 1959.
TORRELLA NIUBO: *El arte textil.* Colección Estudio. Editorial Seix Barral. Barcelona.
TORRELLA NIUBO, F.: *Historia de los tejidos* (publicación en fascículos en la revista «Trapos con estilo», n.º 1. Septiembre, 1986).
ZAHN, J.: *Historia del tejido.* Editorial Zeus. Barcelona.

Lista de ilustraciones

Portada: Federico V de Bohemia y su esposa Isabel Estuardo, 1628, A. P. Van de Venne, Rijksmuseum, Amsterdam.

1 Venus de Lespugue, Haute-Garonne, Francia. Período auriñaciense, hacia el 25.000 a. J.C. Marfil. París, Musée de L'Homme.

2 Mujer sentada de Mari, Irak. Arte sumerio, hacia el 2900-2680 a. J.C. Alabastro. Museo de Damasco, por cortesía de André Parrot. *Foto Hirmer Verlag.*

3 Figura del rey Ikushshamagan de Mari, de pie, Irak. Arte sumerio, hacia 2900-2685 a. J.C. Alabastro. Museo de Damasco por cortesía de André Parrot. *Foto Hirmer Verlag.*

4 El dios Abu (?) y una estatuilla femenina de Tell Asmar, Irak. Arte sumerio, principios del tercer milenio a. J.C. Alabastro. Bagdad, museo de Irak. *Foto del Oriental Institute, University of Chicago.*

5 Estatua de Asurbanipal II de Nimrud, Irak. Período babilonio, 883-885 a. J.C. Piedra caliza. Londres, British Museum.

6 Relieve de Persépolis, Irán. Arte persa, siglos V a. J.C. Boston. Museum of Fine Arts. *Foto del Museo de Boston.*

7 Guerreros de Susa, Irán. Arte persa, siglo V-IV a. J.C. Relieve de cerámica vidriado. París, Louvre. *Foto M. Chuzeville.*

8 Escena de banquete de la tumba del hermano Wah, Tebas (copia de Nina M. Davies). Arte egipcio, de la Dinastía XVIII, 1555-1330 a. J.C. *Foto del Oriental Institute, University of Chicago.*

9 El faraón Tutankamon y la reina Ankesenpaten. Parte trasera del trono de la tumba de Tutankamon, Tebas. Arte egipcio, de la Dinastía XVIII, 1555-1330 a. J.C. La tumba es del 1550-1330 a. J.C., de madera chapada en oro, plata e incrustaciones. Museo de El Cairo. *Foto Roger Wood.*

10 Portadora de ofrendas. Arte egipcio, de las Dinastías XI-XII, hacia el 2000 a. J.C. Escultura de madera y estuco. París, Louvre.

11 El faraón Akenaton y la reina Nefertiti. Arte egipcio, de la Dinastía XVIII, 1555-1330 a. J.C. Relieve pintado. París, Louvre. *Foto Giraudon.*

12 Diosa de las serpientes procedente del Palacio de Knossos, Creta. Minoico reciente, hacia 1600 a. J.C. Figurilla de terracota. Heraclion, Museo Arqueológico.

13 *La Parisina,* procedente de Knossos, Creta. Minoico reciente, 1550-1450 a. J.C. Fresco. Heraclion, Museo Arqueológico. *Foto por cortesía de la Dra. Anne Ward.*

14 Diosa de las serpientes del Palacio de Knossos, Creta. Minoico reciente hacia 1600 a. J.C. Figurilla de terracota. Heraclion, Museo Arqueológico.

15 Rey-sacerdote de Knossos, Creta. Minoico reciente, 1550-1450 a. J.C. Relieve de estuco reconstruido. Heraclion, Museo Arqueológico.

16 Dama de Tanagra, siglo III a. J.C., y criada procedente de Alejandría, hacia el 300 a. J.C. Período helenístico. Figuras de terracota. Londres, British

Museum. *Foto Peter Clayton.*

17 La diosa Atenea procedente de la Acrópolis, Atenas. Arte griego, hacia el 450 a. J.C. Relieve votivo en mármol. Atenas, Museo de la Acrópolis. *Foto Hirmer Verlag.*

18 El Auriga de Delfos, Grecia. Arte griego, hacia el 475 a. J.C. Estatua en bronce. Museo de Delfos. *Foto Hirmer Verlag.*

19 Dibujo de una escena mitológica procedente de *Monuments de Sculptures Antiques et Modernes*, Vauther y Lacour, París, 1839. Dibujo de un relieve original griego en el Louvre del siglo V a. J.C.

20 Dibujo de esculturas griegas de *Monuments de Sculptures Antiques et Modernes*, Vauther y Lacour, París, 1839.

21 Ménade, quizá de Kalímacos. Copia romana de un original griego, fines del siglo V a. J.C. Relieve en mármol pentélico. Nueva York, The Metropolitan Museum of Art. Fletcher Fund, 1935.

22 Torso de la diosa Minerva procedente del Tíber. Mediados del siglo V a. J.C. Roma, Museo Nacional. *Foto Colección Mansell.*

23 Muchacho procedente de Trallis, Caria. Arte romano, quizá del siglo I a. J.C. Estatua de mármol. Museo de Estambul. *Foto Hirmer Verlag.*

24 Muchacha procedente de Verona, Italia. Copia romana de un original griego, del 50 a. J.C. al 50 d. J.C. Escultura de bronce con incrustaciones de plata. Londres, British Museum.

25 Cabeza de una dama desconocida procedente de Sicilia. Arte griego, siglo VI a. J.C. Terracota. Museo de Siracusa. *Foto Soprintendenza alle Antichità, Siracusa.*

26 Cabeza de la musa Polyhymia. Copia romana de un original helenístico. Mármol. Roma, Museo Capitolino. *Foto Georgina Masson.*

27 Cabeza de Hera Borghese. Probablemente copia romana del original griego, siglo III a. J.C. Mármol. Copenhague. Ny Carlsberg Glyptotek.

28 Guerrero procedente de una crátera de volutas con figuras rojas del pintor Nióbide. Arte griego, quizá representa a Teseo, hacia el 470 a. J.C. Palermo, Museo Nacional Arqueológico. *Foto Soprintendenza alle Anchità.*

29 Guerrero procedente de un ánfora de la cerámica de figuras rojas decorada por el pintor de Berlín. Arte griego, principios del siglo V a. J.C. Londres, British Museum.

30 Bailarina. Arte etrusco, fines del siglo V a. J.C. Bronce. Boston, Museum of Fine Arts.

31 Bailarines de la tumba de Los Leopardos. Tarquinia. Arte etrusco, primer cuarto del siglo VI a. J.C. Fresco.

32 Vestal. Arte romano. Siglo II d. J.C. Estatua de mármol. Roma, Museo Nacional. *Foto Mansell Collection.*

33 El emperador Tiberio. Arte romano, siglo I d. J.C. Estatua de mármol. París, Louvre. *Foto Giraudon.*

34 «La muchacha del bikini» procedente de la Villa Imperial, Piazza Armenia, Sicilia. Arte romano, fines del siglo III d. J.C. *Foto André Held.*

35 Dibujos de esculturas romanas de *Monuments de Sculptures Antiques et Modernes*, Vauther y Lacour, París, 1839.

36 Cabeza de una dama romana desconocida procedente de un sepulcro pagano situado debajo de San Pedro en Roma. Por cortesía de la Reverenda Fabrica della Basilica di San Pietro.

37 Cabeza procedente de un grupo de «Las tres gracias». Arte romano. Siena, Museo dell'Opera della Cattedrale. *Foto Alinari.*

38 Cabeza de muchacha romana. Escultura helenística de estilo egipcio de fecha desconocida. Roma, Museo Capitolino. *Foto Georgina Masson.*

39 Cabeza de dama desconocida. Arte romano, época Flavia, siglo II d. J.C. Mármol. Roma, Museo Capitolino.

40 Sarcófago. Arte romano, fines del siglo IV d. J.C. Mármol. Milán, Catedral de San Ambrosio. *Foto Mansell Collection.*

41 Procesión de santas. Arte bizantino, erigido hacia el 561. Mosaico. Rávena, Iglesia de San Apolinar el Nuevo. *Foto Alinari.*

42 La emperatriz Teodora y su séquito. Arte bizantino, 500-526. Mosaico. Rávena. San Vital. *Foto Alinari.*

43 Busto del emperador Justiniano. Arte bizantino, 500-526. Mosaico. Rávena. San Vital.

44 Busto de la emperatriz Teodora. Arte bizantino, 500-526. Mosaico. Rávena, San Vital.

45 Las cuatro partes del Imperio —Sclavinia, Germania, Galia y Roma— rindiendo homenaje al rey Oton III entronizado. Arte otoniano, 997-1000. Evangeliario de Oton III. Munich, Staatsbibliothek. *Foto Hirmer Verlag.*

46 El rey Eduardo el Confesor, procedente del tapiz de Bayeux. Fines del siglo XI. Bayeux, Museo del Tapiz. *Foto Giraudon.*

47 Preparativos de boda procedentes de *La Mujer de Andros*, de Terencio. Ms. hecho en St. Albans, mediados del siglo XII. La ilustración vuelve, a través de una copia carolingia, a un manuscrito tardío de la época clásica. Oxford, Biblioteca Bodleian, Ms. Auct. F. 2.13, f. 4v.

48 Cruzado rindiendo homenaje, procedente de un salterio inglés. Siglo XIII. Londres, Museo Británico, Ms. Royal 2AXXII, f. 220.

49 Pastores, hacia 1150, procedentes del Tímpano de la «Puerta de la Virgen»; portada oeste de la Catedral de Chartres. *Foto Martin Hürlimann.*

50 Un rey y una reina santos. Hacia 1150, portada oeste de la Catedral de Chartres. *Foto Bildarchiv Marburg.*

51 La condesa Uta, de la serie de «Fundadores», hacia 1245, coro oeste, Catedral de Naumburgo. *Foto Helga Schmidt-Glassner.*

52 Traje campesino procedente del Salterio Luttrell. Arte inglés, hacia 1335-1340. Londres, Museo Británico, Ms. 42130, f. 170.

53 Sir Geoffrey Luttrell con su mujer y su nuera procedente del Salterio Luttrell. Arte inglés, hacia 1335-1340. Londres, Museo Británico, Ms. 42130, f. 202v.

54 La dama Margarete de Cobham, procedente de Cobham, Kent. Arte inglés, 1375. Plancha sepulcral de latón. Londres, Victoria & Albert Museum.

55 John Coop, procedente de Stoke Fleming, Devon. Arte inglés, 1391. Plancha sepulcral de latón. Londres, por cortesía de la Sociedad de Anticuarios. *Foto C. Bibbey.*

56 Agnes Salmon, procedente de Arundel, Sussex. Arte inglés, 1430. Plancha sepulcral de latón. Londres, Victoria & Albert Museum.

57 Robert Skern, procedente de Kingston -upon- Thames, Surrey. Arte inglés, 1437. Plancha sepulcral de latón. Londres, Victoria & Albert Museum.

58 Probablemente se trata de Elizabeth Hasylden, procedente de Little Chesterford, Essex. Arte Inglés, hacia 1480. Plancha sepulcral de latón.

59 William Midwinter (fallecido en 1501), procedente de Northeleach, Gloucestershire. Arte inglés, principios del siglo XVI. Plancha sepulcral de latón.

60 *El matrimonio Giovanni (?) Arnolfini y Giovanna Cenami (?)*, 1434, Jan van Eyck. Londres, por cortesía de The Trustees of the National Gallery. *Foto National Gallery.*

61 Traje masculino y femenino, hacia 1470. Grabado por Israel van Meckenem.

62 Traje masculino y femenino, hacia 1485. Grabado por Israel van Meckenem.

63 *La boda de Boccaccio Adimari*, hacia 1470, Escuela Florentina. Academia de Florencia. *Foto Scala.*

64 *La duquesa de Urbino*, posterior a 1473, Piero della Francesca. Florencia, Galería de los Uffizi.

65 *Retrato de una dama vestida de rojo*, hacia 1470, Escuela Florentina. Londres, por cortesía de the Trustees of the National Gallery.

66 *Margarita de Dinamarca, reina de Escocia* (detalle), 1476, atribuida a Hugo van der Goes. Edimburgo, Palacio de Holyrood. Reproducida por el permiso de Su Graciosa Majestad la Reina.

67 Felipe el Bueno, duque de Borgoña, recibiendo una copia de las *Chroniques de Hainaut*. Arte flamenco, 1448. Miniatura. Bruselas, Bibliothèque Royale de Belgique, Ms. 9242, f. 1r.

68 Cristina de Pisa ofreciendo su libro de poemas a Isabel de Bavaria, reina de Francia. Arte francés, principios del siglo XV. Miniatura procedente de las *Obras de Cristina de Pisa*. Londres, British Mu-

seum, Ms. Harley 4431, f. 3r.

69 Detalle de la *Chronique d'Anglaterre*, Jean de Wavrin. Arte flamenco, siglo XV. Londres, British Museum, Ms. Royal 14.E.IV.

70 *Retrato de una dama*, hacia 1455, Rogier van der Weyden. Washington, National Gallery of Art. Colección Andrew Mellon.

71 *Giovanna Tornabuoni*, 1488, Domenico Ghirlandaio. Lugano, Colección Thyssen. *Foto Brunel Lugano.*

72 *Ama de casa de Nuremberg y dama veneciana*, 1495, Alberto Durero. Dibujo. Frankfurt, Städelsches Kunstinstitut.

73 Jacob Fugger «El Rico», el banquero del emperador con su contable mayor Matthäus Schwarz, 1519. Miniatura. Brunswick, Museo de Herzog Anton Ulrich.

74 *Lansquenete* alemán, hacia 1530. Diseñado para una vidriera de colores. Londres, Victoria & Albert Museum.

75 Los guardias Suizos, detalle de la *Misa de Bolsena*, 1511-1514, Rafael. Fresco. Roma, Vaticano, Stanza dell'Eliodoro.

76 *El duque Enrique de Sajonia y su esposa*, 1514, Lucas Cranach. Dresde, Gemäldegalerie.

77 *Catalina, duquesa de Sajonia*, 1514, Lucas Granach. Dresde, Gemäldegalerie.

78 *Catalina Knoblauchin*, 1532, Conrad Faber. Dublín, National Gallery of Ireland.

79 *Retrato de un hombre desconocido*, anterior a 1540, Bartolommeo Veneto. Roma, Galleria Nazionale. *Foto Mansell Collection.*

80 *Francisco I de Francia*, primera mitad del siglo XVI, atribuido a François Clouet. París, Louvre. *Foto Garanger-Giraudon.*

81 *Elena de Baviera*, hacia 1563-66, Hans Schöpfer. Munich, Bayerische Staatsgemäldesammlungen.

82 *Jean Seymour*, hacia 1536-37, Hans Holbein. Viena, Kunsthistorisches Museum.

83 Enrique VIII, basado en un original de 1537, escuela de Holbein. Liverpool, Walker Art Gallery.

84 Lámina de moda, hacia 1560. Grabado por Jost Amman. Londres, British Museum.

85 *Los embajadores*, 1533, Hans Holbein. Londres, por cortesía de the Trustees of The National Gallery.

86 *Thomas Cranmer*, 1546, Gerhardt Flicke. Londres, National Portrait Gallery.

87 *El emperador Carlos V con su perro*, 1532. Tiziano. Madrid, Prado. *Foto Mas.*

88 *Ana de Austria, reina de España*, 1571, Sánchez Coello. Viena, Kunsthistorisches Museum.

89 *Un sastre*, probablemente hacia 1571, Giovanni Battista Moroni. Londres, por cortesía de The Trustees of the National Gallery.

90 *Retrato de un hombre joven*, probablemente hacia 1540, Angelo Bronzino. Nueva York, The Metropolitan Museum of Art, colección H. O. Havemeyer.

91 *Pierre Quthe*, 1562, François Clovet. París, Louvre. *Foto Giraudon.*

92 *María I, reina de Inglaterra*, 1554, Antonio Mor. Madrid, Prado. *Foto Colección Mansell.*

93 *Isabel I, «Retrato Arcoiris» (Rainbow Portrait)*, hacia 1600, al estilo de Marcus Gheeraerts. Reproducido con la autorización de los marqueses de Salisbury KG, Hatfiel House. *Foto de Courtauld Institute of Art.*

94 *Magdalena, duquesa de Neuburg*, hacia 1613, antiguamente atribuida a Peter Candid (de Witte). Munich, Alte Pinakothek. *Foto Joachim Blauel.*

95 *La reina Isabel en Blackfriars*, hacia 1600, Marcus Gheeraerts. Colección Simon Wingfield Digby MP, Sherborne Castle. *Foto Fleming.*

96 Elizabeth, Briget y Susan, 1589, procedente de la tumba de su abuela Mildred, Lady Burghley. Londres, Abadía de Westminster. Derechos reales. *Foto Royal Commission on Historical Monuments.*

97 Sir Robert Burghley, 1589, procedente de la tumba de su madre Mildred, Lady Burghley. Londres, Abadía de Westminster. Derechos reales. *Foto Royal Commission on Historical Monuments.*

98 Traje isabelino, procedente de *Description of England.* Dibujo anónimo. Arte flamenco, fines del siglo XVI. Londres, British Museum, MS Add. 28330.

99 *Rubens y su mujer Isabella Brant*, 1610, Peter Paul Rubens. Munich, Alte Pinakothek.

100 *Sigmund Feierabendt, el bibliófilo*, 1587. Grabado por J. Sadeler.

101 *Baile dado en la Corte de Enrique III en honor de la boda del duque de Joyeuse*, fines del siglo XVI. Escuela francesa. París, Louvre. *Foto Giraudon.*

102 *Sir Christopher Hatton*, 1589, anónimo. Londres, National Portrait Gallery.

103 *Sir Walter Raleigh*, hacia 1588, anónimo. Londres, National Portrait Gallery.

104 *Richard Sackville, conde de Dorset*, 1616, Isaac Oliver. Miniatura. Londres, Victoria & Albert Museum.

105 Noble francés, 1629. Aguafuerte por Abraham Bosse.

106 Noble francés, hacia 1630. Aguafuerte por Abraham Bosse.

107 Noble francés, hacia 1636. Aguafuerte por Abraham Bosse.

108 Noble francesa, hacia 1636. Aguafuerte por Abraham Bosse.

109 *Galería del Palais Royal*, hacia 1640. Aguafuerte por Abraham Bosse. París, Mussée Carnavalet. *Foto Giraudon.*

110 *Henry Rich, primer conde de Holanda*, 1640, estudio de Daniel Mytens. Londres, National Portrait Gallery.

111 *Celebración de boda*, 1637, Wolfgang Heimbach Bremen; Kunsthalle.

112 *Otoño*, hacia 1650. Grabado por R. Gaywood basado en W. Hollar.

113 *Retrato de una mujer de mediana edad con las manos cruzadas*, 1633, Frans Hals. Londres, por cortesía de The Trustees of the National Gallery.

114 Traje con *Rhingraves*, hacia 1665. Edimburgo. Royal Scottish Museum. *Foto Tom Scott.*

115 *Dos damas de la familia Lake*, hacia 1660, Peter Lely. Londres, por cortesía de The Trustees of the Tate Gallery.

116 Traje de boda de Sir Thomas Isham, hacia 1681. Londres, Victoria & Albert Museum.

117 *Carlos II a caballo*, hacia 1670. Grabado por Pieter Stevensz.

118 *Sir Robert Shirley*, 1622, Anthony van Dyck. Cortesía de the Treasury, The National Trust. (Colección de Lord Egremont, Petworth.)

119 *El duque de Borgoña*, hacia 1695. Grabado por R. Bonnart.

120 *Hombre de la alta sociedad tocando la viola baja*, 1695. Grabado por J. D. de Saint-Jean.

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

122 *Dama de la alta sociedad en déshabillé de tela siamesa*, 1687. Grabado por J. D. de Saint-Jean.

123 *Moda burguesa*, hacia 1690, procedente de *Costume Epoque Louis XVI*, vol. I. Grabado por N. Guerard. Nueva York, The J. Pierpoint Morgan Library.

124-7 Cuatro trajes franceses, fines del siglo XVII. Grabado por S. le Clerc.

128 *James Stuart y su hermana Louisa Maria Theresa*, 1695, Nicolas de Largillière. Londres, National Portrait Gallery.

129 Cortejo de boda, 1674, procedente de *Relazione del regno di Svezia*, Lorenzo Magalotti. Dibujo. Estocolmo. Nordiska Museet.

130 *Madame de Pompadour*, 1759, François Boucher. Londres, reproducido con la autorización de The Trustees of the Wallace Collection.

131 *Martin Folkes*, hacia 1740. Aguatinta, por James McArdell después de Thomas Hudson.

132 *Lord Mohum*, hacia 1710, Godfrey Kneller. Londres, National Portrait Gallery.

133 *Las cinco clases de pelucas*, 1761. Grabado por William Hogarth.

134 *Lady Howard*, hacia 1710. Aguatinta, por J. Smith basado en Godfrey Kneller.

135 *Mrs. Anastasia Robinson*, hacia 1723. Aguatinta, por J. Faber basado en Vanderbank.

136 Bocetos de tres figuras, Antoine Matteau (1684-1721). Dibujo a pastel. Berlín, Kupferstichkabinett.

137 Trajes diseñados para una dama y su sirvienta, mediados del siglo XVIII. Pa-

trón de costura de *La Couturière*.

138 Taller de trabajo de un sastre y patrones, 1748. Grabado procedente de la *Encyclopédie Méthodique*.

139 *Los hermanos Graham*. 1742. William Hogarth. Londres, por cortesía de The Trustees of the National Gallery.

140 *Mr. y Mrs. Andrews*, hacia 1748, Thomas Gainsborough. Londres, por cortesía de The Trustees of the National Gallery.

141 *Dos damas cosiendo*, hacia 1750. Grabado anónimo.

142 *Joseph Suss*, 1738. Grabado anónimo.

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

144 *Tē a la inglesa en casa de la princesa de Conti*, 1766, Michel Barthélemy Ollivier. París, Louvre. *Foto Giraudon*.

145 *Muchacha con el chocolate*, posterior a 1742, Jean Etienne Liotard. Dresde, Gemäldegalerie.

146 Cofia, 1780. Grabado.

147-52 Seis peinados masculinos y femeninos. Franceses, hacia 1778. Grabado.

153 *El paseo matutino*, 1785, Thomas Gainsborough. Londres, por cortesía de The Trustees of the National Gallery.

154 *El encuentro de José II con Catalina la Grande*, 1787, Johann Hieronymus Löschenkohl. Viena, Historiches Museum. *Foto Meyer*.

155 *No tenga miedo, mi buena amiga*, hacia 1776. Grabado basado en Moreau el Joven.

156 *Los adioses*, hacia 1777. Grabado basado en Moreau el Joven.

157 *La cita en Marly*, hacia 1776. Grabado basado en Moreau el Joven.

158 *El paseo por la casa Carlisle*, 1781. Aguatinta por J. R. Smith.

159 *Coiffure sans redoute*, hacia 1785. Grabado.

160 *Vestido a la Polonesa*, 1778. Lámina de modas de la *Galerie des Modes*.

161 Modista llevando un par de miriñaques, hacia 1778. Lámina de moda de la *Galerie des Modes*.

162 Vestidos de paseo, 1795. Lámina de modas de la *Gallery of Fashion* de Heideloff.

163 Vestidos de verano, 1795. Lámina de moda de la *Gallery of Fashion* de Heideloff.

164 Vestidos de día, 1796. Lámina de moda de la *Gallery of Fashion* de Heideloff.

165 *Punto de encuentro*, hacia 1801, Louis-Léopold Boilly. Colección privada francesa. *Foto Federico Ambrosio Mella*.

166 Vestido de mañana, febrero 1779. Lámina de moda

167 Vestido de baile, 1800. Lámina de moda del *Journal des luxus und der Moden, Weimar*.

168 *Madame Récamier*, 1802, François Gérard. París, Museo de Bellas ArtesCarnavalet. *Foto Giraudon*.

169 *No me he aprendido la lección, mamá*, hacia 1800. Grabado punteado por Adam Buck.

170 *La bella Zélie*, 1806. J.-A.-D. Ingres. Rouen, Museo Carnavalet. *Foto Giraudon*.

171 Vestido inglés de paseo, hacia 1807-10. Manchester, Museo del traje, Platt Hall.

172 Vestidos masculino y femenino de paseo, 1810. Lámina de moda del *Journal des Dames et des Modes*.

173 Vestidos de verano de paseo, 1817. Láminas de modas de *Journal des Dames et des Modes*.

174 *Thomas Bewick*, hacia 1810. Grabado por F. Bacon basado en James Ramsay.

175 *El capitán Barclay «el famoso viandante»*, hacia 1820. Grabado.

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

177 Vestidos Kensington Garden para junio 1808. Lámina de *Le Beau Monde*.

178 *Monstruosidades de 1822* Aguafuerte por George Cruikshank.

179 Vestido de paseo, 1819. Lámina de moda.

180 Vestido para ir en carruaje, 1824. Lámina de moda de *The Lady's Magazine*.

181 Vestidos: alemán y francés, 1826. Lámina de moda de *Journal des Dames des Modes*.

182 Vestido de noche y de mañana, 1831. Lámina de moda de *la Belle Assemblée*, Londres.

183 Trajes masculino y femenino de montar, 1831. Lámina de moda.

184 Vestidos, 1829. Lámina de moda.

185 *Pelisse robe*, seda brocada, inglés, 1831-3. Victoria & Albert Museum.

186 Traje de caballero de mañana, 1834. Lámina de moda.

187 *En el jardín*, 1840. Lámina de moda del *Allgemeine Modenzeitung*, Leipzig.

188 *Florence Nightingale y su hermana Parthenope*, hacia 1836, W. White. Londres, National Portrait Gallery.

189 Traje de hombre, 1849. Lámina de moda.

190 *Convalecencia*, hacia 1845. Grabado por Charles Rolls basado en Eugène Lami.

191 Vestidos de día, hacia 1848. Lámina de moda de *Le Follet*.

192 Vestido de invierno, 1847. Lámina de moda de *Le Follet*.

193 Vestidos de día, 1853. Lámina de moda de *Le Follet*.

194 *Una esquina con viento*, 1864. Litografía anónima. Londres, Victoria & Albert Museum.

195 Niñas con vestidos con crinolinas y pantalones, 1853. Del *Die Tafel Birnen*.

196 Crinolina, hacia 1860. Lámina de moda.

197 Modas de París para septiembre 1859. Lámina de moda de *Illustrated London News*.

198 *En un palco de la Opera*, 1857. Lámina de moda de *Le Follet*.

199 Mrs. Amelia Bloomer, hacia 1850. Grabado anónimo.

200 *«Un miriñaque que hará que se vuelvan todas las miradas»*, 1858. Litografía por Charles Vernier. Londres, Victoria & Albert Museum.

201 *La emperatriz Eugenia y sus damas de honor*, hacia 1800. Francis Xavier Winterhalter. Compiègne Chateau. *Foto Giraudon*.

202 Vestido con crinolina, hacia, 1860, por Worth. Dibujo sobre un modelo hecho en litografía, Londres. Victoria & Albert Museum.

203 Modas de Londres y París para junio 1864. Lámina de moda.

204 *Mujeres en el jardín*, 1866-7, Claude Monet. París, Louvre. *Foto Giraudon*.

205 Modas de Londres y París por marzo 1869. Lámina de moda.

206 Peinados, agosto 1870. Lámina de moda de *Le Journal des Modes*.

207 El duque de Edimburgo y la Gran Duquesa María Alexandrovna, hacia 1870. Lámina de moda de *Tailor and Cutter*.

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

209 *Madame Moitessier*, 1844/5-56. J.A.D. Ingres. Londres, por cortesía de The Trustees of the National Gallery. *Foto National Gallery*.

210 *Día de Derby*, 1856-8, William Powell Frith. Londres, por cortesía de The Trustees of the National Gallery.

211 *La vida en el ómnibus de Londres*, 1859, William Egley. Londres, por cortesía de The Trustees of the Tate Gallery.

212 Vestidos de niña y de señora, marzo 1877. Lámina de moda del *Journal des Demoiselles*.

213 Traje de noche, hacia 1877. Lámina de moda de *Le Follet*.

214 *Demasiado pronto*, 1873, James Jacques Tissot, Londres, Guildhall Art Gallery.

215 *La Grande Jatte*, 1884-6, George Seurat. Chicago, Art Institute, Helen Birch Bartlett Memorial Collection.

216 Traje de visita y de noche, 1884. Lámina de moda de *Le Moniteur de la Mode*.

217 *Nicompoopiana La mutua admiración en sociedad*, 1880. George Du Maurier. De *Punch*, febrero 1880.

218 «Langtry» y otros polisones, décadas de 1870 y 1880. Anuncios.

219 *La recepción*, 1886, James Jacques Tissot. Nueva York, Albright - Knox Art Gallery, Buffalo. Legado de Mr. William Chase.

220 *El pic nic*, 1875, James Jacques Tissot. Londres, por cortesía de The Trustees of the National Gallery. *Foto Tate Gallery*.

221 *Los paraguas*, hacia 1884, Pierre Auguste Renoir. Londres, por cortesía de The Trustees of the National Gallery.

222 Trajes femenino y masculino para montar en bicicleta de 1878-80. Lámina de moda.

223 Trajes de playa femenino y masculino, 1886. Lámina de moda de *The West End Gazette.*

224 Trajes masculino y femenino, 1884. Lámina de moda de *Costume for Spring and Summer.*

225 *El conde Robert Montesquiou,* 1897, Giovanni Boldini. París, Museo Nacional de Arte Moderno. *Foto Giraudon.*

226 *Knickerbocker* para montar en bicicleta para damas, 1894. *Der Bazar,* Berlín.

227 Vestidos de paseo, 1891. Lámina de moda de *Der Bazar,* Berlín.

228 Traje femenino de montar. Febrero 1894. Lámina de moda de *The West End Gazette.*

229 Vestido de paseo para otoño, 1895. Lámina de moda de *Wiener Mode,* París.

230 Vestido en las carreras, 1894. Lámina de moda de *Le Salon de la Mode,* París.

231 Vestido de viaje, 1898. Lámina de moda.

232 Vestido de paseo, febrero 1899. Lámina de moda.

233 *Las hermanas Wertheimer,* hacia 1901, John Singer Sargent. Londres, por cortesía de The Trustees of the Tate Gallery.

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

235 *Madame Jasmy Alvin,* 1928, Kees van Dongen. París, Museo Nacional de Arte Moderno. *Foto Giraudon.*

236 Vestido de primavera adornado con un galón de seda, mayo 1900. Lámina de moda de *Illustrated London News.*

237 Vestido de primavera adornado con encaje. Mayo 1900. Lámina de moda de *Illustrated London News.*

238 Corsé, febrero 1902. Anuncio.

239 Vestido de chiffón, 1901. Lámina de moda.

240 Traje de noche, septiembre 1901. Lámina de moda.

241 Vestido de verano, hacia 1903. Manchester, Museo del Traje, Platt Hall.

242 Vestido de noche de seda, 1911. Manchester, Museo del Traje, Platt Hall.

243 Vestido de noche, 1907-8. Manchester, Museo del Traje, Platt Hall.

244 Vestidos «merveilleuse», mayo 1908.

245 Vestido, 1908.

246 Traje femenino de golf, 1907. Lámina de moda de *Ladies' Tailor.*

247 Vestido de día, 1907. Lámina de moda de *Ladies' Tailor.*

248 Traje masculino de verano, julio 1907. Lámina de moda de *London Fashion Review.*

249 Vestido de paseo, 1910. Lámina de moda de *Ladies' Tailor.*

250 Dama con un traje para ir en coche, abril 1905. *Foto Radio Times Hulton Picture Library.*

251 Traje masculino de franela para ir en barca, julio 1902. *Foto Radio Times Hulton Picture Library.*

252 Traje masculino de automovilista hacia 1904. Lámina de modas de *Tailor and Cutter. Foto Radio Times Hulton Picture Library.*

253 Vestidos de «faldas trabadas», 1910. De *The Sketch,* 25 de mayo 1910.

254 Ligas para la «falda trabada», 1910. De *The Sketch,* 2 de noviembre 1910.

255 Vestidos masculinos y femeninos en las carreras, 1914. *Foto Ullstein,* Berlín.

256 Vestido de «falda trabada» en las carreras de Auteuil, 1914. *Foto Radio Times Hulton Picture Library.*

257 Vestido, 1913. Lámina de moda del *Journal des Dames et des Modes.*

258 Vestido «Sorbet» de Paul Poiret, 1911. *Foto Collection de l'Union Française des Arts du Costume,* París.

259 Vestido de Paul Poiret, 1913. *Foto Collection de l'Union Française des Arts du Costume,* París.

260 Vestido de Paul Poiret, 1913. *Foto Collection de l'Union Française des Arts du Costume,* París.

261 Vestido de día, 1912. Lámina de moda, del *Journal des Dames et des Modes.*

262 Traje de noche de Paquin, 1913. Lámina de moda de la *Gazette du Bon Ton.*

263 Vestido de día, 1914. Lámina de modas, del *Journal des Dames et des Modes.*

264 Abrigo y falda en tiempo de guerra, 1916. Londres, Victoria & Albert Museum.

265 Vestido de verano, 1915. Londres, Victoria & Albert Museum.

266 Vestidos de día, junio 1919. Lámina de moda del *Vogue.* Fines de junio de 1919. *Foto por cortesía de la revista* Vogue.

267 Vestidos de noche, 1919. Lámina de moda de *Moderne Welt,* Viena.

268 Vestido de día y vestido de terciopelo, 1921. Lámina de modas de *Chiffons.*

269 Vestido de seda de verano, 1920. *Foto Ullstein,* Berlín.

270 Vestidos de verano, 1926. Lámina de modas de *Les Idées Nouvelles.*

271 Damas en el Ritz, Londres 1926. Lámina de modas del *Vogue,* principios de abril 1926. *Foto por cortesía de la revista* Vogue.

272 Traje de dama de tweed, 1929. Lámina de moda de *Ladies' Tailor Fashions.*

273 Corsé de dama, 1924. Del *Vogue,* principios de febrero 1924. *Foto por cortesía de la revista* Vogue.

274 Vestidos de Chanel, 1926. Lámina de moda del *Vogue,* fines de abril 1926. *Foto por cortesía de la revista* Vogue.

275 En las carreras de Chester, 1926. *Foto Ullstein, Berlín.*

276 Abrigo de tarde, 1928. *Foto Ullstein, Berlín.*

277 En las carreras de Longchamps, 1930. *Foto Ullstein, Berlín.*

278 Peinado «Pierrette» de Jeanne Lanvin, 1928. Figurín de la Colección Jeanne Lanvin, París.

279 Traje de noche, 1929. Lámina de moda del *Vogue* 15 mayo 1929. *Foto por cortesía de la revista* Vogue.

280 Vestido de día de Jeanne Lanvin, verano 1931. Figurín de la Colección Jeanne Lanvin, París.

281 Traje de noche de Jeanne Lanvin, 1931. Figurín de la Colección Jeanne Lanvin, París.

282 Vestido de noche de Worth, 1930.

283 Vestido de noche, 1932. Dibujo de moda de Jean Maillart. Londres, Victoria & Albert Museum.

284 Vestidos en las carreras de Berlín, 1930. *Foto Ullstein, Berlín.*

285 Traje, 1935. *Foto Radio Times Hulton Picture Library.*

286 Vestidos para las carreras, mayo 1935. Lámina de moda.

287 Vestido de verano, 1934. *Foto Ullstein, Berlín.*

288 Vestido con mangas de «mariposa», 1934. *Foto Ullstein, Berlín.*

289 Vestido con mangas de «mariposa» de Viena, 1934. *Foto Ullstein, Berlín.*

290 Desfiles de modas en un salón, 1935. *Foto Ullstein, Berlín.*

291 Vestidos en las carreras, 1938. *Foto Ullstein, Berlín.*

292 Modas de París, junio 1939. Lámina de moda de *Vogue,* 14 junio 1939. *Foto por cortesía de la revista* Vogue.

293 Traje masculino para primavera y verano, 1920. Lámina de moda del *Tailor and Cutter,* 19 febrero 1920.

294 Los primeros ministros francés e inglés, M. Herriot y Ramsay MacDonald, en Chequers, 1924. *Foto Thomson Newspapers Ltd.*

295 Traje de dama 1940-4. *Foto Michael Scott.*

296 Traje de noche de Jeanne Lanvin, 1947. Figurín de la Colección Jeanne Lanvin, París.

297 Vestido Jeanne Lanvin, 1947. Figurín de la Colección Jeanne Lanvin, París.

298 Traje *New Look* de *Christian Dior,* 1948. *Foto por cortesía de Christian Dior, París.*

299 Abrigo de viaje de Pierre Balmain, 1949. *Foto Radio Times Hulton Picture Library.*

300 Suéter y falda de Falaise de París, agosto 1945. *Foto Radio Times Hulton Picture Library.*

301 Traje de noche de Mattli, hacia 1948. Dibujo de moda.

302 Vestido de día de Victor Stiebel, 1953. Dibujo de moda.

303 Traje de Christian Dior, 1957. De *Vogue,* marzo 1957. *Foto revista Vogue,* © *Condé Nast.*

304 Vestido de día de Jacques Griffe, 1958. De *The Tatler,* 16 de abril 1958.

305 Vestido trapezoidal de Christian Dior, 1958. De *Vogue,* marzo 1958. *Foto*

revista Vogue, © *Condé Nast.*

306 Vestido de Mary Quant, 1961. Por cortesía de Mary Quant, Londres. *Foto Terence Donovan.*

307 Minifalda, 1965. De *Vogue*, noviembre 1965. *Foto* © *Condé Nast.*

308 Vestido transparente de Rudi Gernreich, 1968. Por cortesía de Rudi Gernreich, Nueva York. *Foto William Claxton.*

309 Vestidos transparentes de André Courrèges, 1968. De *Vogue*, marzo 1968. *Foto revista* Vogue, © *Condé Nast.*

310 Trajes de la era espacial para la película *Maroc 7*, de Clive, 1967. *Foto cortesía de Clive de Londres.*

311 Conjunto de Rosette Met para la Colección Torrente, 1968. De *Evening Standard*, 22 de enero 1968. *Foto Roy Jones.*

312 Vestido de verano de Zandra Rhodes, 1970. *Foto revista* Vogue, © *Condé Nast.*

313 Vestidos de verano de Jeff Banks, 1974. *Foto Barry Lategan, revista* Vogue, © *Condé Nast.*

314 Prendas de campo de Wendy Dagworthy, 1977. *Foto Alex Chatelain, revista* Vogue © *Condé Nast.*

315 Vestido-jersey de Jean Muir, 1973. *Foto revista* Vogue, © Condé Nast.

316 Estilo Punk, 1982. Detalle de una fotografía de Barry Kay.

317 Vaqueros, 1982. *Foto cortesía de Levi Strauss.*

318 Blancos eduardinos, Antigüedades Lunn, Londres, 1981. *Foto revista* Vogue © *Condé Nast.*

319 Vestido de baile de Belville Sassoon, 1982. *Foto Eric Boman, revista* Vogue, © *Condé Nast.*

320 Abrigo, blusa y falda *dirndle* de Issey Miyake, Londres, 1982. *Foto cortesía de Issey Miyake.*

321 Chaqueta de ante con «diamantes» de bronce de cañón, cinturón de cuero y pantalones de lino de Calvin Klein, 1980. *Foto Alex Chantelain, revista* Vogue, © *Condé Nast.*

322 Chaqueta de seda cruda, y falda-pantalón de lino de Ralph Lauren, 1982. *Foto Albert Watson, revista* Vogue, © *Condé Nast.*

Lista de ilustraciones del Apéndice

1 Fresco de la cueva de Cogull (Lérida). Período Mesolítico.

2 Dama de Elche. Escultura ibérica. Museo Arqueológico de Madrid.

3 Dama Oferente. Escultura ibérica, siglos V IV a. J.C. Museo Arqueológico de Madrid.

4 Dama de Baza. Escultura ibérica, siglo IV a. J.C. Museo Arqueológico de Madrid.

5 Daniel en el foso de los leones. Relieve visigodo, siglo VII. Capitel de la Iglesia de San Pedro de la Nave (Zamora).

6 Miniatura mozárabe del Libro del Apocalipsis del Beato de Gerona, siglo X. Catedral de Gerona.

7 Miniatura mozárabe del Beato de Fernando I, siglo XI., Biblioteca Nacional de Madrid.

8 Miniatura del Liber Fedorum Maior, siglo XII. Archivo de la Corona de Aragón. Barcelona.

9 Miniatura del Liber Fedorun Maior, siglo XII. Archivo de la Corona de Aragón. Barcelona.

10 Saya encordada del sepulcro de Fernando de la Cerda, siglo XIII. Monasterio de las Huelgas Reales. Burgos.

11 Pellote del Sepulcro de Fernando de la Cerda, siglo XIII. Monasterio de las Huelgas Reales. Burgos.

12 Miniatura del Libro de los Juegos, de Alfonso X. Siglo XIII. Biblioteca Real del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial.

13 Retrato yacente del sepulcro de Doña Leonor Ruiz de Castro, siglo XIII. Villalcázar de Sirga.

14 Miniatura de la Crónica Troyana, 1350. Biblioteca Real del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial.

15 Enrique de Trastámara como donante, 1376. Virgen de Tobed. Zaragoza (Colección Román Vicente).

16 Sancho IV administrando justicia, del Libro de Castigos e Documentos atribuido a Sancho IV el Bravo, primera mitad del siglo XV. Biblioteca Nacional de Madrid.

17 Don Íñigo López de Mendoza, segundo Marqués de Santillana, por el maestro del Sopetrán, hacia 1470. Museo del Prado. Madrid.

18 El Festín de Herodes, de Pedro García Bernabarne, hacia 1470-80. Colección Mutadas. Barcelona.

19 Degollación de San Juan Bautista, hacia 1490. Museo del Prado. Madrid.

20 Isabel de Portugal, de Tiziano, 1535. Museo del Prado. Madrid.

21 Alejandro Farnesio, de Sánchez Coello, hacia 1550. Museo de Dublín.

22 Felipe II, anciano, de Pantoja de la Cruz, finales del siglo XVI. Biblioteca Real del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial.

23 Retrato de una princesa española, de Sánchez Coello, hacia 1615. Colección Mercer Nueva York.

24 Retrato de una desconocida, de Pantoja de la Cruz, hacia 1629. Museo del Prado. Madrid.

25 Felipe IV, de Velázquez, 1635. National Gallery. Londres.

26 La Infanta María Teresa, de Velázquez, 1659-1660. Museo del Prado. Madrid.

27 Mujer con mantilla, de Velázquez, 1646. Devonshire Collection. Chatsworth.

28 Encuentro de Luis XIV y Felipe IV en la Isla de los Faisanes. Grabado de Le Brun según la tapicería de la Historia del Rey, 1669. Biblioteca Nacional de París.

29 La Adoración de la Sagrada Forma, de Claudio Coello, 1685. Monasterio de El Escorial.

30 La Familia de Felipe V, de Van Loo, primera mitad del siglo XVIII. Museo del Prado. Madrid.

31 Coloquio Galante, de Goya, hacia 1793-1797. Colección del Marqués de la Romana. Madrid.

32 La Duquesa de Alba de Maja, de Goya, 1797. Hispanic Society. Nueva York.

33 Doña Tadea Arias de Enríquez, de Goya, 1793-1794. Museo del Prado. Madrid.

34 El Duque de Alba, de Goya, 1795. Museo del Prado. Madrid.

35 La Tirana, de Goya, 1799. Museo de la Academia de San Fernando. Madrid.

36 El Conde de Fernán Núñez, de Goya, 1803. Colección Duque de Fernán Núñez. Madrid.

37 Modas masculinas, 1835. Revista «Correo de las Damas», Madrid.

38 Trajes de paseo, 1838. Revista «La Moda». Madrid.

39 Gustavo Bécquer y su familia, de Valeriano Bécquer, hacia 1860. Museo Provincial de Bellas Artes. Cádiz.

40 La Señorita Burés, de R. Casas, hacia 1900. Museo de Arte Moderno de Barcelona.

41 Recepción en el Palacio Real tras la boda de Alfonso XIII y Victoria Eugenia de Battemberg, de Juan Comba, 1906.

42 Natacha Rambova, esposa de Rodolfo Valentino, vestida con la túnida «Delfos» de Fortuny.

43 Las cuatro hijas del Marqués de Urquijo, con vestidos, sombreros de rafia y sombrillas de Sonia Delaunay. Madrid, 1919.

44 La «mujer-Penagos», 1925. Colección Rafael de Penagos.

45 Abrigo de lana de doble faz. Elio Berhanyer, otoño-invierno 67-68.

46 Abrigo moldeable. Sybilla, primavera-verano 87.

Índice

Capítulo I: Cómo empezó todo 9
Capítulo II: Los Griegos y los Romanos 27
Capítulo III: La Europa Medieval 52
Capítulo IV: El Renacimiento y el siglo XVI 76
Capítulo V: El siglo XVII 105
Capítulo VI: El siglo XVIII 129
Capítulo VII: De 1800 a 1850 157
Capítulo VIII: De 1850 a 1900 179
Capítulo IX: De 1900 a 1939 215
Capítulo X: La era del individualismo 254
Selección Bibliográfica 281
Apéndice: El traje en España, un rápido recorrido a lo largo de su historia 285
Bibliografía 356
Lista de ilustraciones 361

ENSAYOS ARTE CÁTEDRA

TÍTULOS PUBLICADOS

ARNHEIM, Rudolf, *Ensayos para rescatar el arte.*
BALTRUSAITIS, Jurgis, *La Edad Media fantástica.* Antigüedades y exotismo en el arte gótico, 3ª. ed.
BARASCH, Moshe, *La ceguera.* Historia de una imagen mental.
BLUNT, Anthony, *Teoría de las artes en Italia, 1450-1600,* 9ª. ed.
BORNAY, Erika, *La cabellera femenina.*
BORNAY, Erika, *Las hijas de Lilith,* 5ª. ed.
BORNAY, Erika, *Mujeres de la Biblia en la pintura del Barroco.* Imágenes de la ambigüedad.
CARPO, Mario, *La arquitectura en la era de la imprenta.*
CARRILLO, Jesús, *Arte en la red.*
DAIX, Pierre, *Historia cultural del arte moderno.* De David a Cézanne.
DAIX, Pierre, *Historia cultural del arte moderno.* El siglo XX.
FRANCASTEL, Pierre, *Pintura y sociedad.* Nacimiento y destrucción de un espacio plástico, del Renacimiento al Cubismo, 2ª. ed.
GÁLLEGO, Julián, *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro,* 4ª. ed.
GIRAU, Cristina, *Borges y la arquitectura,* 4ª. ed.
HERNANDO, Javier, *El pensamiento romántico y el arte en España.*
HERRERA, Javier, *Picasso, Madrid y la generación del 98: la revista "Arte Joven".*
KRIS, E. y KURZ, O., *La leyenda del artista,* 4ª. ed.
LAVER, James, *Breve historia del traje y la moda,* 10ª. ed.
MAYAYO, Patricia, *Historias de mujeres, historias del arte.*
MURRAY, Chris (ed.), *Pensadores clave sobre el arte: el siglo XX.*
PANOFSKY, Erwin, *Idea.* Contribución a la historia de la teoría del arte, 9ª. ed.
RAMIREZ, Juan Antonio Y CARRILLO, Jesús, *Tendencias del arte, arte de tendencias a principios del siglo XXI.*
REYERO, Carlos, *Apariencia e identidad masculina.* De la Ilustración al Decadentismo, 2ª. ed.
ROSA ARMENGOL, Laia, *Dalí, icono y personaje.*
SCHNEIDER-ADAMS, Laurie, *Arte y psicoanálisis.*
TAPIÉ, Víctor L., *Barroco y Clasicismo,* 4ª. ed.
TOMLINSON, Janis, *Francisco de Goya. Los cartones para tapices y sus comienzos en la Corte de Madrid.*
TOMLINSON, Janis, *Goya en el crepúsculo del Siglo de las Luces.*