

JUNIO

2013 MODELO DEL MES

Los modelos más representativos de la exposición

Abrigo, ca. 1914-1920

Mariano Fortuny

Por: Rodrigo de la Fuente

Sala: "Mariano Fortuny"

Domingos a las 12:30 horas

Duración 30 minutos

Asistencia libre y gratuita



Textos

Rodrigo de la Fuente

Rodrigo de la Fuente es licenciado en Historia del Arte por la Universidad Complutense de Madrid, donde se especializó en Arte Contemporáneo. En 2004 se incorporó como Ayudante de Museos al departamento de Edad Moderna del Museo Arqueológico Nacional. En 2008, ya como Conservador, pasa al Museo del Traje. CIPE donde desarrolla su trabajo en los departamentos de Difusión, Equipamiento Doméstico e Indumentaria Contemporánea (1900-1960). En la actualidad es el Subdirector de este Museo.

Coordinación y maquetación

M^a José Pacheco

Corrección de estilo

Ana Guerrero

** Todas las imágenes de este folleto corresponden a piezas de la Colección del Museo del Traje CIPE; son imágenes de dominio público o están liberadas bajo licencias libres.

NIPO: 030-13-003-2

Como ha ocurrido en el resto de las artes, la moda europea se ha visto profundamente alterada por la influencia de Oriente, ese ámbito geográfico y cultural que abarca el mundo Islámico, India, China, Japón y Corea, y que durante siglos ha sido una fuente constante de inspiración y renovación de los cánones del vestir en Occidente. Gran cantidad de diseñadores se han visto influidos en una manera u otra por las formas, los ornamentos y los materiales que llegaban del Este.

Uno de los diseñadores que más estrechamente se han vinculado a la moda del orientalismo es Mariano Fortuny, y este abrigo realizado en terciopelo negro es un excelente ejemplo de esas influencias (Fig. 1).

Esta prenda imita las formas típicas de la indumentaria turco otomana de los siglos XV y XVI, como reflejan su estructura amplia y cómoda,

sus dos aberturas laterales y sus mangas, amplias y de forma acampanada. La decoración, que consiste en un estarcido de color dorado, también imita los atauriques típicos de la ornamentación musulmana (Fig. 2).

Los inicios de la relación entre oriente y occidente

A pesar de las grandes distancias que separaban sus respectivos ámbitos culturales, Oriente y Occidente siempre han estado relacionados y han establecido vínculos comerciales, culturales y religiosos que han transformado y enriquecido a estas dos sociedades.

Ya desde época prehistórica pueden descubrirse conexiones que relacionan artísticamente el Mediterráneo con India y China; por ejemplo se han establecido similitudes



Fig. 1: Mariano Fortuny. *Abrigo*. 1914-1920. Museo del Traje, Madrid. Fig. 2: Detalle.



entre algunos motivos decorativos en la cerámica, lazos que se establecían a través de la vinculación de diferentes redes comerciales de corta distancia pero que todas juntas abarcaban un amplio espacio desde las costas orientales del Mediterráneo hasta el Mar de China Oriental. Poco a poco estas redes se consolidan y objetos e ideas fluyen por una vía que en el futuro se conocerá como la Ruta de la Seda.

Pero será a partir del siglo XVI, gracias a la expansión marítima europea, cuando las relaciones entre Europa y Oriente se hagan más intensas, aunque de una forma muy desigual. Europa se va a caracterizar por una enorme curiosidad por todo lo oriental, a pesar de los recelos (en una fecha tan tardía como 1683 Viena, la sede del Sacro Imperio Romano Germánico, fue rodeada por los ejércitos del Imperio Otomano y sólo una coalición de ejércitos de las naciones de la Europa Oriental pudo acabar con la amenaza oriental), frente a la actitud asiática que será más indiferente a todo lo europeo, cuando no receloso e incluso hostil (Japón cierra sus puertos a todos los países extranjeros salvo el de Nagasaki, donde solo permite la llegada de algunos navíos holandeses al año).

La curiosidad cultural, la búsqueda de beneficio económico y el impulso evangelizador son las tres principales motivaciones para que los países europeos se lancen a la aventura oriental. Primero Portugal, que llega a la India en 1514, y luego España, que establece el puerto filipino de Manila como centro comercial con Oriente. A partir del siglo XVII serán las Compañías Comerciales de carácter privado (la Compañía Inglesa de las Indias Orientales en 1600 y la Compañía Neerlandesa de las Indias Orientales en 1602) las que monopolizarán la importación a Europa de los productos orientales (porcelanas, sedas, especias, lacas...), que, al ser demasiado caros, comenzarán a ser imitados en Occidente. Así aparecen imitaciones de por-

celana (la porcelana tierna, primero, y la dura o auténtica, después) y la laca (el *vernís Martin*), o la seda (ya desde la Edad Media se crían gusanos de seda que, traídos a Europa por los árabes, dan pie a una floreciente industria en España -Valencia-, Francia -Lyon- o Italia -Lombardía-). Ya en el XVIII la imitación de modelos orientales dará origen a la chinería o *chinoiserie*, un estilo ornamental que se aplica tanto a objetos (mobiliario, cerámica, tapices...) como a la decoración de interiores, jardines...

En cuanto a los países islámicos, entre los siglos XV y XVII, la imparable expansión del Imperio Turco Otomano supuso una amenaza constante para Europa, por lo que, paradójicamente, a pesar de la cercanía geográfica, los intercambios comerciales y culturales no fueron especialmente intensos. La influencia es significativa en las artes decorativas, gracias al rico repertorio ornamental del mundo musulmán, de donde se adoptan modelos de lacerías, atauriques... A partir de 1683, con la victoria europea en la batalla de Kahlenberg, en el segundo sitio de Viena, el peligro turco queda atenuado y el interés de Occidente por Turquía y el mundo musulmán comienza a acentuarse. Al igual que de la *chinoiserie* (chinería) empieza a hablarse de la *turquerie*, para denominar el gusto y la imitación de las artes otomanas.

Esta situación de intercambios comerciales y culturales, si bien enriqueció el panorama cultural europeo, no afectó a la forma de vestir occidental. Lo oriental es lo curioso, lo original que aporta prestigio a su poseedor, y la concepción de la indumentaria occidental en esta época como símbolo de jerarquía social y de corrección social (que se opone a todo lo no convencional) impide que se incorporen elementos orientales al traje occidental. Sí se utilizarán tejidos orientales, especialmente de seda china y algodón indio para confeccionar indumentaria a la occidental (desde batas y casacas a casullas y dalmá-

ticas). Ya en 1672 el *Mercure Galant* de París señala la moda de los mantos de telas de las Indias, que crece hasta tal punto que amenazan la industria local, y se emiten edictos desde 1686 que prohíben la importación (edictos que no tendrán resultado alguno). En cuanto a la indumentaria, sólo unas pocas prendas orientales tendrán cabida en el guardarropas occidental: el turbante (Fig. 3) tanto para hombres como para mujeres será vestido por diferentes grupos sociales entre los siglos XV y XVII, o los chapines, que parecen provenir del Asia Central y a través del Islam y la Península ibérica se imponen en toda Europa en el XVI.



Fig. 3: Jan van Eyck. *Retrato de un hombre con turbante rojo*. 1423. Nacional Gallery. Londres

Frente a este interés por lo oriental en Europa, en Oriente el interés por lo occidental era muy difuso. Además de la enorme desconfianza que existía como ya se ha indicado, por una parte, los comerciantes chinos y japoneses no viajaban a los puertos del Mediterráneo y el Atlántico y se limitaban al océano Índico, y, por otra, a los comerciantes europeos que llegaban a estos países se les limitaban los movimientos y la residencia. La influencia será así muy reducida y limitada a la corte imperial gracias a la actividad de embajadores y misioneros. Esta distinta actitud hacia lo diferente, hacia lo ajeno será una de las bases de la revolución de la cultura en general y de la indumentaria en particular que se llevará a cabo a partir del siglo XVIII.

La época de la Ilustración

La revolución cultural que supone la Ilustración y el enciclopedismo va a abrir una nueva etapa en las relaciones entre Oriente y Occidente, una nueva etapa que tendrá grandes repercusiones en el campo de la indumentaria, ya que será a partir de este momento cuando, por primera vez en la historia, comience a usarse de forma relativamente generalizada no ya prendas de vestir sueltas, sino atuendos completos que responden a patrones de civilizaciones ajenas a la propia.

Hasta la Ilustración, a pesar de las relaciones comerciales y culturales a las que ya hemos hecho referencia antes, todas las civilizaciones se veían a sí mismas como las únicas verdaderamente válidas, las únicas realmente civilizadas. Todas las demás no eran sino bárbaras y por tanto poco avanzadas y nada dignas de interés. Las tradiciones válidas eran las que se habían desarrollado en el propio ámbito cultural y este pensamiento abarcaba desde las formas artísticas a la alimentación, desde la religión a la indumentaria: todas las formas culturales ajenas no podían ser aceptadas, porque

hacerlo suponía alejarse de la civilización y consentir lo irracional e ilógico. Sin embargo el creciente interés por lo oriental en Europa hará que esta actitud cambie.

El cada vez más profundo conocimiento de las civilizaciones orientales por parte de Europa hace que los ilustrados comiencen a plantearse la posibilidad de que a los otros se les pueda conceder la denominación de civilización, siendo, por tanto, dignos de ser estudiados y de convertirse en modelos merecedores de ser imitados igual que otros ejemplos de la tradición occidental, especialmente el modelo clásico grecolatino o el gótico, que en aquellos momentos empezada a despertar también un nuevo interés. Poco a poco se cimienta la idea del relativismo cultural, y se niegan las verdades totales y absolutas. Lo oriental deja de ser progresivamente algo curioso y caro, y se convertirá, a lo largo del siglo XVIII y el XIX, en una inspiración continua capaz de renovar la tradición occidental, gracias a las formas dife-

rentes de ver y pensar que se traen desde el mundo islámico, India, China y Japón. Y a medida que se aceptan esas nuevas tradiciones, se va a realizar una profunda crítica a la tradición occidental, un ejercicio crítico impensable en otra parte del mundo en aquellos momentos. Los ilustrados intentarán separar lo válido de lo inútil de las costumbres occidentales para ayudar al progreso de la humanidad al liberarla de lo que suponía un lastre y un ancla en el pasado. Un ejemplo de esta actitud es la obra *Cartas Persas* de Montesquieu (1721) en la que, a través de un protagonista persa, se realiza una profunda crítica a la sociedad francesa, señalando cómo a los ojos de un extranjero muchas de las costumbres en las que se nos ha educado son poco razonables e incluso ridículas. Una de las prácticas más criticadas por Montesquieu es precisamente la de la moda y su constante ir y venir. El ejemplo de Montesquieu será imitado en muchos otros países de Europa como por ejemplo en



Fig. 4: Charles André van Loo. *Sultana con esclava sirviendo café*. 1747. Musée des Arts Decoratives. París

España, donde José Cadalso escribe sus *Cartas Marruecas* (1789). En definitiva lo que permitía el nuevo pensamiento de la Ilustración era preguntarse si el modo de vestir en Europa era o no razonable (entendiendo por razonable si era cómodo, práctico y adaptado a las necesidades de la persona que lo llevaba).

Si la Ilustración crea un ambiente favorable a la permeabilización y a la asunción de nuevas costumbres, será la moda, como ya se dijo, uno de los objetivos de las críticas de los ilustrados, el factor que contribuya a generalizar los usos orientales en la vestimenta. Así lo explica Cadalso en la Carta LXVI de sus *Cartas Marruecas*:

“Señor Marrueco: los diputados del gremio de sastres con el mayor respeto hacemos a V. presente que, habiendo sido hasta ahora la novedad la que más nos ha dado de comer; que habiéndose sin duda acabado la fertilidad del entendimiento humano, pues ya no hay invenciones de provecho en cortes de casacas, chupas, calzones, sobretodos, redingotes, cabrioles y capas estamos deseosos de hallar quien nos ilumine. Los calzones de la última moda, los de la penúltima, y los de la anterior ya son comunes [...]. Por tanto: suplicamos a V. se sirva de darnos varios diseños de calzones, calzoncillos y calzonazos, quales se usan en África, para que [...] se aprenda algo sobre lo que parezca conveniente introducir en la moda de calzones”.

La necesidad de novedades, de originalidad, hizo que muchos sastres buscaran su inspiración más allá de las fronteras europeas y así comenzó la moda turca, la primera de las modas orientales que se sucederán en Europa. La *robe “à la turquerie”* (Fig. 4) tiene un origen discutido. Para algunos tiene su inicio en las relaciones diplomáticas entre Francia y el Imperio Otomano a finales del reinado de Luis XIV, para otros podía estar en las cartas sobre Turquía publicadas en 1762 por

Lady Mary Wortley Montagu (Fig. 5), esposa del embajador británico en Constantinopla y que entre otras muchas curiosidades sobre el Imperio Turco, describía minuciosamente los vestidos usados en el serrallo del palacio de los sultanes. No hay una única versión de la *robe “à la turquerie”* y, según podemos inferir de los retratos de la época, consistía en un vestido muy amplio, ceñido en el pecho por un amplio cinturón de tela bordada, y en ocasiones revestidos de piel. La novedad de la *robe “à la turquerie”* es que no necesitaba llevar una cotilla (el corsé del siglo XVIII) y que



Fig. 5: Charles Jervas. *Lady Mary Wortley Montague.*, ca. 1716. National Gallery of Ireland

en ocasiones permitía incluso usar unos pantalones bombachos por debajo del vestido. Los complementos a estos trajes eran graciosos turbantes a juego con los colores del vestido, pendientes y redecillas para el pelo de perlas, y babuchas de puntera en pico. Estos trajes eran vestidos para la intimidad del hogar y no eran utilizados en ceremonias oficiales.

La robe “à la turquerie” nos indica otro de los factores que ayudaron a generalizar el gusto oriental en Europa: permitía una gran libertad, especialmente para las mujeres. Vestirse a la turca, como después pasará con los vestidos a la china o a la japonesa, permitirá a la mujer liberarse del estricto y rígido protocolo de la moda occidental y conseguir mayor comodidad, libertad de movimientos y bienestar. Así, la moda turca mezcla tanto la superficialidad de la moda del XVIII como la profunda voluntad crítica y reformadora de los filósofos de este siglo.

El siglo XIX: Romanticismo y colonialismo

El siglo XVIII marca las líneas que se seguirán durante la siguiente centuria: la indumentaria de estilo oriental mezclará el gusto por lo exótico, los vaivenes de la moda y los intentos de reformar el traje occidental, buscando mayor confort y libertad.

Tras la moda imperio, que junto a la inspiración en el mediterráneo clásico incorporará también elementos orientales como los turbantes o los chales de Cachemira, la moda romántica incorporará multitud de elementos orientales. El avance industrial, el colonialismo incipiente en Asia (la incorporación de la India al Imperio Británico y la coronación de la reina Victoria como Emperatriz de la India en 1876, así como el establecimiento de diversos protectorados de Indochina por Francia en 1869 por la paz de Saigón...), las nuevas exposiciones universales que a partir de la de Londres en 1851 sirven de escape de toda la producción mundial (inclu-

yendo las chinas, japonesas y las de las colonias y protectorados asiáticos) en las principales capitales europeas y el gusto romántico por lo exótico y lo diferente a lo europeo favorecen la generalización de lo oriental hasta tal punto que comienza a utilizarse el término “Orientalismo”.

En el ámbito de la moda, el eclecticismo progresivo que caracteriza al traje romántico hará que, junto a elementos del pasado europeo, se incorporen de forma natural elementos orientales, especialmente en el campo de los ornamentos: turbantes, babuchas, chales de cachemira, mantones de Manila, abanicos chinos...; también, motivos ornamentales al diseño de los tejidos con los que se confeccionan los vestidos. Así, gracias a las nuevas técnicas de la Revolución Industrial, los modernos tejidos de algodón se estamparán con el *boteh* (Fig. 6),

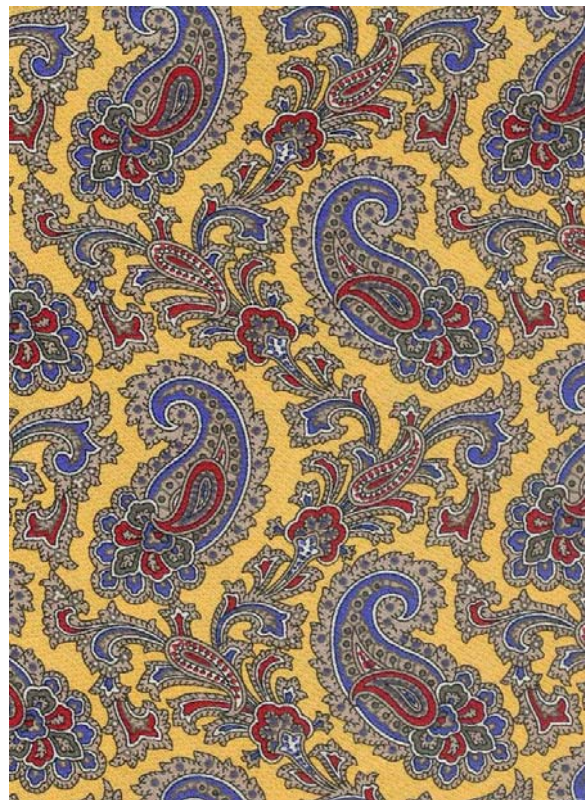


Fig. 6: Motivos de cachemira o *boteh*.

el motivo con forma de gota de agua relleno de motivos florales e inscrito en otros diseños también vegetales típico de los talleres textiles del norte de la India e Irán, o con las peonías y glicinias chinas.

Así, poco a poco, el vocabulario de formas y motivos textiles europeos se van ampliado y generalizando entre mayor número de personas en los países europeos, gracias a la producción cada vez más barata y accesible. Oriente, o al menos su imitación, gracias a la industria, poco a poco es más accesible y conocido.

Pero junto a estas influencias, que no dejan de ser elementos superficiales que no alteran la evolución del traje occidental, existen otras modas que, al igual que la *robe "à la turquerie"*, ayudarán a la transformación de la indumentaria occidental. La primera será de nuevo la moda turca y del norte de África. Los pantalones bombachos usados por hombres y mujeres en estas zonas inspiraron en 1851 a Amelia Bloomer y Elisabeth Smith Miller los *bloomers*, unos pantalones anchos y ceñidos al tobillo que permitían una gran libertad de movimientos y les posibilitaba incluso la práctica del deporte.

Sin embargo el XIX será el siglo de la influencia de Japón, que se convertirá en la fuente de inspiración de la transformación de la moda occidental. Japón se había aislado voluntariamente del resto del mundo desde principios del siglo XVII; pero, obligado por el avance colonial europeo y especialmente por las presiones del gobierno estadounidense, tuvo que abrirse al comercio internacional y inició una rápida industrialización. Europa y Estados Unidos comienzan a importar productos japoneses gracias a compañías como Yamanaka & C^o o C.T. Loo, que comerciaban con productos artísticos que se ponen de moda primero entre los intelectuales y después, ya a finales del siglo, entre todas las capas sociales. El Modernismo y el Movimiento Estético descubrieron en Japón

un modelo de renovación de la vida artística europea, ajeno a la tradición, y de una refinada y sutil estética.

La influencia japonesa en la indumentaria supone la llegada del kimono (Fig. 7), que comienza a ser usado como un atuendo doméstico, suficientemente elegante como para poder recibir a las visitas. Sin embargo, las influencias del kimono en Occidente serán mucho más amplias: los patrones de esta prenda, y especialmente las mangas, serán aplicadas a otras estructuras de origen occidental. Serán especialmente importantes las mangas de tipo kimono, compuestas de dos



Fig. 7: Rosa y plata. La princesa del país de porcelana, James McNeill Whistler, 1864. Freer Gallery of Art. Washington

piezas que se cortan junto al canesú y se unen con una costura que recorre toda la manga del cuello al puño, y originan así una forma ancha y suelta. Estas mangas se aplicarán a abrigos, sobretodos, salidas de teatro...

Y mientras esto ocurría en Europa, en Oriente, debido a la presión comercial de las potencias coloniales y a su prestigio cultural, los países asiáticos comienzan a adoptar literalmente el traje occidental, tanto el femenino como el masculino, y a enterrar las antiguas tradiciones que se ven totalmente eliminadas.

Los grandes diseñadores y el triunfo del orientalismo

La renovación “japonista” coincide con la aparición de la Alta Costura, y muy pronto los grandes modistos comenzarán a crear trajes de gusto oriental, entendidos como una obra de arte. Dos serán los nombres esenciales de esta moda antes de la I Guerra Mundial: Mariano Fortuny y Paul Poiret, aunque hay otros nombres importantes como Monica Monaci Gallenga (Fig. 8) o Marie Callot.

El triunfo del orientalismo en las primeras décadas del siglo XX tiene mucho que ver con el rotundo éxito de los ballets rusos de Sergei Diaghilev, que llevan al escenario coreografías como *Cleopatra*, de Arensky (1909), o *Sheherazade*, de Rimsky Korsakov (1910). Las brillantes escenografías de León Bakst y los trajes diseñados en ocasiones por el propio Bakst (Fig. 9) y en otros, por grandes diseñadores como Poiret o Fortuny favorecieron una auténtica manía por lo oriental que se reflejará en la moda. Sin embargo, como ocurría en el vestuario de los ballets, las referencias no son nada científicas sino que suponen una vaga referencia a lo oriental de una forma muy ecléctica: un mismo diseñador puede mezclar distintas influencias a lo largo de sus carreras e incluso en un mismo diseño. Esta variada mezcla de influencias se concreta en vestidos con una confección muy sencilla (o aparentemente sencilla), que imita

la simplicidad del sistema de confección oriental frente a las complejidades de la costura de los polisones o de los trajes de silueta en “S”.

El orientalismo de Mariano Fortuny (1871-1949) es una mezcla de exotismo e historicismo que surge de su profundo conocimiento de la historia de los textiles, gracias a su colección. Esto le permite recuperar modelos orientales e incorporarlos a la historia del traje occidental como el aba, una variante de la túnica que pervivía en el Magreb, o la chilaba, dos prendas con las que se familiarizó en sus viajes por el Norte de África, al igual que chaquetas inspiradas en kimonos. También incorporó motivos decorativos orientales, desde atauriques islámicos hasta flores chinas y motivos geométricos japoneses.



Fig. 8: La soprano Frances Alda con kimono. Fotografía anónima, 1909.

Mayor es la influencia de Paul Poiret (1879-1944) que a través de su casa de modas parisina impondrá su gusto en las primeras décadas del siglo XX. Si Fortuny basaba su obra en el profundo conocimiento de la moda oriental, Poiret crea una obra fantástica que recrea los mundos de *Las 1001 noches*, en donde se unen formas islámicas, chinas, japonesas... mezcladas con una enorme elegancia y un brillante sentido del color. En el estilo de Poiret son fundamentales también los complementos: tocados de plumas, diademas, tiaras... de igual modo vagamente orientales y que colaboran a crear el efecto impactante y llamativo que buscaba el diseñador.

Y junto a las enormes transformaciones puramente formales de esta época, los diseños orientalistas de Fortuny y Poiret fueron el punto de partida de un gran cambio en la concepción del cuerpo femenino. Estos diseños (junto a los de raíz clásica como el *Delphos* de Fortuny o el *Josephine* de Poiret) son los primeros en los que se elimina el corsé, y se da una libertad total a la mujer. Como ya ocurrió en el XVIII, el conocimiento de otras tradiciones permite criticar las propias y crear nuevas formas artísticas modernas y renovadoras.



Fig. 9: Vestido, 1917, María Monaci Gallenga. Museo del Traje, Madrid



Fig. 10. Figurín para *El pájaro de fuego*, 1910, León Baskt

El siglo XX

Tras la I Guerra Mundial, la efervescencia orientalista se diluye, pero el interés por Oriente no decae. El mundo sofisticado y cosmopolita del *Art Decó* renueva el interés por las culturas orientales, cada vez más cercanas gracias a los modernos medios de comunicación, mezclándolas ahora con un variadísimo elenco de motivos ornamentales de toda procedencia (clásicos, precolombinos, africanos, oceánicos...). La gran protagonista de estos años es China. Las continuas noticias que provoca su revolución, junto a los resultados de las primeras misiones arqueológicas en este país, hacen que lo chino esté realmente de moda. Los diseñadores se inspiran en los motivos geométricos de las dinastías Shang y Zhou y añaden dragones, fénix...; además ahora crean perfumes con nombres como Maderas de Oriente... para crear una ilusión de exotismo y lujo. La influencia china es especialmente significativa en Jeanne Paquin, que creará increíbles efectos visuales con vibrantes colores.

Ya en los años 30 la inspiración llegará desde Indonesia y Polinesia. Marcel Rochas se inspirará en los trajes de las bailarinas balienses para crear su *Robe bali*, que conserva una silueta totalmente alejada de la tradición occidental que incide en la línea de los hombros y que será la que se imponga en los años 40.

A mediados de siglo la influencia oriental decae, entre otros motivos por la amenaza que supone Japón para las democracias orientales por su alianza con las potencias del eje y por el decidido empeño por vincular la moda a la tradición cultural europea. Solo a partir de los años 60 esta situación comienza a cambiar, pero ya no se habla de orientalismo sino de moda étnica. El cuello Mao o la chaqueta Nehru se incorporan a la indumentaria occidental, como muestra de apoyo de los grupos contraculturales al proceso de descolonización. La prenda más influyente será el

Qipao o *Suzie Wong dress* (Fig. 11) (llamado así por la protagonista de la novela *The world of Suzie Wong*, de Richard Mason), un traje originado durante los años de la República China resultado de fusionar diversos elementos de la tradición china y que se difunde en América y Europa junto a los emigrantes chinos en la segunda mitad del siglo.

En la actualidad los vínculos entre Oriente y Occidente, debido al fenómeno de la globalización, son más estrechos que nunca. Los diseñadores orientales se han incorporado al mercado occidental renovando una vez más la concepción del cuerpo occidental. Y mientras, los diseñadores occidentales siguen usando la tradición oriental para renovar y proyectar nuevos diseños que modernicen el panorama de la moda.



Fig. 11. Joven china luciendo un qipao, 2007

BIBLIOGRAFÍA

- HUYGHE, R. (coord). *El arte y el hombre*. Barcelona, Planeta, 1973
- LAMBOURNE, L. *Japonisme. Cultural Crossing Between Japan And The West*. London, Phaidon, 2005
- MARTIN, R. y KODA, H. *Orientalism. Visions of the East in Western Dress*. New York, Metropolitan Museum, 1994
- RODINSON, M. *La fascinación del Islam*. Madrid, Júcar Universidad, 1989
- STEELE, V. *The Berg Companion to Fashion*. Oxford, Berg, 2010
- VV.AA. *Art Deco. 1910-1939*. London. Victoria & Albert Museum. 2003
- VV.AA. *Fascinados por Oriente*. Madrid, Ministerio de Cultura, 2009

MODELO DEL MES. CICLO 2013

En estas breves conferencias, que tendrán lugar en las salas de exposición, se analizará e interpretará un modelo de especial importancia entre los expuestos. A los asistentes se les entregará gratuitamente un cuadernillo con el contenido de la conferencia.

Domingos: 12:30 h.

Duración: 30 min.

Asistencia libre

ENERO: *Tapiz chino, 1775-1800. Colección Mariano Fortuny*
Lucina Llorente

FEBRERO: *Muñeco "Bebé Barcelona", 1914-1925*
Lorena Delgado

MARZO: *Vestido de maja de la infanta Isabel, 1862*
Irene Seco

ABRIL: *Conjunto de Emilio Pucci, 1963*
Juan Gutiérrez

MAYO: *Vestido "Terno filipino" de Lino, 1975*
Concha Herranz

JUNIO:
Abrigo de Mariano Fortuny, ca. 1914-1920
Rodrigo de la Fuente

SEPTIEMBRE:
Traje de sociedad, s. XIX
Margaret Serrano

OCTUBRE: *Salterio doble, 1750*
Elena Vázquez

NOVIEMBRE: *Conjunto Balenciaga París, 1955*
Clara Nchama

DICIEMBRE: *Conjunto de Antonio Alvarado, 1987*
Juan Gutiérrez

Descubre más sobre la programación del Modelo del mes. Si tienes un teléfono compatible, descárgate un lector de códigos QR O BIDI.



MUSEO DEL TRAJE. CIPE
Avda. Juan de Herrera, 2. Madrid, 28040
Tel. 915504700 Fax. 915504704
Dpto. de Difusión: difusion.mt.@mezd.es
<http://museodeltraje.mcu.es>



/MT088392/

