

MUSEO DEL TRAJE. CIPE
Avda. Juan de Herrera, 2. Madrid, 28040
Teléfono: 915504700. Fax: 915446970
Departamento de difusión: difusion.mt.@mcu.es
<http://museodeltraje.mcu.es>

FEBRERO

2010 **MODELO DEL MES**
Los modelos más representativos de la Exposición

Traje 1906-1909 ca.
Por Rodrigo de la Fuente
SALA 8

Domingos a las 12:30 horas
Duración 30 minutos
Asistencia libre y gratuita



MT092063-64



A finales del siglo XIX y principios del XX, el momento que se conoce como "Fin de Siglo" o *Belle Époque*, la moda comienza a sufrir una transformación que llegará a sus últimas consecuencias tras la Primera Guerra Mundial, durante los "locos años 20". Los cambios entre 1880 y 1914 se centraron fundamentalmente en la desaparición definitiva de los distintos instrumentos que durante todo el siglo XIX se utilizaron para ahuecar y dar volumen a las faldas (primero los miriñaques y después los polisones) y son la consecuencia de una evolución profunda y definitiva que revolucionó los cimientos de la sociedad burguesa decimonónica, y que afectaron directamente al papel que la mujer ocupaba en esta sociedad. Es en este contexto en el que se diseñó este traje (Fig. 1 y 2), compuesto por un cuerpo y una falda de color marfil. El cuerpo es de manga larga y tiene cuello alto; el exterior es de gasa

con aplicaciones decorativas de encaje y el interior, de seda y va estructurado con doce ballenas; las mangas son rectas y se decoran con unos volantes a la altura de los codos. La falda, también de seda de color marfil, no tiene volumen en la parte de delante y remata en una larga cola en la parte posterior; todo va decorado con grandes granadas realizadas en encaje. Tanto el cuerpo como la falda llevan una etiqueta con la marca L. LEMOINE. Madame THIRY. 4 Rue Auber. Paris.

Mujer y moda en el siglo XIX

La primera mitad del siglo XIX supuso el triunfo de la burguesía y de la Revolución Industrial en Europa. Una nueva economía, basada en el poder de la máquina para la fabricación de bienes de consumo y el valor del capital y la inversión, como motor económico, sustituirá al antiguo



Fig.1 L. Lemoine/ Madame Thiry. Traje ca. 1900-1906. Museo del Traje. CIPE, Madrid. MT092063-64 .



Fig.2 L. Lemoine/ Madame Thiry. Traje ca. 1900-1906. Museo del Traje. CIPE, Madrid MT092063-64.

MODELO DEL MES DE FEBRERO

sistema agrario basado en el ahorro que hasta el siglo XVIII dominaba Europa. Las antiguas formas de gobierno unipersonales, las tradicionales monarquías absolutas, se sustituyen poco a poco por monarquías parlamentarias o incluso por repúblicas, en las que el sufragio alcanza cada vez a mayores capas de la población. Estos cambios, que a partir de la Revolución de 1848 son definitivos, transformaron la sociedad europea en todos sus aspectos, y uno de los esenciales fue el papel de la mujer en esta sociedad.



Fig.3 Litografía. Finales del siglo XIX. (MT027317)

Hasta la implantación de la sociedad burguesa, la mujer había participado en la vida socioeconómica de su comunidad de una forma totalmente secundaria pero activa. Las mujeres eran fundamentalmente las encargadas del trabajo doméstico, bien directamente, realizando ellas mismas las tareas, bien ordenando las labores del servicio doméstico. Al mismo tiempo, solían colaborar con sus esposos en las actividades productivas, tanto en el mundo rural, donde la mujer era la responsable de las tierras familiares -un trabajo no remunerado pero fundamental para la economía doméstica-

como en el mundo urbano, donde se encargaba, por ejemplo, de las ventas del taller e incluso de realizar labores menores de producción. En cualquier caso, era un miembro productivo y útil de la unidad familiar. Había también mujeres asalariadas, normalmente jóvenes solteras, dedicadas al servicio doméstico y en menor medida, casi de forma excepcional, a otras profesiones, que normalmente debían abandonar al casarse, para incorporarse al negocio familiar y encargarse del hogar y los hijos.

La industrialización cambió este panorama de forma radical. Entre la clase obrera, la mujer se incorporó al mundo industrial, en ocasiones, como en el caso de la industria textil, en mayor número que el hombre. Fue preferida por el interés del empresario de reducir costes (las mujeres recibían menor salario) y conseguir una menor conflictividad laboral (eran menos reivindicativas en lo referente a sus derechos sociales). Si bien según las estadísticas el número de mujeres trabajadoras no cambió, ahora eran más visibles y, especialmente, ahora recibían un salario por su trabajo.

No sólo cambió la realidad de la mujer obrera sino que también la mujer burguesa vio su situación alterada. Si anteriormente colaboraba en el trabajo familiar, la progresiva complicación de la gestión de los negocios, y especialmente la falta de preparación a la que les abocaba la educación femenina, hizo que se tuvieran que limitar a sus labores domésticas, que a su vez eran cada vez más escasas, ya que muchas funciones tradicionales de la mujer, como la fabricación de ropa o alimentos, ya no eran necesarias puesto que resultaba mucho más

cómodo comprarlos en los nuevos grandes almacenes. Incluso la educación de los hijos fue una función que tuvieron que abandonar, pues se generalizó la educación reglada fuera del ámbito doméstico. Así, mientras la mujer obrera salía a la escena social y era cada vez más visible, la mujer burguesa desaparecía entre las paredes de su casa, encargándose únicamente de dos aspectos, la concepción y crianza de los hijos para asegurar la continuidad del apellido (y el negocio familiar) y la organización de las relaciones sociales de su familia con las otras de la ciudad. Es ella la encargada de preparar las cenas y fiestas, realizar visitas y organizar las salidas a la ópera o los salones, (Fig 4) estableciendo una red de relaciones sociales que permitan asegurar el presente de la familia, a través de los contactos con otros burgueses que puedan ayudar en caso de necesidad, y su futuro, por

medio de los matrimonios de los hijos que ella misma ha concebido.

La mujer burguesa se convierte así en el "ángel del hogar", (Fig 3) en palabras de la crítica social de la época, la encargada de convertir la casa familiar en un paraíso para el hombre, en el que éste pueda refugiarse del caótico mundo de la ciudad y los negocios. Este será el modelo que los reformadores sociales intenten implantar entre las clases bajas, limitando el trabajo femenino en la industria con diferentes legislaciones laborales. A cambio de esto, el hombre se encargaba de los aspectos más engorrosos de la vida (los ajenos al ámbito doméstico), y protegía a la mujer como un amante esposo, ya que ésta era un ser angelical, delicado, ingenuo, más infantil y menos inteligente que él. Esta relación desigual se consagraba incluso en el derecho; en el Código Civil francés se establecía que "el marido



Fig.4 James Tissot, *Demasiado temprano*. 1873. The Guildhall Art Gallery, Londres

debe protección a la esposa y la esposa debe obediencia al marido".

Una consecuencia importante de esta nueva concepción de la mujer es la negación de la sexualidad femenina en el mundo burgués. Como ángel que es, la mujer no tiene sexo, y la vida matrimonial no debe enfocarse en ningún caso a la consecución de un placer sexual; el sexo era sólo un medio para conseguir descendencia pero nunca un fin en sí mismo. Todo el siglo XIX está caracterizado por una profunda sexofobia dirigida especialmente contra el sexo femenino, ya que una mujer sexualizada, y la posible concepción de hijos ilegítimos que esto acarrearía, suponía un peligro para la estirpe y el negocio familiar, e incluso para la sociedad misma.

La moda del siglo XIX, realizada exclusivamente para las clases burguesas, responde a esta situación e intenta acentuar el carácter pasivo y asexuado de la mujer, convirtiéndola en ese ser angelical, enfocado a la maternidad, al que



Fig.5 Traje ca. 1860-1865. Museo del Traje. CIPE, Madrid. MT091846-48.

aspiraba el matrimonio burgués. Primero los miriñaques y a partir de 1867 los polisones se encargaban de dar a la mujer un aspecto ornamental, poco funcional, como una delicada figura que surge de la corola de una flor o del conjunto de cintas y escarapelas que adornan los polisones; la mujer es una obra de arte y el vestido, el espléndido marco que la completa y realza. Por otra parte, el vestido se encarga de ocultar la sexualidad femenina: los miriñaques ocultan las caderas y los polisones, si bien muestran las caderas, ocultan la forma de los glúteos, por lo que unos y otros alteran las curvas naturales de la mujer (Fig 5). En cuanto al pecho, es el corsé el que se encarga de constreñirlo y ocultarlo en la medida de lo posible. La curva de los hombros se oculta con chales y *echarpes* y la cabellera se recoge en complicados moños adornados con complicadas horquillas de joyas y plumas.

Los cambios del "Fin de siglo"

Paulatinamente, la situación de las burguesas comenzó a cambiar, debido a que el modelo que la sociedad pretendía establecer no podía mantenerse. La mujer burguesa, aislada de la sociedad productiva pero integrada en una tupida red de relaciones sociales, pronto se organizará para conseguir salir de su alienante situación. Y será a través de la petición de los derechos políticos y sociales (no sólo del voto) que se organizarán los primeros grupos feministas. En 1848 se celebra en Nueva York la primera convención por los derechos de la mujer, y, en 1869, el filósofo inglés John Stuart Mill publica *The subjection of women*, que reivindicaba un papel más activo de la mujer en la sociedad. Será a partir de la década de 1870

cuando se pueda hablar de un movimiento feminista organizado en la mayoría de países europeos, y poco a poco comienzan los primeros logros. La educación superior se abre a la mujer en Inglaterra a partir de la década de 1860, y en 1879 se reconoce legalmente su derecho a la enseñanza universitaria; en España la primera mujer entra en la universidad en 1872, en la Facultad de Derecho de la Universidad de Barcelona. En cuanto a los derechos políticos, en 1893 las mujeres neozelandesas son las primeras en lograr el derecho al sufragio. Aparecieron también libros que criticaban la situación social de la mujer, y planteaban su liberación sexual, el control de la natalidad e, incluso, la posibilidad de una vida plena sin necesidad del matrimonio. Por ejemplo la francesa Madeleine Pelletier publica en 1911 *L'émancipation sexuelle de la femme*. A finales del siglo XIX, la mujer se afirma decididamente como individuo independiente del hombre, y comienza a controlar tanto su vida como su cuerpo.

Los sectores más conservadores de la sociedad europea vieron en esta lucha una alteración del orden establecido y sancionado por Dios y un ataque directo a la familia, que se disolvería ante los ataques de estas mujeres de actitudes tan varoniles. Especialmente desde las iglesias europeas, tanto la católica como las protestantes, pero también desde la medicina e incluso desde el derecho se criticó esta nueva ideología.

La nueva mujer era vista como una amenaza y se ha llegado a hablar de un temor hacia la mujer por parte del hombre que recorrió toda la segunda mitad del siglo. Sin embargo, al mismo tiempo, este es el momento en el que más se ha pensado y escrito sobre la mujer, y en el que

más mujeres se han pintado y esculpido, o han servido como inspiración para composiciones musicales. Incluso se comenzó a utilizar como motivo ornamental en las Artes Decorativas. La segunda mitad del siglo está definida en el mundo filosófico y artístico por una fascinación por la mujer que la va a convertir en el centro de la actividad cultural de la época.

A pesar de este protagonismo, la visión de la mujer, salvo casos excepcionales como en el drama *Casa de Muñecas*, de Henrik Ibsen, nunca será optimista, debido a ese profundo temor que la mujer moderna ocasionaba en el hombre. En la novela de la época, el motor de la acción será en la mayoría de los casos el adulterio de la mujer protagonista, que suele acabar muriendo o enloqueciendo, como castigo por su falta de adecuación

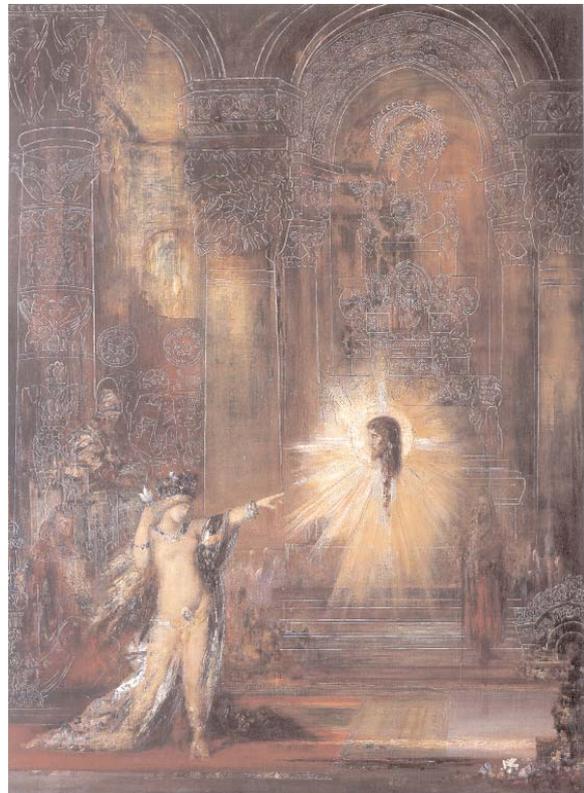


Fig.6 Gustave Moreau, *La aparición*. ca. 1874-1876. Musée Gustave Moreau, París

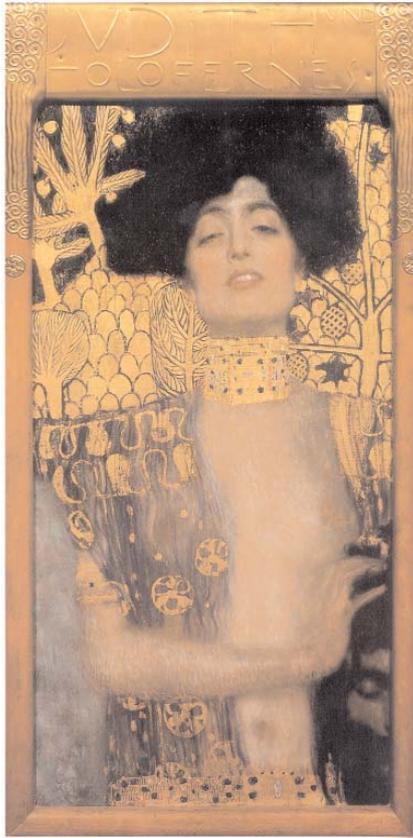


Fig.7 Gustav Klimt, *Judith I*. 1901. Österreichische Galerie, Viena.

a las normas sociales, tal como les ocurre a *Anna Karenina*, de Tolstoi, o a *Madame Bovary*, de Flaubert. En la pintura y la escultura, la mujer se presenta como un ser amenazador, se enfatiza su sexualidad

amenazante, capaz de perder al hombre; las protagonistas serán Salomé con la cabeza del Bautista en las manos (Moreau, Beardsley) (Fig 6) o Judith tras decapitar a Holofernes (Klimt, Munch) (Fig 7), así como monstruos mitad mujer mitad animal (sirenas, esfinges, arpías, vampiras) (Fig 8). También las prostitutas tendrán un protagonismo destacado en las artes plásticas de fines del XIX -en paralelo al crecimiento de esta actividad en las ciudades industriales-; atrayentes y peligrosas, eran vistas como un tentador peligro para el hombre, unión del placer y de la muerte debido a las enfermedades de transmisión sexual y especialmente a la sífilis, que durante esta época es una de las enfermedades que asolan Europa.

La mujer nueva fue vista como una "*femme fatale*" destructora del hombre y de la sociedad, y que podía incluso llegar a destruirse a sí misma debido a sus deseos de libertad e independencia.

Sin embargo, la mujer comenzará a descubrir en estas imágenes un modelo estético a través del cual poder manifestar sus aspiraciones de un nuevo papel en la sociedad. A esto colaboró sin duda la generalización, y hasta cierto punto



Fig.8 Ferdinand Khnopff, *Las caricias o La esfinge*. 1896. Musées Royaux des Beaux-Arts, Bruselas.



Fig.9 Alfons Mucha, *La Brunette*, página de la serie "Documents décoratifs" ca. 1901. Colección privada. París.

banalización, que de la figura de la "femme fatale" hizo el Modernismo (Fig 9), ya que permitió una más fácil aceptación de esta nueva imagen de la mujer: los motivos ornamentales de mujeres con cuerpos de suaves curvas y sugerente erotismo se irán convirtiendo en el modelo a seguir por las mujeres de finales del siglo XIX. Uno de los primeros aspectos en los que cambió la estética femenina fue el maquillaje. La mujer burguesa pretendía ofrecer un aspecto lo más natural

posible, con maquillajes suaves, apenas perceptibles, que imitaran los tonos de la piel pálida; los maquillajes llamativos eran utilizados únicamente por las prostitutas. En las últimas décadas del siglo XIX y a principios del XX, el maquillaje se hace más visible (Fig 10); el colorete y el pintalabios, que han mejorado su composición gracias a los avances de la química, son cada vez más habituales (Elizabeth Arden abre su primer salón de belleza en Nueva York en 1912), y si antes se buscaba un modelo de belleza natural, ahora es la belleza artificial la que se postula como el objetivo estético de la mujer. Así Baudelaire, en su *Elogio del maquillaje*, señala que "Todo lo bello y lo noble es el resultado de la razón y el cálculo. Lo que da la naturaleza es horrible", y Oscar Wilde afirma: "En esta vida la primera obli-

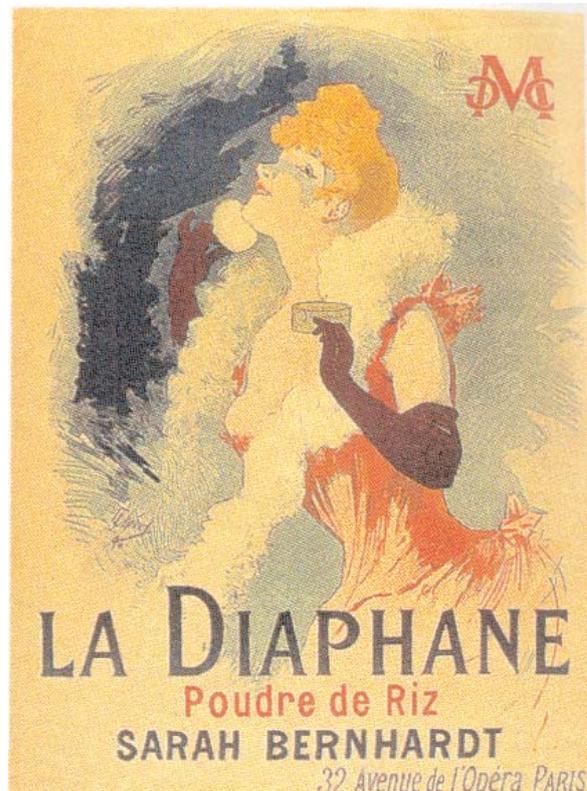


Fig.10 Cartel de polvos de arroz *La Diaphane*. ca. 1890. Anunciados por la actriz Sarah Bernhardt.

gación es ser totalmente artificial. La segunda todavía nadie la ha encontrado".

En la moda ocurrirá algo parecido: si anteriormente se intentaban ocultar las formas de la mujer, ahora se realzan de manera artificial, imitando las curvas de las mujeres ornamentales del Modernismo. El pecho, que antes se disimulaba, ahora se acentúa en los denominados "pecho de paloma", que se consiguen armando los cuerpos de los vestidos con ballenas o modernas varillas de ebonita que se cosen al forro y dan al torso femenino un volumen desconocido hasta entonces. Este armazón, sin embargo, daba un aspecto muy rígido al pecho, que se disimulaba con puntillas y encajes, que habían abaratado mucho su precio gracias a los modernos encajes mecánicos. La curva de la cintura y las caderas tiene también un enorme protagonismo a la hora de definir la silueta de



Fig.11 Mlle. Bomboudiac. Traje ca. 1905-6. Museo del Traje. CIPE, Madrid MT091910-11.

la mujer (Fig 11): gracias a un nuevo diseño de corsés, la cintura se estrecha y las caderas se acentúan ligeramente, en una curva y contracurva, que se repite en la espalda, al pronunciar este corsé la curva lumbar y acentuar la redondez de los glúteos. En definitiva, la nueva silueta (denominada silueta en "S" o de reloj de arena) se centra y realza los principales volúmenes de la mujer, sexualizando su figura. Pero además de esta sexualización, que entronca, como se ha señalado, con una de las reivindicaciones del movimiento feminista, este tipo de vestidos, mucho más ligeros, facilitan en cierta medida el movimiento de la mujer, al haber desaparecido las faldas de enormes volúmenes que limitaban su movilidad.

Moda y Modernismo

Como ya se ha indicado, el Modernismo o *Art Nouveau* y su modelo estético de mujer ayudó a la conformación de este nuevo estilo en la moda, ya que popularizó una imagen femenina de profundo erotismo en el que la curvas del pecho, la cintura, las caderas y la cabellera eran utilizadas para crear ritmos decorativos con los que se adornaron todo tipo de objetos, y que intentará ser reproducido a través de una nueva forma de vestir. Sin embargo el Modernismo influirá de una manera mucho más directa en la renovación de la moda de la *Belle Époque*.

Hasta la aparición de este estilo, la Arquitectura, las Artes Decorativas y también la Moda, estuvieron caracterizadas por el Historicismo y el Eclecticismo; es decir, la repetición de formas decorativas del pasado para edificios, objetos y trajes del presente. Surgen así edificios neogóticos, muebles que imitan el Rococó del



Fig.12 Traje. ca. 1875-1880. Museo del Traje. CIPE, Madrid MT003612-14.



Fig.13 La actriz Camille Clifford. National Portrait Gallery, Londres

siglo XVIII y vestidos neorrenacentistas. Pero más allá de la imitación de un estilo u otro, lo importante es la concepción de los objetos que estos estilos imponen. Para el Historicismo no es necesario que haya unidad entre la estructura formal del objeto y su ornamentación. La decoración no es más que una serie de recursos formales aprendidos en las escuelas de Bellas Artes, que se superponen a una estructura básica, para mejorarla y realzarla. En el caso del vestido, estas ideas alcanzarán su máxima difusión con el polisón y el denominado "estilo tapicero" (Fig 12). Sobre la estructura básica de la falda, ahuecada por el polisón, se situaba una amalgama de fruncidos, drapeados y recogidos de tela, a la que añadían toda clase de cintas, bandas, lazos y escarpelas imitando las pasamanerías de las tapicerías de las casas de la época.

Aunque habrá diseñadores modernistas que continúen con este concepto, y que solo cambiarán las ornamentaciones del pasado por otras modernas basadas en los juegos de curvas típicos de este estilo, los principales diseñadores del Modernismo cambiarán esta concepción, y abrirán el camino de lo que será el diseño en la primera mitad del siglo XX. Para el Modernismo debía haber unidad entre la estructura formal del objeto y su ornamentación, hasta tal punto que ambas pudieran fundirse y ser una estructura decorativa, o bien una ornamentación estructural (Fig 13). La ornamentación no será algo superpuesto (y por tanto superfluo y prescindible) sino fundamental en la concepción de la pieza.

La moda "Fin de Siglo" responde a esta concepción. El traje deja de ser el soporte de una espléndida apoteosis decorativa y se ciñe a una estructura sen-

MODELO DEL MES DE FEBRERO

cilla, pero que por ella misma resulta decorativa y bella. La armonía de las curvas que el corsé y los cuerpos armados con ballenas generan están en esa frontera entre lo estructural y lo decorativo con la que el Modernismo jugaba. Es la forma la que ahora es el principal reclamo estético de la pieza y no la decoración añadida, que aún se sigue utilizando. Pero incluso esta ornamentación aplicada ha cambiado de carácter y, si anteriormente se caracterizaba por su enorme volumen, ahora es plana y lineal, no enmascara la forma sino que la refuerza en sus líneas estructurales, como muestra este modelo: dos líneas de granadas refuerzan la recta del frente de la falda y, en la parte posterior, son tres líneas curvas de esas mismas granadas las que indican el vuelo de la cola del vestido.

Así, aunque tradicionalmente se ha visto la moda de este periodo como el colofón de toda la tradición de la indumentaria del siglo XIX, es también la moda de la *Belle Époque* la que anuncia y adelanta las grandes líneas del XX, al iniciar la liberación del cuerpo que ayude a la independencia y autonomía de la mujer y a concebir la moda como una disciplina artística de vanguardia .



Fig 14. Hinger, Champagne / Theophile Roederer & Cº Museo del Traje. CIPE, Madrid. MT025780

Bibliografía

100% siglo XX. La colección de moda contemporánea del Museo del Traje. CIPE. Ministerio de Cultura. 2009. [Cat. Expo]

BORNAY, E. *Las hijas de Lilith*. Cátedra. 1990

BOUCHER, F. *A History of Costume in the West*. Tames and Hudson. 1996

DUBY, G. y PERROT, P. (ed.) *Historia de las mujeres*, vol. 4, El siglo XIX. Taurus 2006

MENDES, V. y HAYE A. *20th Century Fashion*. Thames and Hudson. 1999

NASH, M. (ed.) *Presencia y protagonismo. Aspectos de la historia de la mujer*. Ediciones del Serbal, 1984

PAQUET, D. *Historia de la belleza*. Ediciones B. 1998

Notas

MCDUGALL, M. "Mujeres trabajadoras durante la Revolución industrial" en Mary Nash (ed.) *Presencia y protagonismo. Aspectos de la historia de la mujer*. Ediciones del Serbal. 1984. Págs. 91-119 y SCOTT, J. "La mujer trabajadora en el siglo XIX", en DUBY, G. y PERROT, P. (ed.) *Historia de las mujeres* vol. 4 el siglo XIX. Taurus 2006

KÄPELLI, A-M., "Escenarios del feminismo" en DUBY, G. y PERROT, P. (ed.) *Historia de las mujeres* vol. 4 el siglo XIX. Taurus 2006

Edición en castellano: MILL J. S. *La esclavitud femenina*. Artemisa. 2008

BORNAY, E. *Las hijas de Lilith*. Cátedra. 1990

Recogidas en PAQUET, D. *Historia de la belleza*. Ediciones B. 1998

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 y posteriormente en 2008 como conservador en el Museo del Traje. CIPE, donde actualmente es responsable de la colección de equipamiento doméstico.

Corrección de textos: Ana Guerrero

Maquetación: Miguel Múndez

MODELO DEL MES DE FEBRERO

MODELO DEL MES. CICLO 2010

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 horas

Duración: 30 minutos

Asistencia libre

ENERO: *La joyería charra*

María Antonia Herradón

FEBRERO: *Traje, 1900-1906 ca.*

Rodrigo de la Fuente

MARZO: *Traje de pasiego*

Américo López y Ana Guerrero

ABRIL: *Nancy con traje de azafata de Elio Berhanyer*

Lorena Delgado

MAYO: *Traje de Elio Bernhayer*

Rita Sánchez

JUNIO: *Zanfona*

Elena Vázquez

SEPTIEMBRE: *Guantes del siglo XVI*

Elvira González

OCTUBRE: *Traje de Paco Rabanne*

Clara Nchama

NOVIEMBRE: *Jabegote malagueño*

Irene Seco

DICIEMBRE: *Capota de mujer, 1840*

Paloma Calzadilla