

# LA MODA EN EL XIX

Del 25 de octubre de 2007 al 8 de enero de 2008

Museo de Artes y Costumbres Populares de Sevilla



## ORGANIZADORES

Museo de Artes y Costumbres Populares de Sevilla  
Museo del Traje. CIPE

### EXPOSICIÓN

#### **Coordinación General**

Andrés Carretero Pérez  
Antonio Limón Delgado

#### **Coordinación del montaje**

Montse Barragán Jané

#### **Comisarias**

M<sup>a</sup> de las Nieves Concepción Álvarez Moro  
Inmaculada Ledesma Cid

#### **Restauración del MACP de Sevilla**

Lourdes Fernández González  
M<sup>a</sup> Gema Pérez Morales  
Elena Hernández de la Obra  
Laura Pol Méndez

#### **Restauración del Museo del Traje. CIPE.**

Cruz Santamera Cerceda

#### **Maniqués y volumen del MACP de Sevilla**

Sierra Muñoz Mejías  
Carlos Javier Sánchez Távara  
Gloria Ortiz de Mendivil y Zorrilla

#### **Maniqués y volumen del Museo del Traje. CIPE.**

Ricarda Lozano Jiménez  
David Carrillo Piñero  
Beatriz Ortiz Sánchez

#### **Diseño**

Logística de Actos

#### **Producción y Montaje**

Cuadri-folio

#### **Gestión**

Empresa Pública de Gestión de Programas Culturales. Consejería de Cultura. Junta de Andalucía  
Subdirección General de Promoción de las Bellas Artes. Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales. Ministerio de Cultura

### CATÁLOGO

#### **Coordinación**

M<sup>a</sup> de las Nieves Concepción Álvarez Moro  
Inmaculada Ledesma Cid

#### **Catalogación del MACP de Sevilla**

M<sup>a</sup> de las Nieves Concepción Álvarez Moro

#### **Catalogación del Museo del Traje. CIPE**

Lucina Llorente Llorente  
Mercedes Pasalodos Salgado  
Amalia Descalzo Lorenzo  
Guillermo Enríquez de Salamanca González  
Mónica Villanueva Quirós  
Inmaculada Ledesma Cid

#### **Fotografía del MACP de Sevilla**

Mario Fuentes Aguilar

#### **Fotografía del Museo del Traje. CIPE**

Munio Rodil Ares

#### **Diseño y Maquetación**

Carlos Puntas González

### IMPRESIÓN

Egondi Artes Gráficas

### EDITA

JUNTA DE ANDALUCÍA. Consejería de Cultura  
Depósito Legal:

**NIPO:** 551-07-121-5

**ISBN:** 978-84-8266-713-3

© de la edición: JUNTA DE ANDALUCÍA.  
Consejería de Cultura

© de la edición: Secretaría General Técnica.  
Subdirección General de Publicaciones, Información y Documentación

© de los textos y fotografías: los autores



**Ministro de Cultura**  
César Antonio Molina

**Subsecretaria de Cultura**  
M<sup>a</sup> Dolores Carrión Martín

**Director General de Bellas Artes y  
Bienes Culturales**  
José Jiménez

**Consejera de Cultura**  
Rosa Torres Ruiz

**Director General de Museos**  
Pablo Suárez Martín

**Servicio de Museos**  
María Soledad Gil



Para el Ministerio de Cultura es un motivo de satisfacción la presentación de la exposición de *La moda en el XIX* que, por primera vez en Sevilla, reúne una selección de los fondos textiles procedentes del Museo de Artes y Costumbres Populares de Sevilla, junto con vestidos prestados para tal ocasión de la colección del Museo del Traje. CIPE de Madrid.

Esta colaboración hace posible un discurso cronológico completo y variado, en el que se pueden descubrir los principales aspectos estéticos del siglo XIX. Sin duda, es una magnífica oportunidad para asistir a los numerosos cambios estilísticos que se sucedieron en la indumentaria femenina desde 1805 hasta 1905.

Con independencia de la belleza y exclusividad de las obras seleccionadas, esta exposición y el presente catálogo, vienen a consolidar la indumentaria histórica como piezas museísticas, fieles testimonio de los cambios sociales y los avances tecnológicos que se produjeron durante esta centuria.

César Antonio Molina Sánchez  
Ministro de Cultura



La colaboración entre el Ministerio y la Consejería de Cultura nos brinda la ocasión de contemplar un atractivo panorama de la moda femenina en el siglo XIX. Las colecciones de indumentaria del Museo de Artes y Costumbres Populares de Sevilla y del Museo del Traje CIPE de Madrid, se han unido provechosamente en una exposición que es en sí misma una síntesis brillante de la historia del traje en esta centuria.

Cuando desde nuestra perspectiva actual echamos una mirada sobre la forma de vestir de nuestras tatarabuelas, no deja de sorprendernos la enorme distancia a la que nos encontramos. Las tendencias y la relativa funcionalidad de la moda de hoy, chocan estrepitosamente contra el corsé y el polisón hasta el punto en que nos resulta difícil «meternos en la piel» de nuestras antecesoras. Podemos admirar la belleza de los diseños, el preciosismo artesanal de los adornos y complementos, pero no podemos menos que percibir los marcados contrastes que nos separan de ellos.

Detrás de estas diferencias se esconden cambios sociales de extraordinaria importancia para la mujer, desde la conquista del voto femenino al acceso igualitario a derechos tan fundamentales como el trabajo o la educación. En este sentido, *La moda en el XIX* es también una invitación a la reflexión sobre la transformación de una sociedad hecha desde la visión científica de dos museos etnográficos.

Pocas veces en la historia de nuestro país se había alcanzado una velocidad tan acusada en los cambios de la indumentaria femenina como en ese siglo. El desarrollo industrial de nuevas técnicas textiles, el afianzamiento de una burguesía cada vez más pujante, o el convulso panorama político decimonónico tuvieron su lógica repercusión en la moda.

Y en mitad de este intrincado mosaico social, un personaje que durante varias décadas ocuparía el primer plano de las más retorcidas intrigas palaciegas y que tendrá una amplia presencia en la vida sevillana del momento: Antonio de Orleans, duque de Montpensier, eterno aspirante al trono contra la legitimidad de su propia cuñada Isabel II y padre de aquella infortunada reina María de las Mercedes que pervive en nuestras coplas.

El Museo de Artes y Costumbres Populares ha recuperado, tras una cuidadosa restauración, los trajes de disfraces que llevaron los Montpensier al baile que se celebró en el palacio de los duques de Fernán Núñez poco antes de que tuvieran que exiliarse tras la Revolución de 1868. La riqueza de estas piezas confeccionadas para ser lucidas sólo en el transcurso de unas

pocas horas, contrasta fuertemente con el clima de depresión social que acabó con la expulsión de la monarquía.

Con esta exposición hemos querido ilustrar a través del vestido, la evolución de nuestra historia e identidad cultural poniendo al servicio de los ciudadanos y ciudadanas colecciones que no siempre es posible mostrar de forma permanente.

Resultado de la estrecha colaboración entre ambas administraciones y de un cuidadoso trabajo es pues esta magnífica muestra que, a buen seguro, despertará el interés de todos, y de la que el presente catálogo quedará como testimonio definitivo.

Rosa Torres  
Consejera de Cultura de la Junta de Andalucía



## SEMBLANZAS DE LA MODA A LO LARGO DE UN SIGLO

Desde el inicio del siglo XIX hasta la Primera Guerra Mundial se producen en la evolución del traje lo que podríamos denominar «pequeñas revoluciones». Todo este período está jalonado de guerras y revoluciones que vinieron a transformar el orden político, social y económico de Europa. Un nuevo ritmo se impone, de manera que los cambios se suceden sin solución de continuidad. Pero si en siglos anteriores las innovaciones que acontecían seguían una cadencia pausada, los nuevos tiempos ofrecen novedades que resultan imposibles de mantener durante mucho tiempo.

A nivel económico, lo más impactante fue el proceso de industrialización que, aunque alcanzó un desarrollo desigual en los diferentes países, representó el abandono de sistemas de producción anclados en el pasado que no encajaban bien con la nueva socie-

dad. El proceso industrial permitió satisfacer una demanda de dos clases sociales que hasta entonces no habían sido tenidas en cuenta: la burguesía y el proletariado. Desde el punto de vista de la moda, estos dos grupos sociales representan un importante soporte para la evolución de la misma. La burguesía liberal y económicamente pujante, imita hábitos aristocráticos; la clase obrera, aunque en la base de la pirámide socioeconómica, puede aspirar a vestir según la moda por la existencia de un soporte industrial y comercial que es asequible a esa demanda.

En este proceso de cambios constantes, la moda se universaliza y progresivamente se internacionaliza. A ello contribuyó la ampliación de los canales de comunicación y difusión. Para el desarrollo y evolución de la moda fue determinante el nacimiento de publicaciones periódicas, singularmente fe-

meninas, destinadas a un público letrado que, si bien reducido en sus inicios, fue creciendo. Además no hay que olvidarse del factor pedagógico que tuvieron las ilustraciones y dibujos que acompañaban a muchas de las crónicas que facilitaban la realización de prendas en las casas o en talleres modestos.

A lo largo de estas páginas nos proponemos hacer un viaje que nos permitirá descubrir las peculiaridades de la moda. Todo este largo período se nutre y alimenta de influencias que proceden de espacios y ámbitos temporales y culturales diferentes. Estas influencias se reinterpretan a lo largo del tiempo en diferentes direcciones. Vistas de forma aislada, parecen algo novedoso y propio de cada momento pero si nos retrotraemos a los antecedentes, descubrimos una extraordinaria habilidad para nuevas lecturas. Esto no significa que no haya novedades privativas de un período concreto. Las hay y aquellas definirán los diferentes episodios evolutivos de la moda.

Otro síntoma, que se extiende a lo largo de todo este vasto período que estamos analizando, es el deseo de imponer novedades de dicción completamente opuesta a todo el discurso precedente.

Lo más visual atiende a la silueta femenina. En los primeros años del siglo XIX se renuncia al aparato y a lo volumétrico.

Se impone una línea lánguida, inspirada en los modelos clásicos. Tejidos de algodón y sedas ligeras modelan una nueva figura femenina que ha renunciado, por imposición de la moda, a una figura artificial y artificiosa. El cuerpo femenino parece respirar alejado de ataduras internas que, por otro lado, andando en el tiempo, volverán a recuperarse. El vestido de una pieza, el *vestido camisa*, es un canto a la naturaleza. Incluso los bordados y otras aplicaciones se hacen ligeros y etéreos, tanto por su tratamiento como por los motivos elegidos. Este neoclasicismo en la indumentaria, que está presente en otras artes y es de notoria manifestación en la arquitectura, no se interpreta hasta 1795.

Durante el primer decenio del nuevo siglo, la línea vertical y ligera se contrarresta al utilizar otros tejidos de seda más pesados como los terciopelos, y detalles o elementos de corte historicista, como elaborados acuchillados que revelan el virtuosismo de la costura. En un mismo traje se pueden dar cita influencias dispares (abullonados, cuellos Médicis<sup>1</sup> o cuellos de lechuguilla), fruto de un anacronismo perfectamente armonizado que prepara el camino hacia las tendencias románticas que se manifiestan a partir de 1820-1825.

El talle recuperó su posición natural y las faldas aumentaron de volumen con tablea-

dos y fruncidos en la cintura que necesitarán un soporte interior, rompiendo así con la estética anterior.

En los años treinta del siglo XIX, son las mangas con forma de globo y los amplios tocados los encargados de que la cintura parezca insignificante. En las décadas siguientes el volumen de las faldas sigue aumentando, sostenidas gracias al miriñaque, mientras que por el contrario, las mangas se estrechan, queriéndose ver en ello las consecuencias de los avances industriales, una situación económica diferente y un panorama artístico renovado.

Las primitivas crinolinas fueron sustituidas por los miriñaques, jaulas de estructura de acero, ligeras como las nuevas estructuras arquitectónicas de pabellones, estaciones ferroviarias y mercados.

El perfecto círculo de la base de las faldas de los años cincuenta se transformó en una elipse una década después. Los cuerpos cortos y estrechos se montan sobre faldas exuberantes. El corsé es la prenda interior femenina indispensable para modelar el busto. Su reinado no decaerá hasta que las propuestas, por un lado de corte higienista, y por otro de orden estético intenten arrinconarlo en la andadura del siglo XX.

La silueta en su evolución ofreció un nuevo cambio. Se recupera de nuevo la línea

recta, contemplada desde una perspectiva frontal. Sin embargo, desde una visión lateral, las faldas no abandonan su volumen recogido en las caderas. Otros soportes interiores de diferentes formas y tamaños, denominados polisones, son los encargados de sostener los metros de tejido que se concentran en la parte posterior.

Entre los años setenta y finales de los ochenta del siglo XIX se desprende cierto aire barroquizante en la indumentaria femenina. Los cuerpos continúan muy ceñidos al busto y algo más largos y con adornos y decoraciones más contenidas que las faldas, que presentan bullones, drapeados, recogidos, lazos y aplicaciones en un mágico virtuosismo de la aguja. Se manifiesta una comunión entre la decoración de los interiores domésticos y la indumentaria de la época. Las tapicerías pesadas y cuajadas de pasamanerías con florecaduras y borlones sirven de espejo para el adorno de las faldas. Es posible combinar y armonizar elementos diferentes unidos por juegos cromáticos de gran habilidad que denotan la genialidad del taller.

La sinuosidad y movimiento en la indumentaria se impondrá a finales de la centuria caminando de la mano del *Art Nouveau*. Cuerpos estilizados, pero flotantes, y faldas ceñidas en las caderas que se despegan más abajo y se mueven rítmicamente siguien-

do muy de cerca la estética finisecular. El Modernismo supone la exaltación de la mujer y se expresa en el ritmo, casi musical, de las curvas. Se trata de una belleza femenina que no es provocativa, pero sí frágil y seductora.

Como si se tratara de un pacto acordado, el delicado ritmo de las prendas se abandona y se impone la línea recta antes de que finalice la primera década del nuevo siglo XX. Las faldas, que tan sólo se acompañan de una enagua, han perdido todo su volumen. Sin embargo, el corsé sigue ocupando un papel destacado. De apariencia cada vez más flexible y cómoda, responde a las exigencias impuestas por la medicina y la higiene por lo que se persigue crear prendas que proporcionen una mayor libertad al cuerpo. Para ello el mundo clásico sirve de inspiración y de referencia. Whistler, Henry Van de Velde, Klimt, Poiret, Mariano Fortuny, Kandinsky y Sonia Delaunay participan en la búsqueda de la simplificación.

Los años inmediatos a la Primera Guerra Mundial son la antesala del cambio que está por llegar: túnicas, sobrefaldas y faldas pantalón, reales o disimuladas, se acortan progresivamente dejando ver tímidamente el tobillo, novedad importante, aunque con precedentes a lo largo del dilatado siglo XIX. Al mismo tiempo, las faldas se acortan, se estre-

chan y ajustan aunque conservan cierto volumen conseguido por medio de *panniers*, sin que suponga la reminiscencia de los *panniers* o tontillos del siglo XVIII.

Otra nota de modernidad, no exenta de críticas, fue la incorporación de la falda pantalón hacia 1911. Signo de claro orientalismo, fue Paul Poiret quien la introdujo, aunque su uso no se generalizó de manera inmediata dado el atrevimiento que suponía. Además, en sus diseños optó por tejidos vaporosos y ligeros que favorecían a las nuevas creaciones. Fortuny, su contemporáneo, con su *vestido Delphos*, presentó una nueva línea ausente de elementos superfluos, destacando el valor del cuerpo femenino aunque sólo al alcance de muy pocas mujeres, no sólo por su elevado coste, sino por la implicación moral asociada.

La moda se ha nutrido de detalles e influencias del pasado a veces de forma reiterada. Las fuentes clásicas sirvieron de base para la moda de principios del siglo XIX. El clasicismo, a través de la interpretación del Directorio y del Imperio, apareció hacia 1908. El talle alto y los sombreros bicornio y tricornio brillaron en la calle y en los salones. Sin embargo, en esta búsqueda incesante de nuevos repertorios, las pautas clásicas convivieron con las seducciones dieciochescas. Figuras históricas como María Antonieta, Madame Pompadour, Luís

XV y Luis XVI o Watteau prestan sus nombres para denominar a tejidos, peinados, chaquetas, vestidos y batas, zapatos y sombreros conviviendo en 1903 los de casco modesto de forma aplastada y drapeada por detrás, como el sombrero *Watteau*, junto con el tricornio, los *gainsborough*, cargados de plumas o la gama de los *winterhalter*. El conocido y muy visual pliegue *Watteau*, que define algunos de los vestidos a la francesa del siglo XVIII, se reinterpreta para presidir las batas y los peinadores, tanto de mediados del siglo XIX<sup>2</sup> como de principios del siglo XX. Incluso, a veces, hay una armoniosa convivencia de detalles que pertenecen a contextos diferentes.

En algunas de las prendas de 1908 se manifiesta esta tendencia:

*Como abrigos prácticos, he aquí uno de última moda. Trátase de la chaqueta Directorio, un poco más larga que las del último año, y que por una curiosa anomalía ha adoptado del estilo Luis XIV los grandes bolsillos y las bocamangas adornadas con gruesos botones.*

*Las solapas, el alto cuello y los delanteros cortados por encima del talle y que se completan con el écharpe, tienen a la vez reminiscencias de los géneros Directorio, Incroyable y Consulado<sup>3</sup>.*

No hay momento histórico del pasado que no se revise. La nostalgia por el Renacimiento apareció en los años veinte y treinta del siglo XIX. El período romántico se nutrió especialmente de buscar en el pasado huellas de identidad. Los ancestros medievales y otras raíces históricas pasadas se desempolvaron para tomar cuerpo real. La música, la novela y el teatro con su puesta en escena recuperaron escenarios lejanos, dotándolos de una credibilidad real. La moda naturalmente no fue ajena a todo ello, e incorporó elementos y pinceladas en los trajes ordinarios. En otras ocasiones, las recreaciones fueron completas al tener un gran auge los *bailes de trajes*. Los textos antiguos y la pintura fueron fuentes estudiadas para dotar de un soporte creíble al nuevo lenguaje historicista diseñado en tela.

Los modos y modas románticas se dejaron sentir en 1906 al incorporar la línea caída de los hombros en cuerpos y boleros, con peregrinas que parecían recuperar la moda de 1830. Además, las mangas globulares, también llamadas *mangas de carnero*, que definieron los románticos años treinta, se recuperarán a partir de 1894 resistiendo dos años, para dar paso a mangas estrechas y ajustadas y con un suave volumen en el hombro a partir de 1897-1898. Aquéllas crecieron tanto de tamaño que subían por encima de la línea

de los hombros, lo que obligó a modificar las prendas de abrigo.

La comunicación con otros mundos y tierras lejanas como el Próximo Oriente también provocaron la cercanía a formas propias de esas culturas. Desde las primeras rutas comerciales a Oriente, afloran tejidos en el mercado europeo además de porcelanas, lacas, así como motivos decorativos autóctonos que se convierten en una fuente inagotable de inspiración. Tejidos procedentes de la India teñidos según la técnica de reserva o *ikat* se destinaron al mercado Inglés desde principios del siglo XIX; los chales de cachemira fueron un auténtico lujo y se imitaron en Europa para satisfacer una pujante demanda. Incluso los dibujos de cachemir, de gran efecto cromático, se estampan en tejidos de algodón destinados a faldas, a cintas decorativas, abrigos, colchas, etc.

Técnicas y motivos decorativos de gran exotismo: personajes chinos, pagodas, flora y fauna se dejan ver tanto en piezas de mediados del siglo XIX como del final de la centuria y de la siguiente. Materiales exóticos, como plumas de las más variadas especies selváticas, se hicieron indispensables como complementos de trajes y sombreros, no sin dejar de provocar reacciones adversas relacionadas con su destino:

*En todas las épocas se han adornado los sombreros con plumas, muy especialmente las de avestruz, a pesar de los esfuerzos de cierta Sociedad o liga protectora de los pájaros, fundada por algunas almas sensibles que tratan de evitar su destrucción, sin que hasta ahora haya logrado su objeto, luchando en vano con su contrincante la Moda<sup>4</sup>.*

El japonésismo también impactó en la indumentaria desde los años setenta y tuvo especial incidencia a partir de los primeros años del siglo pasado. La estética de la estampa japonesa que invade occidente y que despierta una fiebre coleccionista, se deja sentir en los trajes. El importante comercio a través de Holanda y las Exposiciones Universales fueron los responsables de su rápida aceptación. Esta influencia de largo alcance estará presente hasta los años treinta.

Las composiciones de carácter asimétrico y el efecto plano de los motivos proceden directamente del Imperio del Sol. Se presentan como una novedad frente al gusto occidental volcado en los efectos tridimensionales.

El término *kimono* se empieza a utilizar a partir de 1873 para distinguir un traje de interior que tuvo una gran aceptación dado su comodidad y confort. A partir de 1908, el

corte japonés fue de los más repetidos, sobre todo, para las batas y trajes de interior «al ser uno de los atavíos más sencillos y resulta muy elegante llevado por una señora alta y delgada»<sup>5</sup>. Pero también su hechura se destinó para la confección de abrigos y salidas de noche.

Otra circunstancia que afecta de igual manera a todo el período que estamos tratando, se refiere al peso y la determinación de la moda masculina, aunque su manifestación es más evidente en trajes del último tercio del siglo XIX y la siguiente centuria. De las prendas masculinas de abrigo como las chaquetas *Eton*, *Ulster*, *Chesterfield* o el frac<sup>6</sup>, se tomó su corte y su hechura.

Asimismo, detalles de la uniformología militar inspiraron las prendas femeninas. Durante los primeros años de la época decimonónica, las Guerras Napoleónicas fueron las causantes de esta asimilación que se perpetuó. La influencia se manifiesta sobre todo en las aplicaciones de trencillas y cordoncillos dibujando motivos tomados de los adornos de las casacas y pellizas de los regimientos de caballería por su vistosidad y pintoresquismo. También ocurre que prendas concretas, como la guerrera denominada *Dolman*, vestida por algunos cuerpos de caballería se convierta en una prenda de abrigo de corte bien distinto, de moda durante los años setenta y ochenta del siglo XIX.

El peso de lo masculino también se descubre en el uso de chalecos, determinados tipos de sombreros, como el *canotier*, corbatas y pañuelos usados con las prendas más deportivas. Por otro lado, en la confección de chaquetas, abrigos, sobretodos, etc., planea la sombra de los sastres que, no en vano, fueron quienes se ocuparon de satisfacer una demanda que llegaron a atender casi de manera exclusiva.

En los trajes de amazona antes, y en los trajes sastres y trajes para montar en bicicleta después, se pone de manifiesto ese contagio. Aunque sin lugar a dudas, lo más llamativo, e incluso escandaloso, fue la adopción en el traje para montar en bicicleta, de los pantalones. Sobre este particular las crónicas de moda son muy ilustrativas y presentan todo tipo de reflexiones:

*Y ya que hablamos de sport, diremos que las cyclewomen, es decir, las señoras entusiastas de la bicicleta, se han dividido en dos campos: las partidarias del pantalón bombacho y las que prefieren la falda corta. La moda, para ponerlas de acuerdo, ha tenido la idea feliz de ofrecer un modelo que, con apariencia decente de falda, tiene todas las comodidades del pantalón.*

*El nombre lo dice: la falda-pantalón tiene el aspecto de una falda ordinaria. Gracias a su ingenioso sistema de abrirse fácilmente delante, la cyclewoman sube en su máquina con la misma comodidad que si llevara únicamente pantalón.*

*Es la última creación ideada para las distinguidas ciclistas que forman hoy legión en el extranjero, pues el sport ha transformado las costumbres, según hemos indicado en una de nuestras crónicas<sup>7</sup>.*

La presencia en París, hacia 1906, de los Ballets Rusos y la puesta en escena de sus coloristas representaciones cautivaron a la sociedad del momento. La moda no fue ajena a ese sentimiento colectivo e incorporó algunos detalles de la indumentaria tradicional rusa como las denominadas *blusas rusas*: cerradas al lado, con cinturón y unidos el cuerpo y la haldeta.

El impacto provocado por la Guerra supuso una renovación radical en la forma de vestir: faldas que se acortan sin rubor, bustos de los que desaparecen sus formas exuberantes, cabellos cortos, cuando décadas atrás la larga cabellera, aunque siempre recogida, había sido la definición de lo femenino y sensual. De igual modo, la mujer se transformó. Continuó siendo seductora, pero perdió ese

aire de fragilidad que la hacía depender de la autoridad masculina.

Mercedes Pasalodos Salgado

Dra. en Historia del Arte.

Especialista en Indumentaria Histórica.

Ayudante de Museos

## NOTAS

<sup>1</sup> Este tipo de cuello tuvo una larga vigencia, abandonándose para volver a aparecer. Así ocurrió a finales del siglo XIX y, de nuevo, hacia 1912 los modistos lo eligieron como cierre de los abrigos.

<sup>2</sup> Véase *La moda elegante*, 1868.

<sup>3</sup> *La moda práctica*, 1908, nº 46.

<sup>4</sup> *La mujer en su casa*, 1912, nº 121, p.23.

<sup>5</sup> *La moda práctica*, 1913, nº 272, p.2.

<sup>6</sup> «La hechura de frac se presenta a la moda demandando de ella un puesto de primera fila: en este sentido se confeccionan trajes de calle y trajes de baile en mangas de grandes bocamangas del más puro estilo Luis XV; su elegancia y originalidad son indiscutibles, pero encuentro prematuro y expuesto a error el inaugurar el éxito a esta moda, que si ideada por uno de nuestros más célebres modistos, no ha recibido aún la sanción del mundo elegante». *La moda elegante*, 1901, nº 44, p.548.

<sup>7</sup> *El salón de la moda*, 1896, nº 319, p.46.

## BIBLIOGRAFÍA

### Publicaciones periódicas

*El salón de la moda*, 1896

*La moda elegante*, 1898, 1901

*La moda práctica*, 1908, 1913

*La mujer en su casa*, 1912



## LA DIFUSIÓN DE LA MODA EN EL SIGLO XIX

*A los que no ven solamente la corteza de las cosas, excusado es decirles que hasta en los trajes se trasluce el espíritu dominante del siglo: la moda reguladora de los gustos y opiniones es la misma en punto a trajes que en punto a política y literatura: su carácter particular es la libertad.*

Fíguro. *La Revista Española*, 11 de mayo de 1834.

La exposición *La moda en el XIX* muestra la evolución de la indumentaria durante este siglo y ofrece la oportunidad de conocer varios aspectos que van más allá de lo puramente estético. El conjunto de vestidos, ropa interior, complementos y disfraces que se exhiben, algunos por primera vez, aportan una rica información sobre la sociedad decimonónica.

La indumentaria es una fuente para el estudio de la Historia ya que, gracias a ella, podemos conocer los usos, modos y costumbres de una sociedad en un momento determinado; a través de los tiempos y en todas las culturas, ha supuesto un claro distintivo entre las personas que la portan.

En este artículo se descubrirá cómo, gracias a la prensa, la indumentaria marcó las modas, convirtiéndose en una fuente indispensable de difusión de tendencias, abierta a nuevos sectores de la sociedad.

Durante el siglo XIX, el fenómeno de la moda vino de la mano de las numerosas revistas ilustradas que se editaron durante esta centuria y de otros factores, que la impulsaron desde un punto de vista socio-económico. Uno de ellos fue la Revolución Industrial.

La industria textil, durante este siglo, evolucionó de un modo imparable con la me-

canización del sector, el uso de anilinas en la tinción de los tejidos —a partir de 1856— y la evolución de los medios de transporte, barcos de vapor y ferrocarriles especialmente. Todos estos factores trajeron una mejora en la cantidad y calidad de las producciones textiles; los precios descendieron y se distribuyeron en el mercado multitud de tejidos dispuestos a ser vendidos y confeccionados posteriormente por habilidosas manos. A nivel doméstico, es obligatorio mencionar la invención de la máquina de coser (1846) y la aparición de los patrones de papel que permitieron a las mujeres de clase media de la segunda mitad de siglo confeccionar trajes «a la última». Las Exposiciones Universales impulsaron en toda Europa y América estos ingenios que cambiaron los derroteros de la industria textil, afectando, por consiguiente, a los hábitos de consumo.

La Revolución Industrial vino acompañada de otro hecho histórico que también afectó a gran parte del continente europeo, la Revolución Francesa. Se produjo un cambio en la ideología y en la estructura social del siglo XVIII: la igualdad entre los hombres era uno de sus principios. Si antes del 1789, la corte y la aristocracia eran las portadoras de privilegios a la hora de vestir con elegancia y de establecer las modas, la aparición de la

burguesía modificó esta situación. La moda encontró en esta clase social, y concretamente en la mujer burguesa, una nueva clientela que, progresivamente, fue adoptando las últimas tendencias para llegar a ser una dama elegante.



Portada de la revista *La Estación*, nº 15, 1 de agosto de 1899. Biblioteca del Museo del Traje. CIPE.

Ante estos hechos históricos cabe preguntarse ¿cómo llegó la moda a la mujer burguesa?, ¿qué medios se emplearon para dar a conocer los colores que estaban de moda o los

complementos que eran imprescindibles? Sin lugar a dudas, la respuesta está en la prensa, y, concretamente, en las revistas ilustradas y sus figurines de moda. Ellos fueron en gran parte responsables de la rápida evolución de la indumentaria durante el siglo XIX, cuando los cambios en la silueta femenina fueron más constantes y la difusión de la moda fue tal que se vestía igual en Francia, España e Inglaterra. Por lo tanto, se puede afirmar que durante el XIX se produjo una ligera «democratización» del vestido.

Pero las revistas de moda no fueron un invento de este siglo, ya que a finales del XVIII se habían editado en Francia e Inglaterra algunas en las que la indumentaria, a través de figurines, era la protagonista. De este modo, revistas como *The Lady's Magazine* (1770), *Gallerie des Modes* (1778-82) o *Le Journal des Dames* (1779) sentaron precedente como medios de la difusión de la moda en el ámbito europeo. Junto con estas publicaciones, otra vía de información sobre indumentaria que también se empleó durante el siglo XVIII fue la de las muñecas *Pandora*, unas pequeñas «modelos» vestidas a la moda y cuyos destinatarios fueron grupos reducidos y selectos de aristócratas. En el siglo XIX se siguieron usando, pero con menos frecuencia, ya que las revistas de

moda vinieron a sustituir este medio de difusión elitista con el fin de acercarse, de una manera más rápida y eficaz, a un público mucho más extenso.

En el ámbito español, la prensa femenina tuvo su momento de apogeo a partir de los años 30. Desde la guerra con Francia hasta el fin del reinado de Fernando VII en 1833, pocas fueron las publicaciones de esta tipología que vieron la luz. La mayoría de ellas, el 80 por ciento, nacieron a partir de los años 40. A pesar del aparente éxito que tuvieron, pocas fueron las que se editaron durante tres años seguidos, ya fuera por el escaso número de lectores que tuvieron, o por los problemas y desavenencias que existieron entre directores, imprentas y periodistas. Las más afectadas fueron las editadas en el ámbito local, siendo el principal motivo la edición de las revistas madrileñas que ofrecían suscripciones fuera de Madrid, a buenos precios, con suplementos de moda y con noticias más novedosas y atractivas. Esto, unido a la mejora de los transportes, favoreció la distribución de la prensa de las grandes capitales por todo el país, afectando por consiguiente a la prensa local, incapaz de afrontar tanta competencia. Se intentó dar soluciones a muchos de estos problemas, por ejemplo, el simple hecho de regalar a los suscriptores figurines

extras, masculinos o femeninos, y piezas musicales, garantizaba cierta lealtad por parte de sus lectores.

Las revistas salían a la venta cada semana, quincena o mes, y entre las pocas páginas con las que contaban, las secciones permanecieron más o menos estables. Lo que no se mantuvo durante mucho tiempo fue la línea editorial de algunas de las revistas. La finalidad de estas publicaciones era instruir a la mujer, pero cada una lo hizo a su manera, con unos propósitos basados en diferentes ideologías y posturas políticas.

Un ejemplo lo encontramos en el siguiente texto extraído de *El Correo de las Damas* (1833-35). En dicha revista colaboró Mariano José de Larra que, bajo el pseudónimo de *Fígaro*, firmó algunos artículos que apostaban por la introducción de modas francesas en las costumbres españolas:

*La mantilla y la basquiña estrecha de las señoras, y la capa encubridora y sucia de los hombres ¿no presentaba el aspecto de un pueblo enlutado, oscuro y desconfiado?*

*Véanse, por el contrario, esos elegantes sombreros que hacen ondear sus plumas al aire con noble desembarazo y libertad; esas ropas amplias e indepen-*

*dientes, sin trabaja ni sujeción, imagen de las ideas y marcha de un pueblo en la posesión de sus derechos: esa variedad infinita de hechuras y colores, espejo de la tolerancia de los usos y opiniones [...]*

*El Prado de ahora y de veinte años atrás son dos pueblos distintos, y parecen, separadamente considerados, dos naciones distintas entre sí<sup>1</sup>.*



Figurín de la revista *La Mariposa*, nº 8, 20 de junio de 1839. Hemeroteca Histórica Municipal de Madrid.

En este artículo, Larra veía dos Españas a través de la moda que exhibían las madrileñas por el Paseo del Prado: la España antigua y castiza de basquiña y mantilla que

Fernando VII defendía, frente a una España joven, moderna y libre, materializada por esos sombreros y vestidos franceses. Poco tiempo después, en 1835, leemos una opinión enfrentada a ésta, firmada por otro escritor. En este caso habla sobre la sustitución de la mantilla española por los sombreros femeninos:

[...] *abundan tanto en el Prado, que apenas podría creerse que la mitad de las damas que componen la concurrencia no fuesen francesas<sup>2</sup>.*

Curiosamente, esta misma revista que incluía entre sus páginas figurines con moda francesa, regalaba a sus lectoras una serie de estampas con trajes regionales de España. La subjetividad prima a la hora de opinar sobre la moda y, en los anteriores casos, subyace en los contenidos de las crónicas una ideología, ya sea de raíz costumbrista o romántica.

Otro ejemplo es el de la revista *El Buen Tono*, editada también en los años 30. En algunos momentos de su vida defendió la moda española frente a lo extranjerizante, de hecho desde sus páginas apoyó a los obradores y demás comercios madrileños, que solían aparecer en los anuncios o mencionados en los artículos, con el fin de dar publicidad «a lo nuestro».

Dentro de las líneas editoriales, algunas revistas abogaron por una mujer más moderna y liberada: *La Mujer*, 1851-52; *Ellas*, *Gaceta del Bello Sexo*, 1851; *El Pensil de Iberia*, Cádiz. Desde sus crónicas de moda intentaron modificar los gustos estéticos y los intereses de la mujer burguesa, pero el porcentaje mayor lo ocuparon aquellas que se limitaban a adoctrinar a las damas y señoritas con el objetivo de mejorar su imagen y agradar al hombre, siguiendo unas estrictas normas de etiqueta y elegancia.

En el siguiente artículo, extraído de la revista *El Correo de la Moda*, aparece reflejada una postura contraria y muy crítica con el *bloomerismo*, nombre con el que se conoció al movimiento de emancipación femenino que encabezó Amelia J. Bloomer, mujer que recomendaba a mediados de los años 50, el uso de pantalones amplios y sueltos:

*El bloomerismo sigue dando materia para serias y ridículas discusiones. Las reformadoras predicán sin descanso la cruzada contra las faldas, y continúan la obra de la emancipación femenina, sin dárseles un ardite de las burlas, chistes, sátiras y epigramas de que son objeto [...] y valga la verdad, señora: ¿qué motivo hay para renunciar a nuestro traje natural?*

*Acaso las elegantes capotas, las graciosas mantillas, los ricos vestidos de seda, los cómodos mantones y chales de cachemira, no hacen resaltar mil veces más nuestros atractivos, que el pantalón, el tonelete, la chaqueta de húsar y el sombrero a lo Robin de los bosques que constituyen el uniforme de esas amazonas alistadas en las banderas bloomeristas<sup>3</sup>.*

La periodista viene a preguntarse cómo el pantalón, una prenda asociada históricamente al hombre, iba a formar parte del guardarropa femenino. Desde sus páginas generó una opinión contraria a este movimiento y a sus recomendaciones sobre el vestuario. Indudablemente, la mujer de mediados del siglo XIX tenía que vestir amplias faldas sobre miriñaques, ajustar su cintura con corsés y cubrir su cabeza con tocados y plumas como las parisinas. Y es que la capital gala, al igual que en el siglo XVIII, siguió siendo el espejo en el que las mujeres se miraban a la hora de vestir a la moda. Fue tal la inspiración francesa, que muchas revistas españolas como *El Periódico de las damas* (1822), *El Defensor del Bello Sexo* (1845) y *Ellas* (1851), no dudaron en copiar los figurines galos de *L'observateur des Modes*, *Petit courrier des dames*, *Modes de Paris* y *Le moniteur des modes*.



Figurín de la revista *La Mariposa*, nº 11, 20 de julio de 1839. Hemeroteca Histórica Municipal de Madrid.

No todas las mujeres podían permitirse ir a París para ver con sus propios ojos las últimas tendencias, por lo que los figurines suponían un apoyo visual a aquellas crónicas de moda que, junto con el boca a boca, les permitieron renovar su vestuario con cierta frecuencia. Fueron estos figurines los verdaderos responsables del éxito de las revistas de moda del siglo XIX. La imagen implicaba una lectura visual, un apoyo a los textos que la acompañaban y, en definitiva, un medio ideal para las mujeres burguesas que no eran consideradas lectoras potenciales.

Aquellos figurines solían ser dibujos o grabados en los que damas eran representadas con toda elegancia y coquetería. Las técnicas más usadas dentro de los grabados para la prensa, fueron la litografía y la xilografía. La primera de ellas fue la más común debido a que resultaba más fácil y barato multiplicar imágenes; además el trabajo se agilizó, ya que el grabador simplemente dibujaba sobre una plancha de piedra prescindiendo de los diseños en papel del dibujante.

Al principio eran dibujos sencillos en los que sólo aparecía la «modelo» en una vista frontal y portando algún complemento, pero a mediados de siglo las composiciones se fueron complicando. Las mujeres aparecían, solas o en grupo, sobre fondos de interiores —ópera, visitas, fiestas sociales...— o en exteriores —paisajes románticos, playas...—, paseando, disfrutando de una representación teatral e, incluso, en las últimas décadas del siglo XIX, practicando deportes.

Si las revistas enseñaban a las damas cómo vestirse, mediante las imágenes se dictaron formas y modos de vida, conductas y actitudes femeninas que también modificaron sus costumbres. Estos figurines son testimonio de lo que estaba de moda en una sociedad en un momento determinado, en el que las mujeres son testigos y sujetos activos.



Grabado de la revista *La Estación*, nº 15, 1 de agosto de 1899. Biblioteca del Museo del Traje. CIPE.

Se puede afirmar que los figurines fueron los verdaderos precedentes de la fotografía de moda, pero es que, a su vez, ésta ayudó a la evolución de la ilustración en la prensa. A mediados del siglo XIX muchas fotografías sirvieron como base para los grabados que ilustraban los periódicos, pero hasta que no mejoraron los medios técnicos y económicos

de producción, la imagen gráfica no pudo incluirse en las publicaciones españolas. Fue a finales del siglo XIX cuando se dieron esas mejoras que, junto a la producción del papel comercializado en bobinas y fabricado con una pasta que abarató costes, ayudaron al nacimiento de las grandes revistas gráficas en España.

En 1891, las fotografías se introdujeron tímidamente en la revista *Blanco y Negro* y, en 1896, en *Nuevo Mundo* o *La Revista Moderna*. Las primeras que se incluyeron fueron las relacionadas con las noticias sobre los salones sociales y el ambiente nocturno de las grandes capitales, así como las de personajes relevantes. Algunos autores afirman que la verdadera fotografía de moda comenzó en 1913, cuando el editor Condé Nast pidió al fotógrafo Gayne de Meyer una serie de fotos de modelos para su revista *Vogue*.

Ya fuera mediante grabados o fotografías, la imagen de la moda en prensa se debe considerar, desde su nacimiento, como un fenómeno social que llega hasta nuestros días. Con ellas se crearon tendencias que hubiesen pasado desapercibidas si no fuera por el público al que se dirigieron. En este sentido, la verdadera protagonista y cliente de la moda en el siglo XIX fue la mujer, una ávida consumidora de tendencias:

*Una de las cosas que siempre ha ocupado la atención de la mujer, y en la que mayormente ha ejercido su imaginación, es la moda. Ni las ciencias, ni las artes, ni la industria, ninguno, en fin, de cuantos ramos abraza el saber humano y cuyo desarrollo ha embargado continuamente las facultades intelectuales del hombre, ha conseguido jamás excitar un continuo interés en la mujer, mientras que la moda ha germinado incesantemente bajo el gobierno de su inteligencia<sup>4</sup>.*

Con este artículo, firmado por la periodista Almerinda T. Chichón, comienza la recién fundada revista *El Correo de la Moda. Periódico del Bello Sexo* (1851), que refleja a la perfección la concepción que se tenía de la mujer y de sus aptitudes: desde la infancia era educada en valores morales y religiosos, se le enseñaba cómo ser buena esposa y madre; se esperaba de ella que fuese elegante, afectuosa, virtuosa y sumisa para el hombre y todo su ámbito familiar. Ante todo, la mujer era un fiel reflejo de la posición social de su marido, por lo que su aspecto debía ser impecable y seguir fielmente los dictados de la moda.

Desde los libros de maneras y la prensa se les daba instrucciones de cómo vestir,





Figurín de la revista *La Moda*, nº 96, 30 de diciembre de 1855.  
Hemeroteca Histórica Municipal de Madrid.

siempre de acuerdo a su edad y, sobre todo, a su estatus en la sociedad. Era necesario conocer y ceñirse a estrictas reglas de etiqueta, para que la mujer fuera idóneamente vestida dependiendo del evento al que acudiese o del momento del día en el que estuviera. Esto implicaba que la dama elegante debía cambiarse hasta siete veces al día, dependiendo del lugar y la hora.

*En cuanto se trata de vestir; pues para el campo llevan nuestras elegantes con predilección telas de velo color crudo [...]. Para las veladas de casino o de teatro*

*de verano, lo propio que para las garden-parties, se ha adoptado decididamente las vaporosas muselinas claras [...] como en tiempo de la Emperatriz Josefina<sup>5</sup>.*

Junto a estas crónicas de moda que advertían qué tipo de vestido y complementos debían lucir las mujeres, los figurines y dibujos completaban esa información. Iban acompañados de epígrafes que detallaban términos tales como *vestidos de día, vestidos de tarde, vestidos para recepciones...*, y breves descripciones de los tejidos o colores en los que se debían confeccionar, así como ex-

presiones francesas e inglesas que otorgaban a esas breves líneas un tono más atractivo y elegante.

Otras secciones de las revistas, como las crónicas de sociedad, fueron testigos de la evolución de la moda, esta vez de manos de unos nuevos modelos a seguir. Si en el siglo XVIII, reinas y aristócratas fueron el referente en moda, a lo largo del siglo XIX esto sufrirá unos leves cambios. Reinas y emperatrices, como Eugenia de Montijo o la princesa Metternich, tendrán que compartir protagonismo con actrices, cantantes, bailarinas y demás damas elegantes que asisten al teatro, a la ópera o a los bailes de máscaras con atuendos dignos de la realeza, marcando nuevas modas que rápidamente debían adoptar las burguesas para reivindicar su nuevo estatus social.

*El raso ha vuelto a su poder porque la emperatriz Eugenia se presentó su primer lunes con un vestido de raso azul celeste, con hombreras de reinas margaritas, rosas sujetas con cintas de raso azul cielo<sup>6</sup>.*

La imagen que se daba de las mujeres desde las páginas de la prensa de moda estaba idealizada, pero la realidad no era así. No todas las mujeres pudieron permitirse seguir

los estereotipos del momento, ni vestir como las damas elegantes, ni asistir a las fiestas sociales, pero no sólo eso, la mayoría de ellas no tuvieron acceso a una educación formal durante el siglo XIX.

El deseo de fomentar el progreso que trajo consigo este siglo impulsó la educación como motor para alcanzar la felicidad. Uno de los objetivos marcados por este pensamiento, y apoyado por la opinión de los pedagogos del momento, fue el de educar a la mujer para que esta instruyera y cuidara a sus hijos.

Se hicieron algunos intentos en las primeras décadas del siglo XIX, pero no fue hasta la llegada al trono de Isabel II, y gracias a la Ley Claudio Moyano de 1857, cuando se extendió la educación primaria a las mujeres. El grado de analfabetismo descendió, aunque no fue todo lo efectivo que cabe desear ya que, todavía en 1870, el 71 por ciento de la sociedad no sabía leer.

Curiosamente, fue durante la segunda mitad de siglo cuando se duplicó el número de revistas dirigidas a un público femenino. Llama la atención un caso, el de *La Violeta*, nacida en 1862, que fue declarada libro de texto y, por lo tanto, empleada para formar a las jovencitas en las escuelas femeninas.

Pero la mujer, además de lectora, se convirtió en escritora y redactora de noticias.

Algunas de ellas accedieron a estos cargos por estar casadas con los propietarios de las publicaciones, mientras que otras, como Gertrudis Gómez de Avellaneda lo consiguió por sus habilidades como escritora y por co-dearse con los principales literatos del momento, escribiendo en el *Álbum del Bello Sexo* (1843). Otras autoras a destacar fueron Pilar Sinués de Marco (*El ángel del hogar*, 1865-69; *La dama elegante*, 1880), Joaquina García Balmaseda (*La mujer sensata*), Ángela Grassi (directora de *El Correo de la moda*) o Patrocinio de Biedma (*La mariposa*, Cádiz, 1877-81).

Paradójicamente, la mayoría de estas publicaciones, a pesar de dirigirse a un público femenino, estuvieron en manos de los hombres. Es difícil saber con precisión el número de mujeres que colaboraron en las páginas de las revistas ilustradas, pues lo habitual era no firmar los artículos o, si se hacía, era bajo un pseudónimo. También se documenta el caso de hombres que escribieron, firmando con nombres de mujer, como el posible caso de Beatriz Cienfuegos, que escribió durante 1763 en *La Pensadora Gaditana*.

Entre las cronistas de moda encontramos mujeres cuya nacionalidad no era la española, como Melania Waldor, que colaboró entre 1833 y 1835 con *El tocador. Gacetín*

*del bello sexo*, tras su paso por la publicación francesa *Journal des Femmes*. En las revistas españolas de moda resultaba todo un lujo contar con una periodista francesa o inglesa, y un corresponsal en el extranjero, ya que así podían tener un contacto más cercano con las últimas novedades en moda y hacerse eco de las noticias en primera persona. En todo caso, si no se contaba con ninguna de las opciones anteriores, la solución era la misma que con los figurines, es decir, copiar o traducir los contenidos de las publicaciones extranjeras.

Como conclusión, y para finalizar, resaltemos la idea de cómo un conjunto de factores económicos, sociales e industriales pudo influir tanto en la evolución de la indumentaria en el siglo XIX y en la consideración de las modas. Gracias a las mujeres lectoras de revistas ilustradas, a los periodistas que se hicieron eco de las noticias sociales y a aquellos que contribuyeron a la evolución de los medios técnicos, la moda pudo llegar a más gente y descubrir nuevos gustos, efímeros en su momento, pero que suponen un fiel testimonio histórico para nosotros.

Inmaculada Ledesma Cid  
Lda. en Historia del Arte y Técnico de Museos

## NOTAS

- <sup>1</sup>*El Correo de las Damas*, 1834.  
<sup>2</sup>*El Correo de las Damas*, 1835.  
<sup>3</sup>*El Correo de la Moda*, nº 5, 5 de enero de 1852.  
<sup>4</sup>*El Correo de la Moda*, nº 1, 1 de noviembre de 1851.  
<sup>5</sup>*La Estación. Periódico para Señoras*, nº 15, 1 de agosto de 1899.  
<sup>6</sup>*La Violeta*, 8 de mayo de 1863.

## BIBLIOGRAFÍA

- BYRDE, Penelope: *Nineteenth Century Fashion*, B.T. Batsford Ltd., London, 1992, pp. 110-166.  
DIEGO, Estrella de: *Cien años de revistas de moda en Madrid: 1840-1940*, Villa de Madrid, 1984, nº 82, pp. 3-30.  
Id.: *Profesión: coquetas decimonónicas madrileñas ante el tocador*, Villa de Madrid, 1987, nº 92, pp. 25-48.  
ESCOBAR, José: *El sombrero y la mantilla: moda e ideología en el costumbrismo romántico español*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2002.  
GALLEGO, Antonio: *Historia del grabado en España*, Ediciones Cátedra, 1974, pp. 333.  
GONZÁLEZ NAVARRO, Carlos: «Las publicaciones de moda del siglo XIX y comienzos del XX como fuente para la construcción de la imagen femenina», en SAURET GUERRERO, Teresa y QUILES FAZ, Amparo (eds.): *Luchas de género en la historia a través de la imagen*. Málaga, CEDMA, 2002, pp. 379-393.  
HAUSER, Arnold: *Historia social de la literatura y del arte*, Labor Punto Omega, 1985, vols. II, III.  
LAYER, James: *Breve historia del traje y la moda*, Ensayos Arte Cátedra, 1988, pp. 339-345.  
LÓPEZ MONDEJAR, Publio: *Historia de la fotografía en España*, Lunwerg Ediciones, 1997, pp. 78-87.  
PENA GONZÁLEZ, José Pablo: «Los profesionales del traje en el Madrid romántico», *Anales del*

*Instituto de Estudios Madrileños*, 2000, t. XL, pp. 283-300.

Id.: «Análisis semiológico de la revista de modas romántica», *Estudios sobre el Mensaje Periodístico*, 2001, nº 7, pp. 365-381.

SIMÓN PALMER, María del Carmen: «La mujer madrileña del siglo XIX», en ciclo de conferencias: *Madrid en el siglo XIX*. Madrid, Instituto de Estudios Madrileños del CSIC, 1982.

Id.: «Revistas femeninas madrileñas», en ciclo de conferencias: *El Madrid de Isabel II*. Madrid, Instituto de Estudios Madrileños del CSIC, 1993.

URZAINQUI, Inmaculada: «Los espacios de la mujer en la prensa del siglo XVIII», en ALMUNIA, Celso y SOTILLOS, Eduardo (coordinadores): *Del periódico a la sociedad de la información*. Sociedad Estatal España Nuevo Milenio, 2002, pp. 53-80.

## NOTICIAS DE TALLERES Y CASAS DE MODA

Desde el siglo XVIII París ostenta un lugar preeminente en el mundo de la moda. La situación política, social y, sobre todo, económica, benefició al comercio relacionado con el arte del vestido y de la moda.

España no fue ajena al dominio de lo francés. Siglos atrás, nuestro país había ocupado el mismo lugar preeminente en el campo de la moda, gracias a una diversidad cultural que permitió desarrollar algo propio y personal. La pérdida de esta situación no impidió el desarrollo de una industria nacional dedicada a la seda y a la lana, la publicación de importantes tratados de sastrería y una intensa actividad artesanal dedicada a todas aquellas especialidades relacionadas con lo suntuario.

Nombres de sastres, modistas y comerciantes dedicados a la industria del vestido no faltan en los documentos a lo largo de

todo el siglo XVIII, aunque en opinión de la marquesa D'Aulnoy el comercio madrileño es escaso<sup>1</sup>. Algunos de ellos son de clara ascendencia francesa, tendencia que continuará en los siglos siguientes y que pasaremos a analizar más adelante<sup>2</sup>. Indiscutiblemente esta circunstancia probablemente tomó cuerpo con la nueva dinastía. No sólo llegaron artículos procedentes de París de las más variadas características, sino que artífices procedentes del cercano país, encontraron nuevas vías comerciales que satisficieron el lujo hispánico a pesar de las pragmáticas.

Tenemos noticias de que en 1765, se abonaron dos mil quinientos reales maravedís a Enrique Vellorffe y a su mujer Juana, cutillero y batera respectivamente de la princesa de Asturias, firmando como Henri Velleroffe. Los comisionistas eran los intermediarios que satisfacían puntualmente los

encargos de la corte y de otras familias influyentes. Esto pone de manifiesto, sin lugar a dudas, que la influencia de lo francés no sólo puede apreciarse en las grandes piezas, sino con otras menores que resultan más difíciles de rastrear a no ser que sigamos su huella a través de la documentación. En las peticiones que se realizan se manifiesta un deseo expreso por que todo lo que se envíe sea del «último gusto, estilo y moda» francesa. Esta tendencia continúa y un siglo después, uno de los reclamos publicitarios más repetidos por los comercios es «novedades de París». Sin embargo, a pesar de esta tutela del gusto, y de forma muy especial referido a la moda, las costumbres hispanas estuvieron por encima de los dictados parisinos en muchas ocasiones. En este sentido podemos recuperar la carta que en 1768 remite Francisco de Llovera en relación a una guarnición que se le pide para aplicar en un vestido de terciopelo negro de Holanda:

*Desde luego me figuré que un vestido de esta clase sólo podía servir a S.A. en invierno y sobre ese juicio se arregló la composición tal cual ha ido, a la verdad vistosa y de gusto, mirada la poca libertad que le da el negro para adornos de vestidos, y como no es este un país en que*

*la moda haya adoptado para la Semana Santa un vestuario particular y grave que responda a la reverente memoria de los Santos Oficios que celebra la iglesia en aquel tiempo...<sup>3</sup>*

Parece del todo claro que independientemente de la llegada de productos desde otros lugares, los gustos nacionales se mantuvieron y el comercio, en este caso madrileño, se esforzó en atenderlo. La siguiente referencia corrobora la afirmación anterior. Iruegas y Gil, proveedor de la familia real escribe en 1763 a los sederos lioneses:

*Hemos recibido tres muestras de nuevos tejidos para chalecos al estilo griego, cuyos números hemos puesto debajo para que ustedes nos envíen las que queremos, y a ser posible deberían llegar aquí durante el mes de octubre [...] les advertimos que en la muestra 1384 no recubran las cuentas ni con pan de oro ni con cinta bordada en oro, porque esto no complacerá a nuestra clientela...<sup>4</sup>*

El desprecio a las artes manuales y un fuerte deseo por aparentar fueron las causas que determinaron un penoso desarrollo industrial en la capital y, sin embargo, se fomentó

un comercio suntuario. Ante esta situación parte de la industria y de los oficios pasaron a manos de extranjeros<sup>5</sup>. Con el tiempo, todavía se tendrá presente este perjuicio y en el caso de María Pérez y Julia, con taller de confección de vestidos, sombreros y corsés especiales, al dirigir su petición, en 1902, para la concesión del título de proveedora real exponen y matizan:

*Que intentando dar más extensión a su trapío para el regreso de la colonia veraniega, cree ha de poder competir con la fabricación extranjera, razón por la que se permite tener la alta honra de poder ofrecer sus servicios a las augustas personas de la Real Familia<sup>6</sup>.*

Tras las primeras décadas del siglo XIX, los productos entran con mayor libertad. Se produce una diversificación de la industria y los nombres de las modistas y comercios madrileños comienzan a ser más numerosos. No deja de ser curioso que, entre las noticias particulares referidas a la villa, en el *Diario de Madrid* de 1809 se recoja la referida a un taller de calzado:

*En la calle del Carmen, pasada la del Candil, tienda núm. 10, hai surtido de za-*

*patos de seda de todas clases para señoras, sus precios de 20, 24 y 26 rs.; gorras y sombreros de todas clases para señoras; id de paja de exquisito gusto...*

Con el tiempo, otro tipo de publicaciones como las revistas femeninas y las revistas de modas, que desde mediados del siglo XIX verán la luz con relativa asiduidad, ofrecen los nombres de las modistas de mayor prestigio. Publicaciones como *El Correo de las Damas*<sup>7</sup>, *La Mariposa*, *El Buen Tono*, *Semanario Pintoresco Español* citan a modistas como Juanita Lucas, Julia Quiroga, Rosalía Leza, Madame Honorina, Madame Mounier, Madame Navario, María Fabrucci, Madame Petitbon<sup>8</sup>, y Madame Hern, a quien se la publicita de siguiente manera desde *El mundo pintoresco*:

*Si queréis abrigos de un módico precio y de un corte elegante, id a casa de Madama Hern, calle del Carmen, número 34. Los corta con sumo gusto y perfección y aunque los hace magníficos en su parte material, los hace también de igual corte proporcionados a todas las fortunas. [...] Madama Hern tiene también un completo surtido de sombreros, y es una buena y graciosa imitadora de Alejandrine de*

*París, con la cual ha aprendido el arte encantador de embellecer a las mujeres...*<sup>9</sup>

Otro tipo de documentación, aunque conservada en menor medida, tiene su origen en los talleres y obradores. Se refiere a las facturas, las tarjetas de visitas, las hojas de pedidos y, muy especialmente, a las etiquetas que algunas de las prendas han conservado. El etiquetado de las prendas en origen no fue algo tan sofisticado como lo es en nuestros días pero proporciona datos importantísimos, puesto que atiende a la protección, garantía y diferenciación con respecto a otros productos. Como señala Françoise Tétart-Vittu, las etiquetas son una invención de las tiendas de confección o casas de moda, como la casa Worth, abierta desde 1858. A partir de la década siguiente, comenzó a ser frecuente colocar etiquetas en el interior de los trajes femeninos. También en zapatos y sombreros fue una práctica algo más temprana. Ejemplo de ello nos lo ofrecen algunas de las piezas que forman parte de la colección del Museo del Traje. En algunos de los zapatos o zapatillas de la década de los años treinta y cuarenta del siglo XIX hemos podido identificar algunos de los talleres: «El Buen Gusto / Calle de la Muralla, nº 18 / nº 11<sup>10</sup>»; «Zapatero de su S.M. La Reina / Felipe de Andrés / El

Burgalés / Desengaño esquina a / la del Braco / Madrid<sup>11</sup>»; «Agustín Camoyano / Zapatero de SS.AA.RR / Borceguinería, 46<sup>12</sup>».



Felipe de Andrés. Museo del Traje. CIPE.

La citada autora sostiene que, al contrario de lo que ocurre con la producción de otros artesanos y artífices, los comerciantes de moda al no constituir una corporación o gremio, no adquirieron conciencia de su maestría y no sintieron la necesidad de dejar su nombre. Por otro lado, ha podido ocurrir que la consideración del traje y el resto de sus accesorios más como una artesanía que como pieza artística, así como su carácter efímero, incidieron en esa valoración.

Sastra o costurera son los términos que se registran en los documentos del siglo XVIII para denominar esta actividad:

*Por resto de la porción de vestuario de invierno, que V.E. se sirvió pedirme para uso de la princesa Nuestra Señora, remito a V.E. por el correo de la Mala de*



*hoy en dos cajones, tres cortes de batas, con sus guarniciones y aderezos completos, una de gala, otra de seda diaria y otra de fantasía, cuya estofa extraordinaria y su forro van cortados para que la sastra o costurera, que sirve a S.A. no se engañe en el modo de hacerla...*<sup>13</sup>

Con el tiempo a estas denominaciones se une el término modista. Como señalábamos más arriba, es a partir de mediados del siglo XIX cuando la documentación y las piezas conservadas nos permiten identificar algunos talleres. Entre las modistas de mayor prestigio que ofrecieron sus servicios a la reina Isabel II destacamos:

Madame Petitbon. De Celestina Petitbon sabemos que su tienda la tenía situada en la calle de Preciados, nº 9, centro principal, aunque inicialmente la tuvo en la calle Fuencarral, nº 4. Ofrecía una amplia variedad de artículos desde sombreros, abrigos, manteletas, sin olvidar las guarniciones de flores y plumas, los encajes y blondas. Desde 1874<sup>14</sup> contó con el privilegio de poder exhibir en su establecimiento y en sus facturas el escudo con las armas reales. Prestigiosa distinción que redundaba de forma favorable en su negocio y que la parangonaba al resto de las modistas parisinas, como Madame Roger,

*Brevetée de S.M. L'Imperatrice*, de la que el Museo del Traje cuenta con una pieza.

Madame Honorine. Fue una de las modistas que recibió encargos de la reina Isabel II. Su casa de costura dedicada a «Modas, Vestidos y Manteletas», estaba situada en la calle de la Victoria. Por una carta enviada al «Ilmo. Sr. Secretario del Consejo de Administración de los Bienes que fueron del Patrimonio»<sup>15</sup>, tenemos noticias de que en diciembre de 1868 fue modista de Cámara de Isabel II, realizando prendas tanto a la reina como a las infantas. No nos son ajenos otros aspectos de su actividad, que nos conducen a considerar su excelente reputación al recibir otros encargos de responsabilidad. Por un lado, en 1863 realizó un traje de reina Ester en «raso y terciopelo bordado en oro y perlas y un manto cachemir blanco bordado» importando ambas piezas cincuenta y cinco mil reales de vellón. También por las mismas fechas se ocupó de la confección de «un traje de aldeana calabresa blanco y con adornos de terciopelo y oro» valorado en cuatro mil reales<sup>16</sup>.

En relación con el primer encargo tenemos una noticia paralela de gran interés, puesto que además revela la relación entre la modistería y el arte de la pintura. En una carta dirigida a Valentín Carderera, Federico de

Madrazo se queja de la saturación de trabajo que está soportando en 1863, especialmente por la realización de diversos figurines por el «inminente baile de trajes» que iba a tener lugar en la residencia de los duques de Fernán-Núñez<sup>17</sup>. En el diseño realizado por Madrazo se aportaban algunos datos más. En unas anotaciones realizadas al margen, se puede leer: «Madame Carolina, Pza. Santa Cruz, 3, centro principal». Teniendo presentes estas anotaciones, todo parece indicar que Madame Carolina se ocupó de materializar el diseño de Madrazo. Pero según lo señalado más arriba, fue la otra gran modista del momento la que definitivamente lo realizó. En cualquier caso, de esto se desprende la posible competencia entre ambas artífices.

Siguiendo con Madame Honorine, el Museo del Traje conserva entre sus fondos un traje<sup>18</sup> en el que aparece en letras doradas impresas el nombre de la modista en el bolsillo interior; un lugar, por cierto, poco habitual para colocar la referencia del taller.



Madame Honorine. Museo del Traje. CIPE.

El traje está formado por un cuerpo entallado, escote en pico en el delantero y el contorno interior rematado en haldetas. Manga larga en forma pagoda y, como adorno, una cinta estrecha de terciopelo que recorre las mangas, escote y haldetas. La falda, con vuelo, está formada por una sobrefalda en tejido liso y otra inferior en tejido listado. Por el corte y la hechura de ambas prendas podemos datar el conjunto entre 1854 y 1866. No se trata de un traje de diario, sino de un traje para alguna fiesta de carácter popular, perfectamente en la línea de lo que pudo realizar la mencionada modista.

Para la década de los años ochenta del siglo XIX volvemos a tener noticias de su actividad. En esta ocasión al servicio de la infanta doña Paz, a quién le realizó en 1883, por un importe de cinco mil ciento quince pesetas:

*Un vestido de moiré antique y raso brochado guarnecido con madroños y flores con dos cuerpos. Un par de medias de seda para el mismo. Una cola para el mismo. Un vestido de raso y tul verde guarnecido con flores y perlas y un par de medias de seda verde. Un vestido de crêpe ciruela y guarnecido de faille chino y encages. Una sombrilla ciruela y un sombrero de paja de flores y plumas<sup>19</sup>.*

Entre las dos facturas median unos veinte años, existiendo diferencias en la tipografía y en los escudos. Mientras que en la primera los caracteres son letras de imprenta mayúsculas, en la segunda es una letra cursiva semejante a la que presenta la firma que podemos leer en la etiqueta del Museo del Traje. Por otro lado, extraña que a pesar de haber conseguido el honor de modista de Cámara de Isabel II, en ningún caso se hace alusión a ello, como suele ser habitual dado el honor que representa. Finalmente, mientras que en la factura de 1863 se indica como especialidad la realización de vestidos y manteletas, en la otra son vestidos y abrigos. Detalle no sin interés, si tenemos en cuenta que las manteletas en los años ochenta son prendas en desuso.

Madame Carolina fue modista de Cámara de S.M. y de SS.AA.RR. especializada en vestidos de baile y mantos de corte como los que realizó para la infanta doña Amalia en 1867:

«Un vestido de baile» que importó diez mil trescientos treinta y cinco reales de vellón y «un vestido de *moaré antique* color de rosa y un manto de corte igual»<sup>20</sup>, todo ello por dieciocho mil quinientos cincuenta y seis. Su salón estuvo en la plaza de Santa Cruz, número 2, centro principal.

La actividad de Francisco Heuveline e Isabel Armentia la rastreamos a mediados del siglo XIX, siendo de nuevo la reina Isabel II una de sus clientas más habituales. La tienda de modas, abierta en la Carrera de San Jerónimo, nº 28, principal, tenía la especialidad en ropa de señoras y de niños.

Otros documentos aportan aspectos más cercanos a la realidad personal de algunas de las modistas de mediados del siglo XIX. Como ocurre con Paula Maturana, encargada del guardarropa de S.M. Isabel II. En 1848 dirige una solicitud en la que pide que le sean reconocidos los servicios prestados para poder hacer frente a su negocio de modas cuando tiene que acompañar a la reina en sus viajes.

*La misma doña Paula Maturana expone que cuando tiene que seguir a S.M. a los Sitios deja abandonado su establecimiento de Madrid y como no disfruta de sueldo alguno después de la pérdida que origina dicho abandono se encuentra sin recursos para atender a su subsistencia y solicita que se le conceda un sueldo como modista y la consideración de criada de la Real Casa o bien que cuando acompaña a S.M. a los Sitios se le abone una cantidad que la indemnice de los perjuicios que la origina este servicio*<sup>21</sup>.

La reina atendió su petición concediéndole un sueldo de ocho mil reales anuales y la consideración de criada de la Real Casa, «con la obligación de hacer gratis todas las composturas, poniendo sólo en cuenta las hechuras de los vestidos nuevos y materiales que emplee en las composturas»<sup>22</sup>. Transcurridos unos años, en 1855, empezó a recibir doce mil reales por su actividad como modista y como segunda encargada del Real guardarropa, disfrutando de esta prerrogativa hasta 1868, fecha de su muerte, noticia remitida a Palacio por su hijo, Jacobo Rubio: «que en la noche de ayer siete y hora de las ocho y media falleció su dama doña Paula Maturana de Rubio»<sup>23</sup>.

Contemporáneas a la anterior fueron Josefina Baubé López y Josefa Balbín. La primera dirigió una instancia el 17 de octubre de 1844 solicitando el nombramiento de constructora de corsés de la Real Cámara, dado que,

*hace ya tiempo tiene la honra de fabricar toda la obra de su arte para V.M. y su Augusta Madre y Hermanas con el esmero y perfección que consta a V.M. y deseando tener un título correspondiente a sus servicios y a los adelantos que ha hecho en su arte*<sup>24</sup>.

Josefa Balbín, natural y vecina de Madrid, estuvo al servicio de S.A.R. la infanta doña Francisca de Asís<sup>25</sup>, durante seis años. En 1867, solicitó «la gracia de poder usar su Real Escudo de Armas en los términos que crea más oportunos»<sup>26</sup>, privilegio que también recibieron Madame Honorine y Madame Carolina.

Atendiendo los encargos de la reina María de las Mercedes estuvo Presentación C. De Sánchez, modista de S.M. la Reina y SS.AA.RR. Su salón lo regentó en la calle del Príncipe, nº 7, 2º derecha. En 1878<sup>27</sup> recibió el encargo de realizar el traje de novia y otros trajes, para la primera esposa del rey Alfonso XII. Entre los trajes figuraba uno de raso, presumiblemente el de desposada, valorado en trece mil seiscientos veintiocho reales de vellón. El importe indicado englobaba:

*Un juego de azahar, 4500 reales de vellón. Una pieza de Valenciennes, 1760 reales de vellón. Organdí, lino y cintas, 200. Nueve varas de raso blanco para el forro de los cuerpos, 585 reales. Cuatro varas y media de encaje punto a la aguja para los cuerpos, 1350. Una vara y media de cinta de faylle blanca, 45. Dieciocho varas de cinta de faylle para el manto, 360. Ocho varas de gro blanco para el forro manto, 528. Una enagua de encajes finos, 1500.*

*Hechura del traje y del manto, 1000. Una caja de raso blanco, 1500. Una caja de cartón, 300<sup>28</sup>.*

Además de un traje de raso negro, un traje granate, un traje verde, un traje de raso azul y un traje caña. En un cuadro de pintor anónimo conservado en el Palacio de Riofrío, podemos ver a la desposada luciendo un vestido de encaje y raso.

Al año siguiente, 1879, la factura que se remitió a Palacio fue por los trabajos realizados para la reina María Cristina<sup>29</sup>, abonándose setenta y un mil trescientos sesenta reales de vellón por tres trajes: uno de terciopelo y raso bordado en oro, otro en raso rosa guarnecido de perlas y otro más en gris plata, bordado con seda, plata y flecos<sup>30</sup>. Su actividad en la corte continuó. De nuevo se ocupó de realizar el traje nupcial con motivo de la boda de la infanta doña Paz. El 23 de marzo de 1883 la factura presentada ascendía a doce mil quinientas pesetas por:

*Un traje nupcial con manto de corte adornado con bordados de plata y azahar, 5500 pesetas; un traje broché de clavales con el raso blanco y adornado de bordados de seda, perlas y oro, 3000 pesetas; un tra-*

*je cielo, con el raso y adornado de encajes de Valenciennes finos y bordados de perlas, 2000 pesetas y un traje verde myrthe, broché pompador, adornado con perlas y oro, 2000 pesetas<sup>31</sup>.*



Alfonso XII y María de la Mercedes. Palacio de Riofrío. Patrimonio Nacional. Anónimo.

Aunque no se han conservado estos trajes, sí conocemos otra pieza que pertenece a una colección particular donde aparece el nombre de la modista. En este caso en letras doradas y cursivas se puede leer «Presentación

Cervera». Se elude lo de Sánchez que, por otro lado, sí figura en el nombre de su sucesora Petra Sánchez, asimismo modista de S.M. la reina y S.S. A.A. R.R., que recibió también encargos de las infantas María de las Mercedes y María Teresa, a principios de los años noventa del siglo XIX.

Una de las modistas cuya actividad se prolongó desde 1892 hasta 1914 fue Dionisia Ruiz<sup>32</sup>. Entre 1892 y 1906 está documentada su actividad en Palacio, recibiendo en 1906 el importante encargo de la realización del traje que lució Victoria Eugenia después de su boda con Alfonso XIII<sup>33</sup>. Sabemos que, al menos, hasta 1914 tuvo su taller abierto, porque entre las licencias de apertura tramitadas en 1914, aparece su expediente por el que conocemos las características de su local, por esas fechas en la calle de Alcalá, nº 63, formado por cuatro huecos. Solicitó, asimismo, el permiso correspondiente para colocar una «muestra» de un metro de longitud<sup>34</sup>. De gran curiosidad resulta la noticia que ofrece la publicación *La voz del arte* en 1921, según la cual en la calle de Alcalá, nº 63, por esas fechas tenía su taller Dionisio Ruiz de Herce. Puede tratarse, naturalmente de otro miembro de la familia que continuara con la actividad o un simple error tipográfico. De ser así, la actividad de Dionisia Ruiz llegaría hasta esas fechas.

Inicialmente abrió su taller en la plaza de Bilbao, nº 5. En torno a 1896 tuvo lugar el traslado a la calle de Caballero de Gracia nº 19 y 21. Todavía tenemos que hablar de otra nueva ubicación que debió producirse en los primeros meses de 1906 en la calle Olózaga, nº 8, principal.

Además de la realización de un importante número de prendas como vestidos y trajes, faldas y blusas, abrigos y capas, sombreros y trajes de gimnasia, también se ocupó de composturas y arreglos de vestidos y cuerpos y, en alguna ocasión, de la limpieza de alguna prenda. Como noticia peculiar destacamos la realización de vestidos para una muñeca<sup>35</sup>.

Con nombre de aire afrancesado tenemos que señalar la actividad de la modista Mathilde, documentada su actividad, hasta la fecha, entre 1892 y 1896. Su casa de *Modes et Robes* estuvo en la calle del Carmen, nº 4 para pasar a la de Alcalá, nº 38. Posiblemente pudo ser proveedora Real y lo más singular es que las facturas que remitía las escribía en francés. Lo que nos hace pensar en su ascendencia francesa que, por otro lado, no resulta excepcional.

Los nombres de modistas francesas o con aire afrancesado fueron algo bastante habitual, fueran o no de origen francés, ya que imprimía cierto prestigio. Del mismo modo una garantía para el comercio fue publicitar sus

mercaderías destacando que eran «modelos de París»<sup>36</sup>.

Más casos similares a los expuestos fueron los de las modistas Julia Virac y Elina Fournier. La primera utiliza el francés para detallar los artículos que ofrecía, dada su especialización en abrigos y vestidos<sup>37</sup>. La segunda, sin duda con una clara ascendencia gala, destacó como proveedora real y fue en la Puerta del Sol donde regentó su negocio dedicado a la realización de todo tipo de prendas y *chapeaux de dame*, documentada su actividad desde 1888.

La casa de modas Gosálbez nos ofrece algunos datos documentales de interés, además de haberse conservado un considerable número de prendas, tanto en el Museo del Traje y el Museo Romántico, como en alguna colección particular.



Etiqueta Gosálbez. Museo del Traje. CIPE.

En el *Anuario Almanaque* del año 1901 están registrados los nombres de Consuelo, Isolina y Matilde Gosálbez dedi-

cados a la misma actividad, siendo verosímil que pudieran ser hermanas. Según esta misma fuente, Consuelo y Matilde tuvieron su taller en la calle del Barquillo nº 4 y 6. Mientras que Isolina lo tuvo en la calle del Humilladero, nº 3. En el membrete de las facturas de compra estudiadas resalta el apellido Gosálbez, sobresaliendo la especialidad *Modes et Robes*. Es posible que la actividad del taller comenzara poco antes de 1900 y se prolongara hasta al menos 1911. En el *Anuario Almanaque* de ese año figura el nombre de Consuelo de Aracil Gosálbez, asimilado a la dirección de Recoletos, nº 21, la misma que se registra en las facturas del año anterior. Es posible además, que Consuelo mantuviera alguna relación con Anselmo Aracil Gosálbez, quien solicitó en 1907 registrar el nombre comercial con la denominación *Gosálbez* para distinguir su establecimiento de confección de trajes y sombreros de señoras<sup>38</sup>.

Las piezas de este taller que hemos tenido la oportunidad de estudiar se sitúan cronológicamente en la primera década del siglo XX. Son piezas de una extraordinaria calidad, muy elaboradas y de un gusto que podríamos definir como barroco, por la mezcla y riqueza de las guarniciones empleadas. En esta línea se encuentra el vestido de corte conservado en el Museo de Trajes de Aranjuez, que pertene-

ció a la reina Victoria Eugenia, realizado con motivo de su enlace con el rey Alfonso XIII. Además de este traje de corte en raso duquesa de color rosa bordado a mano con hilo de plata y seda, también se ocuparon de ejecutar un cuerpo escotado para dicho traje y un traje de recepción de muselina guarnecido con encaje de Alençon. El *trousseau* de la reina fue publicado en *La Ilustración Española y Americana* donde figura este traje que hemos identificado con el del museo de Aranjuez y por el que se pagaron doce mil pesetas<sup>39</sup>.

Otra importante casa de modas con vínculos con la Casa Real, fue la casa de modas Herce. Rastreando la documentación han aparecido varias personas con el mismo apellido y relacionadas con la moda o los tejidos. Un tal Higinio Herce obtuvo en 1880 el distintivo de proveedor Real y Pedro Herce Hermanos fue un comercio de tejidos, situado en la calle del Carmen, nº 3. Además, y por las piezas que nos han llegado, conocemos a Julia de Herce, modista. L. Herce, en un primer momento, inauguró su casa en la calle de Alcalá, nº 38 y, más tarde, en torno a 1903, es probable que se trasladara a la calle Bárbara de Braganza, nº 14<sup>40</sup>. Este cambio también se vio reflejado en las facturas. Nos encontramos con membretes en los que la tipografía ha variado sustancialmente.

Una noticia excepcional es el encargo que recibió L. Herce en 1906 para realizar el vestido de novia de la reina Victoria Eugenia, enlace que tuvo lugar el 31 de mayo de ese mismo año. «Un vestido de raso blanco con manto de corte bordado con plata y guarnecido con encaje» por el que se abonaron veintiocho mil pesetas<sup>41</sup>.



Traje de novia. Museo Romántico.

Naturalmente relacionada con L. Herce estuvo Julia de Herce de la que conocemos algunas prendas, curiosamente vestidos de novia como los que se conservan en el Museo del Traje<sup>42</sup> y en el Museo Romántico<sup>43</sup>.

Madame Pelaz fue otra conocida modista de la que se conserva en el Museo del Traje un traje compuesto de cuerpo y falda<sup>44</sup>.

*La Revista Moderna* en su número del año 1898, publica una fotografía en la





Madame Pelaz. Museo del Traje. CIPE.

que aparece Madame Pelaz probando uno de sus trabajos para la actriz María Tubau, documento gráfico que nos acerca tanto al artífice como a su arte.

A medida que la investigación avanza, conocemos más nombres de talleres a través de las piezas que se han podido conservar. Tal es el caso de los nombres que a continuación mencionamos, tomando la información que aportan las etiquetas: Milagros Hernández, Justiniano, 5<sup>45</sup> con licencia de apertura registrada en 1914; Ate. Besançon. Modas. Carretas, 3; Pilar Fernández, Caballero de Gracia, 11; Rosa Sala. Proveedora Real. Carmen, 31; Eugenia Martín, Infantas, 15.



Madame Pelaz. *La Revista Moderna*, 1898.

Madrid; Angèle Leblanc. *Robes & Manteaux*. General Castaños, 4. Madrid; Leonie Latour, Calle Príncipe. 1-2º. Madrid.



Milagros Hernández, Museo del Traje. CIPE.

Para algunos de ellos, al conservarse más de una pieza, podemos establecer algunas pautas del estilo y del gusto personal de la modista y de sus preferencias, más allá del estilo de la época. Esta reflexión nos la proporciona el estudio de algunas de las prendas de la modista Zoila Arias. Precisamente, en el Museo del Traje se conservan tres cuerpos realizados en su taller muy cercanos en cronología, hacia 1900-1901 y que, probablemente, debieron pertenecer a la misma persona por la talla. Los canesúes drapeados están muy cercanos en su ejecución, tal que parecen ser su seña de identidad.



Etiqueta Zoila Arias. Museo del Traje. CIPE.

La nómina de comercios y casas de moda experimentó un crecimiento importante a juzgar por las licencias de apertura que concedió el Ayuntamiento de la Villa, sobre todo a partir de la promulgación de las ordenanzas del 12 de mayo de 1892,

donde se establecen una serie de plazos para todos aquellos comerciantes que careciesen de licencia de apertura, en especial para aquellos negocios inaugurados antes de 1892. En relación con la moda y con la costura, son diversas las categorías que se registran cuando se solicitan los diversos permisos, tanto licencias como autorizaciones para obras menores.



Zoila Arias. Museo del Traje. CIPE.

Desde 1895 hasta 1915 hubo un gran número de solicitudes que ponen de manifiesto que la actividad comercial fue en aumento.

Los datos que nos proporcionan el Archivo de la Villa confirman una tendencia, ya observada desde un análisis inicial, con respecto a la demarcación del espacio comercial: un desarrollo notable de la zona centro, rasgo tradicional a pesar de que se produzca una evolución de la ciudad y un crecimiento de pobla-

ción, como señala Pilar Folguera<sup>46</sup>. Algunos de los nombres de las calles nos remiten a un pasado comercial que durante siglos se ha mantenido. Las calles próximas a la Plaza Mayor y la Puerta de Guadalajara fueron los espacios donde se instalaron sederos y otros comerciantes. Se fue tejiendo una red comercial en torno al Alcázar, posteriormente Palacio Real, que continuó hasta al menos los años veinte del siglo XX: Puerta del Sol, Espoz y Mina, Arenal, Carretas, Carrera de San Jerónimo, Preciados, Carmen, Príncipe y Alcalá.

*Las calles muestran en esta parte de la ciudad una abigarrada fisonomía de gentes procedentes de todas las partes de Madrid que se trasladan al Centro a comprar en las tiendas de más tradición y abolengo. Los almacenes de confección, los bazares y jugueterías de la calle Mayor, los hábitos y ornamentos de la calle Postas, las zapaterías de la calle Preciados, son visitados diariamente por un público femenino que frecuenta estas calles no sólo con el fin de comprar, sino con la intención de «ver y ser vista»<sup>47</sup>.*

Las etiquetas, cuando se conservan asociadas a los trajes, constituyen un dato de singular interés por los datos que nos aportan.

Comentábamos al principio que las etiquetas fueron una apuesta de algunas casas de modas como la casa Worth, para garantizar la autenticidad y calidad de las prendas realizadas, más que considerarlas la firma del artífice modisto. Hay ciertos paralelismos entre las diferentes etiquetas, prefiriéndose la estampación en letras doradas que resaltan sobre un fondo de seda marfil o en negro sobre un fondo del mismo color. Aunque naturalmente siempre hay excepciones, como las etiquetas de la modista Zoila Arias en tinte rojo sobre fondo claro, o la de Milagros Hernández, por citar dos ejemplos. En otras, quizás las más elaboradas, el nombre resalta sobre el fondo de tejido al utilizar un juego de ligamentos en la realización de la cinta, como resulta en las empleadas por Julia de Herce.

No todas las etiquetas conocidas nos ofrecen la misma información. Hay variedad de datos que van desde el simple nombre estampado, como en el caso de las etiquetas de Presentación C. De Sánchez, Julia Virac, Gosálbez o Julia de Herce, en las que es necesario recurrir a otras fuentes para obtener más datos de ambos talleres.

En otros casos, junto al nombre de la modista puede aparecer la localidad, como se puede comprobar en las etiquetas de Honorine.

En las que podríamos considerar más completas, los datos que se consignan son la dirección y la condición de proveedor real. En estos casos, cuando se carece de otro tipo de documentación paralela, no cabe duda del interés que suscitan.

En el caso de las prendas, la disposición y colocación de las etiquetas se ha mantenido sin variaciones. En los cuerpos, desde un principio, se han dispuesto en la cinturilla interior, mientras que en las prendas de abrigo, chaquetas, capas, etc., se prefería el cuello, variando el tamaño de las mismas. La cinturilla interior se convierte tanto en una necesidad de la prenda para ajustar el cuerpo, como en un lugar muy apropiado para localizar la etiqueta. Generalmente el nombre suele quedar en la parte central, pero siempre hay excepciones. Las modistas debían encargar a sus proveedores de material estas cintas por metros, exigiendo que el nombre se repitiera cada determinados centímetros para poder cortar. Existen ejemplos en los que por esta circunstancia, el nombre figura dos veces en la cinturilla, debido a que la secuencia no ha sido la adecuada, como en el caso de algunas prendas de la modista Zoila Arias.

Con respecto a la grafía también podemos encontrar básicamente dos tipos: la utilización de la letra capital o la utilización

de la letra cursiva, y en otros, casos, además la rúbrica.

Un mismo taller podía mantener el mismo modelo de etiquetas durante un largo período de tiempo. Otros, por el contrario, podían cambiarlo. Cuando nos encontramos casas de moda que utilizan dos tipos, se explica, como en el caso de Worth, y según Françoise Tétart-Vittu, cuando a partir de 1871 sustituye las letras capitales por su firma, atendiendo a que su casa es lo suficientemente conocida y con prestigio. En el caso de las casas de moda de las que tenemos noticias hasta la fecha, no podemos llegar a establecer las mismas conclusiones, dado que no conocemos un importante repertorio de piezas que nos permitieran llegar a la misma conclusión. Por el contrario, sí hemos observado modificaciones en las tipografía de los encabezamientos y membretes de las facturas. Por ello, es plausible considerar que estas mismas variaciones se vieran también reflejadas en las etiquetas. Dada la limitación de las fuentes documentales y de la existencia de piezas, las conclusiones sobre este particular necesariamente tenemos que posponerlas para siguientes trabajos.

A modo de conclusión, señalamos que las etiquetas tuvieron una función de autopromoción frente a otros talleres de menor categoría y frente a los comercios de pren-

das confeccionadas, como el Águila o los Almacenes el Siglo en Barcelona. Por otro lado, desde el campo de la investigación, la etiqueta proporciona importante información y nos permite valorar en su justa medida la calidad de la pieza. También es verdad que no hay que dejarse llevar por su influjo y seducción, ya que en ocasiones la etiqueta no se corresponde con la pieza o viceversa. De ahí, la necesidad de tener un profundo conocimiento acerca de lo que estamos tratando. A veces las etiquetas nos pueden engañar, como la extraordinaria falsificación de una obra maestra.

Mercedes Pasalodos Salgado

Dra. en Historia del Arte. Especialista en Indumentaria Histórica. Ayudante de Museos.

## NOTAS

<sup>1</sup> Citado en Capella, Miguel; Matilla Tascón, Antonio (1957), 13.

<sup>2</sup> Tal es el caso de madame Camille que solicita en 1846 el cargo de modista de Cámara, destacando que también es *brevete* de la reina de Inglaterra. El honor se le concedió, teniendo casa abierta en Madrid y en París. *Casa de Camille. Modista de S.M. la Reyna D<sup>a</sup> Isabel 2<sup>a</sup> y de S. M. La Reina Madre. Calle de Vergara, n<sup>o</sup> 4 principal*. Debió fallecer hacia 1852, porque en ese año su esposo, heredero y testamentario Pablo Emilio Dailli, liquidó unas facturas pendientes en los meses de abril, julio y agosto de ese mismo año.

<sup>3</sup> A.G.P. Carlos III, leg.144.

<sup>4</sup> Referencia tomada de Miller, Lesley Ellis (2004), 5-17.

<sup>5</sup> Véase: Capella, Miguel; Matilla Tascón, Antonio (1957).

<sup>6</sup> A.G.P. Proveedores, leg.5305.

<sup>7</sup> Pena, Pablo (2000), 290.

<sup>8</sup> Pasalodos Salgado, Mercedes (1996), 226.

<sup>9</sup> *El Mundo Pintoresco* (1858), n<sup>o</sup> 31, 7 de noviembre.

<sup>10</sup> MT. N<sup>o</sup> Inv.: 000857.

<sup>11</sup> MT. N<sup>o</sup> Inv.: 001299.

<sup>12</sup> MT. N<sup>o</sup> Inv.: 001286.

<sup>13</sup> A.G.P. Carlos III, leg.149.

<sup>14</sup> A.G.P. Expedientes Personales, caja 12069/39.

<sup>15</sup> A.G.P. Cuentas Particulares, leg.5226.

<sup>16</sup> A.G.P. Cuentas Particulares, leg.5226.

<sup>17</sup> Véase: «Carnaval: El baile de Fenán-Núñez» (2005).

<sup>18</sup> MT. N<sup>o</sup> Inv.: 001271. Legado de su S.A.R. Isabel de Borbón, hija de Isabel II, que ingresó en 1934.

<sup>19</sup> A.G.P. Cuentas Particulares, leg. 5226.

<sup>20</sup> A.G.P. Cuentas Particulares, leg.5226.

<sup>21</sup> A.G.P. Expedientes Personales, caja 656/8.

<sup>22</sup> *Ibidem*

<sup>23</sup> *Ibidem*.

<sup>24</sup> A.G.P. Expedientes Personales, caja 107/9.

<sup>25</sup> Siendo Modista de S.A.R. la infanta D<sup>a</sup> María Isabel Francisca de Asís.

<sup>26</sup> A.G.P. Expedientes Personales, caja 2602/4. La solicitud fue cursada el 4 de enero de 1867. El día 9 del mismo mes se le dirigió un oficio en el que se le comunicaba que la reina le había concedido el honor solicitado. Efectivamente en una factura fechada en mayo de 1868 ya figura el escudo.

<sup>27</sup> El enlace tuvo lugar el 23 de enero. La factura se presentó con fecha 14 de febrero.

<sup>28</sup> A.G.P. Sección Histórica, caja 27.

<sup>29</sup> El enlace tuvo lugar el 29 de noviembre.

<sup>30</sup> A.G.P. Sección Histórica, caja 29.

<sup>31</sup> A.G.P. Sección Histórica, caja 28.

<sup>32</sup> Se le concedió ser proveedora el 28 de marzo de 1903: «Los honores de proveedora de la Real Casa y el uso del escudo de las armas Reales en las facturas y en las puertas del establecimiento de Modista que tiene en esta corte». A.G.P. leg.5307.

<sup>33</sup> También realizó los arreglos del manto real de tiempos de Isabel II, del que *La Ilustración Española* hace la siguiente descripción: «El manto real que figura entre los presentes que S.M. el Rey ha hecho a su

prometida, perteneció a la reina Isabel II. Es una joya de estimable valor intrínseco y artístico. Mide cerca de cuatro metros de largo por dos de ancho, y está bordado con una magnífica tira de piel de armiño de treinta y ocho centímetros. Es de riquísimo terciopelo granate, bordado en oro y plata con intercalados de sedas de colores. En el centro aparecen, bordados, castillos y leones. Forma una greca que da vuelta a todo el manto, los escudos de las cuarenta y ocho provincias españolas bordados con oro y sedas de colores. En el centro interior, y bordados también con oro, figuran el pendón de Castilla y las armas Reales». *La Ilustración Española y Americana*, 1906.

<sup>34</sup> A.V. 18/23/98.

<sup>35</sup> En 1903 cobró noventa y cinco pesetas por vestir a una muñeca. A.G.P. Sección Administrativa, leg.331.

<sup>36</sup> La proveedora Real Julia Cervera de Parreño, desde la calle Alcalá, nº 50 ofrecía sus Modelos de París.

<sup>37</sup> *Un robe noir et jais. Un corsage blanc et noir garni dentelle creme et or.* A.G.P. Sección Histórica, caja 28. La tienda de modas la tuvo en la calle Echegaray, nº 1.

<sup>38</sup> *Boletín de la propiedad industrial* (1907), nº 506. Expediente nº 1421.

<sup>39</sup> El 5 de junio se pasó una factura a nombre de S.M el rey Alfonso XIII de los encargos realizados el mes de mayo de 1906, que fueron «un vestido de gasa blanca con entredoses de encaje, bordado plata. Un vestido de corte de raso bordado, matices con dos cuerpos». A.G.P. Sección Hstórica, caja 29.

<sup>40</sup> En *La Ilustración Española y Americana*, de 1903 aparece el siguiente anuncio: *Modes, Robes & Manteaux. Lingerie, Trousseaux, Layettes. L. Herce. D<sup>a</sup> Bárbara de Braganza, nº 14.*

<sup>41</sup> A.G.P. Sección Histórica, caja 29.

<sup>42</sup> MT. Nº Inv. 088287 y 091756

<sup>43</sup> Museo Romántico, depósito 36.

<sup>44</sup> MT. Nº Inv. 081291 y 081292.

<sup>45</sup> Con licencia de apertura registrada en 1914.

<sup>46</sup> Folguera, Pilar (1987), p. 60.

<sup>47</sup> *Ibidem.*, p. 60.

## BIBLIOGRAFÍA

CAPELLA, Miguel, MATILLA, Antonio, (1957), *Los Cinco Gremios Mayores de Madrid. Estudio, Crítico-Histórico*, Madrid.

FOLGUERA, Pilar, (1987), *Vida Cotidiana en Madrid. Primer Tercio del Siglo a Través de las Fuentes Orales*, Consejería de Cultura y Deportes, Madrid.

PASALODOS, Mercedes, (1996), «Modistas madrileñas del entorno cortesano», *Situación*, Servicios de Estudios BBVA, nº2, Madrid.

PENA, Pablo, (2000), «Los profesionales del traje en el Madrid Romántico», *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, Tomo XL, C.S.I.C., Madrid.

TÉTAR-VITTU, Françoise, (1992), «Le renom de Paris», *Au Paradis des Dames: Nouvetés, Modes et Confections 1810-1870*, Paris.

## REVISTAS

*Boletín de la Propiedad Intelectual*, 1907.

*Datatèxtil*, nº 10, 2004.

*El Mundo Pintoresco*, 1858.

*La Ilustración Española y Americana*, 1906.

*La Revista Moderna*, 1898.

*Revista de Historia*, nº 76, 2005.

## ARCHIVO

A.G.P. Carlos III, leg. 144.

A.G.P. Carlos III, leg. 149.

A.G.P. Proveedores, leg. 5305.

A.G.P. Expedientes Personales, caja 12069/39.

A.G.P. Expedientes Personales, caja 656/8.

A.G.P. Expedientes Personales, caja 107/9.

A.G.P. Expedientes Personales, caja 2602/4.

A.G.P. Cuentas Particulares, leg. 5226.

A.G.P. Sección Administrativa, leg.331.

A.G.P. Sección Histórica, caja 27.

A.G.P. Sección Histórica, caja 28.

A.G.P. Sección Histórica, caja 29.

A.V. 18/23/98.

## LA FORMACIÓN DE LAS COLECCIONES TEXTILES DEL MUSEO DE ARTES Y COSTUMBRES POPULARES DE SEVILLA

Orígenes. 1972-1979

Desde su creación en 1972 el Museo de Artes y Costumbres Populares de Sevilla contaba entre sus fondos con una estimable colección de textiles, originada en una gran parte por los depósitos del Museo de Bellas Artes y del Museo Arqueológico, ambos de Sevilla, formados básicamente por tejidos y bordados eruditos antiguos, indumentaria eclesiástica e indumentaria histórica. Dentro de los depósitos de instituciones, el cabildo catedralicio ingresó nueve manguillas, de las cuales el Museo sólo conserva actualmente dos de ellas, ya que el resto del depósito ha sido devuelto a la Catedral. Merecen destacarse también los depósitos de particulares tales como el realizado por Mateo Pallo Lastra de un conjunto de ornamentos litúrgicos, el de Isidro Comas Altadill de

una serie de vestidos y complementos de los siglos XIX y XX; el de Caridad Betancourt y Carvajal de un traje femenino de 1905, y el de Adela Sáenz de Andino de dos vestidos de niña.

Los ingresos por donaciones al Museo fueron numerosos en esos años y, aunque hay muchas piezas que aparecen como anónimas, en buena parte se conocen los nombres de aquellos particulares que desinteresadamente contribuyeron a ir definiendo las distintas parcelas de la incipiente colección textil. Prendas muy variadas de indumentaria infantil proceden de las donaciones realizadas por Mercedes Reina Sigüenza, Isabel Mora Figueroa y Cagigas y las señoras de Fernández Palacios, de Miura y de Presedo. Distintas prendas de indumentaria civil de los siglos XIX y XX se deben a las donaciones de Sol Caveró Pérez de Guzmán, María

Jesús Santiago, viuda de Bacarisas, las hermanas Ruiz de Huidobro, Álvaro de Orleans, etc., destacando especialmente la donación de África Gómez Fe de un traje de novia de 1905, la de los hermanos González Nandín de un interesante conjunto de prendas y complementos femeninos, o la de María Muro Medina de un traje de satén tipo imperio. Se debe mencionar igualmente las donaciones de complementos y accesorios realizadas por María Muro O'Shea, Álvaro Domecq Zurita, Mercedes España, María Aranda, Guadalupe Rodríguez, Sánchez Carrasco, Fernández de Castillejo, Manuel Casamar y Concepción Fernández Chicarro.

En estos años ingresaron también algunas prendas de indumentaria popular procedentes de las donaciones de Antonio Gómez del Castillo, de José María Camacho y de las hermanas Díaz Velázquez. Merece la pena reseñar el ingreso de las prendas de indumentaria festiva procedentes de los trajes de disfraces de los Montpensier que fueron donadas respectivamente por la marquesa de Salvatierra y la marquesa de Paradas, y un traje de luces perteneciente a Curro Romero donado por Miguel Rojas y Solís; así como elementos de indumentaria pertenecientes a uniformes, tales como las donadas por Josefa Mencos y Ángeles Vargas-Zúñiga.

Otra parcela importante, la de textiles domésticos, fue cubierta con las donaciones de Alonso Tejera, María José Bergareche Taberna, Mercedes Zurita, Juan de Mata Carriazo y Diego Angulo.

En el capítulo de adquisiciones consta la compra realizada a Miguela Blanco de varias prendas de indumentaria popular. Otras prendas de indumentaria y complementos fueron adquiridos a Manuel Contreras, Antonio Plata, Fernando Marmolejo y, algunas que otras, en casas de antigüedades como Lola Ortega o Andrés Moro. Sin embargo, las dos adquisiciones más importantes, por el número de las piezas y por el alto interés de muchas de ellas, son la de María del Carmen Pérez de Guzmán y, especialmente, la de Carmen Lastra que consistía en prendas de indumentaria de finales del siglo XVIII y principios del XIX.

De esta colección textil, sólo una parte pasó a engrosar la exposición permanente del Museo: en la sala I, una selección de distintas prendas mostraba el uso del vestido asociado a las distintas etapas del ciclo vital. En la sala II se exponía una selección de indumentaria popular de la Baja Andalucía con trajes de carácter ritual y de uso festivo, y en la sala VI se mostraban, por una parte, la manifestación culta del tejido y bordado a través





Vista de la Sala I de la planta primera del Museo.

de indumentaria eclesiástica y, por otra, las técnicas de bordado popular representadas en textiles domésticos y camisas serranas. El resto de las colecciones se custodian como fondos de reserva en los almacenes.

Actualmente la primera planta del Museo está en proceso de reforma por lo que se ha procedido a su desmontaje. Las salas I, II y VI, ya mencionadas, serán objeto de la reordenación de sus fondos de indumentaria y se reforzará el discurso museológico, completando y mejorando las lagunas que existían en la primitiva exposición.

El apogeo de las colecciones textiles. 1980-1989

Esta década fue sin duda la más fructífera en el incremento de los fondos textiles del Museo, debido al ingreso de varias colecciones procedentes de donaciones particulares, a excepción de una que fue adquirida por el Estado con destino al Museo.

Fue a principios de esta década cuando el Museo recibe la donación de más importancia, por la envergadura del total de la colección y la calidad de la misma; se trata del legado de la familia Díaz Velázquez formado, entre otras pertenencias familiares, por dos grandes

colecciones, la de bordados y la de encajes, que fueron reunidas a lo largo de la vida de las donantes.

La colección de bordados se compone de labores eruditas con predominio del bordado en blanco, destinado a la decoración de prendas dedicadas al ajuar doméstico, a ajuares de novia, prendas infantiles y litúrgicas. Estos bordados proceden del propio negocio familiar y se trata de ejemplares que las hermanas Díaz Velázquez iban reservando con la idea de formar su colección, la cual completaron con otros bordados cultos de los siglos XVIII y XIX, adquiridos por los padres de las donantes. En cuanto a los bordados populares, la colección conserva labores serranas, cortadillos y excepcionales deshilados, más conocidos en la sierra de Huelva como «embalsinados», de los siglos XVII al XIX.



Vista de la Sala I de la planta baja del Museo dedicada a la colección de bordados.

La colección de encajes, fruto de la afición familiar, tiene un doble interés, por una parte muestra las técnicas del encaje, tanto las genuinas de bolillos y de aguja, como las de elaboración mixta y mecánica, y dentro de ellas, recoge los géneros más característicos. Por otra, la variedad de prendas destinadas a complementos de cabeza y de cuello, destacando las clásicas mantillas, pero también los accesorios como sombrillas y abanicos, y otras destinadas a ornamentos blancos y de altar y alguna de ajuar doméstico.



Vista de la Sala II de la planta baja del Museo dedicada a la colección de encajes.

Una selección de unas cuatrocientas piezas de este legado textil están expuestas al público de forma permanente desde diciembre de 1995. Con esta colección, el Museo no sólo incrementó de forma espectacular sus fondos, sino que se convirtió en un referente

dentro y fuera de España, para los especialistas e investigadores de estas artesanías textiles.

Poco después, ingresó la donación realizada por Manuel Romero Gómez, formada por ropas infantiles de primera postura y de acristianar de principios del siglo XX que procedían de su propia familia.

Hubo otras donaciones de complementos de indumentaria y textiles domésticos tales como las realizadas por Enriqueta Pasagali Villalba, Carmen Mar Ramos, Carmen Martínez Rubio, Rocío Astolfi Benítez, o las de Celia Fonto y Rosario Casanova Alós, éstas últimas miembros del personal del Museo en aquella época.

La colección adquirida por el Estado a Mercedes García Cañadas vino a completar de forma considerable la sección de indumentaria, al tratarse de una copiosa colección compuesta por prendas de indumentaria masculina (especialmente escasa hasta ese momento), femenina e infantil de finales de los siglos XVIII y XIX, indumentaria popular, complementos, indumentaria eclesiástica y textiles domésticos. En 1990 una selección de estas prendas fue objeto de una exposición temporal dedicada a indumentaria popular.

Respecto a los ingresos por depósito sólo hay constancia en esta década del reali-

zado por García Romero, consistente en un sombrero catite.

1990-1999

En esta etapa, a excepción de los ornamentos blancos y albas donados por Ángeles Díaz Trechuelo Spiteri y el depósito de J. Altamirano de tres prendas de indumentaria, la mayoría de las piezas ingresadas tienen, curiosamente, en común ser ropas asociadas a la indumentaria ceremonial, caso de unos calcetines y unos calzones noviales donados respectivamente por Fernanda Jiménez Centeno y José Rodríguez Chica; un traje de novia fechado en los últimos años del siglo XIX, donado por Piedad Bolaños Donoso; e igualmente de ajuar nupcial es el conjunto de ropas de alcoba, de principios del siglo XX, adquiridas por la Consejería de Cultura a Soledad Martín Ballesteros.

2000-2007

Desde el inicio de esta década hasta el momento, se han registrado siete donaciones de particulares y la Consejería de Cultura ha realizado tres adquisiciones para el Museo,

todas ellas relacionadas con la sección de indumentaria. Dentro de las primeras se aceptaron las donaciones de Amparo Sopeña de Torres de un cuerpo de traje de novia fechado en 1890-1900; la de Antonio Velasco García de un vestido de ceremonia de la misma época del anterior, y la de Concepción Madrid Sánchez del Villar de una manteleta o visita de finales del siglo XIX. Las donaciones de Emilia Carballido y Ascensión de Oñate fueron de ropas noviales de alcoba. Tres donaciones relacionadas con la indumentaria festiva y ceremonial infantil son la de Esperanza Gamero Terán (juego de chaquetilla y chaleco), la de Pedro Barroso Serrano (sombrero de mayordoma), y la de Antonio Limón Rebollo (banda de un traje de comunión). El último ingreso fue el de un uniforme completo de gala de la guardia del Rey Alfonso XIII, donado por Rafael Durbán Sánchez.

Las últimas adquisiciones de la Consejería de Cultura para el Museo fueron las efectuadas a Pedro Allepuz, a Josefa Hernández de Montis (velo de novia, mantilla goyesca y traje de polisón) y a Soledad Martín Ballesteros (conjunto de cristianar). Cabe destacar, por último, la adquisición efectuada a finales de 2005 por parte también de la Consejería de Cultura de una colección de juguetes, entre los que se incluía un im-

portante número de muñecas de finales del siglo XIX de producción francesa y alemana. Dicha adquisición está relacionada con las colecciones de indumentaria del Museo ya que los vestidos de estas muñecas son, en la mayoría de los casos, los originales y permiten documentar indirectamente los usos, modas y técnicas de la indumentaria de esa época.

Con este recordatorio se pretende dejar constancia de todas aquellas personas e instituciones que han contribuido generosamente o han colaborado en estos treinta y cuatro años de vida del Museo, de una u otra manera, a que este centro conserve, dentro de su rico patrimonio etnográfico, una de las colecciones de ámbito textil más interesantes de España. Seguro que alguien se ha quedado en el tintero, y no por olvido sino porque hay algunas piezas, no muchas en honor de la verdad, de las que se tiene un cierto vacío documental. Sería este un buen momento para que quienes hayan contribuido con alguna donación de carácter textil y no estuvieran reflejados en estas páginas, se animaran a comunicarlo.

Desde la década de los 80, cuando el Museo ha informado favorablemente algunas donaciones o ha promovido las adquisiciones de piezas ofertadas en compra, lo

ha hecho siempre con la mayor coherencia posible y de acuerdo con los objetivos establecidos en el programa de colecciones del propio Museo. Esta política de aceptación de fondos debería coordinarse con campañas de trabajo de campo que permitan al Museo completar sus colecciones, ya que determinadas tipologías están muy poco representadas, especialmente aquellas que se refieren a la indumentaria civil masculina, la indumentaria popular o la indumentaria de trabajo, quizá debido a que su carácter más funcional ha hecho que se le conceda menos valor.

### Exposiciones temporales

A mediados de los 90, la dirección del Museo emprendió la tarea de programar una serie de exposiciones temporales con la finalidad de dar a conocer parte de los numerosos y variados fondos que el Museo custodia en sus almacenes y que, por razones de espacio, no podían ser mostrados al público. Desde aquella fecha se han organizado catorce exposiciones, de ellas sólo una, en 1998, estuvo dedicada a una artesanía textil: Los diseños de los bordados de la colección Díaz Velázquez, en la que se documentaba funda-

mentalmente el paralelismo del dibujo con la pieza bordada.



Vista de la exposición temporal *Diseños de bordados*.

En el año 2002 se empezó a barajar la posibilidad de organizar otra exposición de textiles, en este caso de indumentaria, dado el interés y la variedad de los fondos almacenados. Pero la complejidad que supone exponer este tipo de prendas, en razón de los contenedores museográficos necesarios para su exposición, el estado de conservación de las piezas, etc., hizo que la idea se fuera relegando hasta que en el año 2006 se decidió por fin acometer la exposición cuyo núcleo temático se concretó en *La moda en el XIX*.

Decidida la temática y su planteamiento, se procedió a la selección de unas sesenta piezas correspondientes a los fondos de indumentaria y de complementos correspondientes a dicha centuria con un margen hasta 1905. En

este proceso se detectaron algunas lagunas existentes en la colección que han podido ser solventadas con la colaboración del Museo del Traje. CIPE de Madrid, que ha contribuido, entre otras aportaciones, con los préstamos necesarios para realizar adecuadamente el discurso expositivo. El préstamo realizado por el Museo del Traje se compone de dieciséis conjuntos, de los cuales ocho vestidos pertenecen al periodo romántico, época de la que el Museo de Artes y Costumbres Populares de Sevilla tiene una carencia total entre sus fondos de indumentaria.

Para no herir susceptibilidades debe aclararse que no está representada en esta exposición la moda masculina pero no por discriminación genérica sino por otros motivos. En principio se había previsto dedicar la exposición a la moda en general, pero en el proceso de selección se detectaron demasiadas lagunas en las colecciones de atuendo masculino del siglo XIX. Aunque el Museo conserva una colección muy interesante de chalecos, trajes goyescos y algunas prendas sueltas más, resultaba demasiado monotemático e insuficiente para mostrar la evolución cronológica del traje masculino. Por otra parte, en la exposición estas prendas quedarían deslavazadas al lado de la variedad estilística de los trajes femeninos. Esta carencia de

fondos viene impuesta por algunas características de la propia moda masculina, que ha sufrido un mayor estancamiento en la evolución de sus formas respecto a la femenina y, en consecuencia, se han conservado menos ejemplares de esta indumentaria.

Una vez realizada la selección de los fondos y completada su catalogación, el siguiente paso fue el examen de cada una de las prendas, llevado a cabo por las restauradoras de textiles, con el fin de establecer en cada una de ellas cuál era el tratamiento más conveniente, como puede verse en el artículo dedicado al proceso de restauración. En líneas generales se puede decir que fue una labor paciente y minuciosa de varios meses en la que trabajaron a tiempo completo cuatro personas.

Paralelamente a este proceso, otro equipo de tres restauradores iba fabricando los maniqués a la medida de cada traje. Fue un trabajo bastante complejo, al tener que adaptarse las formas de los soportes a cada una de las prendas de forma individualizada. Además de cumplir los criterios de conservación preventiva de las prendas, había que conseguir las siluetas femeninas que definen cada época, por lo que era imposible utilizar de forma genérica maniqués actuales de fabricación estándar. Por último, el volumen

y faldonaje fueron realizados por una de las restauradoras de este mismo grupo. Ambos equipos, con su trabajo, han dado vida a los trajes.

### *La moda en el XIX*

El objetivo principal de esta exposición es reflejar los constantes cambios en la moda del siglo XIX a través del traje femenino, por ser éste el que experimenta las transformaciones más radicales en sus aspectos formales, y que son especialmente visibles en las alteraciones que sufre la silueta de la mujer a lo largo de la centuria.

La exposición muestra el desarrollo cronológico de la moda y las siluetas más significativas de cada etapa:

- La moda imperio (1800-1819). Aparte de marcar un cambio radical en la indumentaria femenina respecto al siglo anterior, se caracteriza por vestidos de líneas sencillas que fueron impuestos por la moda francesa, con talles cortados debajo del pecho y elaborados especialmente con finas muselinas de tonos naturales. Son trajes de inspiración clásica que conviven en España con la moda castiza por excelencia, el traje de maja.

- La moda romántica (1820-1870). En estos cincuenta años, la moda cambia paulatinamente desde los tejidos, estampados y adornos, hasta la evolución de la silueta gracias al uso de las prendas interiores: el corsé y la crinolina o el miriñaque, que estructurarán el traje romántico de cintura muy estrecha, hombros caídos y falda voluminosa.

- Polisón (1870-1890). Esta prenda interior acapara la atención de la moda en estas dos décadas, consiguiendo dar forma y volumen especialmente en la parte trasera del vestido de la mujer. Durante esta época, las modistas empiezan a tener un papel relevante en la moda.

- Modernismo (1890-1914). Se caracteriza por la aparición de nuevos estilos y formas que van desde la inspiración del Renacimiento hasta el triunfo de la línea sinuosa característica de 1900.

Estas áreas cronológicas han sido complementadas con dos temáticas. Una dedicada a prendas interiores y complementos, y otra a los disfraces.

## Los disfraces de los duques de Montpensier

Es probable que más de una persona se pregunte qué conexión tienen estos trajes de disfraces con el resto del discurso expositivo. Por una parte, es cierto que están fuera de ese contexto de la evolución cronológica de la moda decimonónica; sin embargo, no así del ambiente social que produce y consume esa moda. De ahí que formen parte de un área temática y no cronológica.

Las prendas de disfraces ingresaron en el Museo por donación de dos particulares, como ya se ha mencionado: la marquesa de Salvatierra y la marquesa de Paradas. Todas pertenecen a la donación que a su vez hizo el duque de Montpensier a las mencionadas donadoras.

Por otra parte, se han seleccionado también como representación de ese ambiente lúdico que disfrutaba la corte en Madrid y la «corte chica», como fue considerada la Sevilla romántica desde el asentamiento en ella de los Montpensier en 1848. Dos años más tarde, los duques adquirieron el palacio de San Telmo como residencia familiar, convirtiéndolo en su palacio sevillano al que dotaron de todas las infraestructuras propias de su rango cortesano.

Además de los actos protocolarios, el palacio servía como perfecto escenario para las numerosas fiestas que allí celebraban los duques, y que destacaban por el lujo y la originalidad<sup>1</sup>. Este tipo de fiestas particulares se prodigaban en Sevilla, celebrándose en las casas y palacios de la aristocracia hispalense en una especie de competición para atraer a los más distinguidos visitantes<sup>2</sup>.

La selección de los disfraces se ha hecho en base a la documentación pictórica existente en el Museo. Se trata de cuatro cuadros, óleos sobre lienzos, de los retratos del infante duque de Montpensier con traje de moro argelino, de la infanta duquesa de Montpensier con traje de judía de Tánger, del conde de Eu con traje de albanés y del duque de Alençon con traje de griego, según consta en el catálogo de los cuadros y esculturas pertenecientes a los duques de Montpensier de 1866. Dichos cuadros conforman un conjunto que documenta la celebración del baile de trajes que tuvo lugar en el palacio de los duques de Fernán Núñez, y se completa con otro de dobles dimensiones que representa a todo el grupo de personajes en el acto de ser recibidos por los duques. Todos ellos se encontraban en las paredes del gabinete árabe del Palacio de San Telmo<sup>3</sup>. Los cuadros aparecen firmados en el ángulo inferior izquierdo



por el pintor Leopoldo Sánchez y fechados en 1863, año en el que se celebró el mencionado baile de carnaval organizado por los duques de Fernán Núñez para la nobleza española<sup>4</sup>, en su palacio madrileño de Cervellón.

Curiosamente, en ese mismo año en Sevilla se celebró en casa del duque de Medina de las Torres uno de los bailes de máscaras más sonados de la ciudad, continuando en la casa del conde de Montelirios para concluir en la del conde del Águila<sup>5</sup>. Todo ello viene a demostrar el paralelismo de ese aire festivo del que disfrutaba la aristocracia tanto en la corte madrileña como en la «corte chica».

D. Antonio María Felipe de Orleans y Borbón Dos Sicilias, nacido en 1824 en el Chateau de Neuilly, ostentó desde ese momento el título de duque de Montpensier. Fue el más pequeño de los nueve hijos del matrimonio de Luis Felipe de Orleans y Borbón Penthièvre y de María Amelia de Borbón Dos Sicilias. Con diez años, el duque ingresa en el liceo donde conoce a Antonio Latour, que pasó a ser su preceptor, convirtiéndose después en fiel amigo y secretario leal, a quien acompañó en su viaje por Oriente, iniciado en junio de 1845. La visita del duque a Túnez, Egipto, Constantinopla y Grecia le marcaría definitivamente en mu-



Baile de disfraces organizado por los duques de Fernán Nuñez (cortesía de Editorial Arlanza).

chos aspectos de su vida artística y cultural, buena prueba de esto fue su marcado gusto por la arquitectura neomudéjar o la formación de sus colecciones de objetos árabes<sup>6</sup>. Otra prueba de ese encantamiento por los países visitados se refleja en los disfraces confeccionados expresamente para lucir en el baile ya mencionado, y con los que posaron para el pintor. De su disfraz se conserva la capa, los chalecos, la chaqueta, las botas y la espada.

Luisa Fernanda de Borbón y Borbón Dos Sicilias nació en Madrid en 1832, segunda hija de Fernando VII y de María Cristina de Borbón Dos Sicilias. Cuando murió, su padre dejó como reina de España a su hermana Isabel (Isabel II) y a ella el título de princesa de Asturias. En 1846 la infanta se casa con Antonio de Orleans, duque de Montpensier, y fue «una compañera fiel e inseparable del personaje que fue su marido»<sup>7</sup>. De su disfraz sólo se conserva el velo.

Luis Felipe, conde de Eu, con traje de albanés, y Fernando Felipe, duque de Alençon, con traje de griego, fueron ambos sobrinos de Antonio de Orleans e hijos de su hermano Luis Carlos Felipe y de Victoria Augusta de Sajonia Coburgo Gotha. Coincidieron los dos hermanos en Sevilla en diciembre de 1861 y 1862. Sus nombres

fueron inscritos en una de las lápidas que se pusieron en el palacio de San Telmo con motivo de las visitas de regios visitantes, entre los que se encontraban<sup>8</sup>.

Del traje de albanés se conserva la capa blanca, los chalecos y la chaquetilla, así como las botas y la espada. Del traje de griego sólo quedan el chaleco, la chaquetilla y las polainas.

El pintor: Leopoldo Sánchez

Leopoldo Sánchez del Bierzo, como aparece en el referido catálogo de 1866, en realidad se llamaba Leopoldo Sánchez Díaz, nacido en 1830 en Villafranca del Bierzo (León), de donde toma su apodo. Con 18 años se inició en la pintura y un año más tarde aparece como alumno de Federico Madrazo, primero en la clase de yeso y posteriormente en las clases de colorido, composición y figuras. A la vez que realizaba sus estudios, se presentaba a exposiciones y obtuvo varios premios que le sirvieron para optar a la plaza de profesor en la Escuela de Artes y Oficios de Cádiz en el curso de 1867-1868. A partir del curso siguiente, ejerció la docencia en la Academia de Bellas Artes de La Coruña hasta una década antes de su muerte, acaecida en la ciudad coruñesa alrededor de 1900. La

Academia de San Fernando en recompensa a sus méritos le nombró académico en 1880<sup>9</sup>.

En 1983 un conjunto de pinturas propiedad del artista pasó a la Academia de Bellas Artes de San Fernando, legadas por su sobrino Leopoldo Sánchez Tella<sup>10</sup>.

Aunque su obra fue muy variada y tocó muy diversos temas, lo que más predomina en su producción es el retrato; ejemplo de ello son estos cuatro cuadros en los que se aprecia una gran habilidad para captar los rasgos físicos así como la psicología del retratado. Presenta además una técnica muy suelta y decidida que le permite plasmar con todo lujo de detalles los trajes y las calidades de telas y adornos. Esa increíble fidelidad ha facilitado la selección e identificación de estas prendas.

M<sup>a</sup> de las Nieves Concepción Álvarez Moro.  
Doctora en Historia del Arte.

## NOTAS

<sup>1</sup> González Barberán, Vicente: *Semblanza biográfica de los Montpensier*. Fundación Fondo de Cultura de Sevilla, 1977. p. 235.

<sup>2</sup> Lleó Cañal, Vicente: *La Sevilla de los Montpensier: segunda corte de España*. Fundación Fondo de Cultura de Sevilla, 1977. p. 139.

<sup>3</sup> *Catálogo de los cuadros y esculturas pertenecientes*

*a la galería de SS.AA.RR los duques de Montpensier*. Sevilla, 1866.

Rodríguez Rebollo, Ángel: *Las colecciones de pintura de los Duques de Montpensier (1866-1892)*. pp. 136 – 227.

<sup>4</sup> Jiménez Mancha, Juan: «Carnaval: el baile de Fernán Núñez» en *La Aventura de la Historia*, N° 76, 2005. pp. 74-77.

<sup>5</sup> Lleó Cañal, Vicente: op. cit. p. 139.

<sup>6</sup> González Barberán, Vicente: op. cit. pp. 229-233.

<sup>7</sup> Ib. p. 235.

<sup>8</sup> Fernández Albéndiz, M. del Carmen: *La corte sevillana de los Montpensier*. Ayuntamiento de Sevilla. Sevilla, 1997. p. 147.

<sup>9</sup> Arbaiza Blanco, Silvia y Cruelos Gonzalo, Ascensión: *El legado Sánchez del Bierzo en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*. 2º semestre 1990, n° 71. Biblioteca virtual Miguel de Cervantes. p. 299.

<sup>10</sup> Ib. p. 299.



## INTERVENCIÓN EN LOS TRAJES DEL SIGLO XIX PERTENECIENTES AL MUSEO DE ARTES Y COSTUMBRES POPULARES DE SEVILLA

Con objeto de la celebración de la exposición de *La moda en el XIX*, se acometieron los trabajos de conservación y restauración de las piezas seleccionadas para tal evento.

El conjunto está constituido en mayor medida por indumentaria y complementos femeninos, que son los que muestran la evolución de la moda decimonónica. Hay que destacar por su carácter excepcional un conjunto de disfraces pertenecientes a los duques de Montpensier, con la particularidad de que se conservan varios retratos de los miembros de la familia vestidos con estos trajes.

### Estado de conservación

El estado de conservación general de las prendas seleccionadas era deficiente. Los deterioros se habían producido tanto por la degradación propia de los tejidos que consti-

tuyen la materia prima con la que están confeccionadas las prendas, como por una serie de factores externos tales como el uso o, en alguna ocasión, el inadecuado sistema de almacenaje, teniendo en cuenta que muchas de ellas llegaron al museo en unas condiciones regulares de conservación que han ocasionado graves alteraciones a la obra. Entre las principales alteraciones localizadas habría que destacar las siguientes:

- Deshidratación de las fibras producida principalmente por niveles de humedad relativa excesivamente bajos, que dan lugar a un resecamiento de la misma. Esta situación hace que las fibras se tornen frágiles y quebradizas, y que incluso se llegue a perder en ciertos casos el volumen de ciertos elementos.

- Manchas de diferente origen y tipología. Cabe destacar las ocasionadas por el



MACPSDJ05696. Manchas de sudor en las sisas.



MACPSDE00896. Manchas marrones.



MACPSDE00896. Deformaciones y aplastamiento de los lazos de un vestido de niña.

propio uso de la prenda, siendo las más representativas las manchas de sudor bajo las sisas y en la zona del cuello, tal como se puede apreciar en el traje verde con guardillas de encaje negro (MACPSDJ05696), y en el traje rosa modernista (MAPCSDE00904). Otras de diversa naturaleza como las del traje rosa de polisón (MACPSDO01116) presentan un aspecto grasiento, o como las manchas marrones posiblemente de óxido del vestido de niña (MACPSDE00896).

•Deformaciones ocasionadas por un almacenamiento inadecuado debido a la falta de estructuras en las primeras épocas del museo que ha causado pliegues y aplastamiento de los volúmenes de las prendas. Cabe destacar en este sentido la cara posterior de la enagua blanca de cola (MAPCSE03472) que presenta los volantes totalmente doblados en los que se han formado arrugas añadidas que no se corresponden con el fruncido original. Por otro lado la basquiña del traje de maja (MACPSE03441) y de maja infantil (MAPCSE04595) registran igualmente intensas deformaciones. Un caso especial sería el del vestido de niña de raso (MACPSDE00896) que muestra los plisados abiertos y los lazos aplastados. Y por último hay que destacar las parejas de guantes de cabritilla (MACPSDE00282) y de algodón

(MACPE03104) que también presentan deformaciones.

•En general las piezas presentan debilidad en los tejidos con los que han sido confeccionadas. Esta debilidad unida a la tensión a la que se ha sometido la pieza con el uso (zona de hombros, cierres, cintura, costuras...) y la aplicación de pedrería en la decoración de las prendas, provoca la aparición de numerosas pérdidas y roturas en los diferentes tejidos. Como casos a destacar cabe citar el tejido de gasa con el que se han realizado los bullones que adornan las mangas del jubón (MACPSE02971).



MACPSE02971. Roturas y lagunas de los bullones de las mangas de un jubón.

También se aprecian numerosas lagunas en las zonas de los hombros y el escote del cuerpo del mismo conjunto (MACPSE02972). La pechera de seda del vestido infantil de terciopelo azul (MACPSE00738) es un caso ma-

nifiesto de falta de resistencia mecánica que sufren las fibras debido a la acción deteriorante de la luz, que ha provocado el amarilleamiento del color original y la formación de fracturas y lagunas de bordes rectilíneos. En cuanto a los forros además de las causas anteriormente mencionadas hay que añadir que el uso diario ha causado una fricción reiterada en el tejido que ha provocado su rotura. A esto hay que añadir que en ocasiones estos tejidos en contacto directo con el cuero se ha debilitado por la acción corrosiva del sudor. Los casos más llamativos son el cuerpo del traje rosa de polisón (MACPSDO01116) y la visita negra (MACPSDJ02263).



MACPSDJ02263. Pérdidas del forro de una visita negra.

•Alteraciones cromáticas producidas por la luz. Se trata de la decoloración de los tintes y los colorantes que han perdido

parte de su tono original. Un caso especialmente grave es el del traje rosa de polisón (MACPSDO01116) cuyo tono fucsia original se ha transformado en un tono más desvaído.



MACPSDO01116. Alteración cromática.

- Ataque biológico que puede tener su origen entre otros en microorganismos e insectos. Las bacterias habían afectado al traje de maja (MACPSE03441) provocando la decoloración del tono negro del terciopelo del cuerpo y manchas rojizas en el tejido de la basquiña que se hacen especialmente evidentes por la parte interior de la misma. Los insectos habían provocado lagunas de diferentes tamaños y de corte limpio en el caso de la capa de lana blanca de los Montpensier y en la banda de lino de refuerzo interno del traje verde con guardillas de encaje negro (MACPSDJ05696).



MACPSDJ05696. Ataque biológico de las guardillas de lino de un traje de polisón.

- Suciedad generalizada en las piezas seleccionadas. Destaca la acumulación de polvo superficial que les confiere un aspecto agrisado.

#### Intervenciones anteriores

Con carácter puntual se aprecian algunos zurcidos en la basquiña de maja infantil (MACPSE04595), y en el vestido de rayas rosa (MACPSDO00524) principalmente en las mangas. Pueden verse readaptaciones de las piezas a otras tallas con añadidos para prolongar las dimensiones de las faldas y modificación de las costuras.





MACPSDO00524. Zurcidos correspondientes a una intervención anterior.

### Crterios y metodología

Previos a los tratamientos que se le han realizado a las distintas obras hay que destacar la intervención que el museo ha realizado sobre ellas, mejorando las condiciones de almacenaje, así como manteniéndolas en unas condiciones de luz y temperatura adecuadas, frenando en parte su deterioro, ya que el envejecimiento de las fibras es en cierto modo inevitable.

En los tratamientos empleados en la intervención de las piezas de indumentaria se han aplicado los criterios establecidos a nivel internacional. Lejos de lo que habitualmente se pueda entender como una reparación o trabajo artesanal, la restauración textil es una disciplina basada en criterios arqueológicos,

las premisas fundamentales que se siguen en este tipo de intervenciones son:

- Respeto absoluto al original, sin modificaciones, recortes o cambios de formato.
- No añadir nuevos elementos que puedan falsearlo, de manera que no se reponen elementos perdidos como soportes o complementos decorativos.
- Reversibilidad de los procesos y materiales empleados. Por ello habitualmente en los tratamientos de intervención textil no se utilizan adhesivos, sino que se recurre al empleo de técnicas de costura.
- Priorizar la conservación y el mantenimiento antes que la intervención.

### Tratamientos realizados

Dado el tiempo del que se disponía para la restauración de las piezas, hubo que optar por tratamiento de carácter puntual, realizando las intervenciones necesarias para devolver a las piezas su resistencia mecánica y su valor estético.

Con carácter general los tratamientos llevados a cabo fueron los siguientes:

- Limpieza mecánica: Se llevó a cabo una limpieza mecánica mediante microaspi-

ración controlada de cada una de las piezas, tanto por el verso como por el reverso. Con este tratamiento se consigue la eliminación del polvo, las partículas de suciedad y de contaminación depositadas sobre la superficie, y que llegan incluso a ocultar los motivos decorativos de las prendas. También se llevó a cabo la intervención de hidratación de las fibras, muy reseca debido a la acumulación de la suciedad superficial. Por último se trató de disminuir la posibilidad de que se desencadenasen reacciones químicas siempre perjudiciales.

- Eliminación de antiguas intervenciones: Se eliminaron únicamente aquellas que perjudicaban a las piezas tanto a nivel estético como estructural. Tal es el caso de los zurcidos que presentaba la basquiña de maja infantil (MAPCSE04595) que fueron eliminados al crear numerosas tensiones sobre el tejido además de resultar excesivamente llamativos.

- Desinfección / Desinsectación: Se llevó a cabo la eliminación del ataque bacteriano que sufría el traje de maja (MACPSE03441) mediante el tratamiento de las zonas afectadas con un disolvente adecuado. Se realizó asimismo la desinsectación preventiva de las polainas que formaban parte de uno de los disfraces de los duques de Montpensier mediante tratamiento por

anoxia. Es un sistema que consiste en el empleo de un gas inerte que en esta ocasión ha sido nitrógeno, que se aplica en un espacio hermético en cuyo interior se coloca la pieza afectada. Este tratamiento sustituye a los insecticidas convencionales que son altamente tóxicos y que dan lugar a alteraciones en los objetos infestados. También son menos peligrosos para las personas que los manipulan por lo que se disminuye el riesgo de intoxicación. Durante el proceso es preciso controlar factores como la temperatura, la humedad y la concentración de nitrógeno. El nitrógeno desplaza el oxígeno del espacio controlado dejando la concentración de éste en niveles muy bajos, alcanzando así la muerte de los insectos en todas las fases de su ciclo biológico.

- Alineado / rehidratación: Este tratamiento consiste en la colocación de las tramas y las urdimbres del tejido en su posición originaria, con lo que se consiguen eliminar las arrugas, abolsados e incluso los encogimientos que haya podido sufrir la prenda. El método consiste en la aplicación de agua fría micronizada de forma controlada, pudiéndose realizar con la pieza en plano si su morfología lo permite o bien creando los volúmenes mediante rellenos. Queda descartada en cualquier caso la utilización de la plancha

tradicional o del vapor caliente ya que aunque es mucho más rápido y el resultado es estéticamente mejor, las altas temperaturas unidas a la presión ejercida, dañarán irreversiblemente la pieza a corto o largo plazo. Entre las prendas seleccionadas hay que destacar los guantes de cabritilla (MAPCSDE00282) y de algodón (MACPSE03104) en los que se realizó el alineado con rellenos. En la enagua blanca de cola



MACPSE03104. Alineado de un guante con rellenos y con ayuda de alfileres de entomología.



MACPSDJ05594. Proceso de alineado y empleo de rellenos en los lazos.

(MACPSE03472) se realizó en plano, y en el vestido de niña de raso (MACPSDE00896) se rehicieron los plisados en plano y a los lazos se les aplicó relleno, al igual que se hizo con los de la falda del traje negro con adornos de mostacillas (MACPSDJ05594).

•Consolidación / Reintegración: La consolidación consiste en la colocación de un tejido nuevo, lo más parecido en cuanto a textura, ligamento y color al original, que se aplica cubriendo el reverso bien de forma total o parcial y que sirve de soporte y de refuerzo al tejido debilitado dotándolo de resistencia, además de reintegrar aquellas zonas del tejido desaparecidas. Las zonas desgarradas, rotas o con lagunas son reforzadas con costura pudiéndose utilizar según las necesidades distin-



MACPSDJ05696. Fijación con punto de restauración.

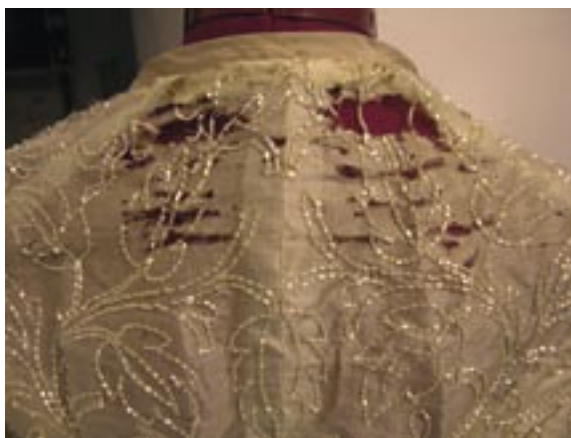
tos tipos de puntos: el punto de restauración, el de festón o el de escapulario entre otros. Este fue el sistema seguido para la consolida-

ción del cuerpo (MACPSE02972), la basquiña del traje de maja infantil (MACPSE04595), el tejido de refuerzo interior del de maja (MACPSE03441) o la pechera de seda del traje de niña de terciopelo azul (MACPS0738).

Cuando el tejido no permite su costura o sujeción al estar tan degradado y deshilachado como es el caso de los bulloñes del jubón (MACPSE02971), el bolso (MACPSE05118), los forros de la visita



Protección de zonas frágiles con crepelina.



MACPSE05118. Fotos del estado inicial y final del bolso.

MACPSE02972. Estado de conservación del cuerpo y aspecto final después de la consolidación.

negra (MACPSDJ02263) o del vestido rosa de polisón (MACPSDO01116) es necesario añadir un tejido interior de refuerzo, cubrirlo con crepelina o tul de seda que al ser casi transparentes apenas ocultan la tela original. En el caso de que no sea posible la reintegración con soportes parciales, se puede optar por la cubrición únicamente con crepelina o tul.

## Conclusión

La intervención de las diferentes obras que forman la exposición de *La moda en el XIX* nos ha mostrado claramente la belleza tanto de formas como de materiales con los que están realizadas las distintas prendas, así como la delicadeza de cada una de ellas.

Debido al estado de conservación en el que se encontraban, se han tenido que barajar distintos procesos de intervención según el grado de deterioro de las mismas.

Ha sido por lo tanto una tarea difícil, pues algunas presentaban tal fragilidad que al manipularlas se producían nuevas roturas.

Nos hemos trasladado al siglo XIX de una forma muy especial, dejando volar con plena libertad la imaginación, sintiendo como si cada una de nosotras fuese la persona que se encontraba en el interior de los tra-

jes luciendo los complementos, dando vida a tan magníficas prendas...

Sin lugar a duda, cada una de ellas fue elaborada con el más puro cuidado y delicadeza, dejando como marca de ello la minuciosidad de cada puntada, de cada corte, de cada estilo y diseño. Es simplemente una colección magnífica con la que, gracias a esta exposición, brindamos a todos la oportunidad de trasladarse a esta época y experimentar un sueño inimaginable.

Esperamos disfruten tanto como lo hemos hecho nosotras...

Lourdes Fernández González.

Elena Hernández de la Obra.

M<sup>a</sup> Gema Pérez Morales.

Especialistas en Conservación-Restauración Textil.



# Catálogo

# Moda Imperio

**Materiales:** algodón y lino.

**Medidas:** longitud 134 cm.,  
perímetro del vuelo 395,5 cm.

**Cronología:** 1800-1802.

**Inv.:** MACPSE03009.

## 1. Vestido camisa

Vestido en muselina de algodón color natural con motivos florales bordados a cadeneta en tonos azul y rosa y nutridos al pasado en blanco.

El talle, cortado debajo del pecho, se cierra con ojetes y cordón en el delantero, y se cubre con dos piezas fruncidas que cruzan el pecho y forman amplio escote en V. La espalda se ajusta con costadillos y en la costura de unión con la falda lleva un volante de la misma tela. La manga es corta y recta.

Presenta adornos de pasamanería en fucsia y verde, más anchos en el escote y bocamangas y más estrechos sobre las costuras de la espalda, mangas y volante. El interior del talle y las mangas van forrados en tafetán de lino.

La falda tiene el vuelo muy fruncido, con una caída que recuerda las túnicas de las esculturas clásicas.

La forma en pico del escote, la manga recta y el talle algo curvado por detrás son detalles más propios del vestido redondo, cuya moda duró poco (1794-1802) y pronto fue sustituido por el vestido camisa.



Detalle de adornos de pasamanería en el escote.





# Moda Imperio

**Material:** algodón.  
**Medidas:** long. delantera 122 cm.,  
long. trasera 124 cm.,  
perímetro del vuelo 311 cm.  
**Cronología:** hacia 1805.  
**Inv.:** MT097655.

## 2. Vestido camisa

Vestido en muse-  
lina de algodón con talle  
bajo el pecho, escote redon-  
do y manga corta de farol.

La espalda está cortada  
en una pieza con forma romboi-  
dal y dos costadillos. Los plie-  
gues en el pecho y la espalda,  
ordenados por un cordoncillo de  
algodón que recorre un pasacin-  
tas, simulan la silueta vertical de  
las esculturas greco-romanas.

El vestido está decora-  
do con un pequeño bordado en  
blanco que dibuja una guirnalda  
y otros motivos florales, muy  
del gusto del momento. Tejido  
y hechura lo sitúan, cronológi-  
camente, entre los de estilo im-  
perio o neoclásico de la primera  
década del siglo XIX.

El cuerpo va forra-  
do en tafetán de algodón, con

los paños delanteros forman-  
do un cuerpo independien-  
te. Se cierra en el delantero  
con el cordoncillo de algodón.

Es un traje representa-  
tivo de la Revolución France-  
sa pero que, paradójicamente,  
puso de moda M<sup>a</sup> Antonieta. El  
vestido camisa se llevaba sin el  
tontillo —prenda interior prece-  
dente del corsé romántico— del  
siglo XVIII. En este caso, al te-  
ner la manga corta y una peque-  
ña cola, se trata de un vestido de  
noche que podría ir acompañado  
de guantes largos y un pequeño  
bolso, llamado ridículo. Los ves-  
tidos de día solían ser de man-  
ga larga y sus amplios escotes  
se cubrían con un fino pañuelo.



Detalle del bordado.



**Materiales:** algodón y lana.

**Medidas:** long. delantera 130 cm., long. trasera 134 cm., perímetro del vuelo 171 cm.

**Cronología:** 1810-1815.

**Inv.:** MT097657ABC.



### 3. Vestido de estilo imperio

Vestido confeccionado en algodón blanco, de manga larga, cuello a la caja, talle bajo el pecho y pequeña cola.

El cuerpo está elaborado en algodón labrado y tiene pinzas para el pecho. La manga, con pequeños pliegues en la costura de unión con el hombro, se decora con un bordado de cadeneta y finas jaretas en la bocamanga. En la espalda, una abertura central se cierra con seis botones forrados en algodón.

El talle se adorna con un pequeño cinturón (MT097657C) elaborado en un tejido de *jacquard* que reproduce una decoración de *pashmina*.

La ligereza y frescura de los tejidos en algodón, hacían que los vestidos imperio se acompañasen con distintos tipos de pre-

das de abrigo. En esta ocasión, esta camisa se acompaña de un chal (MT097657B) en sarga de lana de color naranja, ribeteado con cintas de *jacquard* con dos tipos de motivos florales, y flecos de dos cabos en los extremos.

Detalle del cinturón y del chal.



## 4. Vestido de noche

**Materiales:** seda y algodón.

**Medidas:** long. delantera 129 cm.,  
long. trasera 124 cm.,  
perímetro del vuelo 212 cm.

**Cronología:** hacia 1820.  
**Inv.:** MT097659.

Vestido largo en raso de seda de color amarillo. El talle se sitúa bajo el pecho que está entallado con pinzas. En esta misma zona se superponen cordones de borra, forrados en raso de seda, que se abren en diagonales desde el talle hasta los hombros. La manga, corta y de farol, está drapada y se recoge mediante una pequeña cinta de borra forrada también en raso de seda. El escote y la manga llevan una aplicación de encaje.

Todo el cuerpo va forrado en tafetán de algodón en su color y se cierra en la espalda con tres pares de corchetes. La falda se une al cuerpo en el talle; va decorada en todo el perímetro inferior con tres cordones paralelos de borra forrados en raso de seda.

A partir de los años 20, los escotes se hicieron más pronunciados y los hombros comenzaron a descender de su línea natural. Las mangas adquirieron, progresivamente, más volumen y las faldas se ahuecaron levemente, decorándose los bajos con volantes y acolchados para aumentar el peso y definir la nueva silueta femenina del Romanticismo.



Detalle de la aplicación de encaje en la manga y el escote.



**Materiales:** seda, lino y madera.

**Medidas:**

Jubón: longitud 48 cm.

Falda: longitud 96 cm.,  
perímetro del vuelo 180 cm.

**Cronología:** 1850-1860.

**Inv.:** MACPSE03441.

## 5. Traje de maja

Conjunto formado por jubón y falda. El jubón está confeccionado en terciopelo negro, con escote redondo, a la caja por detrás y despegado en el delantero, y manga larga curva con adornos de madroños en los hombros y en las bocamangas.

El cuerpo se ajusta con dos costuras en cada una de las hojas delanteras con abertura total en el centro y cierre de corchetes; por detrás se entalla con una costura central y dos en cada costadillo.

El interior está forrado en tafetán de seda negra y va armado con ballenas. A la altura del talle lleva una cinta de refuerzo de *gros* de Tours beige.

La falda larga es de raso negro y está adornada con dos anchas guardillas de madroños

con alma de madera y cubiertos de seda. El interior lleva el ruedo reforzado con lino marrón.





## 6. Mantilla de madroños

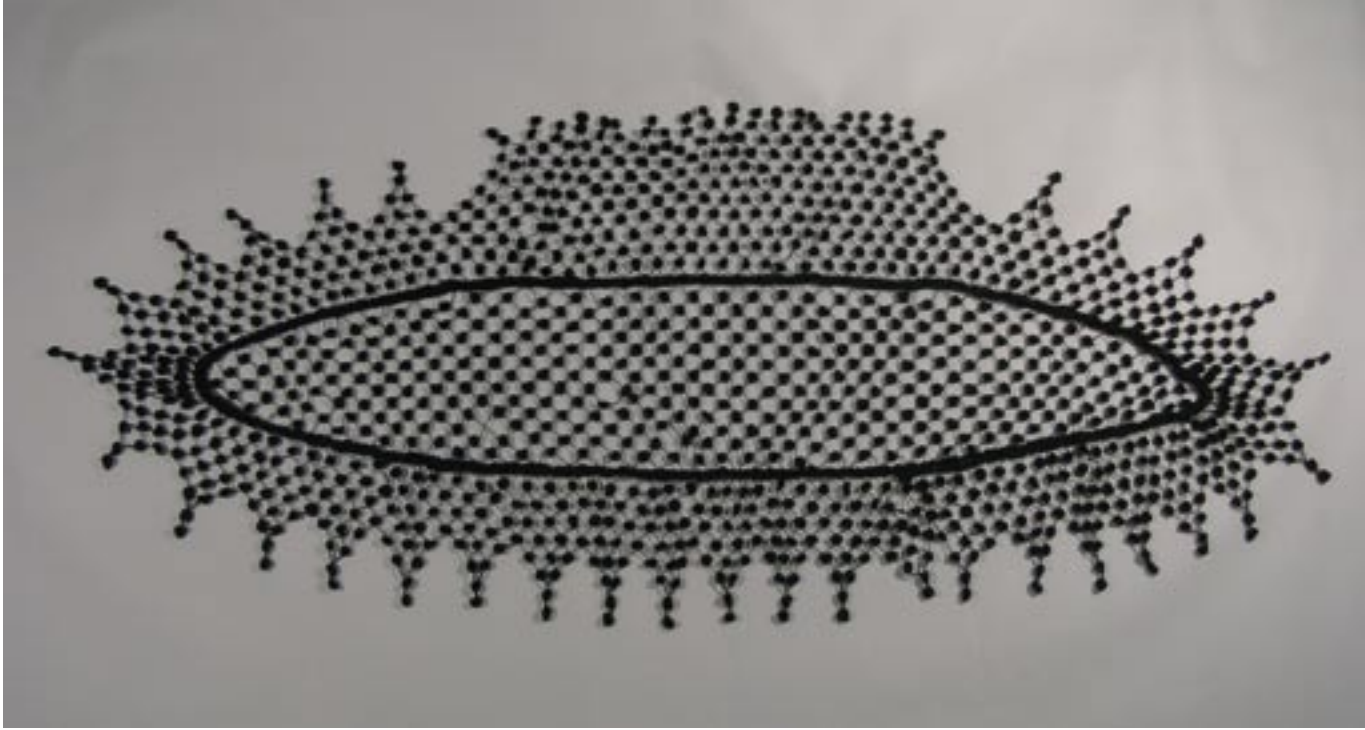
Mantilla negra tipo gogyesca, formada por casco y volante de madroños de seda.

**Material:** seda.

**Medidas:** 157 x 124 cm.

**Cronología:** finales del s. XIX.

**Inv.:** MACPSE04535.



**Materiales:** seda, lino y algodón

**Medidas:**

Jubón: long. 36,5 cm.

Falda: long. 69,5 cm.,  
perímetro del vuelo 154 cm.

**Cronología:** finales del s. XIX.

**Inv.:** MACPSE04595.

## 7. Traje infantil de maja

Conjunto formado por jubón de terciopelo negro y falda de raso amarillo. El cuerpo va a la cintura con el delantero abierto en el centro que se cierra con ojetes y cinta negra de algodón; por detrás va entallado con costuras en los costadillos. El escote va cerrado en V por delante con adorno de puntilla muy estrecha blanca y cordón amarillo, el mismo que remata el contorno del talle.

La manga larga lleva adornos de madroños en los hombros y las bocamangas, destacando en la unión con el hombro una pieza de raso amarillo. El interior va forrado en lino color natural y armado con ballenas. La falda, fruncida en la cintura, se adorna con una guardilla ancha de madroños.

Este traje fue adaptado posteriormente para ser usado como atuendo festivo de piconera, de ahí el añadido de seda amarilla en la cintura.



## 8. Vestido de calle

**Materiales:** seda y algodón.

**Medidas:** long. delantera 125,5 cm., long. trasera 120 cm., perímetro del vuelo 232 cm.

**Cronología:** hacia 1828.  
**Inv.:** MT097668.

Vestido largo en crepé de seda de color lila. Del talle, más abajo del pecho y con cinturilla, nacen los pequeños pliegues de la falda. Lleva un cuello tableado con jaretas que se recogen en el centro con un lazo de tul.

La manga, muy elaborada, es doble. La interior es corta y de farol, confeccionada en tafetán de seda, y sobre ella se superpone una manga larga de tul, con decoración floral en la zona superior, que se estrecha conforme llega a la bocamanga. Del puño, ribeteado en raso de seda en color marfil, nacen cinco tiras del mismo tejido que ascienden hacia el antebrazo.

El cuerpo y la manga interior se forran en tafetán de algodón. El cierre, situado en la espalda, es de corchetes. Un ro-

llo de borra recorre el bajo de la falda con el fin de darle más peso y caída al vestido.



Detalle del puño.



## 9. Vestido de día con pelerina

**Material:** algodón.

**Medidas:** long. delantera 124 cm.,  
long. trasera 120 cm.,  
perímetro del vuelo 307 cm.

**Cronología:** 1825-1830.

**Inv.:** MT098402-03.

Vestido confeccionado en muselina con decoración floral estampada. Es largo, con el talle más abajo del pecho y cinturilla que une el cuerpo con la falda. El torso se ajusta ligeramente con dos pinzas que se prolongan hasta el hombro. La manga es larga y amplia, fruncida en el arranque del hombro y va estrechándose hacia la bocamanga, con un puño que se cierra con dos botones forrados del mismo tejido.

El cuerpo va forrado en tafetán de algodón en su color. La espalda se cierra con nueve corchetes y la cinturilla con otros dos. La falda, muy fruncida, no va forrada sino que lleva un ruedo de gasa en color blanco. Este vestido va acompañado de una pelerina del mismo tejido estampado. Tiene forma semicircular

y lleva, en el perímetro inferior, un volante fruncido de la misma tela. Esta prenda, al igual que otras que cubren el escote y hombros, realzaba el volumen de las mangas.

Este vestido coincide tipológicamente con los del primer estilo romántico, que empieza a definirse alrededor de 1822. El talle comienza a descender hacia la cintura, las mangas adquieren más volumen y las faldas se acortan para dejar ver medias y zapatos.





# Moda Romántica

## 10. Vestido de día

**Materiales:** lana y algodón.

**Medidas:** long. delantera 129 cm.,  
long. trasera 131 cm.,  
perímetro del vuelo 372 cm.

**Cronología:** hacia 1840.

**Inv.:** MT098404.

Vestido de lana con estampado de líneas verticales que alternan motivos florales.

Presenta escote redondo y aplicación de ganchillo en el cuello. El corte de la cintura se remata en pico, del que nace una aplicación de cinta de la misma tela y que llega hasta los hombros. El delantero va armado con ballenas para ajustar el pecho. El vestido se cierra en la espalda con corchetes.

La manga es larga y va fruncida a la altura del codo, estrechándose en la bocamanga. El puño va decorado con galones en color verde y botones. Lleva en el brazo unas manguillas abiertas y decoradas como el puño. La falda, fruncida en la cintura, esconde un bolsillo en el lado derecho. Su perímetro lleva un ruedo

de algodón y va protegido por un galón del mismo tejido en color beige. El vuelo puede recogerse mediante unas presillas metálicas que se encuentran cosidas al forro. Está forrada en tafetán de algodón.

Durante esta década, las faldas adquirieron más volumen. La cintura descendió y se remató en pico, mientras que las mangas perdieron la artificiosidad de la que gozaron durante los años 30.



Remate en pico de la cintura.



## 11. Vestido

**Materiales:** seda y algodón.

**Medidas:** long. delantera 138 cm.,

long. trasera 134 cm.

**Cronología:** 1849 –1850.

**Inv.:** MT097696.

Vestido de seda con estampado de franjas de color, alternadas con otras con motivos vegetales.

El cuerpo va armado con siete ballenas dispuestas en cada una de las costuras del delantero, con el fin de ajustar el torso, y está montado sobre la falda, rematándose en punta. El escote es redondo y lleva un pequeño volante de encaje.

La manga, con corte sesgado, es larga y estrecha; tiene un doble bias aplicado con nervio y galón de pasamanería. Al puño se le aplica una manguilla de encaje con doble volante y botón de cierre. El vestido se cierra en la espalda con corchetes y el escote se ajusta con un cordoncillo.

La falda consigue su vuelo por los pliegues que arrancan

de la cintura y por los dos anchos volantes, ubicados en el bajo y cortados al bias.

A partir de los años 50, las faldas se fueron haciendo más redondeadas y voluminosas gracias a los volantes que realzaban la forma acampanada de la prenda.



# Moda Romántica

## 12. Vestido de calle

**Material:** algodón.

**Medidas:** long. delantera 138 cm.,  
long. trasera 159 cm.,  
perímetro del vuelo 455 cm.

**Cronología:** hacia 1860.

**Inv.:** MT097715.

Vestido en muselina labrada de color blanco. Es largo, con pequeña cola y corte recto en la cintura.

El pecho va decorado con un drapeado que arranca de la cinturilla y, fijado con una costura, se abre en abanico hasta los hombros. La espalda, cortada en una pieza, repite la decoración drapeada del delantero.

La manga es larga y amplia, frunciéndose en el hombro y reuniéndose en la bocamanga; el puño tiene corchetes y presillas realizadas a mano para el cierre.

El cuerpo se cierra con corchetes. Lleva un cuerpo interior en tafetán de algodón con escote barco y manga corta; está decorado por un encaje en todo su perímetro.

La falda, fruncida desde la cinturilla, tiene amplio vuelo y va decorada con dos filas de volantes.



Detalle de los volantes.



# Moda Romántica

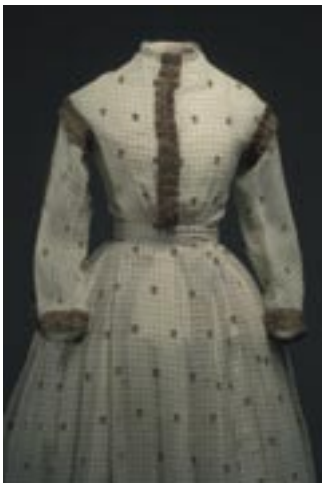
## 13. Vestido

**Materiales:** lino y seda.

**Medidas:** long. delantera 148 cm.,  
long. trasera 171 cm.,  
perímetro del vuelo 314 cm.

**Cronología:** hacia 1865.

**Inv.:** MT097714.



Vestido en tafetán de lino decorado por estampación de hilos en marrón y pequeños espolines de tema floral del mismo color.

El cuerpo se entalla al pecho mediante un frunce que arranca de la cinturilla, que une cuerpo y falda. La manga es larga, estrecha y con forma en el codo, y es característica por el arranque por debajo de la línea de los hombros. El cuerpo y la manga se decoran con una cinta tableada en tafetán de seda en color marrón. El cuerpo se cierra en el delantero con botones de pasta vítrea en color blanco.

La falda tiene cola y vuelo, conseguido por los pliegues que nacen de la cinturilla y lleva un pequeño bolsillo en la lado izquierdo. El bajo va reforzado con un vivo en tafetán de seda en color marrón.

Es la última década del miriñaque, cuando el vuelo de las faldas se desplazó a la parte posterior. Esta prenda interior comenzó a crecer en altura, por lo que el talle se elevó hacia el pecho, acortando el torso.

Vista delantera del vestido.





# Moda Romántica

## 14. Vestido de calle

**Materiales:** seda y lino.

**Medidas:**

Cuerpo: long. delantera 41 cm.,

long. espaldas 34 cm.,

Falda: long. delantera 117 cm.,

long. trasera 136 cm.

**Cronología:** hacia 1865.

**Inv.:** MT094213-14.

Conjunto formado por cuerpo y falda en seda gris y azul. El cuerpo tiene cuello a la caja, rematado con puntilla, y corte recto a la cintura. Lleva aplicaciones de encaje en la zona del torso, el hombro y la bocamanga. Otros motivos decorativos aparecen en el cuerpo y la manga, como dos líneas azules con decoración de palmetas inscritas en círculos en color blanco. La manga, tres cuartos, corresponde a la forma en pagoda; tiene una bocamanga interior con jaretas en azul claro a modo de volante.

El interior se encuentra armado con cinco ballenas y una cinturilla de cierre con corchete, que se ajustaría la cintura femenina. El cuerpo se cierra con corchetes, teniendo los botones una

función meramente decorativa. Está forrado en raso.

La falda desplaza su vuelo hacia atrás, creando un gran volumen. El tejido repite motivos decorativos similares a los del cuerpo. Para darle mayor apresto y rigidez, está forrada en su interior en tafetán de lino



Detalle del botón.



# Moda Romántica

## 15. Vestido de día

**Materiales:** seda y algodón.

**Medidas:**

Cuerpo: long. 38 cm.,

Falda: long. delantera 102 cm.,

long. trasera 158 cm.,  
perímetro del vuelo 386 cm.

**Cronología:** 1865-70.

**Inv.:** MT098407-09.

Cuerpo y falda en raso de seda de color gris azulado. El escote, cuadrado en el delantero, va guarnecido con una aplicación de encaje de Valenciennes, una doble cinta en raso de seda en color marfil, a modo de vivo, y una cinta de terciopelo rojo, que se cierra en el delantero con una lazada. El interior del cuerpo va armado con ballenas y una cinturilla, que se cierra con corchete.

La manga larga arranca por debajo de la línea del hombro y tiene forma en el codo; va decorada con una doble cinta de raso color marfil y encaje de Valenciennes. En el antebrazo tiene una abertura que se decora con una cinta tableada en raso de seda. Se cierra en el delantero con cuatro botones de perla.

La falda es larga y con cola; lleva una cinturilla que se cierra en el centro de la espalda con corchete. El vuelo se proyecta hacia la parte posterior de la falda gracias a los numerosos pliegues que se concentran en esta zona. Lleva un ruedo en tafetán de seda de color lila y una cinta de seda. El conjunto se completa con un cinturón confeccionado en el mismo tejido. Cuerpo y falda van forrados en tafetán de algodón en su color.



Vista trasera del vestido.



# Modistas y polisones

## 16. Vestido de calle

**Materiales:** seda, algodón y metal.

**Medidas:**

Cuerpo: long. delantera 55 cm.,

long. trasera 59 cm.,

Falda: long. delantera 99 cm.,

long. trasera 130 cm.,

perímetro del vuelo 375 cm.

**Cronología:** 1872-1874.

**Inv.:** MACPSDJ05696.



Conjunto de cuerpo y falda en *gros* de Tours verde. La chaqueta va entallada a la cadera y la manga es larga y curva; por debajo del codo lleva una banda de acanalado y volante de la misma tela con puntilla muy estrecha de encaje negro. El escote es redondo por detrás y en pico por delante, rodeado por un bias de acanalado.

La parte delantera va ajustada al talle con pinzas que terminan en el pecho; la abertura central con cierre hasta la cintura con cuatro botones plateados y ojales. La trasera se ajusta con costuras en los costadillos y termina en dos haldetas superpuestas tableadas y ribeteadas con cinta de acanalado. El forro interior es de algodón marrón y las costuras van armadas con ballenas.

La falda lleva, en la parte delantera, el vuelo distribuido en tablas cogidas en la cintura. Va adornada con guardillas de encaje negro de Chantilly mecánico a los lados y volante en el bajo con una banda de acanalado y guarnecido con el mismo encaje. En la parte trasera el vuelo se distribuye con tablas y fruncido, terminando en una pequeña cola adornada con banda bullonada del mismo tejido y dos volantes de capa.

Se completa con delantal con banda de acanalado, y poli-són cogido al talle con cintas de algodón. El interior lleva un ruedo azul y otro marrón en tafetán de lino.

Vista delantera del traje.



## 17. Traje de calle

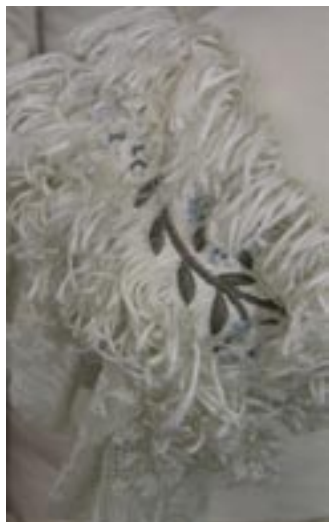
**Materiales:** seda, algodón, madera.

**Medidas:**

Chaqueta: long. 72 cm.,  
Falda: long. delantera 96 cm.,  
long. trasera 135 cm.,  
perímetro del vuelo 350 cm.

**Cronología:** hacia 1876-1880.

**Inv.:** MACPSDO01116.



Traje dos piezas confeccionado en *gros* de Tours rosa. La parte superior es una chaqueta a la cadera muy entallada, con mangas largas rematadas en la bocamanga con cinta *jacquard* de diseño floral con flecos y puntilla blanca de encaje de imitación de bolillos. El escote es cerrado por detrás y en pico por delante, rodeado del mismo encaje, más estrecho, y con flecos rosas (posteriores).

El delantero, abierto totalmente en el centro, se cierra con doce botones forrados y ojales y se ajusta al cuerpo con pinzas del bajo al pecho en cada hoja. La espalda lleva costura central y dos en cada costadillo.

La terminación inferior es de forma redondeada con el centro más pronunciado por de-

lante, y por detrás se alarga hasta originar dos haldetas con adorno de lazada. Alrededor del contorno lleva los mismos adornos de cinta y encaje. El interior está forrado en tafetán de seda beige, armado con ballenas y cinta de acanalado beige en la cintura con etiqueta: «Maria Roux / Calle O'Donnell, 40 / Sevilla».

La falda lleva el delantero drapeado y adornos de cinta *jacquard* en zigzag. Por detrás el vuelo va distribuido con tablas y frunces y termina en una cola formada por tres volantes estrechos y plisados. El polisón está unido a la cinturilla con tres botones y va todo drapeado, terminando igualmente en cola, y rodeado por la misma cinta. El forro es de nansú con puntilla blanca de Valenciennes mecánico.

Detalle de los flecos y de la cinta *jacquard*.





## 18. Chaqueta

**Materiales:** seda y algodón.

**Medidas:** long. delantera 67 cm.,

long. espaldas 73 cm.

**Cronología:** hacia 1880.

**Inv.:** MT097756.

Chaqueta en *gros* de Nápoles confeccionada en seda de color verde. Se ajusta al torso mediante pinzas que nacen del pecho y se prolongan hasta la cintura. El cuello es de tirilla. De la espalda nacen dos paños centrales que conforman un faldón largo y drapeado a modo de cola. La manga es larga y ajustada al brazo, con aplicación de encaje y una pieza drapeada en la bocamanga.

Esta pieza parece inspirarse en las casacas masculinas del siglo XVIII, al incluir pliegues en los faldones que arrancan de un botón. Va forrada en tafetán de algodón color marrón, y el cierre se hace en el delantero derecho con quince botones *millefiori*.

Dada la complejidad en el trabajo de patronaje de esta chaqueta, sobre todo en la zona de la espalda, se puede afirmar que formó conjunto con una falda con polisón, que actualmente no se conserva.



Botón *millefiori*.



## 19. Traje de calle

**Materiales:** seda y nácar.  
**Medidas:** long. delantera 113 cm.,  
long. espaldar 130 cm.,  
contorno 182 cm.  
**Cronología:** hacia 1878-1882.  
**Inv.:** MACPSDO00524.

Túnica en seda a rayas beige y rosa, escote cerrado por detrás y cuadrado por delante, mangas tres cuartos realizadas en crépe con franja bullonada y volante en la bocamanga.

El delantero va entallado con pinzas y abierto en el centro con cierre de quince botones de nácar y ojales. En el lado derecho lleva un bolsillo de parche con tiras al bies. Por detrás va igualmente entallado en la espalda y drapeado en el polisón. Lleva adornos plisados y bullonados en rosa ribeteados con cinta de raso fucsia en el pechero, mangas, falda, contorno asimétrico y en la costura central de la espalda.

El interior, forrado hasta la cadera en sarga de algodón color natural, va armado con ballenas y lleva cinta de refuerzo

en la cintura de acanalado beige con etiqueta: «Maria Roux / Calle O'Donnell, 40 / Sevilla».

Es muy probable que formara conjunto con una falda que no se conserva.



## 20. Vestido de niña

**Materiales:** seda y algodón.

**Medidas:** long. 69,5 cm.,  
perímetro del vuelo 226,5  
cm.

**Cronología:** 1880-1882.

**Inv.:** MACPSDE00896.



Vestido en raso de seda *liseré* en beige con diseño floral pequeño, talle bajo y mangas largas rectas con lazos y encaje en la bocamanga.

El escote es redondo a la caja con cuello cuadrado por detrás y bieses muy estrechos por delante rodeado de tul bordado. En el centro del delantero hasta el talle va combinado en raso marrón tableado con franjas a punto *smock*, anchas cintas y adornos de puntilla de tul bordado. En el lado izquierdo se oculta el cierre de botones forrados y ojales. Por detrás va entallado con costura central y dos en cada costadillo.

La falda va tableada y lleva adornos superpuestos de tablas muy menudas. En la unión del talle con la falda lleva una franja ancha del mismo raso ma-

rrón con los extremos a punto *smock* y una gran lazada delante y detrás. El forro interior es de color beige con puntilla blanca de encaje *torchón* de factura mecánica.

Vista trasera del vestido.



## 21. Vestido

**Material:** seda.

**Medidas:**

Chaqueta: long. delantera 82 cm.,

long. espaldas 86 cm.

Falda: long. 101 cm.,  
perímetro del vuelo 196 cm.

**Cronología:** hacia 1881.

**Inv.:** MT100837-38.

Conjunto de cuerpo y falda en terciopelo liso de color burdeos. La chaqueta es larga, por debajo de las caderas, y abierta en el delantero sin ceñirse a la cintura. En el delantero, concretamente en el paño derecho, se le ha cosido una pieza central en sarga de batavia de seda, que cierra en el paño izquierdo. Esta pieza va decorada con drapeados bullonados y frunces, que también aparecen en la manga y el perímetro inferior de la espalda. Esta última, en su borde inferior, está rematada con cuatro haldetas. La manga es larga y con forma en el codo; un triple volante, en organza de seda, asoma decorándola. Esta misma aplicación recorre el perímetro del cuello. Va forrada en tafetán de seda azul.

La falda es recta en el delantero y presenta una abertura para el bolsillo en el lateral derecho. La parte posterior, confeccionada en sarga batavia de seda en color burdeos, va fruncida formando bullones con pasacintas que ajustan el polisón. Su borde inferior va decorado con haldetas sobre volantes plisados, rematados con un encaje. Va forrada en tafetán de seda.

Durante esta década, los trajes se decoraban con cintas, volantes y otras aplicaciones que se concentraban en la parte trasera de chaquetas y faldas. El terciopelo fue uno de los tejidos más empleados por su grosor y rigidez, ya que ayudaba a darle al traje con polisón esa silueta tan característica.





## 22. Chaqueta

**Material:** seda.

**Medidas:** long. delantera 59 cm.,  
long. trasera 61 cm.

**Cronología:** hacia 1880-1885.

**Inv.:** MACPSE02971.

Chaqueta en *gros* de Tours de seda beige. El delantero va ajustado al torso con costuras y pinzas, tiene abertura central y cierre de ojales con siete botones forrados. El escote es redondo y muy amplio por delante, rodeado de plisados con flecos y galón de pasamanería.

Las mangas son largas con la parte central formada por seis bullones de gasa, separados por galones y bocamangas plisadas. La espalda se ajusta con costura central y costadillos, y lleva adornos del mismo galón.

La terminación inferior es de forma redondeada, más pronunciada en la parte central del delantero y espalda. El interior va forrado en tafetán de seda y lleva cinturilla de acanalado beige con etiqueta: «Delphine

and Ruelle / 10 Rue Gaillon / París».

Es muy probable que se utilizara con los cuerpos 23 y 24 (MACPSE02972 y MACPSE02973) como conjuntos de calle.



Detalle de los bullones de la manga, separados por galones.



**Materiales:** seda y pasta vítrea.

**Medidas:** long. 59 cm.

**Cronología:** hacia 1880-1885.

**Inv.:** MACPSE02972.

## 23. Cuerpo

Cuerpo sin mangas en gasa beige bordado con abalorios nacarados que dibujan un diseño floral. El delantero, con abertura central y cierre con once corchetes metálicos, se ajusta por pinzas de la cadera al pecho. La espalda se entalla con costura central y costadillos.

El escote es cerrado a la caja por detrás y por delante en V con un bias de *gros* de Tours. La terminación inferior es redondeada, más pronunciada en la parte central del delantero y la espalda, y lleva otro bias de *gros* de Tours y flecos. El interior va armado con ballenas y en la cinturilla de acanalado beige presenta la etiqueta: «Delphine and Ruelle / 10 Rue Gaillon / París».

Ha debido pertenecer a un traje de noche o de baile.



Vista trasera del cuerpo.



# Modistas y polisones

## 24. Cuerpo

**Material:** seda.

**Medidas:** long. delantera 35 cm.,

long. espaldar 37,5 cm.,

**Cronología:** hacia 1880-1885.

**Inv.:** MACPSE02973.

Cuerpo tipo corsé en *gros* de Tours beige con manga muy corta bullonada y amplio escote despegado en barco con restos de gasa con abalorios. Muy entallado al torso por medio de costuras, con abertura en el centro de la espalda que se cierra con ojete y cordón.

El interior va armado con ballenas y en la cinta de acanalado de la cinturilla lleva etiqueta: «Delphine and Ruelle / 10 Rue Gaillon / París».



Detalle de la etiqueta.



# Modistas y polisones

**Materiales:** seda, algodón y pasta vítrea.

**Medidas:** long. delantera 53 cm.,

long. espaldar 51 cm.,

**Cronología:** hacia 1887-1890.

**Inv.:** MACPSDJ02264.

## 25. Cuerpo

Cuerpo en raso negro con mangas largas curvas terminadas en puño con adornos de encaje negro y escote con cuello de tira.

El delantero, ajustado al talle, va abierto en el centro con cierre de veinte botones, de los que sólo se conserva uno. Se adorna con tul negro y mostacilla del mismo color y chorrera de encaje negro de blonda. La espalda va entallada y termina en haldeta con adorno tridimensional de hojas y frutos de mostacilla negra.

El interior, forrado en tela listada de algodón, va armado con ballenas, y en la cintura lleva una cinta de refuerzo en diagonal beige con etiqueta: «Matilde Méndez / Mercaderes 13 / Sevilla».



Detalle de la haldeta con adorno.





## 26. Visita

**Materiales:** seda y metal.

**Medidas:** long. delantera 104,5 cm.,

long. espaldar 58 cm.

**Cronología:** 1885-1887.

**Inv.:** MACPSDJ02263.

Visita en acanalado de seda negro con diseño floral por urdimbre suplementaria. Se ajusta a los hombros tipo capelina y en la mitad del brazo se ensancha en forma de manga acampanada.

La parte delantera está formada por dos hojas rectangulares muy alargadas que se adornan con borlas esféricas en seda negra. El cuello es alto de tira y con abertura total en el centro con cierre interior de corchetes metálicos hasta la cintura.

La espalda va entallada con costura central y costadillos, y se adorna con galón negro de pasamanería, idéntico al del cuello, abertura y bocamangas. Va forrado en glasé de seda negra.



Vista lateral de la visita, donde se aprecia la forma acampanada de la manga.



# Modistas y polisonos

## 27. Visita

**Materiales:** lana, seda y metal.

**Medidas:** long. delantera 92,5 cm.,

long. espaldar 62,5 cm.,

**Cronología:** hacia 1890.

**Inv.:** MACPSDJ05599.

Visita de paño color mostaza. El delantero presenta abertura total en el centro con cierre de seis corchetes metálicos. Las hojas delanteras son largas y se estrechan en la parte inferior, con un pliegue suelto, terminando en puntas de lanza cubiertas de mostacillas metálicas. Por detrás es más corta y lleva tres costuras, terminando en la parte inferior del talle con dos picos. El cuello es alto de tirilla.

Lleva decoración floral, realizada con mostacillas metálicas, en la abertura, espalda y cuello, completándose con flecos de la misma mostacilla por todo el contorno.

El forro es de raso marrón con raya marfil y lleva una etiqueta de acanalado negro en el escote con inscripción en dorado:

«Anne Mon Jourdan & Aburri / L. Perdoux & Cie / París».



Detalle de la etiqueta.



## 28. Vestido de ceremonia

**Materiales:** seda y pasta vítrea.

**Medidas:**

Chaqueta: long. delantera 53,5 cm.,

long. espaldar 50 cm.

Falda: long. delantera 100 cm.,

long. trasera 110 cm.,

perímetro del vuelo 365 cm.

**Cronología:** hacia 1900.

**Inv.:** MACPSDJ05594.

Conjunto de cuerpo y falda en seda labrada negra con diseño floral. La chaqueta es entallada, con cortes en V en el talle y abertura central en el delantero con cierre de corchetes en la cintura.

El pechero interior está formado por dos hojas tableadas de raso negro cerradas con doce corchetes metálicos y el cuello es alto de tira cerrado igualmente con dos corchetes.

La manga es larga y se ajusta al brazo con cuatro jaretas que arrancan del hombro y se ensanchan en el antebrazo, cuyo vuelo se recoge en el puño con cuatro pliegues. Presenta decoración de abalorios a modo de collar sobre el pechero y adornos sobre las costuras, abertura y tira.

La espalda se ajusta con costuras en costadillos que terminan en una pequeña haldeta trapezoidal y lleva adornos de abalorios en el centro de la espalda y sobre las costuras. El interior, forrado en sarga marrón, va armado con ballenas y lleva de refuerzo en la cintura cinta de espiquilla en tono marfil.

La falda presenta línea evasé en la delantera, con abalorios y lazos de moaré en el lado izquierdo. Por detrás va tableada en la cintura con amplio vuelo y pequeña cola. El forro está realizado en tafetán de lino marrón y el ruedo en raso amarillo.



Detalle de los abalorios de la pechera.



## 29. Conjunto de cristianar

Conjunto de cristianar formado por cuatro prendas.

Naguado largo en batista blanca de forma trapezoidal, escote cuadrado y manga farol. El delantero está formado por la combinación de entredoses y puntillas de encaje blanco de Valenciennes, con entredoses y volantes de tira bordada suiza que se van alternando con grupos de jaretas muy menudas. La parte trasera tiene abertura parcial en el centro y cierre de cuatro ojales y botones. En el lateral derecho lleva otra abertura parcial para sujetar al niño.

Sobretodo largo en damasco de seda tono marfil, de forma trapezoidal con escote redondo a la caja y manga larga con encaje mecánico. El delantero tiene abertura central que cierra con cintas de raso y bordes inferiores redondeados. En el lateral lleva otra pequeña abertura que coincide con la del naguado. Va adornado con

galón ancho, en seda y algodón, y volante de encaje mecánico del mismo tono del tejido. El interior está guateado y forrado en seda con cosidos en zigzag. Lleva impreso en tinta granate el escudo y la casa de modas donde fue realizado: «La Perfección / Hijas de J. Blanche / Bordadoras 9 Madrid».

Capelina en damasco de seda marfil a juego con el sobretodo y con adornos del mismo encaje.

Capota en gasa rizada con aplicaciones bordadas y bullones a los lados de los que salen cintas de raso. Los adornos consisten en cintas plegadas en zigzag, puntilla de Valenciennes mecánico y volante tableado de gasa. El interior está guateado con forro en seda y cinta con lazo rosa en la coronilla. Etiqueta impresa: «La Perfección / Hijas de J. Blanche / Bordadoras 9 Madrid».

**Materiales:** seda y algodón.

**Medidas:**

Naguado: long. 92 cm.,  
perímetro de vuelo 148 cm.

Sobretodo: long. 95 cm.,  
perímetro de vuelo 155 cm.

Capelina: long. 59 cm.,  
perímetro de vuelo 170 cm.

Capota: 14,5 x 14,5 cm.

**Cronología:** hacia 1880-1890.

**Inv.:** MACPDJ06069.



Capota.





## 30. Vestido de niña

**Materiales:** seda, algodón, nácar y alambre.

**Medidas:** long. 57,5 cm., perímetro del vuelo 167 cm.

**Capota:** 22 x 26 cm.

**Cronología:** hacia 1890-1900.

**Inv.:** MACPSE00723 y MACPSE00747.

Vestido en terciopelo color guinda, con cuerpo recto de talle bajo. Por delante presenta doble botonadura en el centro, siete botones de adorno y otros siete que cierran con sus respectivos ojales. El escote es redondo a la caja y lleva un cuello ancho de encaje de bolillos, con diseño de hojas de parra y racimos de uvas. La manga es larga y recta, con adornos en la bocamanga del mismo encaje.

La falda va tableada con adornos de seis haldetas rectangulares con otras más pequeñas superpuestas, y presentan uno de los lados vuelto y cogido con tres botones. La unión del talle con la falda y los bordes de las haldetas van ribeteadas con *gros* de Tours de tono más claro que el terciopelo.

Se acompaña de una capota en raso de seda, del mismo tono del vestido, con frunces bullonados en la nuca y cofia, ésta con armazón de alambre. Se anuda en el cuello con cinta de seda y lleva un gran lazo en la parte superior.



## 31. Vestido de niña

Materiales: seda y algodón.

Medidas: long. 57 cm.,  
perímetro del vuelo 216  
cm.

Cronología: hacia 1890-  
1900.

Inv.: MACPSE00738.

Vestido en terciopelo azul de talle bajo, por delante el cuerpo es recto y por detrás se ajusta con jaretas sesgadas que nacen del hombro y terminan en el centro del talle. El escote es redondo con cuello cuadrado por detrás y redondo por delante, con solapas largas en V del mismo terciopelo y superposición de encaje de guipur.

Tiene un peto postizo en raso verde agua tableado con remate de puntilla muy estrecha de Valenciennes mecánico. El cierre de ojales y botones, forrados del mismo raso, queda oculto bajo la solapa izquierda. La manga, por debajo del codo, lleva adornos del mismo guipur. La falda es tableada y con un adorno de lazo de moaré en el talle.



Vista trasera del vestido.



## 32. Visita

**Materiales:** lana, seda, piel y metal.

**Medidas:** long. delantera 85 cm., long. espaldar 68 cm., contorno 163 cm.

**Cronología:** hacia 1890-1900.

**Inv.:** MACPSE02977.

Visita en lana de cachemira con decoración de lacería producida por el propio tisaje en tonos rojos azules y amarillos. La parte delantera presenta forma trapezoidal con abertura total en el centro y cierre oculto de cuatro corchetes metálicos.

El bajo va redondeado por los lados, alargándose en pico en el centro. La espalda va entallada con costura central y costadillos, y con el bajo ligeramente redondeado. Lleva adorno de piel por el contorno, cuello, abertura y bocamangas. Va forrada en raso de seda color verde agua con diseño de cuadros.



## 33. Abrigo de *Robes & Manteaux*

Materiales: lana y seda.  
Medidas: long. delantera  
113 cm.,  
long. trasera 107 cm.  
Cronología: hacia 1898-  
1903.  
Inv.: MT091901.

Abrigo en lana batanada de color malva, con cuello y bordes de la abertura frontal en terciopelo del mismo color. La manga, plisada en los hombros, corresponden a la forma pagoda, que refleja el gusto por lo orientalizante de estos momentos.

Su decoración se basa en aplicaciones de cordoncillo, abalorios y cintas de raso, que dibujan una decoración en zigzag. Esta guarnición aparece en la parte delantera, en la espalda y en la bocamanga de la prenda. El cierre, en el frente, se realiza con tres alamares, aplicación que también decora la parte posterior del cuello.

Va forrado en seda y en el interior del cuello encontramos la etiqueta «Robes & Manteaux», comercio situado en la Rue Miromesnil, número 30, de París.





## 34. Vestido de calle

**Materiales:** seda y algodón.

**Medidas:**

**Cuerpo:** long. delantera 44,5 cm.,

long. espaldar 38 cm.

**Falda:** long. delantera 103 cm.,

long. trasera 137 cm.,

perímetro del vuelo 424 cm.

**Cronología:** 1903.

**Inv.:** MACPSE03596.

Conjunto de cuerpo y falda. El cuerpo está realizado en pana verde con delantero tableado, desde el escote a la cintura, y abierto en el centro, con cierre oculto de corchetes metálicos. El cuello es alto con tres jaretas y cierre oculto en el lado izquierdo con remate de puntilla de tul bordado. La manga, larga y recta, está confeccionada en el mismo tejido que la falda, y el puño en pana verde.

Alrededor de las sisas lleva un adorno de la misma tela de la manga, rodeado de galón, y una guirnalda de encaje de guipur en tono marfil adorna el puño y la unión de las mangas.

La espalda se ajusta con costuras en los costadillos. El interior va forrado en raso gris topo que se cierra en el delantero con corchetes metálicos.

La falda está realizada en seda labrada formando listas verticales, unas con ligamento raso y otras más complejo, y entre ellas cordón muy fino de chenilla negra. La parte delantera presenta forma en *evasé* con quillas, desplazando el vuelo hacia la parte trasera que termina en cola. Lleva adorno de pasamanería de cordones marrones torsionados y entrelazados a otro de chenilla verde.



## 35. Vestido de calle

**Materiales:** seda y algodón.

**Medidas:**

**Cuerpo:** long. delantera 46 cm.,  
long. espalda 36 cm.

**Falda:** long. delantera 102 cm.,  
long. trasera 125 cm.,  
perímetro del vuelo 406 cm.

**Cronología:** hacia 1904-1905.

**Inv.:** MACPSDE00904.

Traje formado por cuerpo y falda. El cuerpo es de seda beige, con talle a la cintura terminado en cinturón tableado en tafetán de seda tono salmón. El delantero lleva jaretas que salen de los hombros a la cintura, y el pecho va todo adornado con tul a trapo perfilado a cordón y galón blanco formando roleos.

La espalda presenta jaretas oblicuas y abertura central con cierre oculto. El cuello es alto de tira de tul a trapo y las mangas, al codo, son de tul con cinco jaretas y el puño de tafetán salmón sobre forro de glasé beige, adornadas con volante de gasa y galón igual al del pecho.

El interior, forrado en glasé, va armado con ballenas y lleva cinturilla de refuerzo con etiqueta cosida: «Modes and Ro-

bes / Ventura Plaza / Infantas 3/ Madrid».

La falda es de vuelo distribuido en la cintura con grupos de tablas estrechas y termina en la parte trasera en cola. La decoración está formada por jaretas y volantes estrechos de cabeza fruncida y galón. El interior está forrado en glasé tono marfil con volante plisado.



Detalle de la pechera.



## 36. Vestido

Materiales: algodón y seda.

Medidas: long. delantera 136 cm.,

long. trasera 137,5 cm.,  
perímetro del vuelo 252 cm.

Cronología: hacia 1905.

Inv.: MT098422.

Vestido en organza y tul de algodón de color blanco. El cuerpo es entallado y con cuello alto. La manga es larga, con forma en el codo, y va decorada con jaretas paralelas que la recorren verticalmente.

El vestido va guarnecido con una aplicación de bordado en realce que dibuja motivos florales. En la zona del pecho, cuello y bocamanga lleva una aplicación de croché con motivos florales. La falda tiene una pequeña cola y en el centro inferior, está decorado con un medallón de encaje de Valenciennes. Va forrado en tafetán de seda en color beige. El cierre, en la espalda, se hace con corchetes metálicos.

dos y complementos femeninos aumentó considerablemente, haciéndose a través de bordados y encajes aplicados a los tejidos.

Durante el Modernismo, la decoración floral en los vesti-



Detalle de la aplicación de croché.



## 37. Vestido de *E. Camacho*

Materiales: seda y algodón.

Medidas:

Cuerpo: long. 38,5 cm.

Falda: long. 136 cm.,  
contorno de la cintura 58  
cm.,

perímetro del vuelo 318  
cm.

Cronología: 1905-1906.

Inv.: MT092271-72.

Cuerpo y falda realizados en seda, con franjas que alternan listas verticales y manchas degradadas en forma de flor por efecto del ligamento. El cuerpo es corto y ajustado a la cintura con un vivo en raso de seda de color rosa claro y una cinturilla interior, que cierra en la espalda con dos corchetes.

El escote, abierto, está perfilado por dos cintas de terciopelo rosado. La manga es globular y al codo. Todo el cuerpo está cubierto por otro de tul y encaje con motivos florales. Bajo la manga asoma una manguilla aplicada confeccionada también en encaje.

La falda, con cola, está rematada en el bajo con una aplicación de encaje, enmarcado por dos cintas de terciopelo como las

del cuerpo. En el interior, forrado en algodón, se encuentra la etiqueta: «E. Camacho», de Málaga.



Vista delantera del vestido.





# Ropa interior y complementos

## 38. Enagua

**Material:** algodón.

**Medidas:** long. delantera 78 cm.,  
long. trasera 150 cm.,  
perímetro del vuelo 484 cm.

**Cronología:** hacia 1878-1880.

**Inv.:** MACPSE03472.

Enagua en nansú blanco con la parte delantera recta. Por detrás, el vuelo se frunce en la cintura y se ajusta con cinta de algodón, en la parte central lleva los ajustes para el polisón que termina en dos volantes. La cola va fruncida con adornos de entredós y remate de puntilla de encaje de Valenciennes mecánico.



# Ropa interior y complementos

## 39. Juego interior

**Materiales:** algodón y lino.

**Medidas:**

Enagua: long. 92 cm.,  
perímetro del vuelo 170 cm.

Cubrecorsé: long. delantera 40 cm.,  
long. espalda 35 cm.

Pololos: long. delantera 65 cm.,  
long. trasera 73,5 cm.

**Cronología:** 1900-1906.

**Inv.:** MACPSE00801 y MACPSE03070.

Juego formado por enagua larga, cubrecorsé y pantalones confeccionados en batista de algodón blanca y Holanda blanca. La decoración está realizada con un variado repertorio de puntos característicos del bordado blanco, enriquecido en algunos motivos con pequeños recortes de encaje de Valenciennes mecánico. Las tres prendas presentan un artístico diseño floral de evocación modernista.



Enagua.



# Ropa interior y complementos

## 40. Medias

Material: seda.

Medidas: long. 84 cm.

Cronología: 1830-1840.

Inv.: MACPSE00904.

Medias realizadas en seda marfil con costura posterior y forma en la pantorrilla. La decoración en la parte del empeine consiste en una guirnalda ovalada de flores muy menudas bordadas al pasado, que enmarcan una aplicación de encaje de Valenciennes con motivos bordados encima.

En la parte superior de las medias aparecen bordadas las iniciales de la propietaria, E.S., y las del fabricante, Y.P.H.



Detalle de las iniciales del fabricante y la propietaria.



# Ropa interior y complementos

## 41. Botinas

**Materiales:** lana, seda y cuero.

**Medidas:** long. 23 cm., alt. tacón 5 cm.

**Cronología:** 1875.

**Inv.:** MACPSDO01117.

Botinas en lana marfil de corte polonés. Llevan decoración de guirnalda floral bordada con puntos al pasado y cordoncillo en la media caña y en la pala. La abertura en el lado externo se realiza con cierre de diez botones blancos y ojales que van dispuestos en ondas ribeteadas de tafetán. El forro está realizado en glasé del mismo tono. La suela es de cuero.



Detalle de la decoración y los botones.





# Ropa interior y complementos

## 42. Guantes

**Materiales:** algodón, seda y metal.

**Medidas:** 59 x 27 cm.

**Cronología:** hacia 1800-1810.

**Inv.:** MACPSE03104.

Guantes largos, por encima del codo, en tafetán de algodón en tono natural. La decoración está constituida por aplicación de lentejuelas, planas y abultadas, siguiendo un diseño orlado y por un camafeo de una cabeza negra sobre fondo en raso amarillo.

## 43. Guantes

**Material:** piel.

**Medidas:** 44,5 x 27 cm.

**Cronología:** hacia 1800-1810.

**Inv.:** MACPSDE00282C.

Guantes al codo realizados en cabritilla. La decoración está estampada en negro y consiste en escena bucólica, greca con medallón y vaso griego.



# Ropa interior y complementos

## 44. Sombrilla

**Materiales:** seda, marfil, madera y metal.

**Medidas:** 75 x 60 cm. Ø

**Cronología:** 1865.

**Inv.:** MACPSE00282.

Sombrilla tipo marquesa con cubierta de encaje de Chantilly negro sobre un fondo en tafetán de seda marfil, cuyos bordes en glasé van cortados en ondas.

El armazón metálico está oculto por el forro. El bastón es de madera con mango de marfil y borla de bellota cubierta con seda blanca y negra. Tiene el regatón con contera y anilla de metal, y adorno de lazo blanco y negro.

## 45. Sombrilla

**Materiales:** seda, marfil y metal.

**Medidas:** 72 x 51 cm. Ø

**Cronología:** 1865.

**Inv.:** MACPSE06114.

Sombrilla tipo marquesa con cubierta y forro en seda tono marfil con los bordes en ondas. El armazón metálico está oculto por el forro.

El bastón es de marfil con mango móvil y plegable de sección circular más ancho en la parte de la empuñadura, ésta de metal con forma esférica. Tiene el regatón de marfil con borla y flecos de seda del mismo color.



# Ropa interior y complementos

## 46. Sombrilla

**Materiales:** seda, algodón, bambú, porcelana y metal.

**Medidas:** 95,5 x 90 cm.

Ø

**Cronología:** 1900-1906

**Inv.:** MACPSE00283.

Sombrilla con cubierta en raso de seda marfil guarnecida con dos bandas entredós de encaje de bolillos tipo guipur en el mismo tono.

El armazón está formado por ocho varillas de metal, mango de caña de bambú con empuñadura de porcelana pintada con escena romántica. Tiene contera y bastón metálico.

## 47. Abanico

**Materiales:** madera, seda y metal.

**Medidas:** 53,5 x 28,5 cm.

**Cronología:** hacia 1860 (encaje).

**Inv.:** MACPSE06143.

Abanico plegable con fuente de varillas anchas de madera tallada con motivos vegetales y lazos. Los patrones llevan guardas, a juego con las varillas, talladas en relieve con lazos y flores. Tiene anilla de metal y roseta negra.

El paño es de encaje negro de Chantilly genuino con decoración vegetal, sobre forro en raso morado. La montura es a la inglesa con las guías vistas por detrás.



# Ropa interior y complementos

## 48. Abanico

**Materiales:** marfil, papel y metal.

**Medidas:** 45,5 x 25 cm.

**Cronología:** hacia 1800-1810.

**Inv.:** MACPSE06127.

Abanico plegable con varillaje de tipo esqueleto en marfil calado con motivos vegetales y medallón central con dos figuras femeninas. En los patrones lleva una cabeza de dama en la guarda derecha y otra de guerrero en la izquierda.

El país es de doble hoja de papel impreso y coloreado con escena mitológica, enmarcada

por ramilletes de flores pequeñas en gouache con roleos dorados.

El reverso lleva una guirnalda vegetal que rodea el vuelo y en el centro motivo floral. El clavillo es metálico.

## 49. Abanico

**Materiales:** vitela, carey y seda.

**Medidas:** 57 x 32 cm.

**Cronología:** 1891.

**Inv.:** MACPSE03710.

Abanico pericón con país de vitela de doble cara. Por el anverso tiene decoración floral pintada al gouache y encima lleva escrito el nombre de «María» y en la rúbrica, una corona de duque. Por el reverso lleva unos versos dedicados a la duquesa de Tarifa, firmados por Cavestany, fechados en enero de 1891.

La fuente es tipo esqueleto con varillas de perfiles ondulados. La roseta y la anilla son de carey. En la anilla lleva adorno de lazo tono marfil.





# Ropa interior y complementos

## 50. Chal

Material: seda.  
Medidas: 225 x 130 cm.  
Cronología: 1860-1870.  
Inv.: MACPSE05676.

Chal confeccionado en seda negra. La decoración va dispuesta en bandas, las dos inferiores presentan un diseño muy compacto formado por escudetes, flores y artesonado que acapara todo el fondo en una sensación de «horror vacui».

La parte superior se configura con pináculos florales y entre ellos ramos de flores, rodeados de otros más pequeños y besantes dispersos por el fondo.

Presenta una mayor claridad y contraste con la decoración de las bandas inferiores.

Es un encaje de factura mecánica, tipo Cambray, considerado como una de las mejores imitaciones del Chantilly genuino.

La forma triangular de esta prenda permitía darle un doble uso, bien como chal o como mantilla de pico.

## 51. Fichú

Material: seda.  
Medidas: 175 x 49 cm.  
Cronología: 1850-1860.  
Inv.: MACPSE05543.

Fichú realizado en seda negra muy fina y más gruesa para los contornos. La ejecución está basada en el punto de gasilla para los nutridos y en punto de rosa para los adornos, con torsiones y enlaces para el fondo de mallas hexagonales.

La decoración, distribuida por todo el contorno de la pieza, se configura por rosetas inscritas en óvalos que van decreciendo hacia los extremos de las caídas. En la parte central del fi-

chú se completa con un ramillete floral muy naturalista y besantes dispersos por el fondo. Realizado en encaje de Chantilly genuino.



# Ropa interior y complementos

## 52. Bolso

**Materiales:** seda, algodón, pasta vítrea y carey.

**Medidas:** 27,5 x 12,4 x 10,8 cm.

**Cronología:** hacia 1800-1810.

**Inv.:** MACPSE05118.

Bolso en raso beige de forma redondeada cuya unión al bastidor se adorna con una hilera de mostacilla. La boca es de pasta blanca y carey con broche de cierre, cuyo mecanismo es de latón y la cabeza de pasta blanca.

Dos argollas, igualmente de pasta, a cada lado de la boca, sujetan el asa formada por el mismo tejido.



# Ropa interior y complementos

## 53. Juego de coral

Pulsera brazalete de coral montada sobre armazón de plata dorada con diseño en forma de hojas y de racimos de uvas. El broche hace juego con la pulsera.

Materiales: coral y plata.

Medidas:

Pulsera: 6,5 x 6,2 x 3 cm.;

Broche: 3,8 x 6,6 x 2,2 cm.;

Cronología: 1850-1860.

Inv.: MACPSE03721 y MACPSE03720.

## 54. Pendientes

Pendientes de coral con camafeos orlados en oro. El cierre es de charnela y de él cuelga una lágrima de coral facetada con casquilla de oro bajo.

Materiales: coral y oro.

Medidas: 7,7 x 1,5 x 1,4 cm.

Cronología: 1850-1860.

Inv.: MACPSE00081.



# Ropa interior y complementos

## 55. Conjunto de plata

Material: plata

Medidas:

Pendientes: 5,5 x 2 cm.;

Broche: 7,8 x 5,2 x 1,1 cm.

Cronología: hacia 1850-1860.

Inv.: MACPSE00201.

Conjunto de pendientes y broche de plata trabajada en labor de filigrana cordobesa. El broche tiene perfil lobulado con cuatro rosetas y en la parte central sobresale una roseta montada con cuatro hojas en aspa. Se completa con tres colgantes.

Los pendientes son de gancho con roseta montada sobre botón circular de filigrana y cuerpo central a juego con el broche.

## 56. Pendientes de azabache

Materiales: azabache y oro.

Medidas: 5,5 x 1,1 cm.

Cronología: 1850.

Inv.: MACPSE00054.

Pendientes de azabache formados por botón con cerco de oro. El cierre es de charnela del que cuelga la lágrima de azabache tallado en relieve con casquilla lisa de oro.





# Ropa interior y complementos

## 57. Juego de azabache

**Materiales:** azabache.

**Medidas:**

Pendientes: 7 x 3 cm.;

Broche: 20,1 x 5,5 x 2,2 cm.

**Cronología:** 1800-1810.

**Inv.:** MACPSE03729 y MACPSE03730.

Pendientes de gancho con botón facetado de azabache del que pende una placa rectangular con cabeza de dama decimonónica en relieve y colgantes.

El broche, que hace juego con los pendientes, está formado por un medallón con cabeza femenina en alto relieve del que penden cuatro hileras de cuentas.



# Ropa interior y complementos

## 58. Pendientes de amatistas.

Pendientes con cierre de charnela. El cuerpo superior está formado por amatista tallada en cabujón y orlada en labor de filigrana en oro. El cuerpo central lo configura una base trilobulada calada con tres amatistas en cabujón y tres pequeñas lágrimas con casquilla de filigrana.

**Materiales:** oro y amatistas.

**Medidas:** 6,6 x 2,4 cm.

**Cronología:** hacia 1860.

**Inv.:** MACPSE03722.

## 59. Pendientes de perlas.

Pendientes de oro formados por una roseta con perlas muy pequeñas en cabujón. El cierre es de charnela del que pende el cuerpo central con diseño de hoja y tres rosetas con perlititas en cabujón y lágrimas.

**Materiales:** oro y perlas.

**Medidas:** 5,5 x 2,2 x 1,2 cm.

**Cronología:** hacia 1860.

**Inv.:** MACPSE00082.



## 60. Conjunto de moro argelino

**Materiales:** lana, seda, lino y piel.

**Medidas:**

Capa: long. 194 cm.,  
perímetro del contorno  
556 cm.

Chaquetilla: 60 x 50 cm.

Botas: 52 cm.

**Cronología:** 1863.

**Inv.:** MACPSE03537,  
MACPSE03026 y MA-  
CPSE03121.



Capa con capucha en seda labrada roja, variante de diagonal con diseño geométrico. Lleva adornos de pasamanería en hilo de oro en el delantero. La capucha está forrada en damasco celeste con adornos sobrepuestos de lampás en seda amarilla. En el reverso de las hojas delanteras lleva también decoración sobrepuesta de lampás en seda y oro con diseño de círculos sobre fondo azul.

La chaqueta, en paño gris, está confeccionada con dos piezas delanteras y una de espalda, mangas largas con las bocamangas abiertas y adornadas con galón y cordoncillo de pasamanería en hilo de oro y veinte botones esféricos de metal dorado. El es-

cote es redondo a la caja y con abertura total en el centro del delantero. La decoración, dispuesta alrededor del escote, hojas delanteras, costados, hombros, mangas y contorno, va realizada con aplicaciones de cordoncillo de pasamanería, formando motivos geométricos y de lacería. El forro está realizado en damasco de seda roja, con diseño floral y granadas, y lleva bolsillos de parche también de damasco rojo con distinto diseño. Todo el forro va perfilado con galón de seda y oro.

Las botas son altas y están realizadas en piel roja, tanto la caña como la suela. El forro es de lino color natural.

Detalle de la decoración del reverso de la capa.



## 61. Retrato del infante duque de Montpensier

**Técnica:** óleo sobre lienzo.

**Medidas:** 44 x 29 cm.

**Cronología:** 1863.

**Inv.:** MACPSDE01361B.

Retrato del infante duque de Montpensier en traje de moro argelino, pintado en 1863 por Leopoldo Sánchez, con motivo del baile de disfraces organizado por los condes de Fernán Núñez en Madrid.

Leopoldo Sánchez del Bierzo, discípulo y amigo de Madrazo, fue un artista que trató temas muy diferentes; sin embargo, tiene un claro predominio por el retrato como puede admirarse en los cuatro retratos de los Montpensier. El cuadro va firmado y fechado en el ángulo inferior izquierdo.





**Técnica:** óleo sobre lienzo.

**Medidas:** 44 x 29 cm.

**Cronología:** 1863.

**Inv.:** MACPSDE01360B.

**Materiales:** algodón y metal.

**Medidas:** 235 x 60 cm.

**Cronología:** 1863.

**Inv.:** MACPSE03117.



## 62. Retrato de la infanta duquesa de Montpensier

Retrato de la infanta duquesa de Montpensier en traje de judía de Tánger. Obra realizada en 1863 por Leopoldo Sánchez. Firmado y fechado en el ángulo inferior izquierdo.

## 63. Velo

Velo tipo toalla en gasa de algodón color marfil. La decoración, bordada al pasado, va dispuesta en ambos extremos formando franjas horizontales de motivos geométricos. Emplea laminilla dorada para el punto bizantino y la plateada para el punto opuesto.

Detalle del velo.



## 64. Conjunto de traje de albanés

**Materiales:** lana, seda, lino y piel.

**Medidas:**

Capa: long. 186,5 cm.,  
perímetro del contorno  
492 cm.

Chaleco: 55,5 x 37 cm.,

Chaqueta: 50 x 42 cm.

Botas: 50 cm.

**Cronología:** 1863.

**Inv.:** MACPSE02995,  
MACPSE03043, MA-  
CPSE03032 y MACP-  
SE03120.

Capa con capucha en lana color marfil con adornos sobrepuestos de raso en seda malva y salmón en la parte inferior del reverso. Lleva decoración de borlas de pasamanería en hilo de oro en capucha, parte delantera y terminaciones inferiores.

El chaleco es de paño marrón, sin mangas, escote redondo a la caja y abertura total en el centro del delantero con veintiún botones troncocónicos de pasamanería. La decoración, realizada con cordoncillo y galón de pasamanería en hilo de oro, ocupa las dos hojas del delantero, aunque con ligeras diferencias de composición. El diseño arranca con un motivo ovalado, realizado con galón y lampás de seda amarilla, rodeado por motivos variados de lacería. El forro está realizado en damasco amarillo con bolsillos de parche en

damasco rojo con galón de seda e hilo de oro.

La chaqueta está realizada en paño marrón con escote redondo a la caja y abertura total en el centro del delantero con adorno de veinte botones troncocónicos de pasamanería. Las mangas, de hombros caídos, llevan abertura en la bocamanga, adornada ésta con galón y cordoncillo de pasamanería en hilo de oro y catorce botones de cascabel metálicos. El forro está realizado en damasco amarillo con bolsillos de parche en damasco rojo, rematados por galón rojo de seda y oro. Lleva decoración con galones en las hojas delanteras y motivos geométricos y lacería en mangas y hombros.

Las botas son altas y realizadas en piel roja, tanto la caña como la suela. El interior va forrado en lino.



## 65. Retrato de conde de Eu

Retrato del conde de Eu en traje de albanés. Obra realizada por Leopoldo Sánchez en 1863. Firmado y fechado en el ángulo inferior izquierdo.

**Técnica:** óleo sobre lienzo.

**Medidas:** 44 x 29 cm.

**Cronología:** 1863.

**Inv.:** MACPSE01359B.



## 66. Conjunto de traje de griego

**Materiales:** lana, seda e hilo de plata.

**Medidas:**

Chaqueta: 48 x 30 cm.

Chaleco: 43 x 28 cm.

Polainas: 48 cm.

**Cronología:** 1863.

**Inv.:** MACPSE03028-29 y MACPSE03106.



Chaqueta, corta a la cintura con terminación en ondas, confeccionada en paño de lana tono marfil con escote redondo a la caja. El delantero va abierto en el centro con cierre oculto de broches metálicos y se adorna con botones de pasamanería y coral, veinte en la abertura y quince en cada hoja. Las mangas van abiertas por la parte interna y se unen con pequeños botones y presillas, al igual que en su unión con los hombros. Las bocamangas son de perfil mixtilíneo con doce botones de adorno. La decoración está realizada con trencilla de pasamanería en seda azul e hilo de plata que cubre gran parte del cuerpo y mangas, formando lazos, motivos geométricos y florales. El forro está realizado en moaré gris.

El chaleco está realizado en paño tono marfil, sin mangas, escote redondo a la caja y abertura total en el centro del delantero.

Cada una de las hojas va rematada con una hilera de trece botones esféricos, hechos de pasamanería y coral en el centro. La decoración es a base de trencilla de pasamanería en seda azul e hilo de plata que cubre totalmente el chaleco. El forro está realizado en sarga de lana rosa, rematado con galón de seda a rayas azules y blancas. Los bolsillos son de parche y van en el interior del forro.

Las polainas están realizadas en paño marfileño, cubiertas de trencilla de pasamanería, en seda azul e hilo de plata, a excepción de un tramo de la parte superior en el que se ha reservado el paño con un diseño floral realizado con cordoncillo de pasamanería y borlas. Por detrás llevan abertura total y cierre de corchetes metálicos. El forro es de seda del mismo tono del paño.

Detalle de la pasamanería de la chaqueta.





## 67. Retrato del duque de Alençon

Retrato del duque de Alençon en traje de griego. Realizado por el pintor Leopoldo Sánchez en 1863. Firmado y fechado en el ángulo inferior izquierdo.

**Técnica:** óleo sobre lienzo.

**Medidas:** 44 x 29 cm.

**Cronología:** 1863.

**Inv.:** MACPSDE01358B.





## ÍNDICE

- 11    Semblanzas de la moda a lo largo de un siglo.  
      Mercedes Pasalodos Salgado
- 19    La difusión de la moda en el siglo XIX.  
      Inmaculada Ledesma Cid
- 31    Noticias de talleres y casas de moda.  
      Mercedes Pasalodos Salgado
- 49    La formación de las colecciones textiles del Museo de Artes  
      y Costumbres Populares de Sevilla.  
      M<sup>a</sup> de las Nieves Concepción Álvarez Moro
- 63    Intervención en los trajes del siglo XIX pertenecientes al  
      Museo de Artes y Costumbres Populares de Sevilla.  
      Lourdes Fernández González  
      Elena Hernández de la Obra  
      M<sup>a</sup> Gema Pérez Morales
- 73    Catálogo