

# El reinado de la Alta Costura: la moda de la primera mitad del siglo XX

Isabel Vaquero Argüelles

## I. De la indumentaria a la moda

La moda es un fenómeno socio-cultural que surgió en Europa en los albores del Renacimiento. Hasta el siglo XIV la ropa había sido, por supuesto, símbolo de pertenencia a una determinada clase social, pero la innovación renacentista consistió en poner de relieve el valor de la individualidad. La ropa empezó a convertirse en expresión, además, de la personalidad; en exaltación de un gusto propio. Este fenómeno se correspondió con el surgimiento de un deseo de autoría en todas las artes. La industria textil progresaba y la comunicación por mar con Oriente a través de la ruta de la seda aportaba tintes de colores nuevos, pieles, sedas, tejidos de Damasco, hilos de oro... Entre la aristocracia y la burguesía de las ciudades italianas y flamencas comenzó a desarrollarse un diálogo nuevo a través de la vestimenta, un deseo de ser original, que se extendió por toda Europa y no se produjo en ninguna otra cultura: las modas. Sin embargo, sólo durante el siglo XX este fenómeno cobra dimensiones desconocidas.

## II. La aparición de la Alta Costura

La Alta Costura es la creación firmada y, por tanto, de diseño original, de modas de la más alta calidad y de confección totalmente artesana. El *couturier*; o diseñador, crea modelos a partir de una *toile* de hilo o percal que lleva su nombre, y después se

hacen las prendas basadas en esa *toile*. El instaurador de la Alta Costura fue el inglés **Worth**, el primero que creó libremente formas nuevas fuera de la influencia de la corte. “Mi trabajo no es sólo ejecutar, sino inventar. La creación es el secreto de mi éxito”, decía. Fundó su casa en 1858 y, junto a otros *couturiers* que habían surgido siguiendo su ejemplo como **Doucet** o **Paquin**, fundaron, en 1868, la *Chambre Syndical de la Confection et de la Mode* para impedir la copia de sus modelos y proteger así sus negocios. En 1910 la costura se separó de la confección al fundarse la *Chambre Syndical de la Couture* y quedar establecidas ya las diferencias entre la “alta costura”, la “media costura”, casas que no hacían desfiles, pero recibían clientes privados y compradores profesionales, y la “pequeña costura”, o confección, de los modistos tradicionales que hacían ropa a medida.

## III. El gobierno de los mejores

Las exigencias de la *Cámara Sindical de la Alta Costura* se han ido suavizando a lo largo del siglo pasado, pero siguen siendo muy estrictas. Hoy en día, sus integrantes están obligados a presentar dos colecciones al año en la ciudad de París, en fechas fijadas por la Cámara, con al menos 75 modelos originales por colección, diseñados y confeccionados en talleres propios, y sujetos a comisiones de control. El taller debe contar con un mínimo de veinte empleados fijos. Además, cada colección tiene que presentarse al menos cuarenta y cinco veces en



Figura 1. Vestido (ca. 1880), Ch. F. Worth.  
Museo del Traje.

un año dentro de la propia casa de costura, y con al menos tres maniqués “vivientes”.

Desde 1950, muchas de las casas de costura se vieron obligadas a cerrar y se dedicaron a la creación de artículos concebidos para su fabricación en serie, sobre todo prendas de *prêt-à-porter*. Desde entonces, las firmas de Alta Costura han basado gran parte de su estrategia de negocio en la concesión de licencias de uso de marca para cosméticos, perfumes, joyas y accesorios en general. La intervención efectiva del modisto en el diseño y control de estas líneas, así como los acuerdos sobre *royalties*, dependen de cada caso concreto. La Alta Costura, que se autorreguló ya en 1876, ha dictado durante los últimos 100 años la moda del mundo con el único aval de su prestigio. Actualmente vive de los beneficios que le procuran la cosmética y sus contratos de licencias.

#### IV. El nacimiento de la industria

Durante el siglo pasado, la industria de la moda ha dependido de las decisiones de un pequeño grupo de especialistas. Por escaso que haya sido siempre el número de mujeres que hayan podido acceder a esos modelos de firma, en ellas se ha inspirado la opinión pública de todo Occidente. Las revistas de moda parisinas se convirtieron muy pronto en propagandistas de las proposiciones de la Alta Costura, y la industria de la confección femenina, cuya organización coincide poco más o menos con la de la Alta Costura, se inspiraría desde el principio en las iniciativas de las grandes casas. Fenómeno prácticamente simultáneo fue la aparición en las principales capitales europeas de los primeros grandes almacenes, cuyos departamentos de moda adquirieron enseguida una enorme importancia, al poner al alcance de las clases medias dignas imitaciones de las creaciones de los grandes modistos. La cadena de la industria de la moda, tal y como la conocemos, funcionaba ya en el arranque del siglo XX.

#### V. Charles frederic Worth. El fundador de la Alta Costura

Durante la primera mitad del siglo XIX hubo en París casas de modas dirigidas por

mujeres, pero ninguna consiguió imponer su marca. Se trataba, al fin y al cabo, de costureras de clase social inferior a la de las mujeres que vestían, que carecían de la formación artística que añade al traje un atractivo irracional. Sin embargo, en la segunda mitad del siglo, un inglés, **Charles Frederic Worth** (1825-1895), abrió casa de costura en París, después de trabajar durante años en el sector, y animado por el éxito de los trajes que confeccionaba para su mujer. Worth, dotado con la autoridad de un artista, fue capaz de imponer su criterio a una clientela indecisa, a la que procuró todos los elementos que constituyen el vestuario de una mujer elegante. En 1858 quedó fijada la estructura de la primera casa de Alta Costura de la historia y, tal como Worth la definió, otras siguen funcionando hasta hoy mismo. Por lo demás, a Worth se debe también la introducción de otra gran novedad: fue el primero en firmar sus prendas.

Worth fue el verdadero fundador de la Alta Costura. Tuvo la inteligencia de reclutar una clientela escogida entre las que se contaba la Emperatriz Eugenia de Montijo, Sara Bernhardt o Eleonora Duse. Worth presentaba sus modelos con maniqués, aunque todavía no pueda hablarse de presentación regular por temporadas, ya que el modisto producía todo el año y cada clienta personalizaba el modelo elegido para llegar a modelos verdaderamente exclusivos, a la medida y según el gusto de cada clienta. Worth sustituyó la crinolina por el polisón, inspirándose, según la leyenda, en la forma de remangarse la falda sobre los riñones de una lavandera a la que vio en la calle. Con Worth el personaje del gran modisto quedó definitivamente perfilado: un artista, con la cultura suficiente para que sus clientas pudieran tratarlo más como a un amigo que como a un sirviente, y profundo conocedor de todos los escalones de la industria, desde la concepción a la distribución. Worth, el precursor, murió en París en 1895.

#### VI. España. Principios del siglo XX. La moda improbable

España entró en el siglo XX arrastrando el desastre del 98, la pérdida de las últimas colonias. Lejos de cualquier metrópoli, enfrentados a la escasez y al atraso, la

depresión nacional se prolongó largos años. Sólo las burguesías catalana, donde se concentraba la industria textil española, y vasca estimulaban con su demanda las artes decorativas, claramente encuadradas en el movimiento modernista. En lo que a la moda se refiere, habrá que esperar a los años 30, con el resplandor de Balenciaga, para que España figure en el mapa de la Alta Costura. Mientras tanto, las señoras elegantes se compraban la ropa fuera de España, o simplemente la hacían copiar a sus costureras. La silueta de la mujer flor, de Doucet, y el estilo de gasas superpuestas con escotes cuadrados, de Lanvin, fueron favoritos entre las escasas clientas de la época. En 1914 *Madame Paquin*, *couturière* parisina de prestigio internacional, abrió una casa en Madrid e impuso los trajes de chaqueta simplificados para las mujeres que vivían en lo que ella llamaba "la civilización del metro". En 1945, una década después de su muerte, un español, **Antonio Cánovas del Castillo** (1908-1984), tomó la dirección artística de la casa, y acentuó el carácter hispano que la marca había ido adquiriendo, toda vez que ya desde agosto de 1936 otra española, **Ana de Pombo**, había dirigido la prestigiosa casa parisina.

Por lo demás, conviene repasar también la huella que en la época y la cultura españolas dejaron notables visitantes o vecinos, como el matrimonio formado por los artistas **Robert** y **Sonia Delaunay**, que vivieron en España desde 1917 a 1919. Sonia abrió aquí una *boutique*, y se convirtió en la decoradora más apreciada de la aristocracia española. Caso contrario es el del modisto Raphaël, nacido en Madrid en 1900 y fundador en 1924 de una firma que no cerró sus talleres parisinos hasta bien entrados los 50, cuando en sus locales se instaló Hubert de Givenchy.

## VII. Paul Poiret.

### La silueta del nuevo siglo

Sería en el taller de Doucet, y más tarde en el de Worth, donde se formaría el modisto que recibe el mérito de haber creado, a principios del siglo XX, la silueta de la mujer moderna. **Paul Poiret** (1879-1944) creció en el París de la *Belle Époque*, y pudo contemplar cómo las *toilettes* fastuosas de la casa Worth dejaban de corresponderse con el gusto de las mujeres modernas. Sensible a este cambio de atmósfera,



Figura 2. Acuarela de un modelo de Paul Poiret, Jordi Ballester. Museo del Traje.

Poiret abrió su propia casa de costura a finales de 1904. Rápidamente elaboró su propio estilo, una ropa completamente nueva para una clientela de mujeres ávidas de novedades.

Inspirada a la vez en la moda arcaizante del Directorio, del que retomó la línea recta marcada únicamente por un frunce bajo los senos, y por el traje tradicional de Oriente, del cual había imitado los motivos estilizados y los vivos colores, la nueva ropa se llevaba sin corsé, para que la línea natural del cuerpo, apenas moldeada, se adivinara bajo el traje. Tras los inevitables reparos, las mujeres aceptaron el cambio (aunque haciendo trampas con la cintura, que seguían reduciendo a base de ballenas). En dos o tres años, toda la compleja parafernalia de la *toilette* femenina quedó *demodé*, y las mujeres redujeron el peso de su atuendo de tres kilos a 900 gramos. Todo gracias a Poiret, iniciador por otra parte del uso comercial de las ilustraciones de jóvenes artistas como Paul Iribe, Georges Lepape y André Marty.

Pero, en todo caso, Poiret no era un avanzado defensor de la emancipación de la mujer. Suprimió el corsé para hacer a la mujer más seductora. Tuvo la suerte y la sabiduría de ser el primero en captar los deseos de cambio y beneficiarse de ese

clima favorable. En 1910 su revolución estaba consumada, y la Alta Costura ya sólo fabricaba trajes más livianos. Claro está que no todas las mujeres renunciaron al corsé de la noche a la mañana, pero si los llevaban lo disimulaban. Inmediatamente muchos creadores se dedicaron a copiar a Poiret, vulgarizando su línea hacia su aspecto más funcional, lo que acabó decepcionando al maestro. A partir de 1920 Poiret se convirtió en un profeta superado por sus propios discípulos, y en 1925 cerró su casa de costura. Pero ya para siempre personifica un estadio superior de la historia del traje femenino: el retorno al traje fluido, entallado, que significaba el fin de la moda recargada que había durado cuatro siglos, siempre acompañada de corsés con ballenas.

Poiret fue también mecenas y animador de la vida parisiense; sus fiestas se hicieron legendarias. Para tales ocasiones creó numerosos trajes, que conservan aún una extraordinaria belleza, debido a su calidad e inspiración. Contemporáneo y admirador de Mariano Fortuny y Madrazo, en su tienda sólo vendía ropa con su propia etiqueta, con la única excepción de la firmada por el hispano veneciano Fortuny.



Figura 3. Vestido (ca. 1924), Madeleine Vionnet. Museo del Traje.

### VIII. El apogón de la Gran Guerra

La Primera Guerra Mundial (1914-1918) acabó con el brillante carácter de la moda orientalizante. Con los hombres en el frente, las mujeres se vieron obligadas a asumir responsabilidades laborales y sociales, y a dejar la casa. Así, poco a poco, se fue imponiendo un traje práctico, adaptado a las nuevas formas de vida. Por primera vez la falda se acortó considerablemente; en 1915, el traje cubre rodilla y pantorrilla, pero despeja los tobillos. Y, sin embargo, una revolución de tal magnitud no tiene carácter ni origen reivindicativo o provocador; las circunstancias la impusieron. El nuevo largo de las faldas armonizaba, además, con la ropa tipo sastre, sin adornos, que extendió naturalmente su propuesta para adultas razonables, no para muñecas de salón. Sin pretenderlo, Paul Poiret había suministrado a las mujeres el vestuario de la emancipada: el traje sastre de tipo deportivo, en un solo color, para todas las horas del día. Esta tendencia representa también una cierta idea democrática. A simple vista era difícil distinguir entre la

elegante que había pagado una fortuna por su traje sastre, la obrera que lo había copiado de figurines de moda, o la burguesa que lo compraba en unos grandes almacenes.

La guerra produjo también una enorme profusión de jerséis tejidos a mano. Las revistas femeninas publicaban modelos de punto para soldados, las mujeres abandonan los bordados por las labores de punto y fabrican chándales, calcetines, boinas y chalecos abotonados en el delantero. Paulatinamente empiezan a usarlos ellas también, debido a su fácil mantenimiento y a la sencillez de su elaboración. Los tejidos de punto, que revolucionaron la ropa para niños, irrumpieron también en el mundo de la moda gracias, principalmente, a las creaciones de Gabrielle Chanel, que por esas fechas abre una casa de costura en París.

### IX. Entreguerras. El reinado de la mujeres

Al acabar la Primera Guerra Mundial, la burguesía del siglo XIX había perdido su preponderancia absoluta. Parcialmente arruinada y conmocionada por el nuevo rumbo de la historia, tuvo que aceptar de mala gana la competencia de una nueva clase de nuevos ricos surgida a la sombra del conflicto armado. El dinero y el poder cambiaron de manos, pero la Alta Costura continuó siendo una industria próspera que encontraba clientes en la sociedad emergente. En 1920 la costura francesa propuso la vuelta al traje sofisticado, tentativa que, sin embargo, sólo tendría éxito en 1947, tras la Segunda Guerra Mundial. En aquel momento de loca euforia las mujeres rechazan esa imagen por *démodé*, imponiéndose la ropa corta, que, además, atrae la atención de los hombres que vuelven del frente.

Las casas de costura que ejercieron mayor influencia entre 1920 y 1940 estaban dirigidas por mujeres. Ciertamente, Worth y Doucet seguían en activo, pero ya no volvieron a ser las casas-*vedette*. Las creadoras favoritas son Jeanne Lanvin (1867-1946), en principio modista y creadora, a partir de 1906, de trajes bordados de un gusto exquisito; **Madeleine Vionnet** (1876-1975), la pionera del corte al bias, que logrará su cenit creativo en los años 30; y **Gabrielle Chanel** (1883-1971), que, más que inventora de formas, es la primera gran estilista y representante de un nuevo estilo de vida.

Los trajes de Chanel son de los primeros que una mujer puede ponerse sin ayuda, ya que están concebidos precisamente para eso, sin las complicaciones inútiles del sistema de cremallera utilizado hasta entonces. Otras casas que alcanzan renombre en la época estaban dirigidas por el inglés Molyneux, Jean Patou y Jacques Heim, quien colaboró con Sonia Delaunay (1889-1979), impresora de sus tejidos. Son años en los que la Alta Costura procura aproximarse a otras artes decorativas, y nuevamente el mérito corresponde a Paul Poiret, creador antes de la guerra de una escuela de arte decorativo e impulsor de la colaboración con pintores que imprimen sus tejidos.

## X. El bautismo de la nueva mujer

La mujer de “los años locos” podría estar representada por una joven deseosa de escapar a las normas tradicionales de la moral burguesa y vivir su vida. El traje de esta *garçonne* tenía un matiz de provocación sexual que procuraba manifestar la paridad de la mujer emancipada con el hombre y, a la vez, un fuerte deseo de seducción. La *garçonne* decidió, sin embargo, renunciar en la medida de lo posible a sus atributos femeninos. Ya no se rellenaba el pecho, incluso se lo vendaba para reducir su volumen, y bajó la cintura hasta la cadera, que, sin embargo, consiguió adelgazar. La invención del tul elástico, que permitió fabricar fajas ligeras, se utilizó para dar al cuerpo un matiz andrógino. Esta imitación estética del macho explica también el que la mujer se cortara el pelo muy corto, lo metiera bajo la *cloche* (sombbrero en forma de campana de los años 20), bien calado hasta los ojos, dejando ver sólo una patilla. Al mismo tiempo, la nueva mujer renunció a uno de los privilegios de la ociosidad desde hacía milenios: la piel blanca.

Practicando deportes y exponiendo el cuerpo a los baños de sol, la mujer logró lucir orgullosa por primera vez una tez bronceada. Pero su indumentaria básica siguió siendo el traje sastre de corte estricto, con camisa, y a veces con corbata. El maquillaje era tan artificial como los del siglo XVIII. Las cejas se depilaban y luego se trazaban con lápiz, la boca se dibujaba con el lápiz de labios, de colores sintéticos, traído de Alemania por los vencedores.

Pero el nuevo instrumento de la coquetería femenina fue la exhibición de las piernas. La falda apenas si cubría las rodillas y revelaba las piernas cubiertas con medias de color carne. La lencería elegante era de seda, en color pastel y muy reducida. La camisa, pieza base de la ropa interior femenina, estaba a punto de desaparecer para ser sustituida por la combinación, que se llevará sobre el pantalón íntimo con cintura elástica que ha dejado de ser abierto. El punto de seda artificial, indesmallable y de mantenimiento fácil, que no necesita plancha, se extendió muy pronto en la fabricación de ropa interior. El periodo de entreguerras constituye la edad de oro de la moda parisense.

En España, mientras tanto, gracias a la difusión de la fotografía en revistas de moda y periódicos, el número de mujeres que pueden conocer las novedades impuestas por los grandes creadores crece notablemente. Las grandes divas del cine, en especial Greta Garbo, aportaban también modelos vivos de elegancia, de cómo maquillarse, vestirse y peinarse. Y de esta forma la mayoría de las mujeres, sin medios para poseer un traje de marca, lo hacían copiar a partir del modelo entrevistado en las fotografías y reportajes de la época.

## XI. Los años treinta. El fin del corsé

El ciclo de la moda comenzó a cambiar de nuevo hacia 1928. La *garçonne*, una vez casada y convertida en madre de familia, aceptó de buen grado el alargamiento de las faldas que le proponían los modistos. De nuevo era una mujer la que marcaba las directrices y el tono de la moda. **Madeleine Vionnet** (1876-1975), cuya maestría en el corte al bias le permitió dar a los trajes aparentemente más simples una ligereza extraordinaria, explotó como nadie lo había hecho hasta entonces las posibilidades del tejido, en todos los sentidos, para modelar el cuerpo. Madeleine Vionnet trabajaba con la tela directamente sobre un maniquí de tamaño mediano. Cabría decir que, en toda la historia de la moda, es su ropa la que más se aproxima a la armonía del traje antiguo, sin rastros de imitación grosera, sino más bien inspirada en algo muy similar al ideal clásico.

Pero lo cierto es que entre 1930 y 1939 no se produjeron modificaciones especta-



Figura 4. Abrigo (ca. 1958), Asunción Bastida. Museo del traje.

culares en la línea general del atuendo femenino. Las faldas fueron acortándose y ganando amplitud poco a poco, los hombros se marcaron y los trajes de noche se alargaron. Sin embargo, el verdadero y trascendental cambio se produjo en la ropa interior. Bajo aquellos trajes ceñidos, era sin duda mucho más atractivo adivinar un cuerpo moldeado, de modo que la mujer “tabla de planchar”, omnipresente en 1925, había dejado de ser la ideal. Para parecerse a las vampiresas del cine americano, envueltas en zorros plateados, las mujeres adoptarán la faja elástica, que reduce el contorno de las caderas, y el sujetador, que deriva de la “modestia” de sus madres.

Cuando Paul Poiret suprimió el corsé para sus creaciones, sus clientas se horrorizaron ante la sensación de llevar el pecho desprotegido. Lo sujetaban con una especie de banda corsé, o “modestia”, que, en principio, se llevaba por encima del corsé. Estos primeros sostenes desaparecerían hacia 1925, pero volvían a usarse cuando fue preciso redondear el pecho y darle el volumen deseado. De esta forma el sujetador se convirtió en una prenda fundamental del vestuario femenino, que en los años 60 y 70 también se puso en cuestión.

## XII. España años 30. La moda amenazada

En España el comienzo de los años 30 vio el triunfo definitivo de **Cristóbal Balenciaga** (1895-1972), que había abierto su primera casa de costura en San Sebastián en 1914, para instalarse más tarde en Madrid a finales de los años 20. Balenciaga, que acabaría dejando una huella indeleble en la moda europea de su época y en la que estaba por llegar, se vio obligado a cerrar sus casas de costura tras la caída de la monarquía de Alfonso XIII, aunque ya en 1935 abrió una tercera en Barcelona con el nombre de Eisa (apócope del apellido materno, que utilizaría también en otros momentos de su carrera).

Sin embargo, la tragedia de la Guerra Civil truncaría la carrera en España del donostiarra, que en 1936 huyó de la barbarie para instalarse definitivamente en París, donde ya en 1937 presentó su primera colección francesa.

Pero la Guerra Civil determinó el destino de millones de españoles. Fue el caso de Francisco Rabaneda Cuervo (San Sebas-

tían, 1934), que llegaría a ocupar un destacadísimo lugar en la moda a partir de los años 60 con el nombre de **Paco Rabanne**. Hijo de un general republicano fusilado por las fuerzas franquistas en 1936, y de la jefa del taller de Balenciaga en Barcelona, la familia Rabanne abandonó España tras la muerte del padre, y se instaló en París en 1939. Rabanne creció, estudió y desarrolló toda su carrera en Francia, por lo que difícilmente puede considerársele un diseñador español, salvo por las referencias familiares, las profesionales transmitidas por la madre costurera, y las culturales de un idioma y una tradición que siempre dejan poso.

La Guerra interrumpió también la carrera de **Asunción Bastida**, que había nacido en 1902 en Barcelona, lugar donde fundó su primera casa de costura en 1926. En 1934 abrió casa en Madrid, pero el paréntesis de la Guerra truncó sus expectativas artísticas y comerciales. Considerada una de las mejores *coutouriers* de la Alta Costura española, Asunción Bastida fue miembro fundador, en 1940, de la *Cooperativa Española de Alta Costura*, y mantuvo abierta su casa hasta 1970, aunque posteriormente, y hasta 1975, continuó firmando sus creaciones bajo la marca *Asunción Bastida, SA*. Desgraciadamente, quedan pocos ejemplos de una producción valiosa y valorada tanto en España como en el extranjero.

## XIII. Colecciones y otros desfiles

En los años anteriores a la Segunda Guerra Mundial se abrieron en París muchas casas de costura. **Elsa Schiaparelli** (1890-1973), una italiana de espíritu creador ligada a artistas como Cocteau o Salvador Dalí, insufló a la moda un aire surrealista y aristocrático, con propuestas brillantes e insólitas, como un sombrero con forma de zapato, o un traje negro con un esqueleto bordado en oro. Algunas de sus colecciones se organizaban monográficamente en torno a un tema decorativo: las mariposas, los instrumentos de música o el circo, y tanto accesorios como bordados completaban la escena.

Por la misma época, las casas de costura empezaron a acostumbrar a su clientela a la presentación de modelos de temporada sobre maniqués: trescientos para el invierno y el verano, y cien para la primavera y el

otoño. Poco a poco se fue admitiendo en tales pases, antes previstos exclusivamente para clientas, a las periodistas de moda, que notificaban en sus medios cuál era el largo oficial de faldas para la temporada. Este detalle, tan fácil de modificar, era siempre el más señalado en las crónicas.

En 1936, el traje de novia de la Duquesa de Windsor consagró mundialmente al joven norteamericano Mainbocher. Mientras, en el taller de Lucien Lelong se formaban dos futuras estrellas del mundo de la moda: Christian Dior y Pierre Balmain. Marcado por la guerra española que estallaba, y aunque su triunfo hubiera de esperar hasta después de la Guerra Mundial que ya se presentía, el genio Balenciaga preparaba ya su desembarco en París.

#### XIV. España años 40. La moda racionada

Mientras los vientos de guerra recorrían Europa y el mundo, España intentaba recomponerse de la devastación económica y cultural. La Guerra Civil había destruido el frágil tejido social y productivo que sustentaba la incipiente industria de la moda española. Los 40 fueron años de racionamiento, envueltos en un clima de oscurantismo, represión de las costumbres e integrismo católico.

Durante la Guerra el vestuario de la población estuvo marcado por una sola señal: la escasez de telas. La industria textil se encontraba en Cataluña, zona republicana, y las mujeres se veían obligadas a arreglar o transformar en la medida de lo posible los trajes y abrigos que ya tenían. Acabada la Guerra, las telas que empezaron a surtir al país eran ásperas y de mala calidad. Los tiempos imponían, además, cortes sobrios, sencillos, con escotes tímidos y cuellos redondos o en pico, lo más discretos posible.

Si hay una característica que recorre la década es el uso monocorde del “negro español”, con ligeros toques en gris o en marrón. Los colores no se consideraban elegantes entonces y nadie se atrevía a desafiar esta regla. Sólo el talento de Balenciaga llegó a sublimar esas tristes combinaciones componiendo verdaderas obras de arte; pero él ya estaba en París. El negro era el color dominante para las prendas de uso diario. Negros, los paños de lana de mayor calidad para la ropa de vestir. Negro para los lutos, que se encadenaban uno tan

otro. Y negro también para acompañar la mantilla de blonda negra que lucían las mujeres de las clases altas en Semana Santa con altas peinetas de concha.

Todavía no había *boutiques*; la ropa la confeccionaban las modistas y costureras, inspirándose en las pocas revistas nacionales de la época, y sobre todo en las revistas francesas. En las grandes ciudades comenzaba a haber tiendas que ofrecían ropa ya confeccionada, y aparecían los zapatos topolino, con suelas de corcho muy gruesas.

Las únicas libertades en los estampados eran los cuadrillos pequeños, los lunares discretos y, en verano, el azul marino y el blanco. Los colores, ingenuos, tímidos, casi desvaídos, se reservaban para los vestidos de tul, seda o raso de las puestas de largo. La moda respondía a la monotonía de la vida diaria, rota sólo por los destellos de las *vedettes* o las pieles de contrabando de las estrellas del teatro y del cine. Katherine Hepburn, Lauren Bacall y Rita Hayworth eran las estrellas del cine americano, tan abundante en la época, que hicieron soñar a los jóvenes de la época con un mundo mejor.

**Pedro Rodríguez** (1895-1990) nació en Valencia, pero su familia se instaló en Barcelona ya en 1900. En 1905 comenzó su aprendizaje en un taller de sastre, y desde 1914 trabajó en un taller de modisto. En 1919 abrió su propia casa de costura en colaboración con su esposa, Ana María, costurera de profesión. Su consagración tuvo lugar en el desfile para la Exposición universal de Barcelona de 1929, y durante los años 30 entabló amistad con la otra luminaria de la moda española de la época, Cristóbal Balenciaga. Al comenzar la Guerra Civil se trasladó a Italia y luego a Francia. En 1937 se estableció en San Sebastián, donde fundó una nueva casa de costura. En 1939, al final de la Guerra, abrió de nuevo su casa en Barcelona, y una tercera en Madrid. En 1940 fue fundador y primer presidente de la *Cooperativa de Alta Costura Española*. Durante los años 50 y 60 se dedicó a atender a una clientela sobre todo europea y americana.

Pedro Rodríguez fue maestro de varias generaciones de diseñadores españoles. Trabajaba directamente sobre la modelo, sin diseño previo, y en este sentido se le considera como un “escultor” de la moda. Siempre en competición con Balenciaga, ambos representan en la historia de la moda española dos vocaciones, dos alter-



Figura 5. Vestido (ca. 1953), Pedro Rodríguez. Museo del Traje.

nativas para vestir el cuerpo. La ropa de Pedro Rodríguez evidencia una inspiración mediterránea y erótica que concibe el cuerpo como objeto de seducción. A partir de ahí, y con esa finalidad fundamental, Pedro Rodríguez estudiaba los tejidos y los colores; se hizo famoso, por ejemplo, su color tormenta, con gradaciones de grises y azules. Pero Rodríguez es, sobre todo, un maestro del drapeado. Inspirándose en la iconografía griega y romana, en los neoclásicos y en los prerrafaelistas, Rodríguez creó una silueta suavemente provocativa.

En 1978 se vio obligado a cerrar sus tres casas por razones económicas, lo que no le impidió continuar sus actividades de creación. Rodríguez es autor del famoso vestido que lució la cantante Salomé en el festival de Eurovisión de 1969. En 1986 donó setenta y ocho de sus prendas de vestuario al Museo Textil y de Indumentaria de Barcelona, institución que en 1989, poco antes de su muerte, le dedicó una sala. El Metropolitan Museum of Art de Nueva York posee también obra de Pedro Rodríguez.

Otra destacada figura de época es **Marbel** (1901-1969). Considerado uno de los grandes de la moda en Madrid durante los años 40 y 50, Marbel se había formado en la casa de Paul Poiret, y en 1936 abrió tienda en Barcelona, que cerró en 1942 para instalarse en Madrid. Durante muchos años mantuvo establecimiento en La Habana, que clausuró tras el triunfo de la revolución castrista, lo que provocó la quiebra de su firma y el cierre definitivo de sus otros establecimientos españoles, que habían proporcionado a la burguesía de la época trajes de noche de gran fantasía y cuidado corte.

## XV. La Segunda Guerra Mundial

La Segunda Guerra Mundial extendió por toda Europa la miseria y la necesidad de inventiva. Muchas casas de costura desaparecieron, obligadas a cerrar sus puertas por la escasez de materias primas y el empobrecimiento de una clientela en fuga. Entre ellas, dejaron un hueco inolvidable las de Chanel, Mainbocher y Vionnet. Poco a poco se fue imponiendo una moda absolutamente dominada por las circunstancias. La Guerra obligó a reutilizar telas antiguas, a estampar los paños con planchas de madera, a fabricar trajes sas-

tre con ribetes de *gros-grain* en los laterales..., y así todas las técnicas artesanales volvieron a desarrollarse para fabricar botones, cinturones, bolsos y objetos de bisutería. Los trajes eran cortos, alrededor de la rodilla, pero tan amplios como era posible. Las medias, que la escasez había convertido en objetos exóticos, se reemplazaban por una capa de maquillaje con la línea negra de la costura dibujada a mano. Los zapatos se fabricaban con todos los materiales imaginables, y se les añadían altas suelas de madera o de corcho.

Sólo la moda de los sombreros experimentó un desarrollo espectacular. En realidad, nunca se habían dejado de usar, y habían conocido las formas más gratuitas y excéntricas desde comienzos del siglo. Pero, entre 1941 y 1944, adoptaron un aire a la vez provocador y sofisticado. Fabricados con materiales como el tul, las plumas, el velo, las flores artificiales, la viruta de madera o el papel de periódico, se erguían como monumentos desequilibrados sobre las cabezas de las mujeres, o quedaban reducidos a las dimensiones de una peluca de muñeca. Además, la mujer que llevaba esos sombreros empezó también a usar pantalones, para poder utilizar cómodamente la bicicleta y combatir la falta de calefacción.

## XVI. Christian Dior y el New Look

A pesar de lo que hubiera podido esperarse, el final de la Guerra no provocó la popularización de un traje femenino verdaderamente funcional. Muy al contrario, la postguerra contempló un retroceso en las costumbres indumentarias, en términos de conquista social y de disposición sobre el propio cuerpo, de nuevo con el ideal de belleza femenina como coartada.

La progresiva recuperación de un cierto bienestar coincidió con el regreso de la imagen más tradicional de la mujer. Desde Poiret, el traje femenino había evolucionado, bien que a trompicones, hacia una cierta racionalización y formas que facilitarían la vida activa. En 1947, la primera colección de un nuevo modisto, **Christian Dior**, se opuso a este avance producido de forma natural ante las necesidades impuestas por la situación de guerra prolongada.

Dior intuyó que las mujeres querían olvidar rápidamente las angustias y privacio-

nes padecidas durante la guerra y volver a vestirse como princesas: todavía hoy, el estilo favorito de cualquier burguesa está representado por iconos como Grace Kelly, una princesa con cintura de avispa, *twin set* con collar de perlas y aire aristocrático. De repente, los hombros anchos, los peinados y sombreros voluminosos y las suelas anchas de los zapatos dejaron de estar de moda, y, para conseguir la silueta sofisticada que proponía Dior, renacieron las *guêpières* “corseletes para conseguir el apreciado talle de avispa” y los cancanes de tul, mientras que los zapatos de tacón de aguja hicieron furor. La falda, alargada unos 20 centímetros, descendía hasta el tobillo y se alzaba por medio de rellenos en las caderas.

Los periodistas americanos bautizaron como *New Look* la propuesta de Dior. En realidad, los mayores reproches recibidos por el *New Look* señalaban que la extraordinaria línea de Dior simbolizaba también un retorno ilusorio al mundo anterior a la catástrofe. Sobre todo en los trajes de noche, que con sus *bustiers* sin espaldas emballadas y sus faldas amplias sostenidas por volantes de tafetán y tules de crin, parecían volver sus ojos a las mujeres del siglo XIX: uno de los más célebres modelos de aquella mítica primera colección de Dior tenía una falda plisada de 14 metros, es decir, como una crinolina.

Por encima de todo, Christian Dior contribuyó poderosamente a relanzar el prestigio de la Alta Costura parisina, y su casa ha sido una de las más importantes de la segunda mitad del siglo XX. En sólo diez años, Dior atesoró una consideración de leyenda. A su muerte, otra futura leyenda heredó aquel prestigio: Yves Saint Laurent, que tenía entonces 22 años.

## XVII. Los años cincuenta. El anuncio del prêt-à-porter

La Alta Costura conoció en los años 50 un período especialmente brillante. Cada vez más, a la venta de modelos a medida, los modistos añadían la venta de patronos a confeccionistas del mundo entero, que los copiaban estrictamente o se inspiraban en ellos para los detalles de sus prendas. También entonces comenzó la práctica de la cesión de la marca para la difusión de accesorios: guantes, echarpes, zapatos, perfumes. En este último caso, fue también Poi-

ret el pionero, que fue seguido rápidamente por la mayoría de las casas de Alta Costura.

Pero la Alta Costura necesitaba, sin embargo, simplificar sus actividades. Por una parte, desaparecieron las colecciones de media temporada, y las dos colecciones anuales vieron reducidas las exigencias de antes de la guerra. El esfuerzo se redujo a cincuenta modelos cada seis meses para una casa pequeña, y a ciento cincuenta para las más importantes. Pero, por otra parte, y a pesar de los bajos salarios de las obreras de los talleres de costura, los costes de producción eran cada vez más elevados. La Alta Costura decidió permanecer fiel a su actitud tradicional: el servicio a una clientela de mujeres adultas y pertenecientes a los estratos más elevados de la sociedad.

A pesar de algunas iniciativas aisladas, sus modelos no atraían a la potencial clientela de mujeres jóvenes. La Alta Costura se había desinteresado de la ropa de *sport* y de verano, justo cuando el aire libre y el deporte se impusieron. Allí radicó el hallazgo de ciertos confeccionistas: captar a esa clientela joven con trajes de moda fabricados en serie, tal como se hacía en EE.UU. En los años 60, una numerosa nueva generación reclamaba un traje adaptado a su estilo de vida. El nacimiento de la industria del prêt-à-porter era ya inevitable.

## XVIII. La línea de un saco

Bajo la influencia de Christian Dior, un genio creador capaz de generar modas que dejaban anticuadas las propuestas del año anterior, la Alta Costura se había acostumbrado al peligroso reto de ofrecer una línea nueva cada seis meses. Lo cual, más que responder a las necesidades de la clientela, obedecía a una labor de imagen que inducía a comprar. Paulatinamente, gracias a **Cristóbal Balenciaga**, “el más misterioso, el más prestigioso de los modistos”, según la historiadora Yvonne Deslambres, que se había instalado en París en 1937, la cintura dejó de entallarse.

Su “traje-saco” de 1956, un vestido camisero sin entallar, fue un fracaso entre la clientela. Pero gracias a esta propuesta el ojo se habituó a la línea recta, a los trajes no ceñidos y sin talle que favorecían a las mujeres jóvenes, de cuerpos esbeltos, y marcarían la evolución de la moda duran-



Figura 6. Modelo Bar, Christian Dior. Museo del Traje.



Figura 7. Vestido de cóctel (ca. 1960), Cristóbal Balenciaga. Museo del Traje.

te los años 60 en la obra de Courrèges, Pierre Cardin, Paco Rabanne, Givenchy o Saint Laurent..., todos ellos admiradores del genial español. Contrariamente a Dior, Balenciaga no creaba modas que anularan las anteriores; seguía investigando en su línea, mucho más moderna y visionaria. Pero la ropa de Balenciaga, que tanto marcó a los modistos que fueron sus contemporáneos, no podía llevarla cualquiera. “Cuando entraba una mujer en un salón vestida con ropa de Balenciaga, todas las demás mujeres se apagaban. El cierre de su casa fue una inmensa pérdida, pero luego comprendí el valor de su retirada: aquellos salones y aquellas mujeres habían dejado de existir, y él lo había intuido a tiempo”, afirmaba Diana Vreeland, mítica directora de la revista *Vogue* y asesora del Costume Institute del Metropolitan Museum de Nueva York.

### XIX. Vuelve Chanel

A todas estas variantes de la moda sucedió una sorprendente vuelta al clasicismo. La dirección de Perfumes Chanel convenció a la gran *Mademoiselle* para que abandonase su exilio suizo y dirigiese la reapertura, en 1954, de la casa de costura cerrada desde 1939. Saludada con escepticismo por la prensa, la primera colección no constituyó un éxito, hasta el momento en que la vieja dama, contaba ya 72 años, puso a punto en sus talleres un tipo de traje sastrero adaptable a cualquier circunstancia y a cualquier hora del día. Fabricado en ligeros *tweeds* escoceses, guarnecido con galones de colores variados, con la chaqueta generalmente forrada del mismo tejido que la blusa, y falda recta cubriendo la rodilla, este traje rápidamente ganó resonancia mundial por su estilo reconocible y fácilmente imitable. Al contrario de otras casas de Alta Costura que perseguían las imitaciones, a Chanel no le importaba ser copiada, en la seguridad de que la calidad de los trajes que salían de su taller marcaba la distinción.

### XX. España años 50. La moda inmóvil

Mr. Marshall no se detuvo en España, y la reconstrucción que Europa iniciaba enfebreada en los 50 se demoró en la España

franquista hasta que la transformación social, la estabilización económica y el turismo debilitaron irremediablemente los cimientos del régimen. Pero los 50 son años de inmovilismo en España. Aislada internacionalmente desde 1947, instalada su economía en la más paralizante autarquía, la vida y la moda española discurrían entre visillos, en una larga y obligada siesta cada vez más insoportable para las nuevas generaciones.

Las modistas copiaban de las revistas; las amas de casa, de los patrones; y las mujeres jóvenes, del cine. A esta fuente de fantasía se debieron dos modas: el uso de la gabardina anudada en la cintura “a lo Lauren Bacall”, y el éxito del *twin-set*: conjunto de jersey de cuello redondo y cárdigan de punto fino con pequeños botones y sin cuello, que en España se llamó “rebeca”; como la protagonista de la película de Alfred Hitchcock (1940), que interpretaba Joan Fontaine.

Sólo algunos nombres aislados destacaban en el panorama de la moda española de la época, como el de **Manuel Pertegaz**, nacido en Olba, Teruel, en 1918. En 1928 su familia se instaló en Barcelona, donde desarrolló su temprana vocación por la costura. En 1942 abrió su casa de Alta Costura en Barcelona. En 1945 presentó por primera vez sus colecciones en Norteamérica. Al año siguiente abrió una casa en Madrid a la que siguieron otras en diferentes ciudades de España. Es miembro de la *Cooperativa de Alta Costura Española*. Durante años, sus colecciones se presentaron regularmente en Europa, América y Asia. En los años 70 lanza su primera línea de *prêt-à-porter*; y produce además accesorios y firma perfumes. Contemporáneo de ambos, Pertegaz intentó la síntesis entre la sensualidad de Rodríguez y la arquitectura de Balenciaga, con una obra que se distingue por la perfección de los acabados, la innovación y una gran creatividad. Pertegaz está considerado como uno de los pocos auténticos *couturiers* que ha producido España.

Otro fenómeno comenzaba a ocupar un lugar central en el panorama de la moda española de la época. Si bien los grandes almacenes que marcarían las décadas posteriores en abierta competencia, *El Corte Inglés* y *Galerías Preciados* habían sido fundados en los años 30, fue en la década de los 50 cuando conocieron una expansión que culminaría en los 60 y 70, antes de que el gigante fundado en 1934 por

Ramón Fernández Areces copara el sector adquiriendo por fin Galerías Preciados y convirtiéndose en un fenómeno internacional de la producción, distribución y venta de moda española.

Mención aparte merece la firma *Loewe*, fundada en 1846, que ha pasado a lo largo de su historia por numerosos avatares familiares y empresariales, y ha marcado toda una época de la moda y la vida social españolas, hasta llegar a nuestros días en manos del grupo multinacional LMHV, que ha dado un giro radical a su producción y su presencia internacional.

## XXI. Los modernos. El futurista André Courrèges

La vitalidad del espíritu creador de la Alta Costura se hizo patente, sin embargo, con la obra de **André Courrèges** (1923), que renovó en 1965 la silueta femenina. Alumno de Balenciaga, propuso en su propia casa una línea cuyo éxito fue inmediato y duradero, ya que respondía a las difusas aspiraciones de una clientela mucho más vasta que la que tradicionalmente aparecía ligada a la Alta Costura, que por primera vez seducía a la juventud.

El "traje Courrèges" estaba ideado para una mujer deportiva, un palmo por encima de la rodilla y sin pinzas, manteniéndose únicamente por el rigor del corte, de una perfección casi matemática. Courrèges dotó de estilo a la minifalda lanzada por **Mary Quant** (1934) desde su boutique londinense, y la instaló en el trono de la Alta Costura, dándole nueva carta de naturaleza. Por otra parte, organizó la difusión de sus modelos con un triple abanico de precios: uno similar al de la Alta Costura, con modelos-prototipo, ejecutados a medida y en la tradición de una perfección rigurosa, tal y como había aprendido con Balenciaga; una segunda serie en *prêt-à-porter*, en materiales muy parecidos a los de la Alta Costura; y, por último, otra en materiales más baratos, siempre en *prêt-à-porter*; la serie *Costura futura*, una colección que sería llevada por millones de mujeres.

Marcadas con un anagrama que fue también muy imitado, las combinaciones típicas de Courrèges (conjuntos de faldas y pantalones, *shorts* y blusones de colores vivos) tuvieron un éxito prodigioso. Incluso las mujeres a quienes intimidaba la imagen de la Alta Costura, entraron sin com-

plejos en las boutiques del modisto que se había arriesgado a poner su marca en juego.

## XXII. El puente entre dos mundos. Yves Saint Laurent

Sin duda, **Yves Saint Laurent** (Orán, Argelia, 1936) es uno de los diseñadores más importantes de la posguerra. Ha estado en primera línea desde sus inicios en Dior, con apenas 22 años. A los diecisiete años participó en un concurso patrocinado por el *Secretariado Internacional de la Lana*, y ganó el primer premio con un vestido de cóctel. En 1954 fue contratado por Christian Dior, y cuando éste murió cuatro años más tarde, en 1957, Saint Laurent se hizo cargo de la casa. Su línea *Trapezio*, de 1958, inspirada en la *Saco de Balenciaga*, pero suavizada, tenía un aire infantil: hombros estrechos, cuerpo semientallado y falda corta de vuelo. En 1960 presentó chaquetas de cuero negro, suéteres de cuello cisne y bajos ribeteados de piel. El público vio la moda de calle rediseñada por un modisto. Aquel mismo año lo llamaron a filas para luchar en la Guerra de Argelia. Meses más tarde fue licenciado por enfermedad (sufrió una crisis nerviosa) y cuando regresó a París Marc Bohan había ocupado su puesto de diseñador jefe de Dior.

Saint Laurent fundó su propia casa en 1961. Al año siguiente presentó un chaquetón marinero con botones dorados que fue un éxito, y blusones de punto, seda y raso. Siguió haciendo nuevas aportaciones a la moda año tras año. Así, en 1963, creó un modelo de botas hasta el muslo copiado en todo el mundo; en 1965, fundió arte y moda en los vestidos *Mondrian*; en 1966, lanzó el *smoking* femenino, una de sus innovaciones más populares. El mismo año abrió una serie de tiendas de *prêt-à-porter* que llamó *Rive Gauche*, con las que conquistó el mercado instantáneamente. Los bombachos de terciopelo fueron una novedad importante en las colecciones de 1967. A el año siguiente presentó blusas transparentes y su ya clásica sahariana; en 1969, el traje pantalón; en 1971, el *blazer*.

Siguió dominando el mundo de la moda durante toda la década de 1970. Una de sus colecciones más memorables fue la de 1976, de estilo cosaco. Las faldas largas de vuelo, los corpiños y las botas ejercieron una gran influencia y convirtieron los



Figura 8. Vestido de fiesta (1971), Manuel Pertegaz. Museo del Traje.



Figura 9. Blusón y pantalón (ca. 1967), Courrèges. Museo del Traje.



Figura 10. Vestido y abrigo (1972), Elio Berhanyer. Museo del Traje.

pañuelos y chales en accesorios de moda permanentes. Puso muy de moda los pantalones, convirtió prendas del ropero masculino, *–blazers, trincheras y abrigos–*, en prendas de moda femeninas, y frecuentó el terciopelo negro (era un gran admirador del uso del terciopelo y del color negro dictados por Balenciaga), hasta el punto de que llegó a hablarse del “terciopelo Saint Laurent”. Sus trajes sastre eran ideales para la mujer ejecutiva, pero sofisticada, que iba apareciendo en los años 60. Elegantes, llenos de estilo e informales, reflejaban el espíritu de la época.

Saint Laurent heredó la técnica y la capacidad de lanzar modas de Dior, admiraba la elegancia contenida y visionaria de Balenciaga, desarrolló el sentido de lo femenino de Vionnet, lanzó prendas intemporales emulando a Chanel y rescató el talento de Schiaparelli para ensamblar arte y moda. Se le considera padre de una nueva manera de vestir. A su prolífica y brillante obra, que es el eslabón entre la antigua Alta Costura y el nacimiento del *prêt-à-porter*, se suma, como iconografía de una época, la imagen de Catherine Deneuve vestida por él en películas como *Belle de jour*, de Luis Buñuel.

### XXIII. España años 60. La moda nueva

La incorporación de las nuevas generaciones a la vida cultural y laboral española, las primeras que pueden viajar al extranjero y estudiar lejos de las cerradas universidades nacionales, el desarrollo incipiente pero imparable de la que llegaría a ser la primera industria nacional, el turismo, y la influencia que unos y otros recibieron de unos medios de comunicación cada vez menos herméticos y sometibles, provocaron el gran cambio que un régimen envejecido trataba de evitar por todos los medios.

En lo que respecta a la moda, por primera vez en mucho tiempo, la confección española generó nombres que renovaron la oferta estilística y propusieron un decidido acercamiento a los fenómenos estéticos y culturales occidentales. En los años 60 abrieron sus puertas casas de costura que, con humildad y talento, procuraron dotar a las nuevas generaciones de elementos de estilo acordes con su tiempo. Entre otros, cabe citar a **Carmen Mir** (1903-1986), que fundó en 1940 una casa de moda que contribuyó a modernizar los años 60 y 70; Pedro Rovira (1921-1978), que fundó su casa de costura en 1948, y llegó a lanzar en los 60 líneas propias de *prêt-à-porter*; Josep Ferré (1929), que presentó desde 1959 la gran novedad del traje-pantalón que transformaría los hábitos indumentarios de la mujer española; o Herrera y Ollero, una casa fundada en 1945, que incorporó a fines de la década de 1960 las claves materiales y estilísticas con las que Paco Rabanne estaba revolucionando el mundo de la moda.

Pero el nombre fundamental de la década de 1960 en España es Elio Berhanyer, marca del creador Eliseo Berenguer, nacido en Córdoba en 1933, que en 1948 se instaló en Madrid, pero no trabajó en la moda hasta 1958, y crea su casa de costura y *prêt-à-porter* en 1960. De formación autodidacta, presentó su primera colección de ropa femenina en 1960 y, poco después, también líneas masculina y de accesorios: guantes, fulares, zapatos y perfumes. Durante muchos años diseñó los uniformes de las azafatas de *Iberia*. Sus creaciones de los años 60 y principios de los 70 seguían las tendencias de la moda que adapta a los parámetros de la Alta Costura. El Op-art, las formas geométricas y estructuradas caracterizan sus trajes sastre y sus abrigos. Su trabajo arquitectónico y el empleo constante de botones gigantes y planos contribuyeron a identificar su imagen. Fue uno de los primeros creadores españoles que firmó con su nombre ropa y accesorios, utilizando su marca como recurso decorativo y publicitario.