

# Museo del Traje: breve presentación\*

Andrés Carretero Pérez

El MUSEO DEL TRAJE. Centro de Investigación del Patrimonio Etnológico, dependiente del Ministerio de Cultura, de reciente creación, se plantea como un museo especializado en el estudio de la historia del traje y de la moda contemporánea en España. Sus objetivos principales incluyen la valoración del vestido como expresión social y creación artística, así como de las numerosas industrias y actividades relacionadas con él; el análisis de las implicaciones técnicas, sociales, ideológicas y creativas de la indumentaria a través de la diversidad y el continuo cambio de los usos; la difusión de las características particulares de la historia del vestido en España; y la contextualización de esa producción española en el marco histórico, social y cultural europeo al que siempre ha estado unido.

Los museos del traje o la moda, según sus denominaciones más frecuentes, tienen una historia ya larga en todo el mundo, pero de manera particular a partir de 1950 han ido floreciendo instituciones específicas como el Museum of Costume (Bath), el Costume Institute (Kyoto)...; o adquiriendo peso e independencia las secciones relacionadas con la materia dentro de instituciones mayores. Por citar ejemplos significativos, pensemos en las colecciones de indumentaria del Victoria & Albert Museum de Londres, el Costume Institute del Metropolitan Museum de Nueva York o el Musée de la Mode et du Textile de París, sección independizada del Museo de Artes Decorativas...

España cuenta también con algunas instituciones especializadas como el Museu Tèxtil i d'Indumentaria de Barcelona, el

Centre de Documentació i Museu Tèxtil de Tarrasa o la *Fundación y Museo Balenciaga*, dedicado de manera monográfica a este gran artista español, en Guetaria.

Faltaba, sin embargo, una institución de ámbito nacional que amparara específicamente este patrimonio, porque su representación en los museos estatales es bastante limitada, dispersa e incompleta. Además de los fondos que guardaba el antiguo Museo Nacional de Antropología, de los que hablaremos a continuación, pueden citarse las series de trajes populares (con sus joyas y aderezos) del Museo Sorolla, que el pintor adquirió y utilizó para sus pinturas de tipos populares españoles realizadas por encargo de la Hispanic Society; los escasos trajes de época conservados en el Museo Romántico o el



Museo Cerralbo; los de procedencia americana, y en general de carácter popular, que guarda el Museo de América; las series, principalmente del siglo XX, aunque no falta alguna importante pieza más antigua (incluso del siglo XVI), con que cuenta el Museo Nacional de Artes Decorativas; la colección del Museo Nacional de Cerámica y Artes Suntuarias de Valencia, que incluye esencialmente prendas y accesorios de los siglos XVIII y XIX; y el que quizás sea el

Figura 1. Logotipo del Museo del Traje. CIPE Estudio de Manuel Estrada.

\* Una versión previa de este artículo se publicó en "El Museo del Traje. Centro de Investigación del Patrimonio Etnológico", *Revista de Museología*, 29, Madrid, 2004, pp. 88-95.



Figura 2. Vista exterior de los jardines y el edificio del Museo del Traje. CIPE.

conjunto más extenso y significativo: la colección del Museo del Teatro, dependiente del Instituto Nacional de las Artes Escénicas y la Música, que, junto a indumentarias propiamente teatrales, conserva numerosas prendas del guardarropa personal de actrices de los siglos XIX y XX.

### Algo de historia

Aunque es el más reciente de los museos nacionales, realmente el Museo del Traje es un museo antiguo; sus colecciones tienen una larga historia.

*La Exposición del Traje Regional*, celebrada en 1925 en el Palacio de Bibliotecas y Museos de Madrid, fue un evento notable que reunió en su Comité organizador a un amplio espectro de la intelectualidad española, de la nobleza y de las fuerzas vivas de la época: desde el Conde de Romanones, Presidente por entonces de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, al antropólogo D. Luis de Hoyos Sainz, que actuó de comisario de la muestra sustituyendo al fallecido profesor de Indumentaria del Real Conservatorio D. Juan Comba, o la Duquesa de Parcent, D<sup>a</sup> Trinidad von Scholzs Hermendorff, auténtica impulsora del evento según todas las noticias.

La exposición trataba de compendiar la gran diversidad de manifestaciones de las indumentarias españolas, y para ello reconstruía ambientes populares, por áreas provinciales, sobre escenografías creadas por artistas como Álvarez Sotoma-

yor (Coruña), Vázquez Díaz (Huelva), Benedito (Valencia), Planes (Murcia)..., junto a un Salón de Trajes Regionales para las regiones peor representadas por su número de conjuntos, además de varias salas de trajes de época con colecciones como las de Rocamora, Guiu o la del vizconde de Güell, que cerraba la muestra.

La prensa de todo el país se hizo eco continuo desde mucho antes de la inauguración hasta su cierre. El éxito de público fue tal que se hizo necesario reeditar la guía de visita. Y ya en el discurso inaugural el conde de Romanones planteó la idea de convertir la exposición temporal en un Museo del Traje permanente.

Con motivo de la muestra, junto a préstamos temporales de particulares, se adquirieron numerosas prendas y se recibieron una gran cantidad de donaciones que, tras la clausura, dieron lugar a la creación de una Junta de Patronato del Museo del Traje Regional e Histórico (R.O. de 23 de marzo de 1927) que debía hacerse cargo de los abundantes fondos y crear el Museo. En la Comisión rectora aparece el pintor Mateo Silvela como Director, acompañado de personajes como el Duque de Parcent, Ricardo Ortueta, Joaquín Ezquerro del Bayo, Francisco Llorens o Ignacio Pinazo Martínez (Berges, 1996).

Sin embargo, el Museo no consiguió despegar y tuvo una vida azarosa y errante, sin llegar a instalarse y abrirse al público. En 1932 se reorganiza, aparece la Duquesa de Parcent como Presidenta de la Junta del Patronato y, como vocales, algunas personalidades que poco más tarde tendrán una

gran importancia en el desarrollo del Museo del Pueblo Español: Carmen Baroja de Caro, Luis Navia-Osorio y Castropol y Luis de Hoyos Sainz.

De hecho, en 1934 sus colecciones pasaron a integrar los fondos del Museo del Pueblo Español, institución que puede considerarse una obra personal de D. Luis de Hoyos Sainz. Ya en 1915 Luis de Hoyos y Telesforo de Aranzadi habían enviado al Centro de Estudios Históricos una memoria planteando el interés y la necesidad de crear un museo de etnografía de las culturas hispanas, al que pensaron denominar Museo del Pueblo Español. Durante los años siguientes D. Luis fue presentando noticias en la Sociedad Española de Antropología, Etnología y Prehistoria, de la que era Secretario, sobre los avances en la constitución de dicho museo y la recopilación de colecciones.

Hoyos tenía claro el destino de los fondos de la exposición del *Traje regional*, ya que, como relata su colaborador Ángel Vegue Goldoní en su descripción de la misma: “Pensando en el futuro Museo del pueblo español, se ha tendido a diferentes géneros de presentación” (Vegue, 1925: 211).

Desde el punto de vista de D. Luis, el Museo del Traje fue sólo un intermedio, pues desde el inicio pareció insuficiente: “ampliaban el valor artístico y científico de la Exposición los objetos etnográficos de las artes, industrias, juego y diversiones, así como de utensilios de casa, ajuar y trabajo y muy notabilísimos ejemplares de instrumentos de música, formando un completo folklórico y etnográfico que nos confirmó la necesidad de aspirar a organizar el Museo del Pueblo Español, y no concretamente el del traje, ya que éste no era más que uno de tantos elementos o unidades constituyentes de la vida y la cultura tradicional española” (Hoyos, 1985 [1947]: 83).

Sin embargo, si hemos calificado de azarosa la vida del Museo del Traje Regional e Histórico, la de su sucesor, el Museo del Pueblo Español, no tuvo más fortuna, y de hecho el Museo apenas se abrió al público durante quince meses, entre el otoño de 1971 y el verano de 1973.

En 1993, en un intento bienintencionado de modernización del discurso patrimonial, Museo del Pueblo Español y Museo Nacional de Etnología se unen en una sola institución: el Museo Nacional de Antropología; pero, a falta de desarrollo de

la norma, ambas instituciones continuaron funcionando de manera independiente, sin unir sus capacidades y escasos recursos, y las colecciones españolas siguieron sin exponerse al público a pesar de los numerosos proyectos planteados.

Esta lamentable historia no ha impedido que desde 1934, y en la medida de sus limitadas posibilidades, el Museo haya multiplicado las aproximadamente tres mil piezas de la colección inicial de indumentaria, en su mayor parte con trajes populares, joyería y otros complementos. A veces con adquisiciones puntuales. En otras ocasiones con grandes compras como las colecciones de Alfredo Cueto (de indumentaria popular de la provincia de Zamora) o Javier Emperador (de la provincia de León). Y con colaboraciones excepcionales como la donación de D<sup>a</sup> Pilar Primo de Rivera en los años 80, o la dación de Caja Duero (2001) que ha permitido el ingreso, junto a otras piezas de gran interés, de un *traje de vistas* albercano con su joyería completa, traje que perteneció a la bailarina Elvira Lucena, y cuyo conjunto de joyas fue publicado por la Hispanic Society (*Jewelry. Necklaces. La Alberca, Salamanca*) hace casi un siglo. Se trata de una de las pocas ocasiones en que tenemos constancia de la permanencia a lo largo del tiempo de un conjunto unitario de joyería en la indumentaria popular. Igualmente significativa es la reciente dación de Inditex S.A. (2003) de la valiosa colección de trajes y textiles de Mariano Fortuny que perteneció a Liselotte Höhs, cercana a las quinientas piezas.

Figura 3. Vista exterior del edificio del Museo del Traje. CIPE.



Finalmente, en 2002, dentro de una reflexión general sobre el futuro del Museo, y sin prescindir de la preocupación por la interpretación cultural global, se decidió potenciar, desde una perspectiva moderna, la presencia pública de aquellas antiguas colecciones de trajes, consideradas las más ricas y coherentes de la institución, y en 2004 se crea oficialmente el Museo del Traje. Centro de Investigación del Patrimonio Etnológico.

Como si de un cierre del círculo se tratara, casi ochenta años después de la creación del Museo del Traje Regional e Histórico, vuelve a crearse el Museo del Traje, por la innegable riqueza de esta parte de las colecciones.

A pesar de la simplicidad de la frase anterior, es difícil percibir la continuidad entre las instituciones. No puede pensarse que el Museo del Traje ha vivido oculto, agazapado durante años, bajo la piel de un museo etnográfico, sino que realmente se integró, se diluyó en él. Pero, al mismo tiempo, en la historia del Museo del Pueblo Español se observa una continua contradicción entre el ánimo universalista de D. Luis de Hoyos, que buscaba una amplia y diversa representación de la cultura popular (“Dos aclaraciones hace el Patronato a todos los que atiendan su ruego. Es la primera la de la **ilimitación** de lo que puede y debe recogerse y enviarse, y, la segunda, la de la **urgencia** del trabajo” [AMPE, 1935: 33; negritas nuestras]), y la realidad de que cada vez que el Museo tenía posibilidad de exponer al público sus colecciones, cuando se solicitaban fondos para exposiciones temporales, o cuando el Museo “necesitaba causar buena imagen”, aparecen siempre las colecciones de trajes, sin duda las más atractivas del conjunto.

En 1934 el decreto de creación del Museo del Pueblo Español incluía la previsión de mantener una sección especial del Traje Histórico (“Conservará y continuará la sección especial del Traje Histórico, ampliándola con el de oficios y jerarquías”, art. 3º) en atención a la procedencia de una parte de sus colecciones, tarea que el Museo nunca desatendió dentro de sus escasos medios como demuestra el continuo crecimiento de los fondos.

Este nuevo Museo del Traje, en atención igualmente a las numerosas colecciones heredadas del crecimiento natural del Museo del Pueblo Español, añade a su nombre un subtítulo: *Centro de Investiga-*

*ción del Patrimonio Etnológico*, que habla del respeto al patrimonio etnográfico y de la voluntad de continuidad e integración.

Este contexto de surgimiento de la nueva institución ayudará a comprender la amplitud de funciones recogidas en las normas de creación, que comienzan con consideraciones generales respecto al estudio de la diversidad cultural española, desde una perspectiva antropológica, para ir precisando y centrándose en “mostrar de manera destacada la evolución histórica de la indumentaria, analizando sus implicaciones técnicas, sociales, ideológicas y creativas a través de la diversidad y el continuo cambio de las prácticas del vestir.”

## De las colecciones

La riqueza de las colecciones textiles que se han ido reuniendo a lo largo de casi ochenta años es innegable, lo cual no contradice la afirmación de que el Museo del Traje. Centro de Investigación del Patrimonio Etnológico, a pesar de esa larga historia, es un museo naciente que debe formar su colección de acuerdo con los criterios que se plantean para su actividad futura.

El Museo cuenta en la actualidad con unos 160.000 fondos museográficos y documentales inventariados; de ellos casi 25.000 corresponden a textiles e indumentaria. Ya nos hemos ocupado en otro lugar del comentario de las características de estas colecciones (Carretero, 2002), pero resulta necesario reflexionar sobre las propias series de indumentaria para comprender el punto de partida del proyecto.

Durante mucho tiempo el grueso de las colecciones de indumentaria se han referido al denominado “traje regional”, que siempre se ha contemplado desde una perspectiva geográfico-sociológica, tratando de completar tipologías y variedades regionales y comarcales, como si esta indumentaria tradicional fuera algo estable y permanente, ajeno a la historia, ajeno a las modas que cambian con el tiempo.

El mundo culto del siglo XVIII (esencialmente a partir de la colección de D. Eusebio Güell), y en menor medida las modas del siglo XIX, han tenido también una representación significativa.

La moda del siglo XX, salvo en ingresos puntuales, ha estado prácticamente ausente de las colecciones. Como en otras áreas

del Museo, el salto desde la sociedad rural al mundo urbano e industrializado parecía un límite insuperable, infranqueable, y resultaba impensable que la Alta Costura pudiera formar parte de un museo etnográfico. De hecho, las propias estructuras administrativas han dado muestras de tener asumidos estos postulados, y en más de una ocasión han rechazado propuestas de ingreso de prendas firmadas por grandes creadores por no ajustarse a la temática de la institución.

Sólo en la última década del siglo pasado comenzó a abrirse camino la idea de ampliar cronológica y culturalmente los contenidos del Museo y, del mismo modo que comenzaron a ingresar electrodomésticos o maquinaria agrícola, superando los límites de lo “preindustrial” en las colecciones etnográficas, pudo iniciarse lentamente la adquisición de trajes “de moda” y de diseñadores actuales.

Salvo adquisiciones puntuales por donación, hasta la década de 1990 no se iniciaron las compras de moda culta contemporánea con ingresos de diseños, en general aislados y no demasiado significativos, de Balenciaga, Pedro Rodríguez, Pertegaz...; y sólo en el año 2000, con motivo de la prevista exposición temporal “Geometría y trazas”, comenzaron a ingresar trabajos de diseñadores españoles actuales (Jesús del Pozo, Ángel Schlessler, Devota & Lomba, Roberto Verino, Ágata Ruiz de la Prada, Sara Navarro, Angela Arregui, Amaya Arzuaga, Jaume Roca..., entre otros muchos) en forma de donaciones de los propios creadores.

En todo caso, nunca formó parte de las metas del Museo del Pueblo Español convertirse en un museo monográfico ni narrar una historia de las formas de vestir en España, y mucho menos en el conjunto de la cultura occidental o del mundo, por lo que una especialización en la historia del traje requerirá un incremento sistemático y planificado de los fondos actuales.

Por suerte, un gran número de donantes están dispuestos a ayudarnos a completar las colecciones con la mayor rapidez, como demuestran las más de 4.000 prendas ingresadas durante el año 2004. Para aquellos vestidos que difícilmente llegarán de donaciones se ha iniciado una campaña de adquisición puntual de fondos para tratar de equilibrar los contenidos. Campaña que se ha planteado con la mayor prudencia para evitar que el apresura-

miento y el volumen de los ingresos enturbien los criterios de selección y que los almacenes del Museo se llenaran de piezas poco significativas, porque de hecho (no lo olvidemos en ningún momento) no



Figura 4. Vitrina *El traje emblema del oficio* de la sala *El traje popular*.

estamos ante un museo acabado, ante un museo de colecciones cerradas, sino ante un museo que nace y que debe desarrollarse con el necesario rigor y perspectiva. Sin prisas.

En síntesis, sobre un total aproximado de veinte mil piezas de indumentaria, complementos y textiles, la serie de trajes más completa es la de indumentaria popular, a pesar de que ya en la exposición de 1925 un tercio de las provincias españolas quedaron mal representadas, con un solo traje o ninguno, en gran medida por la propia inexistencia –o indefinición– de esos “trajes populares” en muchas regiones. Los siglos XVIII y, en menor medida, XIX están esencialmente representados por los fondos de las colecciones Güell y Guiu procedentes del antiguo Museo del Traje, con carencias significativas, sobre todo, en la primera parte del siglo XVIII y en época romántica. La moda del siglo XX, como ya hemos señalado, está escasamente presente.

Ahora bien, junto a estas colecciones de indumentaria, complementos, accesorios y elementos de adorno personal, que constituirán el núcleo básico de interés expositivo en el futuro próximo, el Museo guarda las demás colecciones del antiguo Museo del Pueblo Español: una gran variedad de fondos, de objetos relacionados tanto con las actividades productivas, la vida doméstica o las creencias de la vida tradicional, del mundo rural en lo esencial,

del período de transición de la era preindustrial a la industrial y urbana.

Del mismo modo que las series de industrialización han crecido con el tiempo, las series etnográficas han pasado de unos tres mil objetos en 1936 a más de setenta y cinco mil en la actualidad. Aunque su cronología es mucho más amplia, con algunos objetos al menos del siglo XVI y otros del más inmediato presente, la mayor parte podrían datarse entre finales del siglo XIX y la primera mitad del XX.

Estos fondos, que constituyen el núcleo básico del Centro de Investigación del Patrimonio Etnográfico, contarán con sus propios proyectos expositivos en las salas temporales.

### Implantación expositiva primera

La vocación de cualquier museo es estar abierto y ofrecer sus servicios al público. Para un museo como el Museo del Traje, heredero de otros históricamente cerrados al público, la exposición es condición imprescindible para comenzar a vivir.

En una somera revisión de los museos especializados en todo el mundo podemos comprobar que prácticamente ninguno cuenta con una “exposición permanente” propiamente dicha, sino que funcionan como centros de exposiciones temporales en las que rotan las colecciones, mostrándose al público durante breves períodos de tiempo en muestras monográficas. La delicadeza de los materiales que se exponen condiciona tanto las técnicas como el discurso expositivo.

Sin embargo, como inicio del Museo del Traje, y en el contexto museístico español,

poco acostumbrado a estas fórmulas de trabajo, ha parecido conveniente mantener el formato clásico de la Exposición Permanente, aunque con la idea clara de que permanente no quiere decir eterna, y que las prendas expuestas se verán sometidas a una rápida renovación.

Al plantear las líneas básicas del discurso expositivo, se ha optado por un eje principal de narración cronológica por motivos de pragmatismo y efectividad.

En primer lugar, “la historia” resulta un esquema al que el público está acostumbrado en otros muchos tipos de museo. En segundo lugar, el carácter marcadamente historicista de las colecciones hacía difíciles planteamientos de argumentación horizontal. En tercer lugar, aunque los estudios son incipientes, se dispone de un mínimo de información fehaciente sobre la historia del traje en España, mientras que apenas existen estudios sobre la sociología del traje y de la moda, que hubieran servido para plantear otros acercamientos. El análisis de la moda se mantiene, hoy por hoy, en un nivel de instantánea periodística, descriptiva y estetizante, que hace difícil estructurar una muestra explicativa con algo más que opiniones personales. Otro tanto ocurre si buscamos estudios sobre tecnología, economía, simbolismo, etc., aplicadas al análisis de la moda.

Las colecciones disponibles, mínimas para épocas anteriores al siglo XVIII, como en cualquier otro museo de la especialidad, ha llevado a estructurar una muestra centrada en los tres últimos siglos, con catorce áreas expositivas, que mezclan etapas cronológicas y salas monográficas, según el siguiente esquema:

- 1) **Tiempos lejanos.** Describe los antecedentes más remotos de nuestras formas de vestir. Iniciar “la historia” en el siglo XVIII, como si antes hubiéramos ido desnudos durante milenios, parecía limitado y poco instructivo. También parecía contradictorio sustituir las etapas más lejanas por un mero audiovisual inicial, por lo que finalmente la solución fue mixta. Así, una serie de vitrinas muestran algunas prendas de gran antigüedad, algunas del propio Museo y otras préstamos temporales de diversas instituciones, como el ajuar funerario de la Infanta María, hija del rey Fernando III, fallecida en 1235, depositado gentilmente por la Colegiata de San Isidoro de León, o el traje de recepción “a la

Figura 6. Vitrina *Clasicismo y burguesía* de la sala *Afrancesados y burgueses*.



española” del embajador sueco Nils Brahe, de 1655, cedido por el Skokloster Slott, que substituyó al ajuar de la Infanta. Otra línea expositiva muestra, con las representaciones iconográficas que ofrecen esculturas y pinturas, las formas y colores de aquellas prendas antiguas, llegando a los conocidos trajes “a la española” que marcaron la moda internacional en la época de los Austrias. Finalmente, un audiovisual sintético habla de las líneas esenciales de la evolución del traje.

- 2) **Ilustración y casticismo.** Área dedicada a la indumentaria del siglo XVIII, muestra la pugna entre las tradiciones hispanas y la influencia, finalmente ganadora, de las modas francesas que aporta la dinastía borbónica.
- 3) **Afrancesados y burgueses.** Habla de los cambios sociales y económicos que repercutieron en toda Europa tras la Revolución Francesa, y de la burguesía triunfante que tras la caída de Napoleón consolidó su posición dominante a lo largo de todo el siglo XIX. La *revolución* incluyó un rápido y radical cambio en la indumentaria.
- 4) **Romanticismo.** El Romanticismo consolida un ideal de vestido común a toda la sociedad: vestir mejor es vestir lo mismo, pero con artículos más caros. Para la historia de la moda el Romanticismo ofrece el primer traje masculino contemporáneo (burgués) y el último traje femenino moderno (aristocrático): frente a un traje masculino oscuro, sobrio y uniforme, un traje femenino brillante y lujoso.
- 5) **Del miriñaque al polisón.** Muestra la evolución tardía de esos trajes románticos con crinolinas o miriñaques. En 1867 la crinolina, entendida como enagua cupuliforme, ha pasado a mejor vida, substituida por el barroquismo de las túnicas y sobrefaldas. “Los lenceros idearon una nueva infraestructura para sostener las faldas obstinadas en negar la gravedad”: el polisón.
- 6) **El traje regional.** En el contexto del regeneracionismo, reflexión en la que participaron políticos, intelectuales y artistas, alertando sobre la necesidad de “profundizar en las raíces patrias” para superar las continuas crisis que sufría España, comienza el interés por el denominado traje regional. Los etnógrafos, con Luis de Hoyos Sainz a la cabeza, le dedican estudios; los

artistas, con Sorolla como nombre más destacado, los inmortalizan como “rasgos de identidad”; y los fotógrafos, como Laurent, Benito de Frutos u Ortiz-Echagüe, se recrean, igualmente en ellos.

- 7) **Belle Epoque.** Período corto pero de gran interés por las transformaciones que tuvieron lugar en la indumentaria: abandonados ya los polisones, se



pasó a la silueta filiforme y más tarde a la libertad del cuerpo femenino a partir de las creaciones de Poiret o de Fortuny.

- 8) **Mariano Fortuny y Madrazo.** El maestro de las sedas plisadas, que todavía muestra su influjo en los creadores actuales, ocupa un área monográfica que trata de reflejar la diversidad de sus creaciones.
- 9) **Vanguardias y moda.** Recoge la influencia de las vanguardias artísticas sobre la indumentaria en el período de entreguerras.
- 10) **La moda renovada.** Nos habla del triunfo de los modistos en los decenios posteriores a la Segunda Guerra

Figura 7. Vitrina *De compras* de la sala Romanticismo.



Figura 8. Pasarela de la sala *Tiempos actuales*.

Mundial con ejemplos tanto españoles como internacionales.

- 11) **Cristóbal Balenciaga Eizaguirre.** De entre los anteriores triunfadores destaca sobremanera Balenciaga, que ocupa un área monográfica, punto de inflexión entre sus coetáneos, como Christian Dior, y los creadores de Alta Costura españoles que ocupan la siguiente área.
- 12) **Alta Costura española.** Refleja la creación de un gran número de modistos que trabajaron en España esencialmente entre 1940 y 1980, cuya visión conjunta permite llamar la atención sobre la gran calidad de la moda española en el período, y

recuperar algunas etiquetas casi olvidadas por la historia y desconocidas por el público.

- 13) **De la moda al espectáculo.** Trata de reflejar algunos resplandores de la moda internacional en los últimos decenios.
- 14) Y por último, **Tiempos actuales: España de moda.** Ofrece una breve y cambiante muestra de la moda española actual de la última generación, desde los diseñadores ya consagrados a los más jóvenes.

Esta secuencia cronológica se ha dispuesto en un recorrido espacial que, a modo de túnel protector de la luz, ocupa la zona central de la sala de exposición, aislándola de los ventanales que recorren toda la periferia del espacio expositivo.

Cada área tiene un número variable de vitrinas o ambientes, en los que se ha intentado partir de algún elemento significativo del momento histórico a modo de guión descriptivo: *La velada musical* de Miguel Ángel Houasse, los pasajes comerciales del siglo XIX, un parque, el escaparate de la tienda de muñecas de Mariquita Pérez, etc. No obstante, salvo en el caso excepcional de la Chocolatería “El Indio”, situada como escenario en el área de *Vanguardias y moda*, las escenografías son siempre minimalistas, como lo es en general toda la museografía. No se han establecido recreaciones de ambientes, que quedan simplemente sugeridos por algún objeto real aislado (mueble, instrumento musical...) o por réplicas de escaparates, fachadas, muebles..., realizados en el mismo tono neutro del fondo de las vitrinas, de manera que se aprecien las

Figura 9. Vista del Área Didáctica.





formas, pero los colores del *atrezzo* no compitan nunca con los de los propios trajes, que son el núcleo central de la muestra.

Otro tanto ocurre con los soportes expositivos, y en particular con los maniqués, realizados en los talleres del propio Museo: se ha minimizado su presencia haciendo que (salvo necesidades técnicas especiales) el soporte acabe donde acaba la pieza. Se pierde con ello “realismo”, faltan brazos, piernas y cabezas..., pero nada interfiere en la contemplación limpia de las prendas. Como complemento contextual, cada área ofrece audiovisuales en los que el usuario puede contemplar imágenes del período correspondiente, en las que aparecen los trajes “vestidos”.

Esta estructura museográfica, además de acercar de la manera más directa los trajes expuestos al visitante, favorece la renovación parcial y paulatina tanto de las prendas como, en caso necesario, del propio discurso museológico de un área o vitrina. De manera intencionada se ha buscado una flexibilidad que acerque la Exposición Permanente a la movilidad de las salas de exposiciones temporales.

Fuera del área cronológica, como recorrido complementario, se ha situado un “Área Didáctica” con elementos informativos e interactivos distribuidos en 21 módulos que se estructuran en torno a tres preguntas básicas: ¿Por qué nos vestimos?, ¿Cómo se hacen los vestidos? ¿Qué forma tienen los vestidos? Aunque se trata de una zona lúdica, en realidad viene a ser un ensayo de propuestas alternativas, horizontales, a la estructura lineal del discurso general de la actual exposición.

## Perspectivas

En un contexto internacional y estatal de instituciones sólidamente asentadas y de larga trayectoria, el nuevo Museo del Traje no puede pretender, al menos en sus inicios, destacar por la riqueza global de sus colecciones o la espectacularidad de trajes concretos. Tampoco son esas sus metas.

Su filosofía debe ser la de la sistematización y el estudio tanto o más que la de la difusión cultural en sentido estricto. De hecho, exceptuando los trabajos de estudiosos pioneros como Carmen Bernis, recientemente fallecida, son pocas las investigaciones realizadas que nos permi-

tan hablar con seriedad sobre la historia de la indumentaria en España. Del mismo modo, apenas existen estudios sobre los inicios de la Alta Costura ni sobre los modistos españoles anteriores a 1970, salvando algunos de los grandes nombres (Fortuny, Balenciaga...). Y, cuando decimos que no existen estudios, inevitablemente estamos diciendo que su producción no está recogida ni representada en los museos de manera adecuada, ni a menudo valorada en los roperos particulares.

Si en su momento se perdió la oportunidad de documentar estas creaciones de los modistos clásicos, a medida que se iban produciendo, hoy no podemos perder la oportunidad de seguir, paso a paso, la efervescencia creativa que, desde hace más de veinte años, vive el mundo del diseño de moda en España, con un gran número de creadores de fama internacional y muchos más que la alcanzarán en breve.

Y en fin, la historia de la indumentaria no se reduce a la historia de los grandes nombres y los modelos para las clases más pudientes; no puede reducirse a la Alta Costura y al *prêt-à-porter* más elitista. También, aunque quizás sea necesaria una mirada retrospectiva más densa para seleccionar los elementos trascendentales, resultan de interés la ropa cotidiana, los vestidos de confección, los de producción casera, las imitaciones y versiones personalizadas; las indumentarias laborales; los trajes especiales para tareas específicas; etc., que, a su manera, reflejan los ritmos y hábitos de la moda.

Finalmente, y como ya se está haciendo con los ingresos de los últimos años, el propio concepto de fondo museográfico o de elemento de la colección debe ampliarse e incluir tanto los vestidos, complementos y accesorios como los elementos del proceso productivo (bocetos, fichas técnicas, muestras, etc.), y cualquier otro elemento informativo (repertorios publicitarios, fondos textuales, imágenes, filmaciones, grabaciones sonoras...) que, aunque a veces no tengan un interés expositivo inmediato, puedan ayudar a conocer, contextualizar y comprender la historia del vestido, que constituye la meta básica del Museo de tal forma que se convierta en un Centro de Documentación de la Historia del Vestido y la Moda en España, banco de datos que los estudiosos reclaman desde hace mucho tiempo.

## Bibliografía

[Anderson, Ruth Matilda]. *Jewelry. Necklaces. La Alberca, Salamanca: from photographs in the collection of the Hispanic Society of America*. New York. Hispanic Society of America. 1931.

Berges Soriano, Pedro Manuel, “El Museo del Pueblo Español”, *Anales del Museo Nacional de Antropología*, III, 1996, pp. 65-88.

Carretero Pérez, Andrés, “Colecciones a raudales”, *Anales del Museo Nacional de Antropología*, IX, 2002, pp. 13-37.

Carretero Pérez, Andrés, “El Museo del Traje. Centro de Investigación del Patrimonio Etnológico”, *Revista de Museología*, 29, 2004, pp. 88-95.

“Circular general y cuestionario para la recogida de objetos”, *Anales del Museo del Pueblo Español*, I, 1935: 33-47.

“Decreto fundacional”, *Anales del Museo del Pueblo Español*, I, 1935: 5-10.

García Navarro, Jesús, “Los medios audiovisuales. Una experiencia en el Museo del Traje. CIPE”, *Museo*, 10, 2005, pp. 69-75.

Gómez Gómez, Alicia, “Elementos interactivos en el Museo del Traje. Centro de Investigación del Patrimonio Etnológico”, *Museo*, 10, 2005, pp. 69-75.

González Rodao, M. Carmen, “Elementos interactivos en el Museo del Traje. Centro de Investigación del Patrimonio Etnológico”, *Museo*, 10, 2005, pp. 69-75.

Hoyos Sainz, Luis de, *Manual de Folklore. La vida popular tradicional en España*. Madrid, 1985 (ed. orig.: 1947).

Vegue y Goldoni, Ángel, “La Exposición del Traje regional”, *Arte Español*, año XIV, tomo VII, nº 6, 1925, pp. 207-224.