

MUSEO DEL TRAJE. CIPE
Avda. Juan de Herrera, 2. Madrid, 28040
Teléfono: 915504700. Fax: 915504704
Departamento de difusión: difusion.mt.@mcu.es
<http://museodeltraje.mcu.es>



FEBRERO

2009 **MODELO DEL MES**
Los modelos más representativos de la exposición

Tutú, 1981.

Por Carmen Pérez de Andrés
SALA 0

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



MUSEO DEL TRAJE

Nº INV. MT090231



Centro de Investigación del Patrimonio Etnológico



Este término de origen francés, 'tutú', define una "falda de tejido vaporoso y transparente de las bailarinas de ballet o un faldellín usado por las bailarinas de danza clásica". El origen de la palabra no se conoce con exactitud, pero aparece vinculada al traje de las bailarinas en el siglo XIX, en un momento muy concreto en el que empiezan a diseñarse y usarse nuevos trajes, no utilizados hasta ese momento en el ballet. El tutú es un traje de escena adaptado a las coreografías románticas y clásicas. Su evolución está ligada a la evolución de las técnicas coreográficas y de danza y, aunque parezca contradictorio pues su origen es anterior, a la aparición del tejido de *nylon*.

Historia

Aunque el baile es una manifestación humana presente en prácticamente todos los tiempos y culturas, su calificación como danza o ballet se vincula al desarrollo de un arte pautado y marcado por la técnica y la coreografía, y a su ascenso a categoría de arte escénica.

En este aspecto todos los expertos coinciden en marcar como inicio convencional del ballet la presentación del Ballet Cómico de la Reina en el Louvre, en septiembre de 1581, como parte de los actos celebrados con motivo de las bodas del Duque de Joyeuse con Margarita de Lorena. La Reina, Catalina de Médicis, que aportó sus gustos y costumbres italianas, y el maestro de baile Belgioioso fueron los artífices.

Los bailes cortesanos desarrollados en jardines y salones, en los que participaba la corte, e incluso los reyes, alcanzaron un gran auge en Europa. En 1661, el rey Luis XIV crea la Academia Real de la Danza y da con ello un nuevo impulso a este tipo de espectáculos. Así, progresivamente este arte pasó de la corte al teatro, y poco a poco serían artistas profesionales quienes participarían en él.

Durante todo este tiempo los trajes utilizados eran similares a los trajes de corte, ricos, suntuosos y a la moda, y con pequeños elementos que sirvieran para identificar a los personajes. Los zapatos, asimismo, eran de tacón.



La bailarina Marie Sallé. 1ª mitad del siglo XVIII. Biblioteca de La Ópera de París.

La mujer empieza a bailar como profesional en 1681 y muy pronto aparecerán grandes bailarinas que revolucionarán a la vez la técnica y el vestuario. En 1730 la bailarina Marie Camargo acortará sus faldas por encima de los tobillos para que pudiera verse su dominio del *entrechat*¹. Marie Sallé, unos años después, aparecerá en Londres vestida tan sólo con un corsé, una falda y un vestido de muselina por encima.

El punto de inflexión para el cambio definitivo llega en 1760, cuando Jean-Georges Noverre² publica sus *Cartas sobre la Danza*, auténtica revisión del pasado y nueva teoría sobre el sentido de la danza, su técnica y todo lo que la acompaña³.

Por tanto, a lo largo del siglo XVIII el vestido de baile se aligera y, a partir de la Revolución Francesa, los vaporosos y transparentes vestidos-camisa, impuestos por la moda femenina, y el empleo de muselinas,

gasas y tejidos transparentes facilitarán la evolución de los trajes de escena sobre todo en la danza, en la que los materiales, siluetas y adornos se simplificarán. El calzado también adoptará las novedades del momento y en el ballet aparecerán los zapatos planos propios del Neoclasicismo, como puede verse en grabados de la época. A partir de este momento se introducen también las mallas de color carne para cubrir las piernas, que quedarán, progresivamente, más al descubierto.

El tutú romántico

Con la llegada del Romanticismo llega también un período de esplendor para el ballet. Se produce una unidad temática y estética que favorece un nuevo ballet completamente independiente y definido; argumento, música, coreografía, vestuario, escenografía y técnica se unen ayudados por nuevos recursos técnicos como la luz de gas, que comienza a utilizarse en la Ópera de París en 1822. Los libretos de ballet se vuelcan en temas sobrenaturales, leyendas y reinos de fantasía poblados de fantasmas, sílfides y personajes salidos de los sueños. El ballet romántico se impone y es a partir de ahora cuando se califica como “tutú” el traje de las bailarinas⁴.

En 1832 se estrena el ballet *La Sílfide*, que establece la estética y características del ballet romántico⁵. Su protagonista, Marie Taglioni (Estocolmo, 1804 – Marsella, 1884), fue una de las más importantes de su tiempo, y también ha pasado a la historia por haber sido la primera de la que se tiene constancia que utilizara el tutú romántico. Su técnica en puntas, su ligereza, sus características “etéreas” al bailar hicieron que Victor Hugo le dijera: “à vos pieds, à vos ailes”.



Marie Taglioni en *La Sílfide*. Biblioteca de la Ópera de París.



Pas de Quatre. Marie Taglioni, Carlotta Grisi, Lucile Grahn y Fanny Cerrito. Museo teatral de La Scala. Milán.

Hay numerosos grabados y pinturas que representan a Marie Taglioni con el traje que Eugène Lami⁶ diseñó para la *Silfide*: corpiño ajustado, gran escote que dejaba lucir los hombros y falda acampanada (construida con capas de tarlatana⁷, muselina y gasa) hasta media pierna y ligeras zapatillas de color rosa; sin olvidar las pequeñas alas situadas en su espalda.

Puede decirse que la repercusión de esta bailarina y la estética creada por ella en *La Silfide* marcaron la moda de los años que siguieron a su estreno en la Ópera de París en 1832. Si hasta ese momento el traje de escena era una estilización de los trajes de cada época, ahora empezará a independizarse y, es más, en este caso concreto se convertirá en un prototipo a imitar. Además, a esto habría que añadir la fragilidad, palidez y delicadeza que las mujeres del momento tomaron de la *Silfide*, que fue considerada como el ideal femenino.

De hecho en alguna revista de moda de la época se menciona el “vestido sílfide”

como un tipo particular de vestido, y es clara su influencia, particularmente, en los trajes de sociedad para los bailes. El calzado, dejando aparte los ligeros botines utilizados con los trajes de calle, en los bailes y salones, consistía en una liviana zapatilla de raso, plana y atada con cintas, similar en todo a las utilizadas por las bailarinas. En este momento la danza en puntas ya estaba generalizada aunque se desconoce cuando comenzó exactamente.

En 1841 un nuevo ballet, *Giselle*⁸, impone definitivamente el “acto blanco”⁹, fija el traje de ballet (cuerpo ajustado, hombros al aire, falda o tutú de gasa, muselina o tul, siempre blancos, y mallas y zapatillas de raso rosas) y consagra el ballet romántico.

Cuando las grandes bailarinas del momento, Marie Taglioni, Carlotta Grisi, Lucile Grahn y Fanny Cerrito, aparecieron en Londres en 1845 bailando el famoso “*Pas de Quatre*”, salieron a escena ataviadas de igual manera: vestidos de gasa blanca siguiendo la estética romántica. Esto hace pensar casi en un uniforme, un traje de trabajo establecido.

Estos trajes eran utilizados tanto para las clases y ensayos¹⁰ como para los espectáculos en los teatros; sólo en este caso se les llama tutús y su diferencia estaba tan sólo en una mayor ligereza de los tejidos y en la ornamentación y decoración con galones, lentejuelas...



Fanny Essler, con un traje tan sencillo que parece más para ensayo que para escena.

MODELO DEL MES DE FEBRERO

Este tutú romántico evolucionó muy poco a lo largo del siglo XIX, aunque se fue haciendo más corto y se convirtió en el atuendo típico de la bailarina. La obras de Degas¹¹ dejan patente cómo era el tutú en torno a 1870 y años posteriores.

Aunque en estos años, y a pesar del éxito de Giuseppina Bozzacchi en la *Coppélia* de Saint-Léon, la danza ha decaído y el tipo de bailarina se ha transformado en Occidente, concretamente, y sobre todo en París. La renovación vendrá de Oriente, desde Rusia.

Cléo de Mérode, que entró en la Escuela de Danza de la Ópera de París a los 7 años, en 1882, describe minuciosamente en *Souvenirs* el traje y tutú de la época. Para los ensayos: una camisa cerrada hasta el cuello, sobre ella un corsé de dril, encima una blusa en batista con un pequeño volante en el escote, un pantalón hasta las rodillas, medias de algodón y la falda -dos faldas de tarlatana



Pequeña bailarina de catorce años. 1878-1881. Original en cera y tela de Edgar Degas. Museo d'Orsay.

Ensayo en la Ópera de Le Peletier. Edgar Degas. 1872. Museo d'Orsay.



cosidas juntas en la zona alta- y finalmente un cinturón. Para la escena, las faldas eran de tejido más fino y el calzón se sustituía por un maillot de seda rosa en dos partes: una superior con mangas que ocultaba hombros y axilas y otra inferior. Según Cléo de Mérode, en escena se utilizaba un “verdadero tutú”: tres faldas montadas sobre la misma cinturilla, la exterior muy fruncida y de más vuelo.

El estricto atuendo estaba completamente reglamentado, incluso en las medidas de las piezas y telas: falda de 50 ó 60 cm. de largo, formada por dos capas de tarlatana superpuestas, de entre 5 y 6 m. de contorno y cosidas juntas en la parte baja de un canesú de 15 cm. que permitía ajustar las caderas y marcar la cintura.

Tanto los trajes de trabajo como de escena se fueron simplificando según evolucionaron las técnicas de la danza y las modas, y cuando el centro de atención se desplazó de la Academia de Danza de la Ópera de París, con sus estrictas normas, a los Ballets de la Corte Imperial Rusa.

El tutú clásico

El ballet clásico está indiscutiblemente unido a las coreografías de Marius Petipa. Nacido en Marsella, se trasladará posteriormente a San Petersburgo, donde será maestro de ballet entre 1862 y 1903. Sus más famosos ballets *Don Quijote*, *La Bayadera*, *La Bella Durmiente*, *El Lago de los Cisnes* o *Raymonda* se bailaban ya en su época con tutús algo más cortos, mientras que en Francia se continuaban utilizando tutús hasta la rodilla.

Algunos piensan que su antecedente puede encontrarse en el traje de escena de los bailarines masculinos del siglo XVIII, que llevaban una falda corta sobre los calzones. (Ver figura en página siguiente.)

En 1910, los Ballets Rusos de



Foto de estudio de Ana Pavlova en *La muerte del Cisne*.

Diáguilev triunfan en París y se produce un cambio rotundo en la moda. El vestuario de ballet se hizo más variado bajo la influencia del coreógrafo ruso Mijaíl Fokin y el figurinista Léon Bakst. Los colores llamativos y el aire oriental reemplazaron la hegemonía de los tonos pastel y las faldas largas.

No hay que olvidar que en estos años se produce una gran liberalización tanto en los trajes de ensayo como en los de escena, cambio propiciado por las nuevas coreografías, decorados y figurines de los Ballets Rusos, en los que participaron numerosos artistas y pintores, como Picasso por ejemplo, y se introdujeron mallas, túnicas y otros trajes que convivieron con los tutús.

Una de las más famosas costureras



Gaetano Vestris (1729 - 1808). ABAD CARLES, Ana (2004): *Historia del ballet y de la danza moderna* (Pag. 44).



Tamara Karsavina, 1912. Fotografía Online : *Britannica Student Encyclopaedia*. (<http://student.britannica.com/eb/art-55314>)

de tutús está vinculada a la figura de Balanchine¹², que en 1932 fue nombrado maestro y coreógrafo de la compañía de ballet clásico "Ballet Russe de Monte Carlo", continuadora de la de Diaghilev. Para su primer ballet, titulado *Cotillon*, diseñó los trajes Christian Berard, diseñador y fotógrafo, y los confeccionó Bárbara Karinska, una gran costurera rusa que se trasladó de Moscú a París. Esta colaboración prosiguió, y finalmente Karinska instaló un taller para elaboración de tutús en París, sólo superado por el de la Ópera.

El siguiente gran cambio vendrá de la mano de los nuevos materiales textiles que se comercializarán a partir de la Segunda Guerra Mundial.

Los materiales tradicionales eran difí-

ciles de conservar. La tarlatana perdía apresto con los lavados y era necesario volver a aprestarla, las gasas y tules de seda y algodón se estropeaban y rompían con facilidad... Por otra parte, su textura y resistencia permitía unos cortes y unas formas determinados... Esto cambió con la aparición del *nylon*¹³, y en concreto del tul de *nylon* que permitió la elaboración de tutús rígidos y más cortos.

Más o menos desde 1950 convivieron dos tipos de tutú: el tutú a la inglesa y el tutú a la francesa. El tutú inglés o "tutú galleta" es corto y los volantes van fijados a la braguita, de más corto -el interior- a más largo -el exterior-, lo que hace que su borde caiga ligeramente -son similares a los empleados por los Ballets Rusos en la época de Petipa-. El tutú francés o "tutú de aro" lleva una armadura

que sirve de sostén a los volantes y queda más recto y más corto que el inglés. Cuando Rudolf Noureiev dirige el Ballet de la Ópera de París (1983-1989) impone el tutú inglés.

En la década de los sesenta los tutús, básicamente los de tipo francés, se hicieron muy cortos montados sobre la cadera y reforzados con ballenas para mantenerlos rígidos, dejando al descubierto la *trousse*¹⁴, lo que no era demasiado estético.

En la actualidad son los diseñadores de trajes para la escena quienes eligen la forma del tutú. Conviven los tutús románticos, los diversos tipos de tutú clásico y las variaciones contemporáneas de éstos siempre que se represente ballet; la danza contemporánea se rige por otros patrones, tanto en música, como en coreografía y vestuario.



Lois Smith en *El Lago de los Cisnes*. Finales de los años 1950. (Ken Ball / National Ballet of Canada).



Tutú de Karinska para el Ballet Imperial.



Diseño de tutú para Margot Fonteyn en *La Bella Durmiente*. Mostrado en la exposición *Margot Fonteyn in America: A Celebration*.

La pieza del mes

El tutú expuesto en la vitrina 1, *Vestidos*, del Museo del Traje (MT090231), responde al modelo de tutú clásico con aro, es decir, el tipo francés. Está confeccionado en raso de algodón mercerizado y tul mecánico de *nylon* en color rosa, con decoración aplicada (galón en tisú de lurex con tramas doradas en superficie, grandes lentejuelas de acetato dorado y cristales en el cuerpo) y lleva forro en tafetán de algodón blanco. El cuerpo, muy ceñido, con dos cortes verticales y dos ballenas, tiene un gran escote en uve en el delantero y la espalda; la base del cuerpo termina en un pico en el centro de la cintura; el delantero va despegado de la falda para facilitar el movimiento y la espalda unida a ella mediante costura; se cierra en la espalda con una línea de corchetes. La falda tiene un canesú de 9 cm. de largo, de donde despega el tutú, propiamente

dicho, en forma de plato. La braguita, en tul, va unida al cuerpo y las perneras están fruncidas con goma elástica. El tutú completo tiene un largo de unos 30 cm. y está confeccionado partiendo los volantes a la altura de las perneras de la braguita. Son 11 volantes fruncidos, el inferior más estrecho (unos 10 cm.) y cada uno de los siguientes dos cm. más largo que el anterior y unidos entre sí mediante ligeras puntadas. En el octavo volante lleva fijado, y enfundado en el mismo tul, un aro o ballena de plástico que ayuda a mantener rígido el conjunto. Sobre las capas de tul, una sobrefalda en raso de algodón mercerizado con decoración aplicada (similar al cuerpo) y otros dos volantes fijados al borde de ésta; el último es corto y va superpuesto al borde.

Se realizó en 1981 para la representación de la obra *Cascanueces*, de Tchaikovsky, en la que fue utilizado por la donante (Lola Grande Arranz).



Tutú. 1981. Museo del Traje. CIPE (MT090231).

El tutú y la moda en la actualidad

Actualmente la estética asociada a los tutús de ballet ha llegado a los diseñadores de moda, que se han inspirado en ellos para sus creaciones. Asimismo, algunos diseñadores de moda se han convertido puntualmente en figurinistas y autores de vestuario para ballets.

Un caso destacado lo constituye el tutú corto de color rojo fuego, obra de Christian Lacroix para Karole Armitage¹⁵.

Alexander MacQueen y otros diseñadores han llenado algunas de sus colecciones de tutús reinterpretados y entre las piezas de la colección del Museo del Traje se encuentra también un claro ejemplo de inspiración en el tutú: un conjunto de cuerpo y falda de la diseñadora Lidia Delgado (MT092875-76). El cuerpo ajustado da paso a una falda con

canesú, del que parte el tutú, formado por seis capas de tul y gazar superpuestas que crean un volumen de clara inspiración en los trajes de ballet. La autora fue bailarina de ballet en su juventud.

Confección

EL CUERPO:

Para la confección del cuerpo entallado es necesario tomar las medidas de la bailarina y realizar el patrón, constituido generalmente por 10 piezas: cuatro para el delantero, cuatro para la espalda y dos costadillos. Suele ir emballado ligeramente y forrado, y cierra en la espalda con una tira de corchetes. Para mayor comodidad va unido al tutú, unas



Tutú de Christian Lacroix para el ballet *Les Anges Ternis* (1987). El diseño incluye un pequeño polisón en la zona trasera del tutú. VV.AA. (1999) : *Metraje Escénico*. Instituto Francés de Madrid (Pag. 76)



Vestido. Lidia Delgado. Museo del Traje. CIPE (MT092875-76).

MODELO DEL MES DE FEBRERO

veces cosido y otras simplemente sujeto con elásticos o bridas. Los elementos decorativos posibles son muy variados.

EL TUTÚ LARGO O ROMÁNTICO:

En primer lugar se realiza una pieza de unos 10 cm. de longitud, en tul, que se fija a una cinta y debe responder al contorno y a la forma de la cadera de la bailarina. Después se elaboran los volantes, que pueden ser en tul de diversos grosores y resistencias, organza, gasa...; una vez fruncidos, cada volante se monta a dos cm. del anterior, comenzando por el inferior. Finalmente se iguala el bajo y se remata. Va separado del cuerpo y de la braguita.

EL TUTÚ CORTO:

En el caso del tutú corto, el punto de partida es la braguita, que va unida a la tira de tul de 10 cm., como en el caso del tutú largo, donde se fijan los volantes. Se cortan entre 11 y 13 volantes, en tul rígido de diferentes dimensiones: del primer volante exterior (el más grande) al último (el más pequeño e interior) se disminuye la longitud de 9 a 4 m. y el largo, de 41 a 5 cm. Se distribuyen regularmente sobre la pieza de sujeción en tul, quedando el superior a unos 9 cm. por debajo de la cintura. Finalmente los volantes se unen, mediante

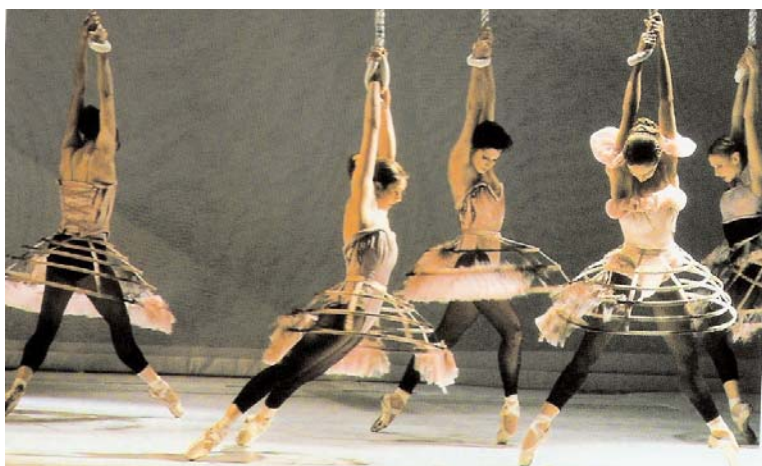
costura, de dos en dos o de tres en tres, para dar al tutú su forma definitiva de plato. Los motivos decorativos son variadísimos, incluidas pequeñas sobrefaldas en otros tejidos.

En el caso del tutú con aro de tipo francés, los volantes llevan un forro inferior de tul en el que se inserta el aro en acero o material plástico.

Los materiales

Según hemos visto, los tejidos empleados en la confección de tutús han ido evolucionando en función de los avances en la producción textil y, en la actualidad, son los tejidos sintéticos los más utilizados. Estos no sólo tienen la apariencia de los tejidos “nobles” empleados anteriormente, la seda o el algodón, sino que son muy fáciles de lavar y mantener teniendo en cuenta que, por muy ligeras, etéreas y perfectas que puedan parecer las bailarinas, realizan un duro ejercicio físico que tiene como consecuencia la emisión de sudor.

Básicamente, los materiales empleados han sido la entretela, la tarlatana, la gasa, la muselina, el organdí y la organza, el tul y el *voile*.



Ballets de Montecarlo. Ballet Hiatus (1993). Les Ballets de Monte-Carlo. Les 20 Ans. 1985/2005. (Pag. 29)

Notas

¹ Paso batido en el aire, hasta ese momento reservado a los hombres. A partir de ese momento el reglamento de la Ópera obligará a llevar bajo la falda un “calzón de precaución”.

² París, 1727 – Saint Germain en Laye, 1810.

³ Respecto al vestuario de la bailarina dirá: “... Yo disminuiré en tres cuartas partes los miriñaques ridículos de nuestras bailarinas: impiden igualmente la libertad, la rapidez y la acción pronta y animada de la danza...”.

⁴ Sin embargo, este calificativo se aplica *a posteriori*; hasta finales del siglo XIX se hablaba de faldas, enaguas, faldones.

⁵ Estreno el 12 de marzo de 1832 en la Ópera de París. Coreografía de Filippo Taglioni. Música de Jean Schneitzhoeffter. Decorado de Pierre Luc Charles Ciceri. Trajes de Eugène Lami. Intérpretes: Marie Taglioni y Joseph Mazilier.

⁶ Eugène Louis Lami (París, 1800 - 1890) pintor, tanto retratista como paisajista, fue fundamentalmente conocido por su actividad como litógrafo y acuarelista. Trabajó también en el campo de la decoración, siendo, por ejemplo, el encargado de algunos aposentos del Château de Chantilly, en 1844, y del Château de Ferrières, que construyó Joseph Paxton por encargo de James de Rothschild y que se terminó en 1859. Destaca el salón Luis XVI, con pinturas de Boucher y decoración de “boiseries” en rosa. Hizo también figurines para teatro como *El Fantasio* de Musset, aunque en este caso no se realizaron. Hay un retrato suyo, de hacia 1889, de Gustave Caillebotte (1848 – 1894).

⁷ La tarlatana es una tela de algodón de tejido muy flojo y muy aprestada.

⁸ Ballet de Théophile Gautier inspirado en un poema de Henri Heine. Música de Adam. Coreografía de Coralli y Perrot. Decorados de Ciceri. Vestuario de Lormier. Protagonizado por la bailarina Carlotta Grisi.

⁹ El “acto blanco” aparece ya en *La Sífide*. Básicamente los ballets románticos contarán con varios actos, en cada uno de

los cuales se reflejarán dos mundos distintos: el real, en un marco reconocible y diurno -los trajes tendrán inspiración en el folklore- y el de los espíritus, en un espacio fantasmal y nocturno -se utilizarán los tutús blancos-.

¹⁰ Théophile Gautier, en su obra *Los Franceses pintados por sí mismos*, lo refleja “... falda corta de muselina blanca o de satén negro, corsé escotado, medias de seda blancas y un calzón de percal que llega hasta las rodillas y sustituye al mailot que sólo se utiliza en el teatro.”

¹¹ Edgar Degas vivió entre 1834 y 1917. Su obra es un documento histórico sobre el ballet en los primeros tiempos de la III República. Las bailarinas de Degas son las de la etapa del bailarín Louis Merante como coreógrafo y maestro (Foyer de la Ópera, 1872) en el entorno de la Ópera de la Rue Le Peletier, destruida por un incendio en 1873, y el Palais Garnier inaugurado en 1875.

¹² Georges Balanchine nació en 1904 y se formó en la Escuela Imperial de Ballet de San Petersburgo y trabajó con Diaghilev para los Ballets Rusos. Considerado el padre del ballet clásico americano, creó en 1946 el germen de su posterior *New York City Ballet*, financiando su proyecto con el dinero obtenido componiendo coreografías para musicales de Broadway y Hollywood.

¹³ El *nylon* es un polímero artificial que pertenece al grupo de las poliamidas. Su descubridor fue Wallace Hume Carothers, que lo patentó el 20 de septiembre de 1938. Los Laboratorios DuPont produjeron esta fibra sintética fuerte y elástica, que reemplazaría en parte a la seda.

¹⁴ La *trousse* es una braguita cubierta con volantes y que está cosida a la falda o tutú propiamente dicho; junto con el cuerpo constituyen los tres elementos fundamentales del tutú.
¹⁵ Se trata de un tutú confeccionado para el ballet *Les Anges Ternis*, con música de Charles Mingus, coreografía de Karole Armitage y diseño de vestuario de Christian Lacroix. Lo utilizó la bailarina Elisabeth Platel.

Bibliografía

- ABAD CARLES, Ana (2004): *Historia del ballet y de la danza moderna*. Madrid. Alianza Editorial.
- BARTHES, Roland (1978): *Sistema de la moda*. Barcelona. Gustavo Gili.
- BLANC, C. (1870): *L'Art dans la parure et dans le vêtement*.
- BOURCIER, Paul (1981): *Historia de la danza en Occidente*. Barcelona. Blume.
- DEVONYAR, Hill ; Kendall, Richard. (2004): *Degas et la Dance*. Editions de La Martinière. Paris
- FERNÁNDEZ, Salvador. (2008): *Apuntes sobre la Historia del Diseño en el Ballet*. Consejo Nacional de las Artes Escénicas. La Habana.
- KAEN, Martine; PINASA, Delphine. (1997): *Le tutú. Petit guide*. Opera National de París. París.
- LIFAR, Serge (1973): *La Danza*. Barcelona. Labor.
- REINA, Ferdinando (1981): *Histoire du Ballet*. París. Aimery Somogy.
- PENA, Pablo (2000): “La bailarina, ideal femenino romántico”. Cairón, *Revista de Ciencias de la Danza*, 6. Universidad de Alcalá.
- SALAZAR, Adolfo (1949): *La danza y el ballet*. Méjico. Fondo de Cultura Económica.
- TESTA, Alberto (1977): “Discorso sulla danza e sul balletto”. *La voce*, 14. Roma. Trevi.
- VV.AA. (1999): *Metraje Escénico*. Instituto Francés de Madrid.

Textos: Carmen Pérez de Andrés
Corrección de estilo: Ana Guerrero
Maquetación: M^a José Pacheco

Carmen Pérez de Andrés es Licenciada en Historia del Arte por la Universidad Complutense de Madrid y Diplomada en Restauración de Bienes Culturales por la Escuela Superior de Restauración de Madrid.

Trabajó como restauradora en diversos monumentos y museos, y como Conservadora de Museos, en el Museo Nacional de Arqueología Marítima de Cartagena y el Ministerio de Cultura. Dirigió durante 9 años el Centro de Conservación y Restauración de Bienes Culturales de Castilla y León, y ha sido Subdirectora del Museo del Traje. CIPE hasta fechas recientes, en que se ha trasladado al Museo del Ejército .

MODELO DEL MES DE FEBRERO

MODELO DEL MES. CICLO 2009

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

Domingos, 12:30 horas

Duración: 30 minutos

Asistencia libre

ENERO: Traje maragato

Ana Guerrero y Américo López

FEBRERO: Tutú

Carmen Pérez

MARZO: Joyería de amas de cría

M^{ra} Antonia Herradón

ABRIL: Traje 1870 ca.

Inmaculada Ledesma

MAYO: Vestido Madrid de los Austrias

Teresa García

JUNIO: Maletas de los años 20

Lorena Delgado

SEPTIEMBRE: Abrigo de niño 1890

Marta Blanco

OCTUBRE: (Pieza por determinar)

Inmaculada Barriuso

NOVIEMBRE: Vestido 1950-1959

Helena López

DICIEMBRE: Vestido Hubert de Givenchy

Laura Luceño