



La disidencia en

la Indumentaria:

de la Historia de

la Antimoda a la

plasticidad

de las

polisemias

vestimentarias



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA

Tesis Doctoral presentada por. Almudena Cruz Forte

Dirigida por. Dra. Rocío Gárriga Inarejos

Valencia, marzo 2024

Universidad Politécnica de Valencia

Facultad de Bellas Artes San Carlos

Programa de Doctorado en Arte: Producción e Investigación

AGRADECIMIENTOS

Mis más sinceros agradecimientos van dirigidos a mi directora de tesis, Rocío Garriga. Su excelencia, su exigencia (pero de las que ennoblecen el espíritu, no de las que lo castigan), su conocimiento y su experiencia me han hecho sentir siempre estar en buenas manos, y lo que es más importante, me ha fortalecido, sin ella saberlo, para esforzarme por conseguir un trabajo del que sentirme orgullosa.

A Pepe Romero, mi mentor inicial y director de tesis antes de que se jubilara, le debo algo muy valioso: la confianza que tuvo en mí, al proponerle un tema inusual para las enseñanzas artísticas, pero que con su agudeza e ingenio supo entender perfectamente sus posibilidades para una investigación doctoral. Es más, jugó un papel crucial para la consecución de esta tesis: en nuestra primera entrevista captó perfectamente mis intereses, y supo trazar una línea de investigación que me pudiera aportar el conocimiento que yo anhelaba (que yo, para aquel entonces, desconocía cuál era). Solo la experiencia y la perspicacia del alma del maestro pueden iluminar y guiar a la alumna inexperta. Muchas gracias Pepe, tu confianza siempre fue muy valiosa para mí.

Durante mis primeros años de investigación coincidí con el profesor Miguel Molina: él fue clave en mis primeras colaboraciones, ese trabajo incansable que se debe cursar en paralelo a cualquier tesis. Su generosidad me dejó perpleja: sin conocerme, sin tener a penas referencias de mí, me cedió todo lo que poseía y consideraba que me pudiera ayudar, así como su tiempo: no dudó en prestármelo cuantas veces lo necesitase para disipar dudas en un momento en que la carrera investigadora resultaba un enigma para mí. Gracias Miguel por tu infatigable dedicación e incommensurable generosidad.

A mi familia, agradecerle su incondicional cariño y amor con el que han sabido velar las asperezas de mi carácter en los arduos años empleados en esta tesis. Y cómo no, mención especial a mi madre, por su infatigable apoyo, nunca dudando en estar ahí para prestar cuantas manos fueran necesarias. Gracias.

Agradecer infinitamente a todas las personas que se han ofrecido, sin ni tan siquiera dudarlo, a dejarse fotografiar como miembros de una tribu de vestimentas inverosímiles. Muchas gracias por prestaros al juego.

Y, por último, mi más sincero agradecimiento a un gran número de personas, que en el transcurso de esta tesis cedieron a ser modelos de medidas para los patrones, me localizaron un libro, me pusieron en contacto con otras personas que me interesaban para la investigación, me aprobaron artículos o gestionaron trámites administrativos que fueron necesarios. Gracias a todas esas almas anónimas que aligeraron las exigencias de llevar a cabo una tesis.

ÍNDICE

RESUMEN	10
ABSTRACT	12
RESUM.....	14
INTRODUCCIÓN	18
CAPÍTULO I. TRAJE Y RELIGIÓN: ORÍGENES DE LA DISIDENCIA INDUMENTARIA A TRAVÉS DE LO SAGRADO Y LO PROFANO	36
1.1. Marco histórico: breve recorrido sobre el origen de una disidencia indumentaria según preceptos religiosos	40
1.2. El traje raído y el desaseo como condición místico- filosófica en la era precristiana	48
1.3. Indigencia versus fastuosidad: de la Edad Media a la Contrarreforma	60
1.3.1. Prácticas religiosas extremas: el cuerpo maltratado.....	71
1.3.2. De la Contrarreforma al Barroco: normativización del hereje opulento y el hereje austero	78
1.4. Estado actual de la austeridad y la indigencia, integrados en los códigos vestimentarios	90
CAPÍTULO II. LA FISICIDAD Y EL TRAJE: MANERAS VESTIR Y DESVESTIR, MANERAS DE PEINAR Y DESPEINAR.....	102
2.1. Marco histórico: la fisicidad en relación con el traje desde la Antigüedad, orígenes de un discurso	104
2.2. El desnudo con respecto al traje y al género: la mujer libidinosa y guerrera frente al hombre ciudadano	114
2.2.1 La ausencia de hábito y la hechicera.....	121
2.3. La retórica disidente de la fisicidad a través del pelo.....	158
2.3.1. La juventud se despeina.....	171

2.3.2. El peinado juvenil como disrupción post-moderna.....	178
---	-----

CAPÍTULO III. EL GÉNERO COMO CISMA: LA DISIDENCIA INDUMENTARIA A TRAVÉS DEL TRAJE “MASCULINO” Y “FEMENINO” 194

3.1. Marco histórico: traje, género y disidencia indumentaria 198

3.2. Travestismo promocional y transexualidad: integración social de la mujer a través del indumento 208

3.2.1. La mujer soldado, marinero y pirata.....	213
---	-----

3.2.2. La mujer y el pantalón	225
-------------------------------------	-----

3.2.3. Fin del travestismo promocional femenino y la cultura <i>butch</i>	250
---	-----

3.3. Travestismo masculino e identidad sexual 254

3.3.1. Consentimiento del travestismo masculino en las cortes europeas: siglos XVII y XVIII	258
---	-----

3.3.2. El hombre travestido y transexual en la era industrial: mofa y liberación	267
--	-----

3.3.3. Transformismo masculino en el siglo XXI: efebos y nuevas masculinidades.....	285
---	-----

CAPÍTULO IV. EL CUERPO CIVIL: EL ESTADO Y LA POLÍTICA EN LA DISIDENCIA INDUMENTARIA 292

4.1. Marco histórico: origen del interés de los estados por el traje 294

4.1.1 El vestido civil adquiere forma: la herencia grecorromana del código vestimentario y político.....	300
--	-----

4.2. El nacimiento de la burguesía y su influencia: nuevas estrategias en el vestir y la imitación como acto político disidente 304

4.2.1. La emulación estilística y la devaluación del “traje de clases” en el origen de las democracias.....	312
---	-----

4.3. El extranjero y su traje como disidente: implicaciones políticas del vestir entre naciones 330

4.3.1. El ejemplo del Motín de Esquilache y el de la Rebelión de las Mantillas: la nacionalidad y la indumentaria en el debate político ..	340
--	-----

4.4. La política vestida en la era contemporánea: la militancia y los signos disidentes 346

CAPÍTULO V. APROXIMACIÓN A LA RELACIÓN.....	364
5.1. El vestuario en las artes plásticas y escénicas: de la <i>moda</i> de las <i>indumentarias</i> al <i>vestuario</i> a través de la reforma del traje y las vanguardias artísticas.....	368
5.2. El textil y el traje en el lenguaje del arte posmoderno: la <i>moda del vestuario</i> a través de la <i>indumentaria</i>	394
5.3. Vestuario <i>Ecce Tribu</i>	412
5.3.1 Referentes: el indumento disruptivo y el arte en el trabajo de Le Mindu, Lespagnard, Warren y García	414
5.3.2 Estudios y colaboraciones previos	425
5.3.3 Vestuario <i>Ecce Tribu</i> : proceso	451
5.3.4 Vesturaio <i>Ecce Tribu</i> : diseños.....	467
CONCLUSIONES.....	526
BIBLIOGRAFÍA GENERAL.....	532
RECURSOS ONLINE Y AUDIOVISUALES.....	548
BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA.....	552
ÍNDICE DE FIGURAS.....	555
ÍNDICE DE IMÁGENES DE LA FASE PRÁCTICA	578

RESUMEN

La presente tesis abarca la concepción de la moda occidental desde una óptica antagónica a la que la literatura especializada en la materia acostumbra a hacerlo: la disidencia.

A pesar de que las tribus urbanas abrieron un camino de rebelión estilística que muchos autores han analizado, y cuyo impacto aún es palpable en las actuales formaciones disidentes vestimentarias, la indumentaria, la moda y el vestuario, en general, han sido estudiados desde un pragmatismo institucional. Tal practicismo documental ha tenido como fin entender las influencias, las tendencias y los cambios estilísticos que, según valores temporales y geográficos, han determinado las formas del traje a lo largo de la historia.

Pero ¿es menos importante la línea de un pantalón, el largo de una falda o el uso de una peluca que un movimiento artístico o literario para entender una sociedad en un período histórico concreto? Evidentemente, con esta pregunta no se pretende equiparar la producción artística o literaria a la confección de prendas, pues consideramos que, de alguna manera, el arte siempre alcanzará cotas expresivas que la artesanía de un elemento funcional no puede alcanzar con la misma intensidad y calidad; no obstante, formulando tal cuestión se invita a reflexionar sobre cómo un recurso tan cotidiano como es el vestir puede llegar a traducir expresiones políticas, sociales y culturales.

Bajo tal premisa esta tesis ha sido articulada con la intención de identificar, elaborar y proporcionar una particular "historia del traje" según la óptica de la disidencia indumentaria, entendiendo el traje como un arbitrio social capaz de imponer normas (traje normativo) pero también de romperlas (traje

disidente o anti-moda), desencadenando así ciclos estilísticos *ad aeternum*¹, entendiendo el traje como un elemento estético y comprensivo de la cultura y como factor a tener en cuenta de cara a su conocimiento.

El estudio pormenorizado de la historia del traje, así como de la historia universal occidental, ha permitido delinear un marco teórico articulado en cuatro capítulos. Todos ellos nos han habilitado para llevar a cabo las dos últimas secciones que completan la tesis, las cuales se centran en mostrar cómo las directrices halladas en la historia de la disidencia indumentaria tienen su reflejo en las prácticas artísticas contemporáneas. En esta segunda parte de la tesis se proporcionan ejemplos indicativos relativos a artistas y diseñadores, tales como Charlie Le Mindu, Jaimie Warren, Jean-Paul Lespagnard o Rachel García. Cabe señalar que sus trabajos, no solo contribuyen a reforzar nuestra hipótesis que, como decíamos, continúa sosteniéndose al observar las pautas bajo las que se dan las creaciones más contemporáneas, sino que también han inspirado e incentivado la elaboración de un vestuario disidente-normativo de diseño y creación propios, aplicación práctica de nuestra investigación teórica, el cual se presenta fotográficamente como clausura.

PALABRAS CLAVE: moda, vestuario, indumentaria, disidencia, identidad de género, delgadez y gordura, religión, cuerpo, arte.

¹ Guiño locutivo al sociólogo francés Gabriel Tarde quien desarrollara, en las postrimerías del siglo XIX, precoces y visionarias teorías sobre la capacidad del ente social por adquirir nuevos hábitos, incluidos los indumentarios, bajo la forma de las tendencias. Según el autor, la capacidad de reproducir amaneramientos arquetípicos por el individuo social se debería a una “repetición universal”, basada a su vez en tres principios: la ondulación, la generación y la imitación.

ABSTRACT

This thesis covers the conception of western fashion from an antagonistic point of view to what the specialized literature on the subject usually does: dissidence.

Despite the fact that the urban tribes opened a path on the stylistic rebellion that many authors have been analyzed, and whose impact is still palpable in the current dissident urban tribes, clothing, fashion and costumes, in general it has been studied from a pragmatic and institutional perspective. Such information has been aimed to understand the influences, trends and stylistic changes that, according to temporal and geographical values, have determined the shapes of the suit throughout history.

But, is the silhouette of a pant, the length of a skirt, or the use of a wig less important than an artistic or literary movement to understand a society in a specific historical period? Obviously, this question is not intended to equalize artistic or literary production to the same rank with clothing: art will always reach expressive quotas that the craftsmanship of a functional element cannot achieve with the same intensity and quality; however, formulating such a question invites us to reflect on how a common resource as clothing is, can translate political, social and cultural expressions.

Under this premise, the thesis has been articulated, with the intention of identifying, elaborating and providing a particular "history of the costume" from the point of view of clothing dissidence, understanding the costume as a social discretion capable of imposing norms (normative costume) but also to break them (dissident or anti-fashion suit), thus unleashing *ad aeternum*² stylistic

² Locutive nod to the french sociologist Gabriel Tarde who developed at the end of the 19th century, early and visionary theories on the ability of the social entity to acquire new habits, including clothing, in the form of trends. According to the author, the ability to reproduce archetypal mannerisms by the

cycles, understanding the suit as an aesthetic and comprehensive element of the culture because, insofar as it means it, it constitutes, in turn, a factor to be taken into account in the face of your knowledge.

The detailed study of the history of the costume, as well as the history of the western world, has allowed to outline a theoretical framework articulated in four chapters. All of them have enabled us to carry out the last two sections that complete the dissertation, which focus on showing how the guidelines found in the history of clothing dissidence are reflected in contemporary artistic practices. Indicative examples relating to artists and designers such as Charlie Le Mindu, Jaimie Warren, Jean-Paul Lespagnard or Rachel García are provided in this second part of the thesis. It should be noted that his works not only contribute to reinforce our hypothesis that, as we said, continues to be supported by observing the guidelines under which the most contemporary creations are made, but they have also inspired and encouraged the development of a dissident-normative wardrobe of Own design and creation, practical application of our theoretical research, which is presented photographically as a closing.

KEYWORDS: fashion, costume, clothing, dissidence, gender identity, thinness and fatness, religion, body, art.

social individual is due to a "universal repetition", based in turn on three principles: undulation, generation and imitation.

RESUM

Aquesta tesi abasta la concepció de la moda occidental des d'una òptica antagònica a què la literatura especialitzada en la matèria acostuma a fer-ho: la dissidència.

Tot i que les tribus urbanes van obrir un camí de rebel·lió estilística que molts autors han analitzat, i l'impacte del qual encara és palpable en les actuals formacions dissidents vestimentàries, la indumentària, la moda i el vestuari, en general, han estat estudiats des d'un pragmatisme institucional. Aquest practicisme documental ha tingut com a finalitat entendre les influències, les tendències i els canvis estilístics que, segons valors temporals i geogràfics, han determinat les formes del vestit al llarg de la història.

Però és menys important la línia d'uns pantalons, el llarg d'una falda o l'ús d'una perruca que un moviment artístic o literari per entendre una societat en un període històric concret? Evidentment, amb aquesta pregunta no es pretén equiparar al mateix rang la producció artística o literària amb la confecció: l'art sempre assolirà quotes expressives que l'artesanía d'un element funcional no pot assolir amb la mateixa intensitat i qualitat; no obstant això, amb la formulació d'aquesta qüestió es convida a reflexionar sobre com un recurs tan quotidià com és el vestir pot arribar a traduir expressions polítiques, socials i culturals.

Sota aquesta premissa, la tesi ha estat articulada, amb la intenció d'identificar, elaborar i proporcionar una particular "història del vestit" segons l'òptica de la dissidència indumentària, entenent el vestit com un arbitri social capaç d'imposar normes (vestit normatiu) però també de trencar-les (vestit dissident

o anti-moda), desencadenant així cicles estilístics *ad aeternum*³, entenent el vestit com un element estètic i comprensiu de la cultura doncs, mentre la significa constitueix, al seu torn, un factor a tenir en compte de cara al seu coneixement.

L'estudi detallat de la història del vestit, així com de la història universal occidental, ha permès delinear un marc teòric articulat en quatre capítols. Tots ells ens han habilitat per dur a terme les dues darreres seccions que completen la tesi, les quals es centren a mostrar com les directrius trobades en la història de la dissidència indumentària tenen el seu reflex en les pràctiques artístiques contemporànies. En aquesta segona part de la tesi es proporcionen exemples indicatius relatius a artistes i dissenyadors, com Charlie Le Mindu, Jaimie Warren, Jean-Paul Lespagnard o Rachel García. Cal assenyalar que els seus treballs, no només contribueixen a reforçar la nostra hipòtesi que, com dèiem, continua sostenint-se en observar les pautes sota les quals es donen les creacions més contemporànies, sinó que també han inspirat i incentivat l'elaboració d'un vestuari dissident-normatiu de disseny i creació propis, aplicació pràctica de la nostra investigació teòrica, el qual es presenta fotogràficament com a cloenda.

PARAULES CLAU: moda, vestuari, indumentària, dissidència, identitat de gènere, primesa i grassor, religió, cos, art.

³ Guiny locutiu al sociòleg francès Gabriel Tarde qui desenvolupés, a les acaballes del segle XIX, precoces i visionàries teories sobre la capacitat de l'ens social per adquirir nous hàbits, inclosos els indumentaris, sota la forma de les tendències. Segons l'autor, la capacitat de reproduir amaneraments arquetípics per l'individu social es deuria a una "repetició universal", basada alhora en tres principis: l'ondulació, la generació i la imitació.

Vestir no es un acto políticamente irrelevante.

M. Riezu⁴

⁴ D. RIEZU, Marta. *La moda justa. Una invitación a vestir con ética*. Segunda edición. Barcelona: Editorial Anagrama, 2021. p. 17. ISBN: 978-84-339-1657-0.

INTRODUCCIÓN

Los cuerpos que no se conforman, los que se saltan las convenciones de su cultura y no llevan las prendas apropiadas, son considerados subversivos en lo que respecta a los códigos sociales básicos y corren el riesgo de ser excluidos, amonestados o ridiculizados.

Joanne Entwistle⁵

El interés y la atracción por la moda, como fenómeno sinérgico, nos propulsó a encauzar el presente trabajo. A pesar del sinfín de formatos vacuos, repetitivos e insustanciales de muchas de sus manifestaciones, existen muchos otros llenos de carisma, auto-afirmación y expresión plástica y cultural que siempre nos han estimulado; estos actos de moda fortalecieron nuestra voluntad por conocer, a través de este arduo proyecto, los entresijos complejos e imbricados de la moda.

Pero ¿por dónde comenzar un estudio desligado, generalmente, de los estudios académicos más rigurosos? ¿Cómo justificar la extensión y entrega a un trabajo, cuya temática provoca el recelo y la crítica de la mayor parte de la comunidad intelectual? El interés particular por el trabajo de determinados artistas y diseñadores, ajenos a muchas de las dinámicas convencionales de un sector de la moda estandarizado, abocado al mercado lucrativo del textil, nos permitió responder a estos interrogantes, validando la propuesta bajo una

⁵ ENTWISTLE, Joanne. *El cuerpo y la moda: una visión sociológica*. Traducción de Alicia Sánchez Millet. Barcelona: Paidós, D.L., 2002. p. 20. ISBN: 84-493-1258-2.

premisa afín a nuestros intereses particulares: la disidencia a través del elemento vestimentario.

Y es que los elementos indumentarios y ornamentales han sido, tradicionalmente, relegados de los trabajos de investigación crítica, social y artística dadas las connotaciones frívolas y superfluas que la vestimenta y sus usos han tenido, especialmente desde que el esplendor de las cortes de Borgoña y de Italia introdujeran el maniqueo de la moda a partir del siglo XIV.

El cariz normativo que ha cultivado la fecunda historia del traje y de la moda ha incurrido, en innumerables ocasiones, en una unilateralidad del análisis, propiciando trabajos que acotan la investigación a parámetros cronológicos, técnicos y sociológicos del elemento textil desde una perspectiva occidental y consensuada⁶. Tal es así que la historia del traje y de la moda bien puede ser entendida como una correlación de la historia universal, conformando un relato sesgado al que podemos (y debemos) acercarnos desde una mirada crítica.

Por otro lado, la amplitud con que puede ser emprendido el análisis de la moda supera considerablemente las expectativas que un neófito en la materia pudiera sopesar. Como el autor Nicola Squicciarino afirma en referencia al vestido:

A pesar de que suscita la atención y preocupación cotidiana de tanta gente, su primer perfil es todavía superficial precisamente porque no se ponen de manifiesto sus iluminadoras implicaciones con el comportamiento, que legitimarían de forma plena el

⁶ La exhaustiva obra *Historia del vestido* de la antropóloga estadounidense Patricia Rieff Anawalt y los tratados sobre motivos en tapicería y textiles orientales, caucásicos y asiáticos de Yanni Petsopoulos, Bedřich Forman y E. Gans Ruedin, son, entre otras, excepciones bibliográficas frente a la abrumadora cantidad de manuales que han deliberado sobre la conformación de la moda occidental.

fenómeno del vestido como objeto de investigación psico-sociológica.⁷

El carácter social que el desarrollo del elemento textil ha tenido a lo largo de la historia, y su capacidad de retroalimentar el lenguaje conocido como 'no verbal', son innegables. Esta reflexión conduce a la semiótica del vestido estudiada por Roland Barthes, cuyo trabajo permitió superar las limitaciones que los lingüistas postsaussurianos impusieron al acotar la semántica a la intervención premeditada, es decir, al acto de dotar significado a los signos construidos. Gracias a Barthes, se pudo extender la fenomenología de la significación a campos más amplios, como es el caso de la moda. Con ello, Barthes no hacía sino recoger un campo de investigación que ya fue atisbado con anterioridad por John Carl Flügel⁸, Honoré Balzac⁹ o Thorstein Veblen¹⁰, autores que vieron en la moda un signo social, locuaz y descifrable, digno de examen.

Si bien el carácter social del ser humano ha sido objeto de los más extensos estudios en sociología, psicología y filosofía, ¿por qué la moda, factura humana y por ende social, ha sido estudiada de manera fragmentada y aislada? ¿Por qué resulta dificultoso encontrar análisis sobre la moda que

⁷ SQUICCIARINO, Nicola. *El vestido habla*. Traducción de José Luis Aja Sánchez. Madrid: Cátedra, 1990. p. 20. ISBN: 84-376-0907-0.

⁸ John Carl Flügel (1884-1955) fue un psicólogo británico, doctor en Filosofía y en Ciencias, interesado por los campos de la hipnosis, el psicoanálisis y la práctica experimental de la psicología. Fuertemente motivado por el estudio del comportamiento psicológico humano, escribió en 1935 un ensayo sobre la moda y la implicación que esta tenía en las conductas sociales, titulado *Psicología del vestido*.

⁹ En su *Trattato della vita elegante* (1830), paradigma del dandismo finisecular, Balzac ya reflexiona sobre el acto de acicalamiento y adorno que el "hombre" acomete a diario, llegando a afirmar que "el vestido es [...] la mayor modificación experimentada por el hombre social, pesa sobre toda su existencia". *Apud. cit.* SQUICCIARINO, Nicola. (1990).

¹⁰ Thorstein Veblen fue un sociólogo y economista estadounidense del siglo XIX y XX. Especialmente interesado en la observación de la sociedad y de la cultura finisecular, publicó estudios sobre la evolución de los hábitos sociales emergentes del capitalismo decimonónico, siendo una de sus obras más conocidas en el ámbito de la sociología *La teoría de la clase ociosa*, publicada en 1899. Esta obra resume su análisis sobre las conductas sociales con respecto al manejo del tiempo, la producción y las manufacturas a lo largo de la historia y ha sido una gran base conceptual para la estructuración de las posteriores teorías sobre la psicología y sociología de la moda.

trasciendan los parámetros más normativos y que reflexionen sobre el poder político-comunicativo del traje?

Todas estas cuestiones podrían ser una prolongación interrogativa de la afirmación que hace la historiadora francesa Nicole Pellegrin:

La moda, factor de indisciplina, mantiene una emulación imitativa que estimula la negación de las prohibiciones suntuarias y un deseo de igualar al otro, deseo que impulsa, más globalmente, al rechazo de las marcas identitarias estables y favorece, quizás en el deseo de las culturas de la apariencia, una constante reconfiguración de lo político.¹¹

La presente tesis cuestiona la historia de la moda y los estudios al uso, centrándose en las deficiencias señaladas, para tratar de esclarecer la involucración del indumento en el devenir de los estándares normativos y en las respuestas disruptivas que colectivos e individuos han producido. Porque, como apunta Juan de Dios Ramírez Heredia en el prólogo de *Marginados, Disidentes y olvidados en la Historia*, citando al escritor e historiador Solzhenitsyn, “una sociedad sin normas legales es algo terrible, pero una sociedad sin otro standard [sic] que el legal, tampoco es digna del hombre”¹².

Llegado este punto, cabe precisar cuáles han sido los objetivos generales y específicos que han estructurado la tesis:

O.G.1. Mostrar que el análisis de las estéticas que se han desarrollado a lo largo de la historia de la disidencia indumentaria proporciona claves fundamentales a la hora

¹¹ Apud. BARD, Christine. *Historia política del pantalón*. Traducción de Nuria Viver. Barcelona: Ensayo Tusquets, 2012. p. 27. ISBN: 978-84-8383-382-7.

¹² MORENO, Santiago. “Prólogo”. En: RODRÍGUEZ, José J. (coords.). *Marginados, Disidentes y olvidados en la historia*. Cádiz: MHA Monografías-Universidad de Cádiz, 2009. p. 15. ISBN: 978-84-9828-253-5.

de comprender a las sociedades, su comportamiento, sus políticas y su cultura.

O.G.2. Mostrar la capacidad de la indumentaria para activar a los agentes sociales y nutrir el contexto plástico, no solo desde el lado estético sino también retórico.

O.E.1. Desarrollar un contexto histórico que ahonde, en paralelo a la historia del traje, en los actos disidentes que han desestabilizado la norma indumentaria vigente.

O.E.2. Distinguir los actos disidentes que tienen en común factores discursivos desde un plano estético, que se repitan en términos históricos y que trasciendan las fronteras geográficas.

O.E.3. Discurrir sobre cuáles son las herramientas de poder y cómo la disidencia indumentaria las interpela.

O.E.4. Aplicar los hallazgos obtenidos durante la investigación histórico-teórica al diseño y creación de una serie de piezas propias, presentándolo como una suerte ensayo estético-discursivo que ofrece imágenes que se sitúan en un terreno difuso: entre la moda, la indumentaria y las artes visuales.

Para poder alcanzar tales objetivos, la investigación fue abarcada desde una metodología inductiva y abductiva: tras una primera aproximación histórica sobre la indumentaria, la labor se centró en la observación e identificación de aquellos preceptos generales que se repetían a lo largo de la historia, bajo consignas disruptivas en el vestir. La observación y el estudio comparativo de

la información recabada nos permitieron identificar y establecer directrices desde las que estudiar la disidencia indumentaria, a saber: la percepción del individuo en el marco de la religión, la fisicidad, la identidad de género y la política.

Con tales puntos de partida, la investigación se centró en delinear una historia del traje paralela a la oficial, detectando los signos disidentes que se han ido efectuando en la evolución del traje, hipotetizando sobre cuáles han sido los nexos comunes entre ellos y que han podido configurar los cismas vestimentarios —relevantes o anecdóticos, masivos o minoritarios— en la civilización occidental durante siglos. Para alcanzar tal objetivo y llegar hasta hechos disruptivos connotados, ha sido necesario recurrir tanto a la historia universal como a la historia del traje. En cuanto a esta última, hay que señalar que hemos considerado necesario detenernos brevemente en cómo fue construida, para así entender el temprano interés que los usos vestimentarios y la moda suscitaron en Occidente, y por qué se ha mantenido un tipo de registro normativo.

Se podría afirmar que el interés del relato historicista por la moda empezó en el tránsito de la Edad Media al Renacimiento, mucho antes de que eclosionaran las grandes ediciones enciclopédicas sobre indumentaria publicadas desde principios del siglo XX hasta nuestros días. Como ejemplo ilustrativo de este temprano interés compilatorio de la moda valga el siguiente caso: de 1520 a 1560, el contable bávaro Matthäus Schwarz se hizo retratar con las prendas que portó en vida. Durante cuarenta años, Schwarz registró 137 modelos, hecho revolucionario si se tiene en cuenta que tal acto conllevaba una actitud de individualidad, temporalidad y ostentación, bases fundamentales para la propagación de la moda. Además, el hecho de ser un comerciante acaudalado que llegó a obtener un título nobiliario por parte del

rey Carlos V¹³ añadía disrupción al personaje de Schwarz: la burguesía mercantil reconfiguraba la organización estamental feudal del medievo, desestabilizando la estratificación socioeconómica e implantando las bases del capitalismo, sedimento de la industria de la moda occidental.

La hazaña documental de Schwarz ilustra cómo, desde la Baja Edad Media hasta las primeras décadas renacentistas, se produce una identificación conspicua con la indumentaria, tránsito entre la tradición antigua —ancestral, feudal, folclórica y, por tanto, repetitiva— y la recién implantada tradición tendenciosa —moderna, cortesana, artificiosa y, por tanto, basada en la novedad—.

Desde el ocaso medieval, y por razones de diferente naturaleza, se comenzará a inventariar, por medio de ilustraciones, grabados y tratados, el conjunto de trajes portados por las cortes reales, aristócratas, burgueses, grupos clericales y, en muy menor grado, el vulgo. Estos documentos, tan valiosos para la historiografía de la indumentaria, han supuesto, junto con las posteriores partidas testamentares, registros comerciales, ajuares y colecciones privadas de piezas textiles, la base central de la historia del traje y de la moda. Todos estos datos compilados han servido para el estudio analítico, cronológico y tecnológico de la vestimenta, encuadrado en factores socioeconómicos.

Esta compilación se limita a ofrecer una visión sesgada, ya que se centra en las costumbres vestimentarias de las clases más altas: mandatarios, artesanos, miembros de la nobleza, aristocracia, burguesía, así como del alto

¹³ Carlos V otorgó un título nobiliario a Matthäus Schwarz en su retorno como emperador del Imperio Germánico en 1541. El objeto de tal distinción se debió al apoyo que Schwarz mostró al monarca mediante el atuendo que portó en la celebración de su vuelta, tras nueve años de ausencia. Para tal conmemoración lució un traje compuesto por un jubón con mangas abullonadas, un gregüesco rojo ajustado, calzas al tono y una capa negra. Este *look* se remataba con los adornos y elementos de la época: espada enfundada y sombrero *berett* de ala ancha. Con la elección del color rojo Schwarz quiso expresar su felicidad ante el regreso del dogma cristiano, frente a la hegemonía protestante que prevaleció en ausencia del monarca.

clero. Ampliamente concienciadas con su poder hereditario, la aristocracia, la nobleza, la monarquía y la burguesía guardaron sus ajuares con recelo. Gracias a los ricos materiales en que fueron elaborados sus trajes, estos han podido soportar los estragos del tiempo llegando hasta nuestros días en un estado exhibible y analizable. Si a ello se suma el hecho de que los más ilustres representantes de la sociedad fueron objeto de extensos escritos y retratos, fuente de una ingente información acerca de sus costumbres vestimentarias, podemos concluir que la historia del traje, en los períodos más tempranos, solo abarca las producciones de unos pocos estamentos, los soberanistas.

Esta realidad pone de manifiesto la carencia de información sobre las otras maneras de vestir que hubo en la historia, sobre las otras realidades que desafiaron a los estados y a los poderes fácticos a través del indumento. Aunque la historia del traje menciona las medidas coercitivas en el plano vestimentario para regular los estándares —principalmente, las leyes suntuarias—, pocas veces se pueden encontrar anexadas a ellas ejemplos de los usos alternativos del vestir anteriores a la era moderna. Tan solo algunos registros literarios y judiciales¹⁴ han revelado los usos vestimentarios disidentes de determinados personajes o comunidades que poblaron la historia del traje antes de la celeberrima subcultura postmoderna.

Habrá que esperar a la Revolución Industrial y a la mecanización de Europa para que las realidades alternativas cobren un poder inusitado: los *sans culottes*, los bohemios, las *merveilleuses*, los dandis, las sufragistas, los anarquistas, las *garçonnes* y los *punks*, entre muchos otros, irrumpieron en una historia de la moda asentada hasta la fecha en un discurrir de parámetros lineales, dictados por una alta sociedad. Sobre estas disgregaciones en el

¹⁴ En los períodos anteriores a la era contemporánea, donde no existían los registros fotográficos, las actas de los juicios suponen una rica fuente de información sobre cómo podían vestir algunas personas interceptadas y juzgadas por contravenir la norma, llegando incluso a suponer un recrudescimiento de los cargos su manera de ataviarse.

vestir, asociadas a las coordenadas socioeconómicas, políticas y culturales, se han ido interesando historiadores, filósofos y sociólogos a lo largo de la segunda mitad del siglo XX hasta nuestros días.

Gracias a sus perspectivas sobre el elemento vestimentario en relación con unas circunstancias socio-ideológicas, se ha conseguido trazar un sendero discursivo alternativo (y complementario) al de la historia de la moda más tradicional. Dick Hebdige es un ejemplo de ello: teórico integrante de la Escuela de Birmingham¹⁵, se ha interesado por las disidencias conductuales que la post-guerra trajo a una Europa en reconstrucción. La inmigración post-colonial, el fervor de la cultura *rock & roll* estadounidense, la exaltación de una juventud irreverente y la estratificación social han sido los parámetros desde los que Hebdige ha edificado una teoría concluyente sobre la construcción de los estilos indumentarios en paralelo con el discurrir social, político y cultural de nuestras sociedades occidentales. Aunque su estudio se centra en la subcultura inglesa, sus recursos son aplicables a la evolución de las tribus urbanas y sus estilos en el resto del orbe occidental desde la década de los setenta en adelante.

La historiadora Christine Bard, por su parte, hace un barrido magistral de las implicaciones políticas que ha tenido el pantalón y cómo para las mujeres fue un terreno de lucha ideológico y estilístico desde finales del siglo XVIII hasta bien adentrada la segunda mitad del siglo XX.

¹⁵ La Escuela de Birmingham nace en la década de los 60, a raíz de los últimos acontecimientos acaecidos y asumidos por una sociedad inglesa fuertemente marcada por las consecuencias del fin de la Segunda Guerra Mundial: aumento de la población inmigrante y de la clase obrera, el surgimiento de la *new left* ligada al comunismo y una floreciente contracultura intelectual. Todos estos matices propiciaron la gestación del CCCS (*Center for Contemporary Cultural Studies*) en la Universidad de Birmingham, de la mano de Richard Hoggart. El creciente interés por los estudios culturales promovió toda una generación de sociólogos que estudiaron la cultura como factor indisoluble a la conducta humana, en un período marcado por la implementación de los medios audiovisuales y con ellos, las nuevas relaciones socioculturales que se fueron produciendo.

En cuanto a la sociedad de consumo capitalista, el sociólogo y filósofo Gilles Lipovetsky ha conseguido forjar una radiografía de la moda como entelequia reverberante del desarrollo social, cultural y económico contemporáneos. Lipovetsky ha delineado las poliédricas aristas de los usos estilísticos, demostrando la directa implicación de la indumentaria sobre el transitar sociopolítico de nuestras sociedades individualizadas y, por tanto, abocadas a ser comunidades refractarias.

Los trabajos de Hebdige, Bard y Lipovetsky, entre otros autores, ejemplifican el calado que la moda ha tenido, especialmente en estos últimos cien años de historia, gracias indefectiblemente a la eclosión de movimientos alternativos que han acompañado la cimentación de la democracia neoliberal de Occidente.

Indudablemente, la era moderna y posmoderna se ha prestado al desarrollo de los lenguajes vestimentarios disidentes y a su análisis, gracias a un contexto social y cultural inexistente en períodos anteriores. Sin embargo, personas y colectivos cismáticos vivieron y vistieron tanto en la Antigüedad como en el Medievo, en la era anterior a la Modernidad, y así en adelante; y uno de nuestros principales objetivos en esta tesis consiste en identificarlos.

Es por ello que un primer trazado histórico ha sido crucial para poder encuadrar: 1) las realidades alternativas que orbitaron los poderes supremacistas y que desafiaron sus 'armarios' en los períodos anteriores a la subcultura; 2) el análisis de los rasgos comunes entre las disidencias vestimentarias pasadas y las contemporáneas; 3) la carga semiótica del elemento indumentario a lo largo de la historia, la cual, junto con su carga plástica, lleva a sostener la validez de la vestimenta y el lenguaje estilístico como herramienta en determinadas producciones artísticas.

Al hilo de lo anterior, la investigación que presentamos en el presente documento se ha estructurado en dos partes: un primer bloque que reúne lo hallado tras síntesis de carácter histórico-analítico, y una segunda sección que se sirve de las conclusiones extraídas en la primera para proceder a su aplicación práctica y formal en el contexto presente. El primer bloque, el histórico-analítico, surgió de la necesidad de redactar esa historia del traje paralela a la normativa para, por un lado, acompañar al lector y a la lectora neófitos en la materia, y por otro, detectar los actos disidentes que se han repetido secuencialmente, según parámetros comunes. En este bloque, desarrollado en los cuatro primeros capítulos, se llevó a cabo un ejercicio de unificación de aquellos rasgos comunes con mayor calado en la disidencia indumentaria y estilística en Occidente; tal delineación ha permitido demostrar la evidencia de una historia paralela, pero tangencial a la normativa, de cuyas repercusiones las sociedades contemporáneas aún se hacen eco.

En cuanto al segundo bloque, dividido en dos capítulos, supone una aproximación a las capacidades discursivas y plásticas de la indumentaria en el terreno del arte para explorar el valor del elemento vestimentario como herramienta plástica, para extender la hipótesis y reflexionar sobre si, tanto los que decretan la norma como los que la contradicen, parten del mismo impulso.

Y es que la dicotomía establecida como eje central de la investigación —normativo y disidente—, no pretende estimular una conclusión con un posicionamiento ideológico declarado. Tanto la disidencia como la normatividad son estudiadas en la presente tesis como dos fuerzas creativas que refuerzan la no contradicción aristotélica, entendiendo que ambas proceden de la misma raíz reproductiva: las dos establecen sus códigos, lo que les diferencia es su radio de actuación. Si bien la historia ha conocido diferentes estadios normativos con sus réplicas disidentes, ambas tendencias

manifiestan la naturaleza humana de agruparse en torno a parámetros socializantes, capaces de gestar una comunidad eficaz, según un sentimiento de pertenencia y de supervivencia, de mando y de control.

En este sentido, cabe comentar aquí que ante una mayoría normativizante que pretende aglutinar a su colectivo mediante estándares represores, la disidencia responderá desmarcándose para asegurar la existencia de su prole, aunque esta sea exigua e incluso unipersonal. De este afán de supervivencia, aunque sea meramente estético, sustraeremos una idea: que tanto la normatividad como la disidencia son dos corrientes proactivas, opuestas —se retroalimentan— pero que figuran como engranajes de una misma polea. La necesidad de dominio y de réplica, la socialización de los actos, la reproducción de ritos y el simbolismo de los hábitos convierten a ambas estructuras en comunidades tribales de estándares antagónicos: todas ellas son tribus a fin de cuentas.

Tal perspectiva la prefiguramos tras el visionado de la película *Medea* (1969), de Pier Paolo Pasolini. El vestuario del filme y la polaridad de dos mundos, el normativo —la cultura helena— y el ‘involuntariamente’ disidente —la cultura tribal, nómada y extranjera de los bárbaros—, despertaron el interés por estudiar el elemento vestimentario bajo una imaginería tribal. En el filme se manifiesta la crueldad de los bárbaros, así como la de los ‘civilizados’, en un escenario donde se fraguaría el pensamiento reduccionista europeo, quedando demostradas las equivalencias entre estos dos mundos opuestos, y la incapacidad de concluir una verdad absoluta. Ambos universos poseen sus propias reglas tribales, incluidas las vestimentarias: ninguna es verdadera y son “el antagonismo irreconciliable entre la visión mítica y sagrada de la realidad

de las civilizaciones antiguas, y la visión racionalista y pragmática de las civilizaciones modernas”¹⁶.

Esta reflexión, resultado de nuestra investigación, constituye la base sobre la que se erige la parte práctica de la tesis. En ella, se ha planteado la base tribal de las sociedades eminentemente normativas y las ‘bárbaras’ (disidentes) a través de la creación propia, diseñando y produciendo varias piezas de vestuario. En este sentido, la aplicación práctica de nuestra investigación teórica no solo nos sitúa en la dirección del segundo objetivo de nuestro trabajo, es decir, dignificar un medio como es el vestuario e incentivar su estudio contemplando la reflexión filosófica y la producción artística; este fértil campo de investigación subraya, además, la necesidad de introducir el vestuario en la praxis artística como un elemento crítico-comunicativo, capaz de incorporar y transmitir contenidos de carácter discursivo en términos plásticos, del mismo modo que cualquier otra pieza de arte.

Esta falta de inclusión, especialmente en el arte nacional, contrasta con la atención, cada vez mayor desde la década de los 80 del siglo pasado, que se da en las formaciones y producciones artísticas en Inglaterra, Francia, Bélgica y en los Estados Unidos, en las que existe un diálogo real entre arte y vestuario, dando pie a una experimentación del elemento textil que enfatiza su papel en la práctica artística y en las artes escénicas.

Sin embargo, poder introducir el diseño experimental de vestuario ya no solo en los centros formativos sino también en las instituciones artísticas y culturales más contemporáneas a nivel nacional no será una tarea fácil debido al ya

¹⁶ *Apud.* MORÁN, Carmen. “Partidario de la barbarie: Pasolini, *Medea*, 1969”. En: *Extravío. Revista electrónica de literatura comparada* [en línea]. Universitat de València, Núm. 7, 2014, pp. 42-57 [consulta: 07-07-2019]. Disponible en: <https://ojs.uv.es/index.php/extravio/article/view/3046>. ISSN: 1886-4902.

mencionado prejuicio que existe en torno a este tipo de configuración formal, pues tiende a distinguirse de la práctica artística, como si no formara parte de ella o, en el mejor de los casos, como si estuviera subordinado a ella.

Es por ello que con la presente tesis se quiere poner de relieve el fundamental papel del vestuario a través de una investigación que presenta al indumento como un refuerzo de sistemas políticos, ideológicos y socio-económicos, convirtiéndolo en un recurso semántico de amplias posibilidades en el marco plástico: porque la moda, la indumentaria, el traje y el vestuario son construcciones discursivas y, como tales, dignas de ser tratadas desde una perspectiva mucho más dilatada que supere las premisas del enfoque meramente historicista o tendencioso. Y es que la regulación vestimentaria y las acciones en contra de su cumplimiento son un punto de partida fascinante para reconocer la valía que el "acto de vestir" tiene en el análisis filosófico, conceptual y sociológico del mundo que nos rodea.

Las prácticas vestimentarias que desde los orígenes han desafiado el orden, estimuladas por convicciones religiosas, creencias políticas o alteridades sociales han encerrado siempre cierto halo artístico, ya que los diferentes colectivos e individuos, apoderándose del elemento textil para expresar disconformidad, asumieron directa o indirectamente las fórmulas performativas de su acto vestimentario. Y es ahí donde reside el fin último de la tesis, el de enaltecer el vestuario y vindicar su posición dentro del contexto artístico.

Una vez expuestos los rasgos principales de esta investigación, concluimos la presente introducción matizando algunos de ellos, relativos a la gestación, desarrollo y cierre de esta tesis. En primer lugar, hay que señalar que gran parte de la redacción de la tesis se realizó durante el decretado estado de alarma, surgido con la pandemia del Covid-19, y en sus meses posteriores, en

los que existieron numerosas restricciones de accesibilidad y movilidad, es por ello que muchos de los documentos consultados para las diferentes secciones de la tesis tuvieron que ser extraídos de plataformas digitales, de ahí que la extensión de la bibliografía digital empleada sea mayor de lo que cabría esperar.

Por otra parte, tal y como se ha observado anteriormente, la literatura relacionada con la moda y la indumentaria resulta muy constringente cuando se tratan de encontrar planteamientos disruptivos y disidentes; este factor ha provocado que, además, para algunas particularidades tratadas, el acceso a la información solo estuviera disponible a través de repositorios y artículos especializados *online*.

En segundo término, se quiere expresar la gran deferencia con que la tesis ha sido redactada: en ningún momento el presente documento pretende ser una recopilación histórica sobre el traje. En todas las fases de redacción se han procurado exponer los datos y casos compilados desde una delineación documental que nos permitiera nutrir la hipótesis expresada desde el inicio: la existencia de una disidencia indumentaria desde la Antigüedad hasta nuestros días. Ese ha sido el objetivo de tal recorrido, que hemos tratado de llevar a cabo con el rigor que cabe exigirle a todo trabajo de investigación que maneja datos de carácter histórico.

En tercer lugar, se hace necesario enfatizar lo siguiente: que esta tesis doctoral se formuló, originariamente, bajo un interés profundo por la moda, la indumentaria y el vestuario, siendo la temática tratada una respuesta lógica a unos intereses plásticos determinados, y teniendo como hipótesis establecida desde un inicio la pregunta de si existe una disidencia indumentaria que pueda ser leída a través del traje, si tal disidencia es el reflejo estético de cuestiones de carácter político, social, cultural, y si el indumento tiene el potencial de

ampliar sus horizontes y los de las artes plásticas al ponerse en relación con estas últimas. Es por ello por lo que la vastedad de algunos aspectos tratados en nuestro estudio bien podrían ser el punto de partida para la realización de otras tantas tesis doctorales, más específicas, más centradas en cuestiones particulares. Es preciso insistir aquí en que no ha sido esta nuestra perspectiva, pues el hecho de tratar de aproximar la historia del traje para observar si existe o no una disidencia indumentaria significativa (en lo más amplio y profundo de este término) nos ha exigido hacerlo centrándonos en ese objetivo reduciendo lo hallado en nuestra escritura a lo esencial.

Este aspecto que comentamos es quizá más reseñable en el último capítulo, donde se consideró necesario exponer una breve introducción teórico-histórica de la inclusión del factor moda y el elemento indumentario en la producción artística, a modo de antecedente de la parte que dedicamos en la tesis a la creación propia. Este preámbulo, sin lugar a duda, bien podría ampliarse en una nueva tesis, dadas las posibilidades discursivas que contiene y el potencial que su estudio y análisis tendrían de cara a entender la alianza entre la moda y el arte, ambos elementos imprescindibles para el conocimiento y la comprensión de nuestra dinámica social y cultural. En este sentido, es preciso aclarar, por tanto, que no se ha pretendido rescribir una historia completa que refiera cómo se ha producido y qué impacto ha tenido la inmersión de la moda en el arte: nuestra intención ha sido, más bien, la de presentar una síntesis de los diferentes hitos históricos, aquellos que hemos considerado más relevantes teniendo en cuenta los límites de nuestra investigación (sobre la disidencia indumentaria), para comprender cómo la moda, la indumentaria y, finalmente, el vestuario, han ido integrándose en las obras de algunos artistas contemporáneos, legitimando las posibilidades plásticas y discursivas del traje. Por tales motivos se antepuso una suerte de parquedad sintética a la hora de presentar los movimientos artísticos y sus

principales representantes, sirviéndonos de ellos como ejemplos tan solo indicativos. En este sentido, esperamos que se asuman las inevitables ausencias, así como lapsos temporales y espaciales en torno al fin último que ha orientado la redacción de este apartado: que ha sido recoger la constatación de un hecho antes que agotar los extensos ejemplos que lo validan.

CAPÍTULO I. TRAJE Y RELIGIÓN:
ORÍGENES DE LA DISIDENCIA
INDUMENTARIA A TRAVÉS DE LO
SAGRADO Y LO PROFANO

La corporeidad —la experiencia física y mental de la existencia— es la condición de posibilidad para relacionarnos con otras personas y con el mundo.

Sebastián Vargas¹⁷

¹⁷ VARGAS, Sebastián. “«De pelos». Exteriorización de ideas y escenificación de la identidad a través del cabello en cuatro culturas juveniles”. En: *Revista Humanitas*, Vol. 3, 2008, p. 197-226. ISSN 1909-3160.

Entre los especialistas del traje no existe un consenso unánime sobre cuál fue el verdadero origen del vestido: las inclemencias climáticas no han respondido siempre a la necesidad de recubrir el cuerpo desnudo de hombres y mujeres¹⁸.

La idea del pudor ha sido otra tesis mantenida por algunos historiadores que han visto una relación directa entre la conciencia del ser físico y una entidad superior —en muchos casos represiva y coercitiva— que habría obligado a la humanidad a trascender su desnudez mediante signos indumentarios.

Bologne, en su *Histoire de la pudeur*, citado por Toussaint-Samat, nos remite a la idea del pecado como la “piedra angular de nuestras religiones y motor de nuestras legislaciones”¹⁹: la decencia se habría instaurado como norma cuya base etimológica “del latín *decere* (convenir)” manifestaría “lo que conviene hacer o decir para no contravenir el orden público, moral o religioso”²⁰. El pudor quedaría así anexo a una realidad animista a la que el ser humano ha intentado dar respuesta a lo largo de la historia. En esta búsqueda, las comunidades han ido decretando ritos y desarrollando creencias religiosas de diferente índole, donde el uso del traje ha tenido una participación directa. Los contenidos del presente capítulo se articulan en torno a esta idea, es decir, cómo la cuestión animista ha sido tratada en la cultura occidental y qué repercusiones ha tenido en la codificación de los signos indumentarios normativos y sus respuestas disidentes.

La trascendencia del ser en el mundo material fue, para las comunidades que antecedieron a nuestra era, objeto de regulación y por tanto de rebelión. Sin embargo, para llegar hasta el testimonio de colectivos y personajes que desobedecieron el pragmatismo religioso de su comunidad, cabe

¹⁸ Las regiones del mundo con climas extremadamente cálidos invalidan esta hipótesis.

¹⁹ *Apud.* TOUSSAINT-SAMAT, Maguelonne. *Historia Técnica y Moral del vestido. 1. Las Pielas.* Traducción de Mauro Armiño. Madrid: Alianza Editorial, 1994a, p. 49. ISBN: 84-206-0681-4.

²⁰ *Ibid.*, p. 51.

comprender cómo se fue articulando el “traje gnóstico”. Para alcanzar tal objetivo hemos considerado necesario elaborar una aproximación de carácter histórico con el fin de identificar el origen de las opciones religiosas y agnósticas, es decir, las opciones reguladoras y cismáticas en relación con el textil en la sociedad occidental.

1.1. Marco histórico: breve recorrido sobre el origen de una disidencia indumentaria según preceptos religiosos

Según la moral occidental, el salvaje desnudo y sin fe
(la nuestra) no se vuelve del todo humano hasta que ha
sido hecho decente por la ropa y purificado por el
bautismo. ¡El uno no va sin la otra!

Maguelonne Toussaint-Samat²¹

La Historia de la Moda es análoga a la Historia General, así como a la de la constitución de las religiones. En este sentido, la redacción lineal y cíclica de la moda coincidiría con la cadencia histórica del asentamiento de las diferentes corrientes religiosas. Según el catedrático Antonio Bravo²², las comunidades greco-romanas, persas y precolombinas se habrían cimentado según un “no orden” histórico basado en un eterno retorno y, por tanto, en una visión cíclica del mundo, frente a las religiones monoteístas de base judeo-cristiana e islámica que habrían aportado una consecución lineal, propiciada por la inclusión de la figura del redentor y mesías, quedando quebrada la repetición *ad aeternum* primitiva, otorgando así una perspectiva evolutiva de la historia.

En ambos casos, la indumentaria, inmutable —según un credo del eterno retorno— o novedosa —según el advenimiento de un redentor— siempre ha

²¹ TOUSSAINT-SAMAT (1994a). *Op. cit.*, p. 52.

²² BRAVO, Antonio Pedro. “In circuitu impii ambulans. El tiempo en la historia, la religión y la herejía”. En: LOMAS, Francisco Javier y DEVÍS, Federico (eds). *De Constantino a Carlomagno. Disidentes heterodoxos marginados*. Cádiz: Servicios de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, 1992, pp. 13-56. ISBN: 84-7786-112-9.

sido un código de transmisión religiosa. Ya en las eras remotas de la prehistoria, el chamán habría portado elementos ornamentales que le identificaban como gestor de ceremonias rituales, las cuales entroncaban a la comunidad con una entelequia inaprensible y reguladora.

Los cultos politeístas acuñaron la figura del sacerdote, médium heredero de aquel chamán prehistórico. En Mesopotamia y el Antiguo Egipto los sacerdotes y maestros de ceremonia ostentaban el poder de portar tejidos y formas reservadas a su casta; es más, los estados clericales tenían potestad para legislar: en la cultura egipcia, por ejemplo, se prohibió la entrada a los templos con cualquier elemento confeccionado en piel²³.

Tal dato evidencia la fusión entre el discurso religioso y el hegemónico. Si algún individuo se atrevió a franquear el umbral de un lugar sacro con un hábito u ornamento en piel en el Antiguo Egipto lo desconocemos. La carestía de datos historiográficos, pictográficos y literarios nos impide formular una hipótesis certera sobre la constitución de una disidencia vestimentaria religiosa en estas épocas tan remotas de la Antigüedad. La misma idiosincrasia autocrática de los estados supremacistas post-neolíticos aleja la asunción individualista propia de las sociedades modernas, clave de las revueltas disidentes.

No obstante, sí podemos presumir la más que probable existencia de actos indumentarios que se enfrentaron a las primeras leyes vestimentarias según preceptos religiosos si atendemos a la reflexión del profesor Walter Burkert, según la cual todo hace pensar que:

Había, incluso dentro de las sociedades estáticas tradicionales y su práctica religiosa, lo que solíamos denominar 'movimientos' o, de

²³ Material considerado impuro.

una manera más moderna, 'grupos alternativos', forma de protesta o desviación²⁴.

En la Antigua Grecia encontramos datos testimoniales sobre la existencia de sectas que trazaron un hilo conductor entre la disidencia espiritual y la vestimentaria: los oficiantes de ceremonia pronto se encuadraron en una regulación pragmática para otorgar potestad y ordenar las prácticas religiosas de los estados grecolatinos; aunque en Grecia no hubo una indumentaria específica para estos maestros de ceremonia, sí que empezaron a distinguirse a las incipientes sectas que nacían bajo el paraguas de la liturgia pagana según el hábito. Estas, además de religiosas, fueron a su vez de cariz filosófico.

El *leitmotiv* de las hermandades religiosas digresivas grecolatinas residía en la predilección por una deidad concreta, seña que les distinguía. Los órficos, por ejemplo, veneraban a Orfeo, y los *Orphikoi* eran "sacerdotes que realizaban iniciaciones de acuerdo con las enseñanzas de Orfeo"²⁵. Grande es la información que Platón nos brinda en su *Republica* acerca de estas comunidades órficas, describiéndolas como grupos de "adivinos mendicantes" que "presentan multitud de libros de Orfeo y Mueso... de acuerdo con los cuales llevan a cabo sus sacrificios"²⁶.

En este contexto, nació el personaje del disidente religioso, y por tanto político, conocido como *telestes*, es decir, un sacerdote nómada que migraba de ciudad en ciudad, en solitario o en comunidad, difundiendo sus saberes. Este sacerdote adscrito a sus propias creencias recorría los territorios

²⁴ BURKERT, Walter. "Profesión frente a secta: el problema de los órficos y los pitagóricos". En: *Taula: quaderns de pensament* [en línea]. Vol. 27, 1997, pp. 11-32 [consulta: 22-12-2020]. Disponible en: <https://www.raco.cat/index.php/Taula/article/view/70992>

²⁵ *Ibid.*, p. 14.

²⁶ *Ibid.*, p. 14.

difundiendo su verdad, ideando un dietario particular que incluía la manera en que sus adeptos debían vestir para alcanzar el bienestar terrenal:

El *telestas* [...], impondrá ciertas reglas para una vida pura de sus clientes, como las mencionadas en el tratado *Sobre la Enfermedad sagrada* 2 [...] prohibiciones de ciertos tipos de alimentos o determinadas formas de vestir. Eurípides [...] describe *mystai* de Zeus Ideo que llevaban ropas blancas y que eran vegetarianos²⁷.

En otros casos, el filósofo reemplazaba al sacerdote y conseguía aunar secuaces en torno a su palabra. Y es que, en paralelo al credo religioso, la filosofía nacía para amplificar la indagación sobre la fisicidad, la psique y espiritualidad del ser. Un ejemplo de este tipo de sectas fue el Pitagorismo basado en el pensamiento de Pitágoras de Samos.

La Roma Imperial heredó el fervor sectario: los grupúsculos de individuos que profesaban cultos religiosos contrarios al politeísmo popular se multiplicaban. Las sectas órficas, báquicas y pitagóricas demostraban que en estos pretéritos tiempos existieron movimientos de grupos minoritarios:

De protesta con un estilo de vida alternativo, una organización que genera reuniones frecuentes y algún tipo de propiedad comunal o cooperativa, y un alto grado de integración espiritual, un acuerdo sobre creencias y prácticas, basado en el principio de autoridad, ya sea de un líder carismático o una sagrada escritura con una interpretación particular, que, de la distinción de 'nosotros' contra 'ellos' crea el sistema de referencia primario y actúa contra los apóstatas²⁸.

²⁷ *Ibid.*, p. 21.

²⁸ *Apud. Ibid.*, p. 13.

Esto expone que hubo disidencia y que, por reducida que fuera, mantenía una estructuración similar a la de los grupos de poder (jerarquización y códigos propios). Un ejemplo de ello serán los *Orpheotelestas*²⁹, quienes seguían:

Un estilo de vida alternativo, que muy bien podría estar por encima o por debajo del modelo normal: un hombre así no tiene hogar, va descalzo y evita bañarse, aunque también puede llevar guirnaldas, cintas y ropas de color púrpura, si es que se las puede permitir, y tiene su tipo especial de dieta³⁰.

Como se puede constatar, la insurgencia se vestía fuera de la norma: una sociedad estandarizada como la griega y la romana que vestía exómides, chitones, peplos, togas y *stolas*³¹ y calzaba borceguíes, *calceus*³² y sandalias, reconocía en estas muestras cismáticas actitudes discordantes.

La disgregación del Imperio Romano, la descentralización de su capital a Bizancio, la conversión al monoteísmo y el saqueo de las tribus celtas y teutonas inaugurarán un nuevo contexto sociopolítico y, por tanto, religioso y vestimentario, sedimentado de influencias grecolatinas.

La regulación de los estados pre-feudales en el territorio europeo a través del nuevo régimen eclesiástico-monoteísta será el origen de futuras crisis sociales: el nuevo orden cristiano resultó ser, durante los primeros siglos de nuestra era, un fenómeno convulso que dio origen a actos disidentes surgidos por la derogación de la nueva fe o por la asunción de esta bajo la heterodoxia.

²⁹ De la corriente del orfismo, seguidores de Orfeo, personaje mitológico relacionado con los encantamientos.

³⁰ *Apud.* BURKERT. *Op. Cit.*, p. 20.

³¹ Conjunto de túnicas que se drapeaban en el cuerpo, en diferentes largos y hechuras según los sexos, y que la Historia del Traje ha inventariado como la indumentaria normativa en Grecia y Roma.

³² Calzado cerrado confeccionado en piel.

Durante el período tardorromano, el cristianismo se propagó por el agonizante mapa del Imperio cuyas regiones se encontraban, sin excepción, bajo la continua amenaza de las comunidades bárbaras. Teodosio sería el primer emperador romano que, en los postrimeros años del decadentismo imperial, se convertiría al cristianismo, dinamitando así la dilatada tradición pagana y politeísta. El primero de los dos cónclaves ecuménicos del Concilio de Nicea, celebrado en el año 325 d.C., se zanjó con “la declaración del cristianismo niceno [...] como religión oficial del estado romano”³³, y con “la prohibición de los cultos paganos o cristianos heterodoxos, [con lo que] el campo se iba a revelar como el más sólido bastión de la disidencia religiosa”³⁴. Si los poderes supremacistas politeístas griegos y romanos pudieron ser más o menos permisivos con las sectas religiosas y filosóficas, el nuevo orden cristiano implantaba actos de fe inquebrantables y convertía a estos disidentes en objeto de persecución.

Derrocar siglos de politeísmo no resultó ser una tarea fácil. El arraigo a los cultos paganos politeístas se había convertido en un verdadero problema para la Iglesia Romana que se afanaba por redimir:

A principios del siglo V la legislación antipagana de los emperadores de la dinastía teodosiana da lugar a la aparición de un discurso apologético cristiano que proclama la total derrota de los paganismos, lo que distaba mucho de responder a una realidad objetiva incluso en el caso de las ciudades donde residía la *intelligentsia* cristiana forjadora de este discurso³⁵.

³³ VILLEGAS, Raúl. “Ciudad y territorio, ortodoxia y disidencia religiosa en el Imperio romano cristiano (siglos IV-V)”. En: *Gerión. Revista De Historia Antigua* [en línea]. Vol. 30, 2012, pp. 263-291 [consulta: 03-03-2020]. ISSN 0213-0181. Disponible en: https://doi.org/10.5209/rev_GERI.2012.v30.41815

³⁴ *Ibid.*, p. 270.

³⁵ *Ibid.*, p. 264.

A pesar de los esfuerzos por centralizar y administrar la praxis religiosa, las prácticas paganas y la superstición popular consiguieron perdurar, y muy especialmente en el medio rural³⁶. Aunque la falta de documentación es un obstáculo para concluir de forma certera cuestiones sobre la disidencia vestimentaria de aquellos *rustici* paganos, las numerosas lecturas de recursos específicos del costumbrismo de las sociedades proto-medievales nos han permitido llegar a una conclusión muy sólida sobre el papel de la indumentaria en la identificación y manifestación de este tipo de hereje: el uso, más que probable, de elementos vestimentarios identificativos con celebraciones y ritos paganos habría supuesto una baliza represora para la curia cristiana. Si las sectas báquicas u órficas, entre otras, persistieron con la llegada del cristianismo, muy previsiblemente sus integrantes siguieron haciendo uso de los signos indumentarios vinculados con su comunidad y, por tanto, contrarios a la unión estilística y de credo que el cristianismo niceno buscaba.

Además de la desavenencia de estos *rustici* paganos, la Iglesia Romana se tropezó con otro perfil disidente: aquel que, adscrito al nuevo programa monoteísta, discrepaba de la jerarquizada y onerosa administración cristiana. Y es que la élite eclesiástica, ampliamente influenciada por la pompa bizantina, no conseguía disimular, bajo un programa de entrega devota, el lujo y el desfalco. Tal opulencia fue contestada por una heterodoxia religiosa en la que la figura del asceta sería la más reconocida. Mientras el traje religioso se ordenaba según un centralismo eclesiástico-romano, basado en la riqueza ornamental de influencia bizantina, los primeros herejes portaron elementos ornamentales contrarios a la norma: el manto raído y la falta de aseo corporal fueron la contestación estilística al indecoroso estado pontifical. De aquellos

³⁶ SÁNCHEZ, Manuel Ambrosio. "La represión de la disidencia ideológica en el discurso religioso medieval". p. 97. En: VACA, Ángel (ed. lit.). *Disidentes, heterodoxos y marginados en la historia. Novenas Jornadas de Estudios Históricos organizadas por el Departamento de Historia Medieval, Moderna y Contemporánea*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 1998. pp. 85-108. ISBN: 84-7481-891-5.

telestes grecolatinos, estos “herejes” que hicieron de la austeridad el emblema de su oposición a la política de la religión central.

Ambos factores se presentan como dos pistas discursivas relevantes de estudio: por un lado, la consolidación de la figura del hereje quien, bajo la prescripción religiosa, se rebela contra la praxis religiosa oficial; y, por otro, el ejercicio de austeridad como desorden conductual. Ambos factores se propagarán a lo largo de la historia religiosa en Occidente, desde la propagación ecuménica del cristianismo hasta la división estructural de los pontificados católico-protestantes.

En lo sucesivo, ambas tendencias serán analizadas para detectar las formas en que se vistieron estos personajes cismáticos, llegando a incurrir en el maltrato de sus cuerpos como seña de su posición religiosa contraria. Estos ejemplos nos servirán para dar validez a nuestra hipótesis sobre el valor de la indumentaria bajo los discursos político-religiosos.

1.2. El traje raído y el desaseo como condición místico-filosófica en la era precristiana

¿Qué decir de su aspecto y vestimenta? ¿No manifiesta acaso las mofas y bajezas de vuestros dioses?

Serafín Bodelón³⁷

Mucho antes de que el cristianismo hiciese de la renuncia material su mensaje, en las culturas grecolatinas ya existieron corrientes religiosas y filosóficas que cuestionaban las consecuencias morales del acopio de riqueza.

El enriquecimiento de algunas comunidades griegas por actividades comerciales, condujo a una construcción de la exuberancia en términos supremacistas: el rentable ejercicio mercantil con cartagineses y fenicios en los siglos VI y V a.C. se vio traducido en la confección de coloridas túnicas, que iban del anaranjado resultante del teñido con azafrán a aquellas de detalles purpúreos, color que se obtenía gracias al empleo de los codiciados *múrex*; o aquellas con orillos decorados con "grecas" bordadas realizadas, en ocasiones, con hilos de oro. La riqueza y el exceso eran consigna del poder y, por lo tanto, para los que lo poseían, el de decretar códigos mandatorios.

Ante tal alarde conspicuo, se fraguó un nuevo uso indumentario contrario entre quienes se oponían a esta moda opulenta, y por tanto al estado oneroso. Tal uso fue la parquedad empleada como disidencia vestimentaria y adoptada

³⁷ BODELÓN, Serafín. "El discurso antipagano de Octavio en la obra de Minucio Félix". En: *Memorias de historia antigua*, Universidad de Oviedo, Núm. XV-XVI, pp. 51-142. ISSN 0210-2943.

por algunos filósofos que enarbolaron el *tribon*, un “abrigo de uso diario y con frecuencia muy gastado, de lana áspera”³⁸, en clara actitud refractaria a lo normativizado. El mayor representante de esta tendencia cismática fue Sócrates, promulgador de la elevación del espíritu a través de la privación, en oposición al principio hegemónico del acopio material. Y es que, como Bernard Stiegler afirma en la emisión radiofónica *A voix nue*, la construcción del pensamiento dominante —vertebrado en la digresión sobre la verdad absoluta— se gestó en la *polis* griega, cuna de la Filosofía, disciplina que, tras el desarrollo de la Medicina y las Matemáticas, encumbró a la antigua Atenas como artífice del proto-discurso occidental³⁹.

Según Stiegler, la ciudad griega se convertiría en el centro del saber. Sócrates lo entendió así y, puesto que antes que filósofo se consideraba “ciudadano”, irrumpió en la disciplina filosófica induciendo una lectura trascendental de la realidad material y del individuo. Tales reflexiones le llevaron a una manera de proceder en el acto vestimentario que hoy en día bien podría ser leído como un “acto político”: Sócrates es descrito portando un raído manto y descalzo⁴⁰, en un gesto reaccionario frente a los desfalcos de las élites estamentales. Los sofistas, contrarios al proceder espartano de Sócrates, se burlaban del aspecto del maestro.

³⁸ TOUSSAINT-SAMAT, Maguelonne. *Historia Técnica y Moral del vestido. 2. Las Telas*. Traducción de Celina González. Madrid: Alianza Editorial, 1994b. p. 34. ISBN: 84-206-0681-2.

³⁹ *À voix nue: Bernard Stiegler, la philosophie et la vie* [en línea]. Presentadora: Cécile Loozen; Realizador: Guillaume Baldy. France Culture Radio, 14 de febrero del 2020 [consulta: 29-03-2020]. Disponible en: <https://www.franceculture.fr/emissions/a-voix-nue/bernard-stiegler-55-prendre-soin-de-nos-desirs>

⁴⁰ “[...] barefoot and hungry, having a poor cloak”. BLANK, David L. “Socratic versus Sophists on Payment for Teaching”. En: *Classical Antiquity* [en línea]. University of California Press, Vol. 4 (1), 1985, pp.1-49 [consulta: 11-11-2019]. Disponible en: https://www.jstor.org/stable/25010822?seq=1#metadata_info_tab_contents

Sin haber constituido una secta como tal, Sócrates principiaba una corriente dentro de la filosofía que la historia de las religiones verá repetirse en diferentes formatos: la renuncia a la materialidad del orbe y la austeridad como bases de la dignificación del ser.



Figura 1. La manera de portar el manto de Sócrates, dejando al descubierto un hombro, generó un ademán vestimentario que otorgaba al portador una condición política. Este gesto, de índole estético-filosófica, inauguraba una historia de la disidencia indumentaria que se prolongará hasta nuestros días.

Además de la pobreza del hábito, la manera de portarlo también imprimió disrupción en el acto de vestir. Pronto se extendió la tendencia de llevar el manto sin ninguna túnica debajo: “dejando libres el hombro y el brazo derecho, así como la parte superior del pecho, a la moda espartana o por simple razón de economía, como Sócrates”⁴¹.

⁴¹ BOUCHER, François. *Historia del traje en occidente*. Traducción de Antonio Kuhlmann Thomann y Cristina Zelich. Barcelona: Gustavo Gili Moda, 2009. p. 89. ISBN: 978-84-252-2337-2.

Mientras la aristocracia helena diseñaba una normatividad vestimentaria desde un lujo sobrio, consistente en túnicas y sobretodos⁴² de seda o lino con grecas, la "moda socrática" se oponía como reflejo de la perversa avocación al fasto de la élite. Paradójicamente, lo que fue un acto reivindicativo a través del traje se convirtió, más adelante, en objeto de mofa: "en el siglo I esta forma de llevar el manto sin túnica había pasado de moda, hasta el extremo de provocar las burlas del público"⁴³. La moda "tendenciosa", ya para los griegos, conllevaba obsolescencia.

Antístenes, influido por la plática socrática, constituyó la escuela cínica. Su discurso promovía la privación material y carnal. Para ejemplificar su filosofía "vendió todo y solo guardó para sí una túnica raída [...]; argüía que contemplaba la vanidad humana a través de los agujeros de su túnica"⁴⁴. Aconsejaba la falta de alimento para erradicar la tentación del cuerpo y, con "sus ropas desgastadas y un bastón"⁴⁵ como uniforme, se situaba en un gimnasio abandonado, templo del culto corporal, para difundir su mensaje. Su más fiel discípulo sería Diógenes de Sinope, quien "se vistió con una humilde capa y comenzó a caminar descalzo sin importarle la estación del año"⁴⁶ haciendo de la austeridad su máxima arma contra la opulencia de las clases altas.

En el Imperio Romano, será el estoicismo el que prosiga el legado de estas escuelas griegas, siendo Epíteto y Séneca sus máximos exponentes, quienes

⁴² El sobretodo es un término con el que la Historia de la Moda suele referirse a las prendas exteriores que sirven de abrigo.

⁴³ *Apud. Op. Ibid.*, p. 89.

⁴⁴ BODELÓN. *Op. Cit.*, p. 91.

⁴⁵ MIRAS, Eugenia. "El curioso consejo de Antístenes, el filósofo que vivió el amor como «perro»". En: ABC [en línea], 19 de abril del 2018 [consulta el 20/02/21]. Disponible en:

https://www.abc.es/historia/abci-curioso-consejo-antistenes-filosofo-vivio-amor-como-perro-201804130116_noticia.html

⁴⁶ CERVERA, César. La historia de Diógenes de Sinope: el filósofo griego que vivía en la indigencia. En: ABC [en línea], el 1 de enero del 2015 [consulta: 18-05-2017]. Disponible en:

<https://www.abc.es/internacional/20150121/abci-diogenes-sinope-filosofo-historia-201411211847.html>

profesarán alegatos contrarios a la pompa intrínseca a las políticas imperialistas.

Frente a una opinión pública mayoritariamente clemente con las aspiraciones capitalistas, estos filósofos desavenían el furor por la opulencia, profiriendo pautas de decoro frente al materialismo de los usos. En esta postura disidente, "la avaricia y el anhelo de riqueza [exigían condena, ya que] basta con un honesto bienestar. Como decía Galieno, ¿para qué tener quince pares de calzado? Basta con dos de quita y pon"⁴⁷. Para estas corrientes filosóficas, el rico "se entregaba a los placeres, prodigaba su dinero y hacía ostentación" y frente a él, "la barba sucia de un filósofo era una prueba de austeridad"⁴⁸.

De tales ejemplos se puede evidenciar que la pobreza en el acto de vestir, e incluso en el aseo personal, fue un ardid promocional empleado por algunos personajes críticos con los estados lucro-mercantilistas grecolatinos. Tal mengua vestimentaria y desaseo paganos configuran el itinerario actitudinal del futuro disidente judeocristiano.

⁴⁷ VEYNE, Paul. "El Imperio Romano. Adolescencia. Juventud Efímera". En: ARIÈS, Philippe (coord); DUBY, Georges (coord). Volumen dirigido por Paul Veyne. *Historia de la vida privada.1. Del Imperio romano al año mil*. Traducción de Francisco Gutiérrez. Madrid: Taurus, 2001, pp. 19-227. ISBN: 84-306-9951-1.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 194.

1.2.1. Herejía en la era judeocristiana: la austeridad en el punto de mira

El traslado de la capital del imperio romano a Constantinopla y la posición protectora del emperador Constantino frente al cristianismo niceno permutaron el contexto religioso.

El gnosticismo, el sincretismo, el arrianismo, el ebionismo o el maniqueísmo fueron, entre otras, doctrinas teológicas heterodoxas surgidas como consecuencia de la transición del culto politeísta al monoteísta. Algunas de estas sectas, de base judaica y cristiana, cultivaron la práctica de una vida espiritual emparentada con preceptos filosóficos grecolatinos. La "íntima conexión de los intelectuales cristianos con el platonismo" derivará a la formación de "desviaciones" o herejías⁴⁹.

La figura del filósofo orador del ágora cedía el paso a la del predicador gnóstico, lo que pronto condujo a la proliferación de panegiristas, falsos "hombres santos"⁵⁰ y anacoretas que hacían temer a los dirigentes cristianos.

Contextualizar esta situación en términos de disidencia indumentaria es relativamente sencillo: con una desmantelada hegemonía imperial, las debilitadas facciones romanas se afanaron por inculcar a sus conciudadanos la fe cristiana bajo un ditrambo moralizante y penitente. La recién constituida Iglesia Romana promulgó un programa de misericordia y recogimiento que quedó transcrito en lo que la historia de la moda conoce como el "traje de liturgia" o religioso, ampliamente influenciado por el traje imperial bizantino y

⁴⁹ RAMOS, Enrique Ángel. "Poder, compromiso y marginación del neoplatonismo". p. 59. En: LOMAS, Francisco Javier y DEVÍS, Federico (editores). *De Constantino a Carlomagno. Disidentes heterodoxos marginados*. Cádiz: Servicios de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, 1992. pp. 57-75. ISBN: 84-7786-112-9.

⁵⁰ Conocidos como *homines sancti*, componían la disidencia que se generaba en respuesta a la desigual cristianización en la ciudad y en las zonas rurales, donde los cultos paganos prevalecían. Estos hombres "carismáticos [estaban] situados en los límites de la Iglesia institucional y [eran] grandes propietarios rurales [...] cuya imagen se asemejaba tanto a la de los viejos *tempestarii* o a la de chamanes de todo tipo". En: VILLEGAS. *Op. Cit.*, p. 267.

remanente de las ropas flotantes del Alto Imperio Romano. Con el traslado de la capital a Bizancio, las costumbres y la vestimenta se habían impregnado del lujo oriental:

El mismo Constantino vestía de modo muy distinto al de los primeros emperadores romanos. Su túnica de tejidos de oro tenía bordados motivos florales. Llevaba una *clámide*⁵¹ púrpura sujeta al hombro con un broche de joyería, y una especie de chal cruzado sobre el pecho, la *trabea*⁵².

Los mosaicos de San Vital de Rávena son una excelente muestra del giro suntuoso que la Historia del traje vivió en los primeros siglos de nuestra era. En ellos se retrata al emperador Justiniano, a su esposa Teodora y a su séquito, como una cuadrilla eclesiástica que ejemplifica a la perfección el estrecho vínculo político, y también estilístico, entre el poder estatal y el poder pontifical. De hecho, el emperador era considerado "un rey-sacerdote, el representante de Cristo en la tierra"⁵³.

El traje litúrgico empezó a constituirse así a base de túnicas talares ribeteadas con franjas purpúreas e hilos de oro, *dalmáticas* y *albas* profusamente adornadas "en su parte delantera con un largo paramento bordado"⁵⁴ y estolas, manípulos y cinturones, tres elementos "codificados por la autoridad eclesiástica"⁵⁵.

Los prelados y obispos de las ciudades se mostraban ante su público con una indumentaria cada vez más ostentosa y conspicua, que incluía túnicas en

⁵¹ Manto corto portada por jinetes y soldados.

⁵² LAVER, James. *Breve Historia del traje y la moda*. Apéndice y traducción de Enriqueta Albizua Huarte. Decimotercera Edición. Madrid: Editorial Cátedra, 2017. p. 40. ISBN: 978-84-376-3728-0.

⁵³ *Ibid.*, p. 40.

⁵⁴ BOUCHER. *Op. Cit.*, p. 133.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 133.

*samite*⁵⁶, exquisitos bordados y borceguíes rojos con incrustaciones de piedras preciosas, muy similares a los portados por emperadores romanos. Con un programa teocrático cada vez más corrompido por el poder y menos ligado al evergetismo⁵⁷ diocesano, la casta eclesiástica se convirtió en el blanco para la crítica de los creyentes disidentes.

Ante tal dispendio y ofensa al deber de constrictión, se opusieron algunos nobles y aristócratas que decidieron trasladar su residencia al medio rural, para poder llevar a cabo una vida de recogimiento y ascetismo. Estos gestos fueron vistos como actitud herética, lo que provocó un movimiento psicótico de represalia contra cualquier maniqueo dudoso, hasta el punto de que “se acusaba injustamente de herejía [...] a quien la palidez de su rostro delataba por sus frecuentes ayunos o a quien vestía con modestos ropajes”⁵⁸. El aspecto desaliñado de estos *holy men*⁵⁹ producía malestar entre la ortodoxia católica. El porte austero se convirtió así en un rasgo sospechoso de herejía, recurso al que muchos recurrieron como ardid estilístico y político contra el poder religioso. Tal y como arguye Raúl Villegas:

La lenta expansión del cristianismo en los territorios rurales del Imperio se ha tratado [...] de explicar aduciendo que los pastores cristianos compartían con las elites urbanas –de las que

⁵⁶ El *samite* fue un tejido oriundo de Bizancio, resultante del comercio establecido con Oriente y la Ruta de la Seda. Se trataba de un tejido muy lujoso y pesado ya que, en su construcción textil, a la base de seda se pasaban en trama hilos de oro y plata, lo que añadía un gramaje contundente a las muestras. Según cuentan las crónicas, el *samite* fue el tejido predilecto de la reina Leonor de Aquitania.

⁵⁷ El evergetismo fue una práctica habitual en Roma según la cual las personalidades más destacadas de la sociedad donaban sus riquezas, de manera aparentemente desinteresada, en favor de la comunidad: “la mayoría de esos edificios públicos que excavan los arqueólogos y que visitan los turistas fueron construidos de su propio bolsillo por los notables locales”. En: DUBY. *Op. Cit.*, p. 110. Es por ello por lo que hemos considerado oportuno recoger este término, alusivo al altruismo pagano, para enlazarlo con la entrega devota promovida por la recién llegada religión cristiana.

⁵⁸ VILLEGAS. *Op. Cit.*, p. 280.

⁵⁹ Término equivalente al de *homines sancti*, propuesto por el historiador Peter Brown en su análisis de 1971 sobre los hombres marginales que aparecieron en el período antiguo previo a la Edad Media. En: VILLEGAS. *Op. Cit.*, p. 267.

frecuentemente formaban parte– cierto menosprecio hacia los *rustici*, los estratos campesinos⁶⁰.

Nació así la figura del *reclusi*: personas que ya en los siglos V y VI d.C. “se aislaban de la sociedad [...] encerrándose en un pequeño cubículo adjunto a una iglesia urbana o, con más frecuencia, rural, o en las proximidades de algún monasterio”⁶¹, y a los que la Iglesia nicena perseguía por herejes. Los *reclusi* estuvieron en el punto de mira de los obispos que, “reunidos en el Concilio VII de Toledo del 646” manifestaban “una clara animadversión hacia este tipo de ermitaños”⁶².

El beatificado Martín de Tours respondía a este perfil:

Martín de Tours, evangelizador en los campos galos, fue en buena medida un *outsider* en el episcopado galorromano de su época: muchos de sus colegas [...], rechazaban esa imagen de santo carismático, obrador de milagros entre los campesinos.⁶³

Durante el VI siglo d.C., Martín de Tours condujo una labor evangelizadora que incomodaba a la Iglesia, tanto por su discurso místico como por su apariencia descuidada. De su obra y milagros, trascendió el encuentro del santo con un mendigo a quien le entregó una capa en la que posteriormente aparecería la imagen de Cristo. La peculiar anécdota le valió pasar a la historia como el patrón de los sastres franceses.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 269.

⁶¹ GARCÍA, Luis A. “Disidencia religiosa y poder episcopal en la España tardoantigua (ss. V-VII)”. En: LOMAS, Francisco Javier; DEVÍS, Federico (editores). *De Constantino a Carlomagno. Disidentes heterodoxos marginados*. Cádiz: Servicios de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, 1992. pp. 135-158. ISBN: 84-7786-112-9.

⁶² *Ibid.*, pp. 154-155.

⁶³ VILLEGAS. *Op. Cit.*, p. 269.



Figura 2. La rusticidad del atuendo de Prisciliano, obispo hispanorromano considerado como disidente en el siglo IV d.C. (izda.), contrasta con la opulencia de la vestimenta litúrgica (dcha.) que se articulaba bajo la influencia de la ampulosa corte bizantina.

“El rechazo de parte del episcopado galo a la imagen de asceta-taumaturgo de Martín de Tours”⁶⁴ refuerza nuestra teoría sobre la capacidad que ha tenido el aspecto estilístico para perturbar una dimensión sociopolítica adscrita a la religión. Porque será bajo esta estética que proliferará el arquetípico hereje neotestamentario: apariencia descuidada, manto tosco y pobre, famélica complexión (fruto de los sucesivos ayunos), cabellos largos y barba desmesuradamente crecida en el caso de los hombres. La desaprobación del Pontificado es tal ante semejante semblante que Emiliano de Cogolla, conocido como el anacoreta San Millán, decide prescindir de este aspecto:

Quando entra en la ciudad [...], al hablar con el obispo, queda convencido de dedicarse a predicar, por lo que abandona sus

⁶⁴ VILLEGAS. *Op. Cit.*, p. 267.

rasgos propios de ermitaño –principalmente su vestimenta y sus barbas⁶⁵.



Figura 3. José de Ribera retrató en el siglo XVII, de manera excelsa, la apariencia de aquellos personajes que la hagiografía describió como anacoretas. En sus cuadros de *Santa María la Egipciaca* (dcha.) y de *San Pablo el Ermitaño* (izda.) registró aquella delgadez, pobreza de hábito y desaliño capilar que se imputaba a los ascetas anteriores a la Edad Media.

Queda constatada que la herejía se amparó en la austeridad durante la cristianización del Occidente tardo-antiguo, desde dos vertientes disidentes:

1. Como valor constitutivo de una heterodoxia religiosa.
2. Como valor disruptivo cuando era extremada y usada para denunciar la corrupción.

⁶⁵ ASENSIO, Nicolás. “La identidad del santo anacoreta a través de las tablas de San Millán”. En: *Norba, Revista de Arte* [en línea]. Universidad de Extremadura, Vol. XXXV, pp. 9-25. 2015 [consulta: 28-08-2019]. ISSN 0213-2214. Recuperado de: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5511892>

En el mapa feudal europeo, resultante de la fractura del Imperio Romano frente a las invasiones celto-germanas, la religión cristiana extremará la persecución de este hereje. Durante la Edad Media la condición herética:

Se entiende como una falta que atañe tanto a la religión (herejía es un crimen contra la cristiandad) como a la política. A la política, porque supone la desestabilización de las estructuras sociales o, si se quiere, porque amenaza con romper la armonía del estado⁶⁶.

Al hereje habrá que combatirlo para salvaguardar el sistema, y según el legado de los mártires y anacoretas judeocristianos de los primeros siglos de nuestra era, la indumentaria o el aspecto físico será la seña identificativa. De ahora en adelante, el combate político-religioso entre ostentación y sobriedad marcará los parámetros disidentes en el traje.

⁶⁶ *Apud. SÁNCHEZ. Op. Cit.*, p. 89.

1.3. Indigencia versus fastuosidad: de la Edad Media a la Contrarreforma

El manejo del cuerpo contra las convenciones culturales de una sociedad, será estigmatizado.

Sebastián Vargas⁶⁷

Como se ha podido constatar, la asunción de la religión bajo ejercicios de precariedad ha sido una máxima en la gestión política en Occidente. No obstante, bien merece una atención particular la relación antagónica que ha existido siempre entre la austeridad radical religiosa y la opulencia, dos engranajes antitéticos que ayudan a comprender la consolidación del “factor moda” desde la Edad Media: entendido este como elemento cultural altamente codificado.

Y es que podemos afirmar que el “factor moda” nació —anticipándose a la Modernidad— fruto de la carrera por el poder de las cortes feudales. Carrera que se anteponía, a su vez, a las prédicas eclesiásticas: mientras la moda se revelaba como un valor crematístico, la decencia aparecía como vara reguladora. El decoro se oponía, así, a una cada vez mayor inclinación hacia el acicalamiento personal que engrosaba los armarios con sofisticados trajes y complementos.

La tregua decretada tras las convulsas luchas de los primeros siglos había concedido un relativo clima de calma al inicio de la Baja Edad Media. La Francia gobernada por Carlomagno respiraba un ambiente de prosperidad

⁶⁷ VARGAS. *Op. Cit.*, p. 204.

cultural y económica que se extendió, en mayor o menor grado, por el resto de las cortes europeas delineando las nuevas pautas de un sistema que caducaba el anterior. El panorama religioso y político se estabilizaba mientras que Bizancio continuaba siendo el máximo proveedor de los nuevos estados monárquicos y el de sus iglesias: sedas, inciensos, brocados, bordados de hilos de oro y plata, tejidos purpúreos y joyas se perpetuaban como las materias primas con las que los poderes fácticos codificaban su soberanía.

La corte francesa de Carlomagno conoció tales excesos, como testimonia el ajuar del soberano. Según crónicas que datan del siglo XII, Carlomagno yació en Aquisgrán portando:

Una túnica con mangas, ribeteada con una cenefa de oro; encima una dalmática, así como una serie de prendas, entre las que se encontraba una con brocados hecha en Constantinopla [...], y otra prenda de brocado de oro con bordados en forma de cuadrados con rubí en el centro de cada uno. Sus zapatos eran de cuero color escarlata, con bordados muy ricos y esmeraldas⁶⁸.

La deslumbrante fastuosidad del guardarropa real francés fue un ejemplo a imitar en el territorio europeo, que sucumbió tanto a los excesos bizantinos como a los de los califas omeyas, asentados en el territorio español. Gracias a la conquista islámica en la península, el lujo arraigó y proveyó de nuevos artificios.

Es más, el comercio con persas y otomanos había descrito las estrategias necesarias para crear una red de artesanos capaces de replicar los productos y las técnicas de Oriente bajo un desarrollo del utillaje. Ciudades como Aleçon, Vincennes, Lyon, Venecia, Siena, Florencia, Córdoba o Toledo despuntaron en los siglos XI y XII como centros de producción y auguraban

⁶⁸ LAVER. *Op. Cit.*, p. 48.

un floreciente mapeo de las nuevas rutas comerciales. El terciopelo, el tafilete y las mejores sedas salían de estos talleres españoles, italianos y franceses en los que no solo se imitaba, sino que, en ocasiones, se llegaban a superar las muestras más exquisitas de Damasco o del Imperio Otomano.

A ello se sumaba el retorno de los milicianos cristianos que se habían embarcado en la evangelización y recuperación de los pretendidos territorios santos, absorbidos por la conquista islámica. Los cruzados regresaron con un gran número de influencias estilísticas que se fueron asentando en la nueva tipificación del orden indumentario. Este fue el escenario ideal desde donde la moda se erigía, desde la acepción occidental capitalista.

El incesante juego de frivolidades que supuso la inserción de continuas novedades en el hábito, el gusto por los ungüentos y maquillajes, la variedad de los complementos fruto de las influencias extranjeras y la pujante necesidad de exhibir el lujo de las cortes (necesario para competir por la potestad internacional), compuso el maniqueo del artefacto, que si bien ya existía con el mismo interés en épocas pretéritas, ahora se constituía como todo un sistema que aunaba economía, política, religión y ordenación social bajo la égida de la "novedad".

La moda de lo nuevo y lo ostentoso produjo dos clases de herejes vestimentarios, según los mandatos religiosos: uno, el hereje opulento (que se trató de controlar bajo el dictado de leyes suntuarias) y otro, el hereje austero (que se procuró vigilar bajo la reclusión y el aislamiento).

El primer hereje resultó ser miembro de la propia hegemonía normativa: la propia élite —monárquica, aristocrática e incluso eclesiástica— había sucumbido a los excesos de la moda. Pronto, el hereje opulento encontró el rechazo discursivo de la religión, la cual veía en la pomposidad el acto

contrario a la conducta penitente que reclamaba el cristianismo. Para reprimir al hereje opulento, el cristianismo medieval encontró un nuevo ardid dogmático desde el que coaccionar a la comunidad de feligreses: el pecado. Durante las homilías se predicaban sermones en los que se amonestaba “la sátira de la moda y cosmética femenina”⁶⁹. Cualquier símbolo de opulencia obedecía, irrevocablemente, al apetito carnal y, por lo tanto, a una conducta pecaminosa.

Ya una de las plegarias registrada en la *Epístola de los Romanos* del Nuevo Testamento recoge esta creencia, exhortando a los acólitos a lo siguiente:

Vivamos decentemente, como a la luz del día, no en orgías y borracheras, ni en inmoralidad sexual y libertinaje, ni en disensiones y envidias. Más bien, revístanse ustedes del Señor Jesucristo, y no se preocupen por satisfacer los deseos de la naturaleza pecaminosa⁷⁰.

Como el dios de la fe cristiana exigía la renuncia a cualquier acto recreativo, incluido el de la moda, quedaba oficialmente asimilado como gesto sancionatorio. La fe cristiana heredaba así el discurso evergetista grecolatino.

En la época romana, ya Catón observó la impertinencia que el traje podía suscitar:

Cuando un nuevo capitalismo colonial, engendrado por la destrucción de Cartago, permitió a las advenedizas elegantes subrayar la cola (*instituta*) de su largo vestido, la *stola*, con ribetes de pieles preciosas que barrían de forma insolente el suelo⁷¹.

⁶⁹ SÁNCHEZ. *Op. Cit.*, p. 87.

⁷⁰ Romanos 13:1–14:23 [consulta: 12-03-2020]. Recuperado de: <https://biblia.com/bible/nvi/romanos-13--14?culture=es>

⁷¹ TOUSSAINT-SAMAT (1994a). *Op. Cit.*, p. 126.

Tertuliano, uno de los padres de la iglesia, “negó [en el siglo III d.C.] la cualidad de cristianas a las mujeres lo bastante pervertidas para mostrarse en público bajo un *olicula*, chal de piel”⁷². San Agustín, por su parte, había tronado “contra los perfumes”⁷³, demostrando que los pasados adalides del cristianismo niceno se habían opuesto a cualquier amaneramiento que mostrase deleite por la superficialidad.

Sin embargo, aquellos discursos ontológicos no parecían calar en la propia Iglesia, a la que se denunciaba “la relajación moral de algunos de sus miembros”⁷⁴.

Frente al hereje opulento que empleaba el maniqueo de la moda, reaparecía el hereje austero. La historia se repetía, pero ahora con la certeza e identificación del factor moda como signo de herejía, y viceversa.

La “relajación moral [de la Iglesia] poco contribuía a mejorar su imagen ante el conjunto de la sociedad”⁷⁵. A ello se sumaba un factor demográfico: el crecimiento de los cascos urbanos medievales en detrimento de las zonas rurales producía contextos desiguales. Ante tal situación, la Iglesia mostró “dificultades [...] para convertir unas formas de religiosidad de base rural en otras de base urbana”⁷⁶. La conjunción de estas cuestiones derivó en la proliferación de congregaciones clericales y monacales en las que sus miembros se desligaban de la indecorosa prodigalidad de la élite eclesiástica.

⁷² *Ibid.*, p. 126.

⁷³ *Ibid.*, p. 126.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 56.

⁷⁵ GARCÍA, Ernesto. “Herejes, inquisidores y gobernantes”. En: VACA, Ángel (ed. lit.). *Disidentes, heterodoxos y marginados en la historia. Novenas Jornadas de Estudios Históricos organizadas por el Departamento de Historia Medieval, Moderna y Contemporánea*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 1998, pp. 51-84. ISBN: 84-7481-891-5.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 56.

Es el caso de las beguinas o wiclefitas, quienes respondían a esas “numerosas corrientes místicas y reformadoras que cruzaban Europa”⁷⁷. Entre estos grupos de religiosos disidentes, la pobreza se instauró como credo, y en determinados casos, algunos representantes hicieron del vagabundeo su método de transmisión del mensaje de Dios. Sus raídos ropajes les identificaban, emparentándose a menudo con aquellos portados por *latros* y errabundos que poblaban los caminos.

En este contexto, nacerían las primeras comunidades cenobitas. Estas agrupaciones empezaron a aglutinar a aquellos prelados, sacerdotes y religiosas errantes que se oponían a la praxis de las altas instancias eclesiásticas. Se aislaron de los cascos urbanos conviviendo en monasterios rurales, generalmente, bajo un estricto reglamento basado en la obra y milagros de santos perseguidos en la era romana, en torno a los cuales la orden se había formado.

El anacoretismo y el ascetismo fueron las señas de identidad de estos beatos. Sus ropas y sus cabellos seguían un régimen de austeridad extrema, dependiendo de la orden a la que perteneciesen. Frente a los suntuosos y coloridos mantos de los séquitos oficiales, estos monjes se abrigan con cotas, túnicas y cogullas de tejidos ásperos y colores neutros, ajustándose las con cinturones de tipo cordel; frente a la mitra y bonetes de seda con incrustaciones de piedras preciosas, optaron por la tonsura. Estos personajes disidentes cogían el relevo de los *reclusi* tardorromanos, haciendo alarde estilístico de una austeridad reglamentaria.

⁷⁷ MARCOS, Manuel Antonio. “El mundo de los goliardos y clérigos vagabundos”. En: *Estudios humanísticos. Filología* [en línea]. Núm. 19, 1997, pp. 67-90 [consulta 03/06/2018]. ISSN 0213-1382. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=104880>

Las beguinas, por ejemplo, disponían de una tipificación indumentaria reglamentada:

Una capa con capucha, un manto grande, o un velo que cubra la cabeza, la espalda y el pecho. Si se lleva velo, ha de ser blanco, de tejido humilde, sin bordados. El vestido ha de ser amplio, de manga larga, siguiendo 'la manera de vestir común' de las mujeres del pueblo, es decir, ha de ser 'ligero, honrado y práctico' y de colores comunes, gris, marrón, o azul oscuro⁷⁸.



Figura 4. Durante la Edad Media, los obispos y prelados adscritos a las cortes feudales gozaron de un vestuario acorde con los fastos que Oriente proveía (izda.). La renuncia de los monjes a estos excesos se transcribía en una indumentaria sobria, rudimentaria y de colores neutros (dcha.). La tonsura, en las órdenes masculinas, era un gesto con el que declinaban el uso de bonetes y mitras, propios de las altas instancias eclesiásticas.

Junto con las beguinas, franciscanos, cátaros, valdenses o los Hermanos del Libre Espíritu fueron perseguidos por ser considerados como afiliaciones religiosas disidentes⁷⁹. Sus prácticas ascéticas eran incluidas en el repertorio

⁷⁸ BARA, Silvia. "Las beguinas y su «regla de los auténticos amantes» (*Règle des fins amans*)". En: BARA, Silvia (edición). *Mujeres, mística y política. La experiencia de Dios que implica y complica*. Verbo Divino, Estella, 2016, pp. 51-91. ISBN: 9788490732816.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 70.

herético que la Inquisición europea represaliaba, y su indumentaria era signo manifiesto de su oposición a la abundancia.

A partir de estas corrientes, se originó la imagen del recluso monacal, quien utilizó su propio cuerpo para denunciar la corrupción de la Iglesia. Estos ascetas se condenaban a prolongados ayunos, mutilaban su cuerpo, lo exponían a la intemperie o lo dañaban con el roce de sus roídos y ásperos hábitos. Todas estas prácticas eran entendidas como vehículo de purificación y ascensión en la vida terrenal.

La delgadez de los místicos, como rechazo a los excesos de la gula, contrastaba con el culto al exceso de grasa corporal que durante los siglos centrales de la Edad Media existió en las sociedades feudales.

A los períodos de hambrunas que desolaron el territorio europeo al inicio del Medioevo le siguió, en los siglos XII y XIII, una floreciente bonanza en la que el aspecto redondeado de los cuerpos sería sinónimo de abundancia nutritiva, identificando la salud con llenar el vientre⁸⁰. Los festines desmedidos proporcionaban la dilatación de las carnes, algo que se había convertido en signo normativizante, junto con la indumentaria.

Por tales motivos:

La imagen del festín desmedido [...] constituye un símbolo: 'En una sociedad dirigida por los guerreros para la cual la fuerza física era un mito, el poderoso comía hasta saciarse [...]. Quien come abundantemente, domina a los otros'⁸¹.

⁸⁰ *Apud.* VIGARELLO, George. *La metamorfosis de la grasa. Historia de la obesidad*. Traducción de Elisenda Julibert González. Barcelona: Ediciones Península, 2011. p. 25. ISBN: 978-84-9942-119-3.

⁸¹ *Apud. Ibid.*, p. 28.

La privación de alimento y el raquitismo de las carnes de aquellos disidentes religiosos hacía de su cuerpo un arma estética que atentaba contra el discurso normativo.



Figura 5. El porte famélico y los rudimentarios hábitos de Catalina de Siena (izda.), conocida como la “monja anoréxica”, difieren de la pomposidad de las modas femeninas en el siglo XIV (dcha.), volcadas en la suntuosidad de los tejidos, la apertura de los escotes y los tocados sobrecargados.

Desde el siglo XIII hasta la Contrarreforma, las sociedades religiosas alternativas crecen cuantitativamente y en las regiones septentrionales radicalizan sus discursos:

[Los] Hermanos del Libre Espíritu, Begardos, Turlupinos, Hombres de la Inteligencia, Adamitas de Ámsterdam, Familistas de los Países Bajos y de la Inglaterra, Libertinos espirituales, Loístas de Amberes, Taboritas, etc., se consideraron elegidos de Dios y los únicos

capacitados para blandir Su llameante espada. Todos estos 'Mesías' y los movimientos revolucionarios que se pusieron en marcha tienen en común: su rechazo del mundo social en el que se encontraban sumergidos; su deseo de despojarse del hombre viejo recurriendo a ritos de desnudez⁸².

Los adamitas aportaban un factor disruptivo nuevo: el desnudo⁸³. El vestido conformaría, para esta congregación, el origen de un mal al que la humanidad se había visto abocada desde el Génesis:

[Estos] predicadores completamente desnudos invitaban a los hermanos a despojarse de toda su vestimenta para volverse iguales a los inocentes. Así los Adamitas, refugiados en Bohemia a principios del siglo XV, consideraban la desnudez, sobre todo en las ceremonias del culto, como el signo exterior de la perfección moral: 'No hemos transgredido la ley de Dios como Adán y Eva', decían; 'vivimos en el estado de la inocencia de los primeros hombres antes de la caída. (...) El que se viste no posee la libertad'⁸⁴.

El hábito había sido, desde sus orígenes, una herramienta propagandística para el cristianismo que procuró resguardar el cuerpo desnudo bajo la moral y el pudor. Frente a esta realidad, estos disidentes trasgredían la norma de "ir vestido" dentro de una misma religión, convirtiendo la ausencia del hábito en una práctica a los márgenes y, por tanto, reprobable e imputable.

⁸² BRUN, Jean. *La desnudez humana*. Coordinación de José María Díez. Traducción de Ernestina de Champurcí. Madrid: Ensayos Aldaba-Magisterio Español, S.A., 1977. pp. 169-170. ISBN: 84-265-2503-2.

⁸³ Este alegato a favor del desnudo emparentaba a estos "iluminados" con los practicantes del nudismo que cinco siglos más tarde surgieron por toda Europa, fruto de las teorías higienistas.

⁸⁴ *Apud.* BRUN. *Op. Cit.*, p. 170.

Los adamitas, junto con el resto de las sectas marginales, consiguieron hacer tambalearse una Iglesia alertada por un inminente cisma religioso. Bajo este temor, las disposiciones inquisitoriales eclesiásticas emprendieron una:

Intensa persecución contra judíos, leprosos, prostitutas, herejes... y brujos [así como] de maniqueos, donatistas, priscilianos, arrianos, patarinos, cátaros, valdenses, husitas, espirituales franciscanos, seguidores de Segarelli, dolcinistas, miembros de la Hermandad del Libre Espíritu, beguinos y begardos, flagelantes, los Herejes de Durango, seguidores de Wyclif, taboritas, picardos, adamitas, seguidores de Pedro Chelcicky, etc⁸⁵.



Figura 6. El nudismo que los adamitas practicaban ponía en jaque a un entramado moralizante diseñado por la Iglesia según el cual el hábito preservaría la tentación, regulando a su vez las funciones sociales. A pesar de la estrecha relación con imágenes báquicas y lupercales, los adamitas situaban al desnudo en un estado primigenio, en el que el hombre y la mujer vivían carentes de pecado, considerando la indumentaria como el origen de la opresión humana. Como se muestra en este grabado de François Morellon del siglo XVIII, tales prácticas fueron represaliadas por una sociedad vestida, incapaz de asumir la realidad de un cuerpo desnudo en un contexto "religiosamente civilizado".

⁸⁵ AMORES, Pedro Antonio. "La historia de las mentalidades como método de análisis histórico. Breves anotaciones sobre el contexto y los hechos que acaecieron en Salem a finales del siglo XVII". En: *Proyecto Clío, History and History teaching*, Núm 38. pp. 5-44. ISSN 1139-6237. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4148835>

La Inquisición consiguió reconducir la desviación del credo bajo la política del terror, al menos en apariencia. Sus procesos pretendían erradicar cualquier gesto que disidiese con el programa legislativo y constitutivo de la Iglesia, manifiesto a través de rituales y conductas vestimentarias erráticas.

El Renacimiento, si bien no redimió la totalidad de los procesos inquisitoriales, sí redujo la contumacia de las represalias, gracias al nuevo paradigma antropocéntrico que se instauraba por toda Europa. Ante un clima más relajado, los religiosos con aspiraciones anacoretas encontraron otro modo de vindicar unas aspiraciones discrepantes, esta vez, focalizando su atención en el maltrato al cuerpo, que emergía como nuevo recurso disruptivo, aliándose con la disidencia indumentaria.

1.3.1. Prácticas religiosas extremas: el cuerpo maltratado

El cristianismo tardo-feudal había heredado de su antecesor, el cristianismo niceno, además del rechazo a la indigencia mística, la desaprobación de cualquier marcación corporal voluntaria, así:

La Biblia manifiesta claramente su rechazo a cualquier tipo de intervención visible y duradera sobre el cuerpo humano. [...] No obstante, los primeros cristianos se tatuaron signos de gratitud: la Cruz, el monograma de Cristo. En el año 313, Constantino prohibirá las marcas en la cara, una cara hecha a imagen y semejanza de Dios⁸⁶.

Como hemos señalado anteriormente, la complexión corporal jugaba un papel importante entre los grupos de creyentes radicales. En los primeros siglos de nuestra era, el cuerpo anoréxico de un devoto demostraba que "Dios

⁸⁶ LE BRETON, David. *El tatuaje o la firma del yo*. Traducción de Raoul Albé. Madrid: Casimiro, 2013. pp. 21-22. ISBN: 978-84-15715-32-0.

milagrosamente sustenta sus santos sin mantenimiento, ni comida, como lo hizo con la santa María Egypciaca⁸⁷.

Junto con el aspecto, algunas partes corporales de estos místicos adquirieron el grado de fetiche, convirtiéndose en auténticas reliquias. En el siglo VIII de nuestra era, Aldeberto de Neustria, condenado por herejía, "llegó a consagrar oratorios dedicados a su propia persona y a repartir entre sus fieles sus pelos y uñas"⁸⁸.

De manera recurrente, los miembros mutilados de los santos perseguidos y asesinados empezaron a conformar el ajuar de buena parte de los primeros templos religiosos erigidos, edificaciones que articularían el posterior entramado de iglesias y catedrales europeas. La devoción por estas fracciones de cuerpos santos promovió el culto al maltratado corporal entre algunos religiosos distanciados de la ortodoxia eclesiástica a partir del siglo XV. Estos monjes y monjas llevaron al extremo las prácticas ascéticas, en clara nostalgia por aquellos tiempos del cristianismo primitivo en los que el martirio era la última consecución para proclamar la entrega a la fe:

Se llega [...] a añorar la época en que la represión terrible del poder pagano multiplicaba las 'oportunidades' de ser torturado en el cuerpo por la fe. Aspiración al martirio, imposibilidad del martirio. Esta contradicción conduce a buscar nuevas formas de tormentos infligidos al cuerpo⁸⁹.

⁸⁷ *Apud.* CAMPAGNE, Fabián Alejandro. "El otro-entre-nosotros. Funcionalidad de la noción de supersticio en el modelo hegemónico cristiano (España, siglos XVI y XVII)". En: *Bulletin Hispanique*. Tomo 102, Núm. 1, 2000, pp. 37-63. DOI:

https://www.persee.fr/doc/hispa_0007-4640_2000_num_102_1_5032

⁸⁸ VILLEGAS. *Op. Cit.*, p. 267.

⁸⁹ *Apud.* GÉLIS, Jacques. "El Cuerpo, la Iglesia y lo Sagrado". En: COURTINE, Jean Jean (coord.); CORBIN, Alain (coord.); y VIGARELLO, George (coord.). Traducción de Nuria Petit y Mónica Rubio. *Historia del cuerpo*. Vol. 1. *Del Renacimiento al siglo de las Luces*. Madrid: Taurus Historia, 2005, pp-27-112. ISBN: 84-306-0589-4.

En una época en la que se respiraba un clima de cierta estabilidad religiosa⁹⁰, política y económica, la inmolación devota de antaño se revela completamente innecesaria, por lo que los fieles más extremistas optaron por autoinfligirse graves castigos a su único instrumento comunicacional, el cuerpo.

En este sentido, el cuerpo, soporte primero y último del vestir, trascendió las limitaciones comunicacionales del hábito y se convirtió en una herramienta misma, transmisora de disensión. La delgadez de algunos místicos, como rechazo a los excesos de la gula, contrastaba con el culto al exceso de grasa corporal que durante los siglos centrales de la Edad Media existió en las sociedades feudales.

El raquitismo fue uno de ellos, especialmente entre las feligresas. La explicación de esta tendencia disidente a la inanición, cabe encontrarla en otra moda que se imponía entre los altos estamentos de la sociedad, relacionada con el engrosamiento físico de las féminas a las puertas del Renacimiento. “Los italianos aprecian cada vez más a las mujeres ‘con mucha carne’ y, según Montaigne, ‘las formas gruesas y macizas’”⁹¹. Frente a la opulencia del cuerpo rechoncho, la delgadez excesiva produce rechazo ante una sociedad cada vez más abocada al deleite carnal, y que observa en el ascetismo una práctica obsoleta de una mentalidad ya superada.

En 1572, el médico borgoñés Jean Liébault suscribe que “la obesidad es más acorde con la belleza que la delgadez”⁹². El aspecto famélico pasa a ser interpretado como algo “patológico [identificado con] la ‘extenuación extrema’ del cuerpo”⁹³. El mordaz verbo del autor ítalo Pietro Aretino es un

⁹⁰ Previamente a la Contrarreforma.

⁹¹ BOUCHER. *Op. Cit.*, p. 183.

⁹² *Apud*. VIGARELLO; *et al. Op. Cit.*, p. 76.

⁹³ *Ibid.*, p. 76.

claro ejemplo del rechazo que produce la anoréxica religiosa, al referirse a este modelo como “una ‘mujer arisca y sin gracia’ a quien la delgadez transformaría en un ‘personaje poseído’”⁹⁴.

Pero la privación del alimento no es exclusiva de las feligresas, y los devotos masculinos también suscriben esta práctica de ascetismo extremo para denunciar la depravación terrenal. Carlo Severano Severoli, en el siglo XVII:

Come únicamente pan mohoso mezclado con ceniza y mojado en el agua fétida procedente de los desagües de la cocina. [Y durante la Cuaresma] el santo se alimenta [...] exclusivamente de la eucaristía⁹⁵.

Pronto, al cuerpo famélico se le unirá el cuerpo herido. Tomando como ejemplo el cuerpo maltratado de Cristo labrado en la imaginería cristiana, algunos religiosos recurren a la incisión corporal para manifestar su posición radical dentro de la Iglesia. En Italia apareció la orden de los flagelantes, en cuyas procesiones sus integrantes se autolesionaban tan cruentamente que pasaron a ser señalados como disidentes religiosos, engrosando así la lista de sectas heréticas del orden papal.

Existieron también mártires menos escandalosos en el seno de la misma Iglesia, y por tanto consentidos, cuyos gestos simplemente pretendían reproducir el cuerpo herido del hijo de Dios. Un ejemplo de ello fue “el beato Enrique Suso [quien] inscribió en su carne con un estilete las iniciales que hacían de Jesús el Salvador de los hombres”⁹⁶.

⁹⁴ *Apud. Ibid.*, p. 76.

⁹⁵ GÉLIS. *Op. Cit.*, p. 56.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 62. A pesar de lo anecdótico, no podemos dejar de subrayar el paralelismo visual y gestual de estas prácticas extremas propias de la devoción religiosa con las de la devoción político-estilística de algunos jóvenes *skaters* que, desde la década de los noventa del siglo XX, se han ido infligiendo escarificaciones en el cuerpo.

Tanto si se producían en la espectacularidad de un desfile callejero como si se desarrollaban en la intimidad de una celda, estos gestos de auto-lesa contradecían un espíritu reformista. El cuerpo magullado, enfermo y extenuado componía una imagen disruptiva en una lectura premoderna de la fisicidad de unos hombres y mujeres cada vez más conscientes del deleite concupiscente terrenal; deleite en el que la moda se incluía como objeto de fruición.

Antecediendo en unas décadas a la Contrarreforma, surgen las hermandades franciscanas, capuchinas y jesuitas que promulgan votos de pobreza extrema, encabezadas por importantes figuras del ascetismo místico. Una de las más significativas sería la orden de los Carmelitas Descalzos, fundada por Santa Teresa de Jesús.



Figura 7. Zurbarán retrató el misticismo extremo de algunos devotos, como el del dominicano alemán Enrique Suso, capaces de autolesionarse en demostración de su fe y en denuncia de las depravaciones terrenales, de las que los mismos capitostes de la Iglesia participaban.

Dentro de estas congregaciones, muchos religiosos desplegaron su facultad taumática para elevar sus espíritus desde la sumisión del cuerpo; un

ejemplo de ello lo constituye la extrema delgadez. Ya en el Renacimiento, una masa corporal inferior a lo normal sirvió a algunos religiosos para protestar, de manera queda y ascética, contra la abundancia preconocida desde el Pontificado romano. De este modo, las hagiografías de la época relatan cómo monjes y abadesas practicaron una "santa anorexia" que les "aproxima al cuerpo del santo"⁹⁷.

Junto con el ayuno prolongado, la escarificación y mutilación del cuerpo fueron otros recursos que estos mártires en potencia encontraron para moldear sus cuerpos bajo un discurso hermanado con el sufrimiento de Cristo, algo que la Iglesia curial parecía haber abandonado. Y es que, estos aspirantes a santos habían llegado "a añorar la época en que la represión terrible del poder pagano multiplicaba las 'oportunidades' de ser torturado en el cuerpo por la fe"⁹⁸. Todas estas artimañas de auto-lesa corporal servían para oponerse al "orgullo de la belleza física" y al "refinamiento del arte de gustar"⁹⁹ que la época cultivaba.

Durante el siglo XVI, el discurso corporal rendía pleitesía a la silueta estilística, y viceversa. Una sociedad en el umbral de la modernidad cultivaba todo aquel ademán que incurriese en su refinamiento. El canon arquitectónico tuvo su réplica en el corporal, y el hombre de Vitrubio proporcionaba un ideal clásico que equilibraba las carnes. Ni el exceso de masa corporal ni la extrema delgadez respondían a la norma del cuerpo renacentista.

Mientras que el hombre gordo y la mujer rolliza eran venerados en la Edad Media por representar la abundancia, en el siglo XVI se convierten en objeto de mofa por la estrecha vinculación entre la acumulación adiposa y la molición o la pereza. No obstante, hemos de recordar que según el médico francés

⁹⁷ *Ibid.*, p. 56.

⁹⁸ *Ibid.*, p. 53.

⁹⁹ BOUCHER. *Op. Cit.*, p. 182.

Jean Liébault “la obesidad es más acorde con la belleza que la delgadez”¹⁰⁰. La proliferación de la divulgación científica durante el Renacimiento pone en alerta a la comunidad médica, la cual aúna los estados anímicos con los anatómicos, “de ahí la profusión de libros sobre la melancolía en el siglo XVI, la insistencia en los peligros de la delgadez excesiva”¹⁰¹.

Tras la negación del cuerpo bajo los hábitos flotantes del medievo, el esculpir el cuerpo se convertirá desde el Renacimiento en la señal de identidad de una sociedad cada vez más volcada en el individuo *poseedor de una corporeidad*. Al hombre se le permitía ejercitar su cuerpo bajo ejercicios tales como la equitación preparatoria para torneos y, sin embargo, esta experiencia de ejercitación y control de la grasa corporal estaba vetada a las mujeres, por lo que los cuerpos emballenados fueron la respuesta indumentaria al control corporal para afinar la fisionomía femenina. Supuestamente, la reina Margarita de Navarra, acusada de una latente gordura, “se ponía hojalata a los dos lados del cuerpo”¹⁰². En esta práctica se ha querido ver la difundida moda de los corsés emballenados.

Este cambio de paradigma ideológico tendrá una gran repercusión en el maltrato del cuerpo religioso. Las ocasiones de mutilación y agravio corporal se fueron disipando, cediendo las prácticas disidentes religiosas a la indumentaria: con la llegada del cisma religioso, el traje comenzará a divergir, determinando la adscripción creyente.

¹⁰⁰ *Apud.* VIGARELLO. 2011. *Op. Cit.* p. 76.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 77.

¹⁰² *Ibid.* *Apud.*, p. 123.

1.3.2. De la Contrarreforma al Barroco: normativización del hereje opulento y el hereje austero

La época del Renacimiento había constituido uno de los primeros reflejos de la obscenidad capitalista. En este sentido, las riquezas fruto del engranaje comercial, gremial y colonial se transcriben ahora en:

Lujo en la indumentaria [que] sigue siendo intenso en las cortes resplandecientes. La nobleza es seducida por ellas y se rodea de una nube de servidores, que a veces, para un solo baile, llevan sobre los hombros 'todo su peculio'¹⁰³.

Las extravagancias se sumaron y cada nación competiría en alarde conspicuo. El derroche en vestuario se canjeará como un ardid de elevación de clase: se desata así la carrera por el liderazgo de una "clase ociosa" sobre la que Veblen teorizaría cuatro siglos más tarde. En este contexto, surgirá la fragmentación de los poderes fácticos religiosos.

La hegemonía de la que había gozado la Iglesia Católica desde el siglo IV se vio hendida con la Reforma. La Protesta de Espira condujo a que los condados principescos alemanes se rebelaran contra Carlos V, más concretamente contra el edicto dictado por este en el que pretendía obstaculizar las fracciones religiosas surgidas con la censura a las indulgencias practicadas por el Pontificado Romano, práctica que Martin Lutero denunció como base de sus noventa y cinco tesis. Tales protestas derivaron en la fundación del protestantismo.

La herejía luterana, alzada como principal enemiga de la Iglesia Católica, condujo a la posterior Contrarreforma que ramificó al dogma protestante en un cúmulo de sectas y corporaciones de base reformista: los puritanos en

¹⁰³ BOUCHER. *Op. Cit.*, p. 183.

Inglaterra, los presbiterianos en Escocia, los calvinistas en los Países Bajos o los hugonotes en Francia reformularon el mapa religioso en una Europa en pleno cambio. Esta convulsión de credos tuvo su repercusión en el traje, traducida en una confrontación estilística sin precedentes, convirtiendo a cualquiera de las dos partes divididas por el cisma religioso en la disidente indumentaria de la opuesta.

Con la Contrarreforma, el ejercicio extremo de la fe fue perdiendo adeptos. Los actos de flagelación o el ayuno pasaron a ser practicados por los propios fieles, quienes asumieron estas costumbres en fechas señaladas del calendario religioso.

La austeridad, como seña disidente eclesiástica, quedó desde entonces relegada al ala protestante del cristianismo la cual reguló, ordenó y normativizó su uso. Este monopolio de la austeridad queda reflejado en los manuales de Historia de la Moda, los cuales recogen la delineación de una indumentaria eminentemente sobria a partir del siglo XVI en los territorios germanos y neerlandeses, defensores del dogma protestante, en contraposición con el fasto del vestuario de los reinos más meridionales, adscritos al pontificado católico-romano.

Los países de adscripción católica distaban de los de adscripción protestante en el uso de tejidos, portando estos últimos hábitos en paño de lana y lino, frente a la exaltación de brocados, sedas y terciopelos que lucían los católicos. A los cuellos rizados de los fieles al Pontificado Romano se contraponían los cuellos valona, caídos sobre los hombros, de calvinistas y hugonotes; la vivacidad de los colores de la corte italiana y francesa, ardientemente católicas, encontraba su antítesis en la predilección por el negro de la corte alemana y la de los Países Bajos, febrilmente protestantes; las boinas rematadas con gemas y exóticas plumas que abrigaban las cabezas de la élite

católica, fueron sustituidas por el sombrero *capotain* entre los burgueses y nobles protestantes; frente a las cueras y capas ricamente ribeteadas de bordados en hilo de oro, que se colocaban sobre el jubón los monarcas meridionales, el oscuro *schaube*, con su forma ancha a partir de las caderas, forrada en piel y con hendiduras en los costados para los brazos, se definía como el sobretodo característico del protestantismo más septentrional.



Figura 8. La moda protestante, originaria de los Países Bajos, difería de aquella cultivada en las cortes católicas: mientras que el color negro, el cuello valona¹⁰⁴ en lino y el sombrero *capotain* (izda.) eran las consignas del vestuario puritano, el jubón y las calzas en seda brocada, el cuello rizado y las boinas con plumas (dcha.) eran las señas identificativas de las cortes que permanecieron fieles al Pontificado Romano.

En tal contexto, marcado por la inestabilidad religiosa, se precipitará la época barroca. Los enfrentamientos de orden religioso resultantes de la

¹⁰⁴ El cuello tipo valona reemplazó, ya en el Barroco, a las gorgueras. Se caracterizó por ser un cuello caído sobre los hombros, generalmente confeccionado en algodón o lino labrado. Este tipo de cuello, introducido por la corte neerlandesa, era un reflejo de mesura y contención frente a las capas de muselina plisada que acompañan las arrogantes gorgueras y los cuellos rizados.

Contrarreforma se teñirán ahora de un cariz político, enfrentando a católicos y protestantes por la obtención del poder¹⁰⁵. Será en este marco histórico donde se producirá la asimilación del hereje opulento y el hereje austero.

A partir del Barroco la importancia cedida al traje se hará oficial, marcando un antes y un después en la regularización del traje normativo frente al disidente. La reproducción de pasquines, piezas satíricas, pero también de textos divulgativos, acució el desarrollo de la prensa de moda. Fue el grabador alemán Mateo Merian quien divulgó ampliamente las capacidades del texto impreso, siendo:

El precursor de la prensa ilustrada de nuestros días. Su gran publicación del *Theatrum Europaeum* contiene una 'minuciosa' y verídica descripción de todas y cada una de las historias notables acaecidas en todo el mundo¹⁰⁶.

Dicha edición propulsó la impresión de semanarios en Inglaterra, Francia e Italia, cuyos textos eran acompañados de topografías y grabados ilustrativos. El discurso normativizante se apoderó de las capacidades divulgativas de estos ejemplares impresos y propició el nacimiento de publicaciones específicas en materia vestimentaria, debido a la creciente preocupación sobre el traje y su relación con la etiqueta cortesana.

La emblemática revista *Le Mercure Galant*, nacida en el año 1672, demuestra el valor retórico atribuido a la administración del traje, siendo la primera muestra editorial de la Historia del traje que asigna contenido de "moda". De *Le Mercure Galant* se seguirá una ingente cantidad de hebdomadarios, otras publicaciones de carácter semestral y anuarios que, ya en el siglo XVIII, harán

¹⁰⁵ Cfr. VON BOEHN, M. *La Moda. Historia del traje en Europa desde los orígenes del cristianismo hasta nuestros días. Tomo III: Siglo XVII*. Con un estudio preliminar por el Marqués de Lozoya. Barcelona: Salvat, 1928a, p. 14.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 80.

del mecanismo de la moda un dispositivo operacional estrechamente anexo a la regularización institucional. Con ello, el hereje opulento se institucionalizaba.



Figura 9. La reproducción de estampas y grabados sobre la indumentaria y sus componentes se dispararon durante la era barroca, gracias a la difusión de publicaciones como *Le Mercure Galant*, demostrando el pujante interés que la moda despertaba entre los cortesanos y cortesanas.

A pesar de ello, los ardides del artificio de la moda seguirán siendo recelados por opositores que ven en ellos la depravación del ser humano, especialmente, del género masculino. Antaño fueron los emires religiosos, y ahora se unen a estos los intelectuales que asocian el juego de la moda al debilitamiento de la *intelligensia* masculina y, por tanto, del cuerpo social.

La elocuente contestación que Quevedo ofrece a Torres Villarroel cuando este le pregunta por los mozos cortesanos, demuestra la idea de feminización asociada al hombre que sucumbía a las modas versallescas del siglo XVII:

A estos los crían sus padres para secretarios del Rey [...] gastan tocador y aceite de sucino porque padecen males de madre; gastan polvos, lazos, lunares y brazaletes y todos los disimulados afeites de una dama. Son machos, desnudos y hembras, vestidos [...] después de bien bañados en la desenvoltura que has visto en este mentecato, marchan por las calles de la Corte a chamuscar doncellas y encender casadas¹⁰⁷.

Un hombre con cascada de bucles, encajes y rosetones envilecía la imagen del héroe caballeresco perpetrada desde el medievo. Ahora, mientras las batallas y las recompensas pecuniarias ya no eran exclusivamente resultantes del cuerpo a cuerpo, sino que se ganaban gracias a las estrategias palaciegas, los aristócratas y los nobles podían desenfundarse sus pesadas cotas de malla de siglos pasados para vestirse con fruslerías de toda índole, y así disfrutar del poder conferido por un capital abstraído por el comercio y las explotaciones coloniales.

Y es que la eclosión de la teatralidad de la moda estaba configurando un nuevo esquema visual, el cual propiciaba a su vez a la exaltación de las aspiraciones sociales de los estratos inferiores. La burguesía mercantil, anhelante de ascensión social, llevaba desde el siglo XIV clonando los hábitos de reyes, aristócratas y nobles para parecerse a ellos y ser vista como ellos. Estas imitaciones conllevaron al dictamen de edictos y leyes suntuarias para regular las costumbres de cada rango y evitar interferencias de desorden social. Sin embargo, a partir del siglo XVII esta normativa restrictiva se suaviza en favor de la integración de la burguesía en el sistema institucional, ayudando a la flexibilización del sesgo estamental. La carencia de orígenes nobles se vio

¹⁰⁷ MOLINA, Álvaro, VEGA, Jesusa. *Vestir la identidad, construir la apariencia. La cuestión del traje en la España del siglo XVIII*. Madrid: Ayuntamiento de Madrid. Área de Gobierno de las Artes, 2004. p. 60. ISBN: 84-96102-14-9.

suplida con su solvencia económica: nos encontramos a las puertas de la Modernidad, en cuya revolución ideológica y sociocultural la indumentaria jugará un gran papel.

En este contexto, se concretará la imagen de los futuros petimetre y petimetra: en un universo cortesano, cada vez más suntuoso y abocado a los placeres del esplendor barroco, la imagen de los honrados hombres y mujeres de fe, entregados al mantenimiento del orden social, se irá diluyendo en un escuadrón de disidentes opulentos. Un batallón de cortesanos y cortesanas, de ascendencia burguesa o aristocrática preferentemente, se presentaban como herejes opulentos dentro del mismo sistema normativo, trasmutando los papeles de esposos trabajadores y madres regentes del hogar.

Sin proponérselo, y movidos por los desfalcos del lujo, estos personajes se convirtieron en disidentes a través de la moda, inscribiéndose en el marco institucional. Un marco este que se metamorfoseaba para derivar en una normatividad antitética, en la que la decencia se argumentaba bajo la hipocresía de la obscena opulencia: el decoro vendría por el pensamiento y el verbo, y el exceso por los avíos y los actos.

Ante tal despliegue conspicuo, la religión seguía siendo el mayor contingente para quienes disidían de la plétora de la vida mundana. Frente a la carrera por el ascenso social de burgueses y cortesanos, religiosos y místicas proseguían otra dirigida al martirio y al sufrimiento de sus antecesores, como conducto espiritual:

Algunos encontrarán en la mortificación una salida para sus inquietudes existenciales; diariamente le dan suplicio a su cuerpo y lo convierten en instrumento de un calvario, fascinados por la Pasión del Redentor. Así pues, el 'martirio rojo', inscrito en el tiempo corto de un suplicio público, es sustituido en la época

moderna por el 'martirio blanco', vivido en el secreto de una celda monástica. Un martirio que uno se inflige a sí mismo, el martirio de toda una vida¹⁰⁸.

A pesar de que estas prácticas extremas habían perdido adeptos, el cuerpo persistía como la herramienta más eficiente para la vindicación ascética. Torturarlo, magullarlo, privarle de alimento y ensuciarlo fueron objetivos de los herejes austeros del Barroco, entregados a la causa purificadora. Las figuras de los mártires alimentaban esa fuente de inspiración que cabía superar, mediante métodos de suplicio cada vez más extremos para suplir así la falta de persecuciones religiosas¹⁰⁹.

Frente a la moda normativa, que reincidía en descuidos de opulencia en su atención al cuerpo, la disidencia más palmaria doblegaba las funciones fisiológicas, desproveía de abrigo, mutilaba y ensuciaba un cuerpo entregado a la reivindicación. Toussaint-Samat, citando a Ned Rival, evidencia la asunción corpórea del religioso como médium disruptivo en este paso a la Modernidad; data de 1624 la siguiente observación:

La desnudez de los pies embarrados y no lavados, además del adorno que proporciona al interior, da testimonio, mediante la mortificación exterior de uno mismo, de un desprecio del orgullo y de la vanidad del mundo¹¹⁰.

¹⁰⁸ GÉLIS. *Op. Cit.*, p. 54.

¹⁰⁹ Pretéritas, como la persecución de los cristianos por los romanos, pero también más recientes, puesto que, con la reforma religiosa acontecida en el siglo anterior, muchos opositores del catolicismo fueron perseguidos y torturados convirtiéndose en mártires protestantes y calvinistas.

¹¹⁰ *Apud*. TOUSSAINT-SAMAT (1994a). *Op. Cit.*, p. 47.



Figura 10. El fervor religioso en el Barroco se traducía en la precariedad de los tejidos y en el maltrato corporal (izda.), signos que pretendían luchar contra la corrupción que el lujo y los excesos de las cortes proveían, representados en una indumentaria abigarrada y ampulosa (dcha.).

Al cuerpo maltratado de los religiosos se le unían las señales de castigo que prostitutas y desertores de la sociedad lucían. Mientras que la muerte en la horca y en la hoguera abundaba en la Edad Media, como sanción principal para los condenados de penas graves, desde el siglo XV “tan solo se aplicó la pena de muerte en los casos de flagrante delito o de reincidencia. Las sentencias menos severas, como el castigo corporal [...], aumentaron proporcional al número de casos llevados ante las magistraturas municipales”¹¹¹.

¹¹¹ MATTHEWS-GRIECO, Sara F. “Cuerpo y Sexualidad en la Europa del Antiguo Régimen”. En: COURTINE, Jean Jean (coord.); CORBIN, Alain (coord.); y VIGARELLO, George (coord.). Traducción de Nuria Petit y Mónica Rubio. *Historia del cuerpo. Vol. 1. Del Renacimiento al siglo de las luces*. Madrid: Taurus Historia, 2005, pp-167-228. ISBN: 84-306-0589-4.

Durante los siglos XVI y XVII predominaba la carne estigmatizada por penas leves entre un estrato de la sociedad: los *outsiders* poseían una misma seña estilística que les identificaba como disidentes, proscritos sociales y religiosos, exhibiendo todos ellos el cuerpo maltratado¹¹², representando las cloacas de los fastos del Barroco.

En lo sucesivo, la antagónica relación entre la representación fatua de la moda y la indigencia autoimpuesta desde la perspectiva religiosa se diluirá en un marco cada vez más sistematizado. Con la trascripción en batallas geopolíticas lo que antaño fueron luchas religiosas, el ejercicio de fe fue ajustándose a una cada vez mayor reglamentación institucional centralizada. En este control, la pobreza del hábito, el desaseo y la penitencia corporal dejarán de ser, poco a poco, una manifestación incómoda para los altos estamentos eclesiásticos.

Las carmelitas descalzas, los disciplinantes o los cartujos son solo un ejemplo de cómo se resolvió la estandarización de aquellas órdenes disidentes que a lo largo de la historia cuestionaron la política de la Iglesia y de los estados. Con la inclusión de estas congregaciones en el paradigma normativo, la fisicidad y la práctica religiosa se fueron desligando de los usos extremistas que desconformaron el orden social en toda Europa desde la aparición del cristianismo.

Sea como fuere, como ha quedado evidenciado, la austeridad extrema y el maltrato al cuerpo se erigió durante siglos como escudo disidente en paralelo a la construcción del "factor moda". Ambos recursos serán recuperados siglos más tarde, ya sin trasfondo religioso, por algunas tribus urbanas que hicieron

¹¹² Un emblema que siglos más tarde determinadas tribus urbanas recuperaron, recurriendo a escarificaciones y perforaciones para ostentar su vocación de disidentes socioculturales.

del desaseo y la auto-lesa corporales símbolos opositores al sistema normativo.

1.4. Estado actual de la austeridad y la indigencia, integrados en los códigos vestimentarios

El *beat*, con sus tejanos y sandalias cuidadosamente destrozados, expresaba una relación mágica con una pobreza que para él era como una esencia divina, un estado de gracia, un santuario.

Dick Hebdige¹¹³

Para concluir con el análisis de la disidencia vestimentaria desde la perspectiva místico-religiosa, creemos conveniente hacer una revisión de cómo los gestos disidentes de austeridad, indigencia y maltrato corporal ejercidos por religiosos a lo largo de la historia han permanecido en el ideario colectivo, habiéndose absorbido por el factor moda como herramienta de normativización, pero también de expresión de estéticas cismáticas.

Como se ha intentado mostrar, la falta de cuidado corporal, tanto por su limpieza y salud como por su cubrimiento textil, fue un arma digresiva de gran calado en el paradigma sociopolítico bajo el prisma de la religión. La austeridad regulada de las órdenes religiosas cedió a la mendicidad la entera carga polisémica de la pobreza, elegida o no, como resultado del sistema coercitivo y proto-liberal. Bajo este paradigma, lucir un hábito raído se convirtió en un símbolo de la contracultura: el *beaknit*, con su pobreza elegida,

¹¹³ HEBDIGE, Dick. *Subcultura. El significado del estilo*. Traducción de Carles Roche. Paidós Comunicación 157. Barcelona, 2004. p. 72. ISBN: 978-84-493-1609-8.

reemplazaba al religioso místico en el papel de mártir ascético amparado de un ateísmo que hacía de la política su credo evangelizador.

En una situación opuesta, el vagabundo y la mendiga serán quienes recojan, en la era postmoderna, la incomodidad visual de la penuria del traje en el despliegue vestimentario normativo. Mientras ha sido contenida, a la élite no le ha preocupado esta austeridad, consecuente a la regulación económica de los Estados. No obstante, la falta de aseo y el hábito raído han formado, desde los *latros* grecorromanos¹¹⁴, la imagen negativa de algunos individuos o grupos que han vivido y viven al margen, ligados al mundo subalterno del estraperlo y del escamoteo.

Hoy en día, la indigencia constituye un problema crucial para las sociedades occidentales, incapaces de abordarla desde el capitalismo imperante. A partir de la década de los ochenta, el cariz neoliberal de la economía y la privatización de los servicios sumió a gran parte del tejido obrero en un estado de incapacidad financiera. Hordas de personas sin hogar pueblan los cascos urbanos de las grandes y medianas metrópolis en todo el orbe. De sus actos de supervivencia se deriva un arsenal de materiales recuperados, residuos de una sociedad altamente desigual, con los que estas personas tratan de paliar su falta de vivienda y de abrigo. Sus efímeras construcciones donde consiguen cobijarse y el cúmulo de prendas con las que alcanzan a vestirse, dibujan un triste panorama entre las bambalinas del Estado de Bienestar. Lejos de la indigencia voluntaria de aquellos religiosos y mártires de otras épocas, estos cuerpos descuidados siguen presentándose como un lugar incómodo para la normatividad social, y también vestimentaria.

¹¹⁴ Ya en el primer capítulo se hizo referencia a estos personajes marginales, generalmente asaltantes de caminos, que llegaron a articular una disidencia incómoda para la hegemonía de los imperios latinos junto con los *rusticii*, habitantes de los medios rurales y altamente disconformes con las políticas estatales. Su aspecto descuidado y la pobreza de sus vestimentas les señalaban como personas al margen.

El comercio de la moda, anhelante del gesto novedoso, ha usurpado en alguna ocasión la silueta de las personas sin hogar, en un acto bochornoso por poco reflexivo y empático para con los colectivos más desfavorecidos. John Galliano abrió la mecha con su colección de Alta Costura de la primavera del año 2000 para la casa Dior.



Figura 11. En este pase de silueta victoriana de Dior para la Alta Costura Primavera/Verano 2000, John Galliano retrata con un patronaje disimétrico, unas varillas salidas del corsé (como si fueran las de un paraguas roto) y un gráfico a borrones, el desorden estilístico de las personas sintecho.

Para su propuesta, confesó haberse inspirado en las personas que dormían en la calle y que pudo observar mientras salía a correr los días previos a la ideación de la colección:

Correr por el Sena ha arrojado sobre París una luz completamente diferente para mí. Yo lo llamo el Mundo Húmedo... Algunas de

estas personas son como empresarios, llevan sus abrigos sobre los hombros y sus sombreros en cierto ángulo. Es fantástico.¹¹⁵

Junto con un estilismo estudiado para recrear la incoherencia vestimentaria de las personas sin recursos, Galliano ideó prendas con tejidos estampados de papel de periódico, ocurrencia excesivamente literal y poco presta a la imaginación para reconstruir la imagen mendicante de aquel *wet world* que se desplegaba bajo los puentes del Sena.

En el otro extremo estilístico se encuentra el diseñador norteamericano Rick Owens, a quien también se le ha imputado, en numerosas ocasiones, la configuración de esta silueta *homeless*. La firma Ader Error, por su parte, no solo reproduce el caos indumentario de las personas sin recursos en su intento por resguardar su cuerpo de las inclemencias, sino que también, en sus campañas, recrea la acumulación de colchones propia de sus improvisados habitáculos.

La incomodidad de la indigencia en la normatividad ha sido absorbida así, cínicamente, por el propio mercado que encuentra un fructuoso rendimiento económico.

Por otro lado, la austeridad como depuración extrema de las formas ha sido una nota discordante en el sector de la moda. Para acercarnos a ella, cabe tener en cuenta que la recreación accesoria de la moda fue un reclamo generalizado del que el mismo régimen democrático ha hecho uso. El poder participar de la codificación estilística labrada en las sociedades occidentales ha sido una lucha adquirida por la sociedad: portar ciertas prendas, tejidos,

¹¹⁵ [Traducción propia]: «*Jogging around the Seine has thrown Paris into whole different light for me. I call it the Wet World...Some of these people are like impresarios, their coats worn over their shoulders and their hats worn at a certain angle. It's fantastic*». TAYLOR, Kerry. *Galliano: Spectacular Fashion* [en línea]. Bloomsbury Visual Arts. Londres, 2020. ISBN: HB: 978-1-4742-7784-6. Disponible en: <https://books.google.es/books?id=fs6hDwAAQBAJ&printsec=frontcover&hl=es#v=onepage&q&f=false>

siluetas o accesorios ya no es un lujo exclusivo de ciertas clases, al menos en apariencia, y el juego de la moda, desde la segunda mitad del siglo XX, es accesible a la mayor parte de la población occidental adscrita al sistema democrático-liberal.



Figura 12. En la colección para hombre de Rick Owens del invierno del 2017 (izda.), se vieron conjuntos que recordaban a la silueta desbordante de las personas sin hogar de las grandes urbes, fruto de la acumulación de enseres (textiles o no). La marca Ader Error usa, además de estilismos erráticos que emulan la mendicidad, colchones como fondo de sus campañas publicitarias (dcha.).

En este orden del discurrir del factor moda, desde la década de los ochenta del siglo pasado aparecieron diseñadores que disidían el fasto en el que estaba inmerso el sector textil, erigiéndose como prolegómenos de un nuevo orden cercano al misticismo estilístico, cual evangelizadores de aquel cristianismo primitivo.

Traslapando lo que en el arte se acontecía desde hacía años, el minimalismo y el deconstructivismo hicieron su aparición en la moda de la mano de Jil

Sander, Helmut Lang y un grupo de diseñadores japoneses que se instalaron en París, de entre los que cabe destacar a Yohji Yamamoto, Rei Kawakubo e Issey Miyake. Todos ellos reconfiguraron la austeridad en el hábito desde su posición elitista en el medio: frente un despliegue conspicuo de hombreras, bulimia cromática, lantejuelas, tacones de aguja, maquillajes extravagantes y peinados escultóricos, las propuestas de estas figuras del diseño desdibujaban la histriónica silueta de los años ochenta para transfigurarla en perfiles monacales y monocromos.



Figura 13. Tanto Jil Sander (izda.) como Yohji Yamamoto (dcha.) recondujeron la silueta, dirigiéndola hacia una androginia de formas depuradas y colores monocromos, revolucionando el paradigma estético de la década de los ochenta al ingresar la austeridad como ejercicio estilístico. Sus avances formales influirán en el posterior surgimiento de la celeberrima cantera de diseñadores de la escuela de Amberes¹¹⁶.

¹¹⁶ Esta cantera fue antecedida por el famoso grupo designado como “Los seis de Amberes”, integrado por los diseñadores Dries Van Noten, Ann Demeulemeester, Walter Van Beirendonck, Dirk Bikkembergs, Dirk Van Saene y Marina Yee. A esta lista, tradicionalmente, se le ha añadido un séptimo miembro “no oficial”, Martin Margiela. Gracias a estos siete creadores, la moda conceptual y la anti-moda harán su aparición en un sector que hasta la fecha se había dedicado a embellecer a una élite. Su tratamiento de los patrones, sus cartas cromáticas y sus estilismos revolucionaron un panorama de

En la década anterior, los *hippies* habían irrumpido en la historia de la contracultura a través de un cuerpo desnudo hermanado con la Madre Tierra. Los hombres y las mujeres *hippies* replicaban el escándalo producido por aquellas sectas adamitas desde principios de nuestra era. Su nudismo, desligado de los fines profilácticos de los discursos higienistas de las primeras décadas del siglo XX, se asociaba con aquellas comunidades extra-occidentales que se regían por otros órdenes sociales, en perfecta comunión con la naturaleza. El desnudo desprovisto del artificio erótico patriarcal e higienista, presentó una nueva imagen disruptiva a propósito del cuerpo.

Para finales de los años setenta, los movimientos juveniles se radicalizaban. El discurrir del panorama sociopolítico y económico de los tiempos hizo que las protestas de los *hippies* de la década de los setenta cedieran el paso a barricadas de *punks*, que profesaban un verbo y una estética mucho más radical. Los tatuajes, los *piercings* y las escarificaciones dieron lugar a un cuerpo intervenido entre los integrantes de las tribus urbanas más extremas; y aunque se encontraban lejos del misticismo de los religiosos del Renacimiento, los estigmas sobre la piel de estos jóvenes compartían con aquellos los anhelos de mistificar unas creencias, espirituales para unos, nihilistas para otros, pero que en ambos casos estaban teñidas de una gran carga política.

Todos estos símbolos de austeridad, marginalidad e intervención corporal han sido integrados de una manera irreflexiva en el panorama vestimentario actual, habiendo sido normativizados gracias al automatismo de la economía lucrativa de la moda. Exceptuando la integridad de ciertas personas y agrupaciones, que hacen de estos elementos un acto reivindicativo similar al de los místicos

la moda que había estado ligado a un tratamiento normativo de la figura humana y a una codificación estandarizada de las siluetas estilísticas.

religiosos de la era Pre-Moderna o al de los *punks* más íntegros de la década de los ochenta, lo cierto es que, hoy en día, portar prendas con secciones agujereadas, tejidos falsamente manchados o siluetas depuradas en materiales rústicos se ha convertido en un acto repetido en los desfiles cotidianos que se despliegan involuntariamente en cualquier aglomeración urbana de Occidente. Perforarse o intervenir el cuerpo a través de *piercings* o tatuajes¹¹⁷ se ha convertido en un capricho meramente estético que inaugura el juego de la adultez de un gran número de adolescentes, conmovidos por la estética de la radicalidad dulcificada del *star system*, a la que incluso sus padres y abuelos se ven compelidos a participar.

Por otro lado, en los últimos treinta años la delgadez extrema ha sido un debate social en el que la moda ha sido señalada, generalmente, como primera y última responsable por ser el artífice de una tendencia peligrosa para la salud de la ciudadanía, especialmente en las mujeres. Desde los años noventa del siglo pasado, la anorexia irrumpió en una escena hasta el momento monopolizada por exuberantes *tops models*. El movimiento *grunge* y los colectivos antisistema apagaban las luces de la década de los ochenta, símbolo del desfalco capitalista: herederos postmodernos del nihilismo sartriano, encontraron en la estética desfallecida el mejor reclamo estético de su posicionamiento frente al régimen supremacista. Su traducción en la moda fue una avalancha de caras demacradas y cuerpos famélicos que abocaron a toda una generación de jóvenes a padecer desórdenes alimenticios para alcanzar una figura extremadamente delgada, aquella que las pasarelas internacionales apostillaban en cada desfile de las firmas más prestigiosas.

¹¹⁷ "Los tatuajes aparecen así, como una estética paradójica que practican unos individuos que se sienten atraídos por unas formas que hacen suyas sin tener en cuenta sus orígenes. [...] La globalización de las referencias culturales acelera la transformación del mundo en un inmenso taller en el que todo está disponible". En: LE BRETON. *Op. Cit.*, pp. 42-43.

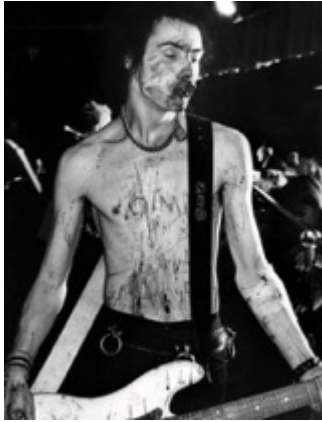


Figura 14. Sid Vicious (izda.), abanderado del movimiento *punk*, hizo de las marcaciones cutáneas un símbolo de sus conciertos. A su vez, el *piercing* se imponía entre chicos y chicas *punks* que se perforaban el cuerpo en las partes más inusitadas: si los lóbulos de la oreja había sido el único lugar reconocido hasta la fecha para portar pendientes entre las féminas, con la llegada de los *punks*, no solo se amplió al género masculino el uso de pendientes, sino que se multiplicaron las zonas de colocación y el recurso decorativo, siendo el imperdible el elemento más extendido (dcha.).

Las religiosas anoréxicas del siglo XVI cedían el martirio a unas jóvenes a las que los excesos de su llamado “primer mundo” las abocaba al ejercicio de la estética del sacrificio vacuo. Los huesos de las caderas marcados, la carencia de protuberancia torácica y las piernas separadas por la falta de masa muscular se habían convertido en los retos del castigo corporal para algunas mujeres. La enfermedad del sistema se visibilizaba a través de estos cuerpos.

El polémico fotógrafo de moda Oliviero Toscani hizo protagonizar una campaña, de dudosa intencionalidad, a una modelo anoréxica en el año 2007 para la marca de ropa italiana No-I-ita.

La imagen de esta mujer en un estado de extenuación física normalizaba, en el intento por conmover a la opinión pública, un problema endémico de la sociedad del consumo bulímico, adquiriendo toda su literalidad. Y es que, a

pesar de las intenciones, el formato publicitario restaba credibilidad a un tema de tal gravedad.

A pesar de los logros alcanzados en la actualidad sobre esta problemática, gracias a las normativas aplicadas sobre todo en la regularización de la masa corporal de las modelos que desfilan en las pasarelas más importantes, el deseo por alcanzar una corporeidad esbelta persiste, ya no solo entre las mujeres, sino también entre los hombres, bajo ese paradigma estético de los mártires de la era de la imagen. La espiritualidad ascética mutó en esteticidad crónica.



Figura 15. Imagen de un poster publicitario callejero con la campaña de la marca No-l-ita, realizada por Oliviero Toscani, en la que la modelo enferma de anorexia Isabelle Caro mostraba su cuerpo exinanido. Unos años más tarde Isabelle moriría a causa de su trastorno alimentario.

Como hemos venido mostrando todos los factores de orden espiritual que desde la Antigüedad fueron baluartes para hombres y mujeres discrepantes del régimen normativo, han sido absorbidos, de manera directa o indirecta, por un Occidente que no cesa de descodificar la simbología disruptiva para

reabsorberla dentro del mercado lucrativo de la compra-venta. Algunas firmas de ropa multinacionales han convertido la austeridad de Sócrates en un credo comercial para un público postmoderno: la "practicidad"; las escarificaciones que los místicos se practicaban en la soledad de sus celadas se realizan ahora desde asépticas salas de tatuaje; la inanición ascética ha cedido el paso a la inanición estética.

Todo ello muestra que, por un lado, hubo gestos repetidos a lo largo de la historia sobre el tratamiento del cuerpo y la pobreza del hábito, los cuales han discurrido en paralelo al relato histórico de la evolución del traje y, por otro lado, que estos gestos han sido adquiridos por la normatividad, desacreditándolos, para conseguir retribuciones económicas con su uso, debilitando las posibilidades semióticas de la disrupción indumentaria en la actualidad.

CAPÍTULO II. LA FISICIDAD Y EL TRAJE: MANERAS VESTIR Y DESVESTIR, MANERAS DE PEINAR Y DESPEINAR

Propongo la idea del vestir [y peinarse] como una práctica corporal contextualizada a modo de marco teórico y metodológico para comprender la compleja relación dinámica entre el cuerpo, la ropa [el peinado] y la cultura.

Joanne Entwistle¹¹⁸

¹¹⁸ ENTWISTLE, Joanne. *El cuerpo y la moda: una visión sociológica*. Traducción de Alicia Sánchez Millet. Barcelona: Paidós, 2002, p. 24. ISBN: 84-493-1258-2.

El cuerpo y el pelo han sido herramientas performativas que han servido para vindicar la disidencia indumentaria: la desnudez integral o parcial, la manera de acentuar determinadas zonas del cuerpo, el exceso de peso, la abundancia de cabello o su ausencia, entre otros factores, han aportado a la historia de la disidencia vestimentaria gestos revolucionarios que han desafiado la normatividad. Y es que tanto el cuerpo como el pelo han participado, en mayor o en menor medida, en la desestabilización del orden vestimentario en las diferentes épocas.

El desnudo de las nigromantes griegas, las leyendas medievales de los licántropos, el peinado descuidado de los dandis decimonónicos, los tupés de los *teddyboys* de postguerra o las robustas integrantes del contemporáneo *Fat Acceptance Movement* son algunos ejemplos de cómo en Occidente se han asumido el cuerpo y el pelo como instrumentos disruptivos.

La función del presente capítulo es recopilar nexos comunes entre aquellos gestos históricos que atestiguan la capacidad del cuerpo a convertirse en una herramienta estilística subversiva.

2.1. Marco histórico: la fisicidad en relación con el traje desde la Antigüedad, orígenes de un discurso

El crecimiento de la civilización [...] requiere simultáneamente del control del cuerpo y del cultivo del carácter en interés de la estabilidad social.

Bryan Turner¹¹⁹

La historia normativa del traje sitúa en la Antigua Grecia el arranque de la civilización occidental y, por ende, la de la evolución del vestido. Grecia es estudiada como el origen del discurso histórico sobre la configuración social del vestido en relación con el cuerpo: el gran desarrollo de la tejeduría y de la tipificación de los avíos han sido descritos como el más vívido reflejo de los avances culturales del pueblo heleno. Parece así atestiguar la importante correlación entre la tecno-facturación del vestido con respecto al cuerpo y el discurso historicista, ya que el tratamiento que los griegos hicieron del textil demostró que “la técnica es, en su esencia, el desenlace de toda esa historia del vestido, que parece ser, [...], una sola cosa con la historia misma”¹²⁰.

En la transición de la era arcaica a la clásica (del siglo IX al V a.C.) se ubica la extensión productiva de tejidos, y con ella, la configuración de un orden vestimentario: a los rústicos *exómides* y mantos en lana de los primeros pobladores dorios, eminentemente pastores, les sucedieron *chitones* y *peplos*¹²¹ en fibras vegetales, reflejo textil en paralelo al desarrollo de la *polis*.

¹¹⁹ TURNER, Bryan. “Los avances recientes en la teoría del cuerpo”. En: *Reiss*. Núm. 68, 1994, pp. 11-39. ISSN: 0210-5233.

¹²⁰ BRUN. *Op. Cit.*, pp. 61-62.

¹²¹ Túnicas, usadas por hombres y mujeres, que se drapeaban alrededor del cuerpo.

El algodón, procedente del Indo, y el lino, introducido en la Hélade por los jonios, se convirtieron en las fibras base con las que los principales clanes dirigentes se cubrían. A pesar de mantener la lana para los *himation*¹²² y el cuero para la elaboración de sandalias, *calceus*, borceguíes y armaduras milicianas, los griegos perpetuaron el rechazo a los materiales de origen animal para la confección y encumbraron las fibras vegetales como símbolo del *nomos*¹²³ textil.

A lo indicado anteriormente, cabe sumar la estrecha vinculación entre la fisicidad del *demos* griego y el poder (*kratos*), la cual desembocaría en una lectura legisladora del cuerpo en relación con su abrigo, siendo la desnudez varonil la última exósmosis constitucional del concepto de sociedad griega. Y es que la distinción sexual se había implantado como refuerzo mandatorio: mientras que los tejidos drapeados cubrían a ciudadanos y ciudadanas, distinguiéndose por el largo, la hechura y el color según sus sexos, la desnudez fue asumiendo las dotes representativas del canon griego en la reproducción plástica, según la imperiosa distinción sexual. En paralelo al textil, donde el buen ciudadano se vestía con el chitón y la buena ciudadana con el *peplos*, la desnudez delimitaba los cuerpos, distinguiéndose el masculino del femenino en la constitución de un discurso sexuado, resorte del pudor pagano y estadista y fruto de la regiduría de la *demokratia* helena.

El arte clásico reflejó tales intenciones: resguardando la desnudez femenina para acentuar la *erotika* y la fertilidad, por un lado, y exhibiendo la desnudez masculina como máximo estandarte del canon griego por otro, el cual, partiendo de dotes fisionómicas (proporción y armonía), trascendía los límites

¹²² Mantos que resguardaban del frío.

¹²³ Entendiendo aquí el *nomos* como la ley hegemónica en el ideario clásico.

morfológicos para responder a los enigmas cosmogónicos de la sociedad griega.

El *Doríforo* de Policleto, el *Discóbolo* de Mirón o el *Sátiro en reposo* de Praxíteles son una fiel muestra de la aceptación contemplativa de la desnudez integral del hombre y de su vinculación con el ideal cultural. Los dioses, los ciudadanos destacados, atletas y héroes nacionales: todos ellos se representaban con sus cuerpos desvelados, desnudos. La ausencia de tejido constituía un reclamo publicitario, un símbolo de su ser ejemplar. El desnudo masculino conformaba una perífrasis vestimentaria dentro del orden indumentario.

Frente a ellos, el desnudo femenino era exclusivo de las deidades representativas de las artes amatorias y, por ende, de aquellas mujeres dedicadas al lenocinio. Numerosas Venus y Afroditas exhiben sus cuerpos en la estatuaria clásica y en la pintura de frescos y vasijas, no sin ciertas reticencias decorosas en la mayoría de los casos, como lo muestran aquellos ejemplos en los que la divinidad oculta pundonorosamente su sexo con su mano o con el drapear de un manto, el cual le ayuda a cubrirse desde la línea inguinal hasta los pies. Esta ocultación del sexo femenino podría responder a una cuestión de ordenación social, hipótesis que han defendido historiadores y antropólogos como Éliane Gherardi-Dorst, según la cual:

La ocultación material o gestual de los órganos genitales, que nosotros llamamos pudor o decencia, al principio no fue otra cosa que una simple medida de seguridad moral o física¹²⁴.

¹²⁴ *Apud.* TOUSSAINT-SAMAT (1994a). *Op. Cit.*, p. 55.

Con esta medida se pretendían “minimizar [...] eventualidades de enfrentamiento (paz social) o riesgos de preñez (seguridad personal)”¹²⁵.

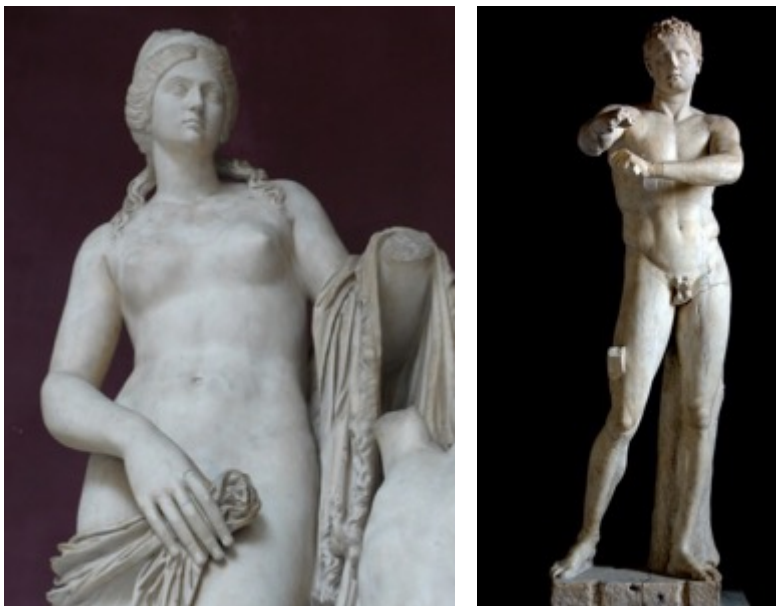


Figura 16. La actitud pudorosa a la hora de mostrar el cuerpo femenino en el clasicismo grecolatino (izda.) contrasta con la locuacidad del poder fisionómico del desnudo masculino (dcha.).

Cualquiera que fuere la intencionalidad última, la división sexuada de la Grecia Clásica no hacía sino reproducir las polaridades de las arcaicas sociedades proto-agrarias, que distinguían a los géneros en orden de superioridad e inferioridad. Para los griegos, el índice de calor corporal suponía el calibrador social en torno al cual articular sus estructuras jerárquicas, en las que los hombres, seres emanantes de calor, configuraban la élite frente a los fríos

¹²⁵ *Ibid.*, p. 52.

cuerpos de las mujeres y de los esclavos, considerados como seres inferiores¹²⁶.

Al igual que la palabra era la fortaleza del discurso del ciudadano varón en el ágora, su cuerpo desnudo, atlético y ejercitado se convirtió en la imagen de ese discurso verbal, transfigurándose en una suerte de *logos visual* de sus capacidades como ciudadano. En oposición a lo anterior, el cuerpo femenino exento de poder al igual que su palabra, era resguardado bajo un concepto de pudor pagano, asumiendo su exhibición a fines meretricios. A ello se le sumaría la anexión tradicional que la Antigüedad creó en torno el arte de la tejeduría y la mujer, asimilando el tejido al cuerpo femenino, teniendo el hábito para con ella:

- 1) La función de recluir su desnudez y, por tanto, preservar su honra.
- 2) La ideación del aparataje seductivo de la mujer que, durante siglos, hubo de ostentar.

La normativización de la desnudez desveló así una fuente de disensión para algunos agentes cuyas prácticas contradecían al orden prescrito. La revelación parcial o total del cuerpo femenino supuso para algunas de ellas un gesto discordante, engrosando la lista de la disidencia clásica. A pesar de carecer de auténticos registros biográficos, la literatura clásica reprodujo un sinfín de relatos en los que aparecen personajes de hechiceras y nigromantes, inspirados en la realidad esotérica de las comunidades grecolatinas. En ellos se apunta a que estas mujeres usaron el desnudo como signo de la desviación de sus actos.

¹²⁶ SENNETT, Richard. *Carne y Piedra. El cuerpo y la ciudad en la civilización occidental*. Traducción de César Vidal. Madrid: Alianza Editorial, 1997. pp 36-37. ISBN: 84-206-9489-4.

Junto a ellas, la figura de las amazonas también se dibujaba bajo el uso de la exhibición corporal. Estas mujeres hábiles en las artes belicosas, representadas bajo la figura de Camila, la virgen volsca¹²⁷, en el poema épico de Virgilio *Eneida*, desvelaban un seno de entre sus drapeadas túnicas: por una parte, como símbolo de que su condición revertía la de las mujeres enmarcadas en el orden clásico estipulado; y por otra, como gesto ergonómico para desenvolverse con los artefactos propios de las batallas cuerpo a cuerpo.



Figura 17. Imagen de una amazona con el pecho descubierto en el campo de batalla.

Los romanos, que hicieron del culto a la toga y el exceso de tejido sobre el cuerpo el símbolo de la *lex imperial*, considerando la desnudez femenina un

¹²⁷ PÉGOLO, Liliana. “Del mito de las amazonas a las mujeres santas”. En: *Actas y comunicaciones del Instituto de Historia Antigua y Medieval*. Vol. 4, Núm. 1, 2008. pp. 1-6. ISSN: 1669-7286.

acto impúdico vinculado al ejercicio de la prostitución, o directamente con la carencia de adiestramiento cívico, propio de los seres bárbaros. Tal depravación estilística causaba la desnudez que “el general romano Mario, en el siglo I de nuestra era, tuvo que realizar un esfuerzo sobrehumano para reanimar a sus tropas petrificadas ante las mujeres desnudas de los cimbrios y los teutones que invadían Provenza”¹²⁸.

La velloidad del ser humano y su acicalamiento han sido a su vez, junto con el cuerpo sin hábito, recursos de desorden desde la Antigüedad y, por tanto, signo de disidencia indumentaria. Sabemos que desde la Antigüedad la cabellera ha sido atusada según un registro de peinados regulados por cada cultura, y que tanto:

Hebreos como asirios, fenicios como egipcios, griegos y romanos, dieron suma importancia al peinado [...]. Los persas se rizaban escrupulosamente la barba y el cabello; los lidios y los jonios entretejían su cabellera con hilos dorados y la ataban con purpúreas cintas; los hebreos la perfumaban con esencias finas y la rizaban; los egipcios rizaban también sus cabelleras y pelucas, ciñéndolas por las sienes con una cinta de color, y los griegos y los romanos llevaron hasta el último extremo la perfección en el peinado y en cuanto se refiere al arte del tocador¹²⁹.

La fabricación de peines¹³⁰ desde los tiempos pretéritos demuestra que la gestión capilar ha persistido entre las colectividades humanas. Si observamos a los *pater familia* y matronas de Occidente, estos hombres y mujeres grecorromanos diseñaron un inventario de peinados normativos,

¹²⁸ TOUSSAINT-SAMAT (1994a). *Op. Cit.*, p. 39.

¹²⁹ BARADO, Francisco. *Historia del peinado* [en línea]. Barcelona: José Serra, 1887; Editorial Maxtor, 2009 [facsimil], p. 8. ISBN: 84-9761-678-2 [consulta: 01-11-2019]. Disponible en: <https://books.google.es/books?id=vWHN8HXUDCwC&printsec=frontcover&hl=es#v=onepage&q&f=false>

¹³⁰ Hechos con espigas de pescado o ramificaciones vegetales en un primer momento, y de metal más tarde.

distinguiendo entre la cabellera corta para el género masculino y la larga para el femenino. La estandarización del recorte capilar entre los hombres se explicaría por la ergonomía y funcionalidad que sus actividades belicosas les exigían; a las mujeres, sin embargo, encomendadas al cuidado del hogar y de la descendencia, se les instaba a cultivar una melena medida y ordenada, símbolo regulador del erotismo y de la belleza femenina. De esta regularización estandarizada del cabello se acontecerán los signos disonantes: portar un pelo de longitud contraria al del propio sexo provocará hitos revolucionarios en la historia.

Junto con la extensión capilar, el exceso de vello también fue visto como gesto disruptivo. Según la autora Maguelonne Toussaint-Samat, fueron las tribus persas quienes, observadas por los ojos cívico-normativos de los griegos, encabezarón el símil entre el hombre y el lobo:

Las pieles de lobo y de zorro que en invierno se ponían las tribus asentadas más al este (los llamados "escitas regios"), encima de una vestimenta confeccionada a la medida del cuerpo y provista de mangas montadas [...], hicieron decir al erudito griego, [...], que esos escitas, nuros o neurinos, se trocaban en lobo una vez al año y que pasados unos días, recuperaban su forma habitual.¹³¹

Será el poeta romano Ovidio quien delinee la figura de los "licántropos o lubicanes a los que tanto miedo tendrá la Edad Media"¹³², en su relato *La Metamorfosis*: la transfiguración del rey Licaón en lobo, para devorar a sus congéneres, fue la mejor solución figurativa para atemorizar a un pueblo sumido en la concepción mágico-mítica de la tradición grecolatina.

¹³¹ TOUSSAINT-SAMAT (1994a). *Op. Cit.*, p. 120.

¹³² *Ibid.*, p. 120.

Por último, el color del cabello pronto se convertiría, a su vez, en un acicate especulativo para los estados: desde las eras más arcaicas las civilizaciones han utilizado materias naturales para teñir los cabellos¹³³, para acentuar tonalidades e incluso ocultar canas; la corte francesa pre-revolucionaria, incluso, difundió la moda contraria: usar *pomatum*, un engrudo empolvado para colorear las cabezas de los cortesanos de un gris perlado, tan en boga en Versalles. Fuera de la carta cromática normativa, han existido colores de cabellos que han valido la sospecha y la desconfianza de los estados. Estos colores subversivos fueron, durante un largo período de la historia, resultado involuntario de un azar congénito: pelirrojos y albinos han sido tradicionalmente temidos y asociados a los caprichosos designios del diablo. Pero desde la introducción de la decoloración capilar química, una gran cantidad de disidentes estilísticos encontraron en el cabello su herramienta publicitaria.

De ahora en adelante, analizaremos cómo el desnudo, la masa corporal inusual a la moda de una época y el tratamiento capilar han repercutido en la difracción de los códigos estilísticos normativos, demostrando cómo el cuerpo, en relación con el traje, ha sido un arma operacional que engrosa la historia de la disidencia indumentaria.

¹³³ Como la *henna*.

2.2. El desnudo con respecto al traje y al género: la mujer libidinosa y guerrera frente al hombre ciudadano

Los cuerpos desnudos o semidesnudos que rompen con las convenciones culturales, especialmente de género, son potencialmente subversivos.

Joanne Entwistle¹³⁴

La conciencia de la desnudez y la vergüenza consecuente [...] representan claramente la conciencia del 'pecado'. A partir de este momento, toda la literatura judeo-cristiana convierte al cuerpo de la mujer en un objeto de peligro que puede acarrear los mayores males, tanto sobre los individuos como sobre los pueblos.

María Helena Sánchez¹³⁵

Partiendo de la premisa de que el ser humano es el único ser vivo que ha sido capaz de crear sofisticados instrumentos y técnicas para la fabricación de vestimentas que cubran su desnudez primitiva¹³⁶, el despojo consciente de cualquier artificio vestimentario puede reconocerse como un acto político

¹³⁴ ENTWISTLE. *Op. Cit.*, p. 21.

¹³⁵ SÁNCHEZ, María Helena. "La pecadora como disidente" En: VACA, Ángel (ed. lit.). *Disidentes, heterodoxos y marginados en la historia*. Novenas Jornadas de Estudios Históricos organizadas por el Departamento de Historia Medieval, Moderna y Contemporánea. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 1998. pp. 85-108. ISBN: 84-7481-891-5.

¹³⁶ *Cfr.* BRUN. *Op. Cit.*, p. 37.

cargado de proclamas contrarias al valor distintivo, y por tanto legislador, del indumento social.

Tras haber cubierto las necesidades de supervivencia primarias, el cuerpo se convirtió para las sociedades protohistóricas y principalmente clásicas, en una herramienta expresiva dentro de un marco social concreto, herramienta que se debía cultivar mediante el ejercicio físico, el entrenamiento bélico o el aseo higienista para representar así los paradigmas “propagandísticos” de la cultura a la que se pertenecía.

Los griegos encabezaron esta retórica del cuerpo con una intencionalidad política y legisladora, sustentada en la armonía de la complexión y en la distinción de géneros. Recogiendo la herencia cretense de las prácticas deportivas al aire libre, la tradición ática encumbró el desarrollo físico como símbolo de poder del ciudadano griego. La efigie del estandarte ateniense es la de un ciudadano hombre, joven y de constitución musculosa, recurrentemente representado en su desnudez integral como reclamo publicitario del *nomos*. Frente a él la mujer, esposa y doncella, encubierta por capas drapeadas de *peplos*, *himations* y velos. A pesar de estar aún lejos del proselitismo moral sobre la desnudez de las religiones monoteístas, como la historiadora Ana Iriarte apunta, a la mujer helena se le atribuía un culto del *aidós*, es decir, de un “pudor o modestia que las distinguía”¹³⁷. Esta noción del decoro se vio ligada simultáneamente al atavío.

La intrínseca relación entre el recato exigido a la mujer clásica y las “prendas”¹³⁸ que la recubren estaba cimentada en la labor de la tejeduría.

¹³⁷ IRIARTE, Ana. “El ciudadano al desnudo y los seres encubiertos en la Antigua Grecia”. En: *Veleia: Revista de prehistoria, historia antigua, arqueología y filosofías clásicas* [en línea]. Universidad del País Vasco, Núm. 20, 2003, pp. 273-296 [consulta: 15/10/20]. ISSN 2444-3565. Disponible en: <https://ojs.ehu.es/index.php/Veleia/article/view/5397/5251>

¹³⁸ Denótese aquí el entrecomillado del término, como palabra auxiliar, para recoger adecuadamente el concepto expuesto, ya que tal vocablo solo sería adecuado en un contexto histórico posterior. Habrá que esperar a la división de los elementos indumentarios en el Imperio Romano para empezar

Prosiguiendo con la tesis sostenida por Iriarte, el arte de tejer y el nacimiento de la primera mujer dentro de la mitología griega se sincronizan en la figura de Pandora, alegoría del “bello mal”, según los designios de los dioses, y a la que Atenea asignó el dominio del telar¹³⁹: “los textiles representaban la aportación por excelencia de la mujer a la vida ‘civilizada’ que procuraba el sistema de la *polis*”¹⁴⁰.

Frente al ocultamiento del cuerpo como *doxa* del deber femenino, la desnudez se erigió cual ideario masculino en aras de la potestad patriarcal dominante. Si bien el arte clásico consintió la representación de ciertas figuras femeninas de la mitología en desnudos integrales o parciales, como son: Afrodita, deidad de la sensualidad y la belleza; Selene, diosa lunar; o las Nereidas, ninfas del mar, el contraste expositivo del cuerpo masculino frente al femenino desvelaba la prescripción social. Además, mientras que la mujer debía transmitir a través de su cuerpo el recato, la belleza y la sensualidad reglamentada, el hombre traducía con el suyo la virilidad y la juventud, proclamas de la administración normativa.

A pesar del enaltecimiento del cuerpo inmaculado del atleta, desprovisto de cualquier artificio textil, la falta de vestimenta fuera del marco requerido se consideraba como una práctica intolerable, rayana a la de bárbaros y primitivos. Baste como ejemplo el uso que hicieron los bárbaros del cuerpo

a considerar la idea moderna de “prenda”. Es este período histórico el primer contexto de la cultura occidental en el que se multiplican las piezas que visten al cuerpo, según su función, dividiéndose en *indumenta* (*subligaculum* y *túnica*) y en *amictus*, división que se extenderá con el desarrollo vestimentario producido en la Edad Media. Cfr. BOUCHER. *Op. Cit.*, p. 98.

¹³⁹ Cabe destacar la constante unión ente la hilatura y el universo femenino en la mitología griega. Las *moiras* fueron otros personajes femeninos que la tradición helena anexó a la tejeduría: encarnadas por tres mujeres, cada una escenificaba el transcurrir de la vida a través del hilo. Su representación con túnicas blancas y velos ennoblecía a estas figuras, siguiendo así con la costumbre indumentaria consuada.

¹⁴⁰ IRIARTE. *Op. Cit.*, p. 278.

desnudo como arma disuasoria, frente a un pueblo, el grecorromano, eminentemente “vestido”:

Los géstatos iban desnudos de ropa porque solo así se lograba la estupefacción del adversario, y con ella, la reducción de su eficacia combativa, al menos en un primer encuentro¹⁴¹.

El *logos* y la racionalidad, emblemas de una civilización superior que los griegos creían encarnar, proscibían la desnudez descontextualizada, entendida esta como uno de los últimos resquicios de barbarie del ser humano sin socializar. Tal consideración podía verse refrendada en las fiestas báquicas en honor al dios Dionisos, donde:

Las mujeres de la familia real y otras tebanas, ‘jóvenes, viejas y doncellas’ [...], desertan de todos sus deberes sociales y se lanzan a los bosques. Allí prescinden de sus vestidos, como trogloditas, para cubrirse con pieles de corzo y celebrar bacanales entusiastas, cantando y danzando a todas horas el retorno a la animalidad más primaria¹⁴².

Junto con las mujeres, los *bacantes* masculinos incurrían en el desenfreno de tales conciliábulos, en los que la ingesta desmedida, el consumo de bebidas alcohólicas en honor a Baco y la cópula masiva representaban una escena ritual cargada de pulsiones ancestrales. La desnudez requerida para la participación orgiástica en tal festividad se entendía como una de las

¹⁴¹ MUÑIZ, Joaquín. “La «desnudez» del galo y otros guerreros. Unas notas comparadas”. En: *Espacio, Tiempo y Forma, Serie II, Historia Antigua* [en línea]. UNED, Núm. 13, 2000. pp. 229-242 [consulta: 27/08/20]. ISSN: 1130-1082. Disponible en: <http://e-spacio.uned.es/fez/eserv.php?pid=bibliuned:ETFSerie2-A9B1CE32-9065-2A9F-71EB-90970C758319&dslD=Documento.pdf>

¹⁴² ESCOHOTADO, Antonio. “Dionisos y la orgía”. En: *REIS. Revista Española de Investigaciones Sociológicas* [en línea]. Núm. 34, 1986, pp. 197-204 [consulta: 03/06/20]. ISSN 0210-5233. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=249099>

impropiedades de un acto que, metafóricamente, se situaba fuera del orden social reglamentado.

El Imperio Romano prosiguió con la moralidad pagana en torno a la desnudez y con la distinción sexuada del cuerpo, que fueron propias de la Antigua Grecia. Heredera a su vez del costumbrismo etrusco, la sociedad patricia rechazó el libertinaje asociado a los habitantes de Etruria en lo que respectaba a su entrega licenciosa a los placeres terrenales, y en especial, al impúdico desnudo que sus mujeres exhibían¹⁴³.

Siendo un período de la historia del traje en el que aumentaron las distinciones de las piezas indumentarias (irguiéndose la toga como emblema social de la *res publica* romana), el cuerpo en Roma empezó a aparecer cada vez más arropado por capas drapeadas de tejido, convirtiéndose este en un lenguaje visual que serviría para mostrar y reconocer el estatus social de sus portadores y portadoras.

A pesar del exceso recubrimiento del cuerpo, el hombre desnudo poseía una autoridad denegada a la mujer, como sucediese ya en Grecia. Deidades y figuras alegóricas femeninas del legado mitológico griego mantuvieron las licencias representativas de una desnudez calculada. Sin embargo, una mujer desnuda era reprobable fuera de los contextos socialmente asignados¹⁴⁴.

¹⁴³ MARTÍNEZ-PINNA, Jorge. "In Convivio Lluxuque: mujer, moralidad y sociedad en el mundo etrusco". En: *Brocar. Cuadernos de Investigación Histórica* [en línea]. Núm. 20, 1996, pp. 31-56 204 [consulta: 18/09/20]. ISSN 1885-8309. Disponible en:

<https://publicaciones.unirioja.es/ojs/index.php/brocar/article/view/1758>

¹⁴⁴ Las meretrices romanas, herederas de las *hetarias* griegas, eran agentes sociales circunscritas dentro del régimen normativo. Sus cuerpos desnudos y velados por finos tejidos semitransparentes eran aceptados consuetudinariamente, como lo reflejan los numerosos frescos encontrados en las termas en los que, a través de escenas eróticas personificadas por deidades, la desnudez femenina era aprobada al servicio de una sexualidad homologada.

Un marco social reconocido sería el culto a la higiene corporal¹⁴⁵, el cual gestó un muestrario extenso de escenas dentro la musivaria romana en las que abundan las imágenes de mujeres y hombres semidesnudos, disfrutando de los beneficios del cuidado del cuerpo: los mosaicos de Piazza Armerina dan viva cuenta de ello, muestran mujeres portando una suerte de “bikini” compuesto de *strophium* y *sublicare*¹⁴⁶.



Figura 18. Los mosaicos romanos atestiguan la existencia de prendas exclusivamente empleadas para el baño y la ejercitación corporal. En el caso de las mujeres, además del paño inferior recogiendo la región inguinal como el de los hombres, poseían un elemento para recubrir los senos, denotando ya los primeros signos de pudor sobre la protuberancia torácica femenina.

Las representaciones que aparecen en esas escenas confirman la aceptación de la exhibición parcial del cuerpo femenino en beneficio de una salud física, pero fuera de estos parámetros, la desnudez provocativa y sin un fin asignado era objeto de censura, inclusive la masculina. En tal particularidad se consentía

¹⁴⁵ Ya no solo desde la asepsia, sino también desde el desarrollo físico.

¹⁴⁶ Tanto el *strophium* como el *sublicare* son dos elementos textiles que la Historia del Traje ha querido ver como los orígenes de la ropa interior y de las prendas de baño.

el desnudo o el semi-desnudo de los participantes a las fiestas luperales, celebradas el 15 de febrero. Las Lupercalias:

Deben ser interpretadas como un ritual carnavalesco que confronta, durante un día al año, los conceptos de lo primitivo (representado por los luperkos) y lo civilizado (simbolizado por los asistentes)¹⁴⁷.

La dualidad cosmogónica entre el orden establecido y el caos se exponía, entre otros medios, con la exhibición del cuerpo masculino, el cual, despojado momentáneamente de la toga (hábito que le proveía de conciencia civil), se prestaba al éxtasis arcaizante del ritual semidesnudo o con *cinctuti*¹⁴⁸.

Se han dado numerosas versiones sobre la función de tal festividad, entre las que destaca su fin purificador o preventivo¹⁴⁹. Sea cual fuere su misión última, la fiesta ritual se inscribía dentro del calendario social y, como en las celebraciones báquicas de los griegos, servía para ilustrar que la momentánea desnudez masculina se toleraba, siempre y cuando fuera circunscrita en actos discursivos que pusiesen de relieve la invalidez de los comportamientos de incontinenia primigenia, incompatibles con la civilización.

Partiendo de este contexto en el que se cimentó la semiótica del cuerpo exhibido en Occidente, se puede delinear, ya en los períodos previos a la era

¹⁴⁷ MÉNDEZ, Borja. "El dios Fauno y el ritual de los luperkos. Representaciones de la desnudez masculina". En: *Arys* [en línea]. Núm.17, 2019, pp. 161-190. Madrid, p. 167 [consulta: 30/11/20]. ISSN 1575-166x. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7154946>

¹⁴⁸ *Cfr. Ibid.*, p.173. El *cinctuti* correspondía a una especie de taparrabos, muy similar al *sublicare* femenino.

¹⁴⁹ En el transcurso de la fiesta, los luperkos portaban látigos confeccionados con colas de cabra, y con ellos azotaban a los transeúntes. Algunos especialistas han querido ver en este acto una evocación a la fertilidad: con la flagelación a las matronas romanas se diseminaría la fecundidad y con ello la pervivencia del Imperio. Otros autores apuntan al carácter presuntamente preventivo de la festividad, cuyo fin sería proteger a la *cittá* de hambrunas y enfermedades, escenificado por los participantes con la carrera desde el Palatino y los azotes que proveían.

cristiana, un trazado de la disidencia constituida en torno a la desnudez, cuya estela permanecerá en los siglos venideros.

2.2.1 La ausencia de hábito y la hechicera

El cuerpo exhibido como medio de contradicción social estuvo representado históricamente por las brujas.

A pesar de que su perfil característico se describe mayoritariamente durante la Edad Media, muchas de sus cualidades físicas provenían de aquellas hechiceras que divergían del orden en las sociedades grecolatinas. Una de estas cualidades tipificadas era la propensión a la desnudez, si no integral, sí de parte de su cuerpo, especialmente del torso.

La brujería, desde la Antigüedad, fue una práctica censurada por contravenir el poder operante. No obstante, en Grecia existía una aceptación de la magia con fines benefactores, como lo demuestra el recurso a la clarividencia que mandatarios e ilustres utilizaron en favor del gobierno de la *polis*. En este marco, las sibilas y las pitias personificaban unos agentes socialmente aceptados, cuya función era la transmisión del devenir según las leyes del oráculo. Vestidas con largas túnicas blancas y recubriendo su cabeza con un velo, acotaban una imagen venerable y respetuosa.

Frente a estas funcionarias, las hechiceras de la Hélade contrastaban, ya no solo por sus malas artes en la praxis de las ciencias ocultas, sino también por

su aspecto indumentario y corporal. Su culto a la goecia¹⁵⁰ era objeto de condenación, represalias que se extendieron hasta el período romano¹⁵¹.

Los clásicos recogieron en los relatos épicos y trágicos a estas brujas rodeadas de nigromantes y magos, regidos todos ellos por normas numinosas de fines maléficis, articulándose en una disidencia contraria a la convención social predominante. El modo de abrigar su cuerpo difería del resto de sus conterráneos: de la corrección de *chitones*, *peplos*, *clámides*, *togas* y *pallas*, estos personajes se vestían y desvestían sin la asunción de la etiqueta vestimentaria. A pesar de ser descritos por su poder de transfiguración corpórea (mujeres que se convertían en aves nocturnas -la *striga*¹⁵²- u hombres que se transformaban en asno, como el que ideó Luciano¹⁵³, fruto de un hechizo), lo cierto es que, iconográficamente hablando, los hechiceros y hechiceras han sido retratados con ropajes disonantes, harapos de colores llamativos¹⁵⁴ y, en la mayoría de los casos, por lo que respecta a las mujeres,

¹⁵⁰ Goecia, del griego *goeteía*, era el término que en la Antigüedad se asignaba a la práctica de la Magia Negra. Desde el misticismo persa de los “magos de Babilonia” al que alude Heródoto de Halicarnaso, hasta la construcción de la mitología griega, se configuraron disciplinas como la astrología, la numerología, la quiromancia y la quirología encuadradas dentro de una práctica de la magia blanca aceptada. Sin embargo, en torno a este contexto místico y cosmogónico, también se fraguaron los ritos ctónicos y la nicromancia o la necromancia, artes practicadas por herejes de la tradición pagana y proto-cristiana, y que encerrarían el significado del término “goecia”. Este tipo de magia fue captando cada vez más adeptos, especialmente durante la fractura del Imperio Romano y en la posterior difusión del cristianismo. Según recoge Gaspar Morocho Gayo “Cosme de Jerusalén, en sus *Escolios a los Poemas de San Gregorio de Nacianzo*, fue uno de los mejores exponentes de las diferencias que median entre magia y brujería. Afirma que la *mageía* es «una invocación de demonios o ángeles buenos en orden a la consecución de un bien», mientras que la *goeteía* es «una invocación de demonios o ángeles malhechores, que andan dando vuelta alrededor de los sepulcros, en orden a la consecución de algún mal»”. MOROCHO, Gaspar. *Pedro de Valencia. Obras Completas. Volumen VII. Discurso acerca de los cuentos de las brujas*. Estudios introductorios, notas y edición crítica por Manuel Antonio Marcos e Hipólito B. Riesgo. León: Colección Humanistas Españoles, 1997, p. 11. ISBN: 8-1 7719-580-3.

¹⁵¹ Como afirma el autor Caro Baroja, en la época de Constantino, de Valente y de Valentiniano I se produjeron persecuciones para reprimir las prácticas entorno a la goecia. CARO BAROJA, Julio. *Las brujas y su mundo*. Madrid: Alianza Editorial, 2015, p. 81. ISBN: 978-84-206-9800-7.

¹⁵² La bruja Pánfila en *La Metamorfosis* de Apuleyo se desnuda previamente para ungir su cuerpo con pócimas que le permitirán transformarse en búho.

¹⁵³ Relato que Apuleyo reproducirá en su obra *La Metamorfosis*.

¹⁵⁴ Otro de los rasgos de disidencia, o al menos, de “otredad no aceptada” en el período clásico, fue el exceso de ropaje y colores chillones comúnmente asociados a los pueblos persas, imagen del bárbaro por antonomasia dentro del pensamiento griego. Esta representación del “otro” incivilizado fue

desnudas o mostrando sus pechos, subsumiendo así el desvelo corporal al resto de sus costumbres divergentes.

Siendo la literatura clásica la mayor fuente descriptiva de estos personajes, numerosos son los escritos que perfilan brujas practicantes de ritos ctónicos y necrománticos, estrechamente vinculadas a las leyes lunares. Una mítica representante de estas fue la hechicera Ericto de Tesalia: personaje recurrente en la tradición romana que ocupará un lugar protagonista en la *Farsalia* de Lucano. Como referente del ejercicio de la necromancia, Lucano la describió provista de largas uñas con las que desmembraba a los moribundos y a los cadáveres para proceder con sus macabros rituales, haciendo uso de ropajes llamativos y excéntricos¹⁵⁵, de ridículos colores¹⁵⁶, con un pelo recogido en un nido de víboras, indumentaria y *atrezzo* que recordará a aquellos portados por Amaraly en las Bucólicas de Virgilio¹⁵⁷. A esta representación recurrente, se le añade una apariencia vetusta, confiriéndole un halo de potestad en sus prácticas cismáticas -los mismos dioses se aplacan ante sus ilimitados poderes omnímodos¹⁵⁸-, lo que se traducirá en la precuela iconográfica de las brujas, que reverberará en la Edad Media y el Siglo de Oro español: una mujer anciana, de rostro decrepito, cubierta de harapos de chillones colores, cabello desgreñado, cadavéricas extremidades y uñas largas. A ello se suma la tendencia pictórica a retratar a la temible hechicera tesaliana desvelando partes de su cuerpo, especialmente su torso y sus flácidos senos.

previa a la del bárbaro recubierto de pieles y de largos cabellos (celtas, cimrios y teutones) del imaginario romano.

¹⁵⁵ BERTI, Irene (ed.); CARLÁ, Filippo (ed.). *Ancient Magic and the Supernatural in the Modern Visual and Performing Arts*. Londres: Bloomsbury Academic, 2016. p. 123. ISBN: HB: 978-1-47252-783-7.

¹⁵⁶ Cfr. RAMÍREZ, Bernabé. "El pensamiento antiguo y la magia en el mundo romano: El ritual de necromancia en la *Farsalia* de Lucano". En: *Eúphoros* [en línea]. Núm. 7, 2004, pp. 63-90 [consulta: 07/04/20]. ISSN: 1575-0205. Disponible en:

<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1973642>

¹⁵⁷ Cfr. *Ibid.*, p. 75.

¹⁵⁸ ARREDONDO, Francisco. "Un episodio de magia negra en Lucano: la bruja de Tesalia". En: *Helmántica* [en línea]. Vol. 3, Núm. 9-12, 1952, pp. 347-362 [consulta: 23/01/21]. ISSN: 0018-0114. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4648260>



Figura 19. Las representaciones de la bruja, desde la Edad Media hasta el Barroco, recogerán el relato literario grecolatino para dar forma a la mujer hechicera. Según estos ejemplos, la bruja debía responder a un ser anciano propenso a mostrar su laxa desnudez, especialmente la de la región torácica, desvelando unos senos vetustos.

Es así como la desnudez censurable quedaría ligada a la representación de los seres vinculados con la sacrílega magia del ocultismo. Tal relación podría deberse, muy probablemente, a la estrecha unión existente entre estas artes perniciosas con el ciclo lunar y sus deidades.

En la mitología greco-romana, Hécate, Artemisa y Diana¹⁵⁹ simbolizaban la mística de las artes mágicas y fueron plasmadas, especialmente en la posterior tradición protestante y cristiana, mostrando un pecho a través de asimétricos *péplums*¹⁶⁰, o directamente en desnudos integrales, quedando anexado el cuerpo desnudo a la praxis esotérica. De tal modo, se puede deducir cierta

¹⁵⁹ Herederas de la primigenia diosa de la luna ateniense Selene.

¹⁶⁰ Túnica drapeada propia de las mujeres griegas.

intencionalidad discursiva en la popular reproducción gráfica de hechiceras y brujas desnudas, o mostrando sus torsos, alertando de su irreverencia.

Siendo ellas secuaces terrenales de las diosas lunares, su desnudez vinculante a estas las despojaría del civismo cultivado por helenas y patricias, el cual estaría regido por el ciclo solar. La desnudez de estas sibilas del mal cabía entenderla como un acto de desorden y una aliada de la barbarie atávica.

A partir del medievo, el desnudo quedará ligado a una sexualidad depravada, a la que, se suponía, eran proclives las brujas: quienes la practicaban, según los testimonios, en aquelarres orgiásticos de fornicio con el diablo. Sin embargo, las brujas de la Arcadia o del Imperio Romano ponían al descubierto su cuerpo conmovidas por el trance de los ritos nigrománticos que las devolvían a un primitivismo incívico.

En torno a ese mundo de charlatanería y quiromancia, que englobaba la magia negra en Grecia, Eurípides encumbró, a través de la tragedia, a Medea, fiel representante de una cultura pretérita y heredera de los perversos modos de las sacerdotisas de Hécate, en contraposición al pragmático logos griego. Descendiente de Circe, Medea desarrolló las artes mágicas que le sirvieron para desafiar al orden normativo al que se enfrentaba.

Pérfida princesa arcaica, capaz de cometer un filicidio por despecho, discurrió por la tradición trágico-greorromana¹⁶¹ como una bárbara frente a una civilización avanzada y desacralizada.

¹⁶¹ Eurípides (Grecia). Séneca reescribió el mito de Medea en el género de la tragedia teatral (Roma).



Figura 20. Artemisa (izda.) y Diana (dcha.), diosas relacionadas con el astro lunar, fueron representadas exhibiendo un seno a través de la asimetría de sus peplos. Desde esta figuración, se emparentó la desnudez con aquellas figuras populares, especialmente femeninas, que ejercitaban la magia negra vinculada a los cursos lunares.

Las palabras que Eurípides hizo proferir a Jasón certifican la desaprobación del bárbaro por disidente frente al dogmatismo “social”:

¡Ojalá mueras! Ahora estoy en mi juicio, no lo estaba cuando te conduje desde tu casa, desde un país bárbaro, hasta la Hélade [...]
Ninguna mujer griega se habría atrevido a esto jamás [...] ¹⁶².

El anatema de Jasón deplora la mezquina acción cometida por Medea, la de matar a sus propios hijos tras haberla abandonado para contraer segundas nupcias con Creusa, hija de Creonte, rey de Corintio. Si bien el acto de Medea

¹⁶² CATRANI, Ángela (Selección de). Hilo conductor: Femme fatale. Figuras del mito. [Eurípides, Medea, traducción de Enriqueta de Andrés]. *FMR*, Núm. 19, pp. 28-40. Bolonia, 2007. ISBN: 0214-9400.

resulta absolutamente reprobable, ella se mueve bajo los influjos de las pulsiones y la honra de sus vástagos, mientras que Jasón:

Se revela como modelo de maridos traidores y egoístas. Abandona a su esposa y a sus hijos [...] para casarse con la princesa del país. Y, como él mismo reconoce, no lo hace siquiera por amor, sino por vivir en mejor situación¹⁶³.

La génesis del capitalismo-patriarcal, foco de normatividad, queda palpable en esta oda al poder, al prestigio y a la economía en las relaciones humanas, sistema auto-cualificado para denunciar la depravación arcaica.

La imagen de Medea en vasijas y bajorrelieves de las épocas clásicas es la de una figura femenina envuelta en drapeadas túnicas: frente a la desnudez como signo de barbarie otro arquetipo clásico del extranjero no-civilizado era la de un ser sobrecargado de pesadas capas de tejido.

Sin embargo, la desnudez como símbolo de la disidente persistirá en la concepción de este personaje trágico, rescatado desde el Renacimiento, y cuyo interés se extenderá hasta finales del siglo XIX, sirviendo como base, entre otras referencias, para gestar el arquetipo de la *femme fatale*. El axioma judeocristiano por el que el cuerpo de la mujer es “un objeto de peligro que puede acarrear los mayores males, tanto sobre los individuos como sobre los pueblos”¹⁶⁴, se ejemplifica a través de la desnudez de Medea registrada a lo largo de la Historia del Arte.

¹⁶³ ESTEBAN, Alicia. “Mujeres terribles. Heroínas de la mitología griega I”. En: *CFC (G): Estudios griegos e indoeuropeos* [en línea]. Núm. 15, pp. 63-93. 2005 [consulta 06/03/21]. ISBN: 1131-9070. Disponible en: <https://revistas.ucm.es/index.php/CFCG/article/view/CFCG0505110063A>

¹⁶⁴ SÁNCHEZ, María Helena. “La «pecadora» como disidente social”. En: VACA, Ángel (ed. lit.). *Disidentes, heterodoxos y marginados en la historia*. Novenas Jornadas de Estudios Históricos organizadas por el Departamento de Historia Medieval, Moderna y Contemporánea. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 1998, pp. 145-180. ISBN: 84-7481-891-5.

Por otro lado, no cabría olvidar que en el relato de Eurípides el vestido que cubre la desnudez del cuerpo, símbolo de una convención pragmática y civilizada, se convierte en un arma funesta en manos de la princesa bárbara.



Figura 21. Delacroix encarna a una Medea convulsa por los estados telúricos, a punto de asesinar a sus hijos. El talante arcaizante de mujer expatriada le hace descubrir sus senos, un acto que la sitúa al margen de la cultura del raciocinio.

Medea ofrece a Creusa, nueva esposa de Jasón, un manto y una corona que al ponérselos le hacen prender en llamas. Esta metáfora, envuelta en un acto de venganza, bien podría ahondar en las raíces disruptivas de aquellos que

vieron en el vestido la ley racional-represiva, y en la desnudez el estado natural propio de las culturas antiguas, libres de una "religión burocratizada"¹⁶⁵.

La irrevocable fractura del Imperio Romano suspendió a gran parte de Europa occidental en una situación de insulares reinos romano-germánicos, los cuales fueron sucumbiendo a una cristianización paulatina: merovingios, ostrogodos, lombardos y visigodos se convirtieron, en mayor o menor grado, al cristianismo niceno. Tal desmembramiento de la cultura pagana, y el consecuente acogimiento de la fe cristiana de la mayoría de los territorios post-imperiales¹⁶⁶, no alteró la elucubración real y ficticia en torno al mundo esotérico.

En el umbral de la Edad Media, el paganismo se desvanecía conviviendo con los credos de las neófitas comunidades cristianas, los cuales acusaban a los "démones" grecolatinos de embaucar a sus fieles más crédulos. En este contexto, fueron apareciendo grupúsculos practicantes de magia negra a los que se les presuponía mantener relaciones con espíritus íncubos o súcubos¹⁶⁷. La religión monoteísta se valía así de las deidades de la Antigüedad y del carácter animista de sus cultos, para expiar las primeras sectas de hechiceros y brujas que aparecían en la Europa pre-feudal.

Si la magia concerniente a la adivinación oracular ocupaba su lugar en Grecia y en Roma, el programa judeocristiano castigaba cualquier práctica esotérica. No obstante, en las primeras escrituras de la Biblia, se recoge la remanente práctica quiromántica, concretamente en el Primer Libro de Samuel, donde se

¹⁶⁵ MORÁN, Carmen. "Partidario de la barbarie: Pasolini, Medea, 1969". En: *Extravío. Revista electrónica de literatura comparada* [en línea]. Universitat de València, Núm. 7, 2014, pp. 42-57 [consulta: 17/04/20]. ISSN: 1886-4902. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4703045>

¹⁶⁶ Secundando la afiliación a la nueva doctrina de Teodosio en el año 391 d.C.

¹⁶⁷ Cfr. LARA, Eva. *Hechiceras y brujas en la Literatura española de los Siglos de Oro*. p. 64. Valencia: Parneso UV, 2010. ISBN: 978-84-370-7962-2.

describe el episodio en el que el rey Saúl¹⁶⁸, primer monarca de Israel, acude a la pitonisa Endor para consultarle sobre la consecución de la guerra con los filisteos. La Historia del Arte ha querido retratar a la bruja de Endor según el perfil de bruja tesaliana, proveya y dejando al descubierto su torso de pechos decaídos, como lo reflejan los cuadros dedicados a este pasaje bíblico de Salvator Rosa o Jerónimo el Bosco. La hechicera de Endor tendería así un puente representacional entre las brujas de la Antigüedad y de la Edad Media.

Deberán sucederse varios siglos hasta que se asiente el imaginario cristiano en torno a la efigie de la bruja medieval, es decir, una mujer disidente y, recurrentemente, desnuda. Y es que la distinción sexuada de las prácticas esotéricas proseguía con el discurso grecolatino: a pesar de la evidente existencia de hechiceros y magos del sexo masculino, la magia negra ha estado tradicionalmente ligada al sexo femenino, como se ha venido exponiendo hasta ahora, siendo un elemento más de coerción dentro del discurso patriarcal dominante. Como arguye la autora Katherine Howe en su estudio sobre las brujas en Inglaterra y las colonias norteamericanas:

El especial atractivo que tiene la brujería para las mujeres se explica por la debilidad moral inherente al sexo femenino, tal como indican su inferioridad física y el ejemplo de Eva, que, al ser tentada por la serpiente en el Edén (Génesis, 2), arrastra a Adán en su caída¹⁶⁹.

A pesar de que en la España visigótica se condenaban los actos mágicos, aún sin importar el sexo del practicante¹⁷⁰, gradualmente fue recayendo sobre la mujer la abominación de las prácticas mágicas en las que se iba introduciendo el personaje del diablo, figura unificadora en los cónclaves de hechiceras.

¹⁶⁸ A pesar de haber sido el rey que desterró de sus tierras a hechiceras y adivinos, accedió a la pitonisa de Endor conmovido por la costumbre esotérica del paganismo clásico.

¹⁶⁹ HOWE, Katherine. *El libro de las brujas. Casos de brujería en Inglaterra y en las colonias norteamericanas (1582-1813)*. Barcelona: Alba Clásica, 2016. p. 78. ISBN: 978-84-9065-224-4.

¹⁷⁰ Cfr. LARA. *Op. Cit.*, p. 57.

Poco a poco, la bruja liminal del medioevo fue liberándose de Diana y de Artemisa para entrevistarse con el demonio, con quien se prestaba a actos concupiscentes y lascivos en los que la desnudez se convertiría en requisito. La vinculación, cada vez mayor, del esoterismo con la sexualidad contribuyó a reforzar el rechazo de cristianos y semitas a estas mujeres *outsiders*, dada su asunción del pecado carnal como oprobio ulterior para la salvación del alma.



Figura 22. El episodio bíblico en el que el rey Saúl acude a la pitonisa de Endor para conocer el destino de su pueblo, ofrece la visión de una mujer vieja que requiere del desnudo para practicar sus artes esotéricas, en clara alusión al retrato arquetípico de las brujas de la tradición grecolatina.

Y es que el cristianismo había adherido el alma a un cuerpo infestado de pecados reprobables, y propenso a la entrega de actos perniciosos. De todos

los cuerpos inclinados a quebrantar la ley de Dios, por tradición, el de la mujer era el más vulnerable. A su vez, el cuerpo desnudo, proclive al relapso, fue descrito en el Génesis como el receptáculo de la deshonra ocasionada por el pecado original, convirtiéndose en el instrumento por el que purgar las faltas humanas. El indumento se convirtió así en una de las armas legisladoras de la fe cristiana, sexualizándolo y consensuándolo para dar forma a la norma operante entre las comunidades adscritas. La desnudez, por tanto, quedó relegada a la exhibición vergonzante de los actos pecaminosos de fornicio, contrarios a la praxis cristiana. Y para hacer constancia del poder repelente del elemento vestimentario ante el pecado, el Apocalipsis sentenciará la siguiente consigna: "Bienaventurado el que vela y guarda sus vestidos"¹⁷¹.

Por otro lado, un credo de *ora et labora* cofundó la bonanza territorial y económica del medievo feudal, y todo aquel o aquella que no rezara ni trabajara según el adoctrinamiento oficial se convertía *ipso facto* en disidente. Partiendo de estas premisas, el culto al esoterismo se tradujo como una actividad sin rentabilidad, altamente condenable, conducente a actos pecaminosos y con una tendencia preocupante a ser ejercida por mujeres. Es extremadamente resaltable, además, que el aquelarre o reunión de hechiceras, recibiera el apodo de "*Sabbat*"¹⁷², en alusión al día de reposo decretado por la tradición judía, altamente denostada por el credo cristiano. El descanso, no solo era penalizado, sino además adjudicado a personas consideradas al margen social y religioso.

En este contexto, la ortodoxia religiosa del alto-medievo había asignado a las féminas el papel que otrora las matronas romanas habían ostentado, es decir,

¹⁷¹ *Apud*. LEBRUN. *Op. Cit.*, p. 36.

¹⁷² Según el autor Caro Baroja, el primer "*Sabbat*" se aconteció entre 1330 y 1340, según los registros inquisitoriales de la ciudad de Toulouse (*Cfr. Op. Cit.*, p. 139). En este tipo de rituales, además de blasfemar los Sacramentos y escupir a insignias católicas como las cruces, los participantes "enseñaban el trasero al cielo y al firmamento, en menosprecio de Dios" (*Op. Cit.*, p. 116) reforzando la herramienta del desnudo parcial como acto disidente.

el de madres, hermanas y esposas abnegadas, dedicadas a la íntegra voluntad de sus padres, hermanos y maridos. En este margen de acción, la sexualidad, anatemizada por la fe romana, fue más duramente castigada cuando la mujer hacía uso de ella sin fines reproductivos y dentro de la administración familiar. Así pues, la bruja, mujer disidente por antonomasia de la Edad Media, abjuraba de la religión cristiana, entregándose a los sortilegios libidinosos del *Sabbat* que la liberaban del papel oficial encomendado.

Las mujeres practicantes de brujería eran acusadas de desobedecer sus obligaciones como féminas y feligresas, además de presumírseles relaciones sexuales con el diablo, acto aberrante para una sociedad penitente ante los designios de un Dios confrontado a los ardides de satanás. La aparición de conventículos brujeriles fue el resultado del sustrato remanente que, tanto las culturas paganas como las celto-germanas, habían dejado en la amplia geografía europea.

En su vertiente más meridional, que incluía Italia, Francia y España, coexistía, junto con las nuevas prácticas cristianas, una tradición profética pagana ligada a las festividades estacionales propias de las culturas clásicas de la cuenca mediterránea. La continuación de estas tradiciones pone de manifiesto para el profesor Manuel Ambrosio Sánchez una especie de "herejía interior" que da cuenta de:

Una serie de desviaciones arraigadas desde muy antiguo [...] que conectan inextricablemente con viejas prácticas paganas y con la superstición popular. Tales actitudes perviven de modo especial en el medio rural¹⁷³.

¹⁷³ SÁNCHEZ. *Op. Cit.*, p. 97.

El resultado de este sedimento cultural fue la persistencia de las celebraciones de festividades del calendario pagano y el mantenimiento de las artes adivinatorias¹⁷⁴. En tal contexto, grupos de mujeres se afiliaban a antiguos ritos de las diosas lunares Selene, Diana y Artemisa, realizando ceremonias nigrománticas similares a las que se realizaron en la Antigüedad. Al igual que en aquellas, la desnudez parcial o total resultaba una consecuencia de sus convulsiones corporales derivadas de los rituales nocturnos y de su entrega concupiscente.

En torno a estas mujeres se estructurará, de ahora en adelante, un discurso político y religioso sobre el desnudo femenino, induciendo a su fisicidad conceptos ontológicos como el pecado, el deseo y la tentación, siempre desde una perspectiva heterocéntrica. Bajo esta clase de mentalidad en la que el cuerpo humano "civilizado" y "creyente", fuese cual fuese el género, debía estar cubierto con capas y repliegues de tejido, la desnudez solo podía ser síntoma de la enajenación de enfermos mentales o del estado salvaje de los bárbaros.

Conforme el cristianismo se desligaba de la tradición pagana y configuraba su propio repertorio literario e iconográfico, la práctica de la magia se descubría como una temática recurrente al servicio de la representación propagandística de las amenazas de la fe. Los artistas, sirviéndose de las nigromantes y las "medeas" greco-latinas, comenzaron a dibujar la imagen de estas inverecundas mujeres en sus escritos y en sus lienzos, a partir de dos vertientes representacionales: una de ellas, continuaba con el poso dejado por la literatura clásica, es decir, una mujer vetusta y de apariencia descuidada y fea (Ericto de Tesalia); y otra, novedosa y de producción propia, la de una joven de carnes turgentes, encarnación última del objeto de deseo para el nuevo

¹⁷⁴ *Cfr. Ibid.*, p. 98.

ideario patriarcal¹⁷⁵ (Medea). Tanto la anciana como la manceba fueron intencionadamente descritas y representadas en su desnudez, es decir, bajo una ausencia de hábito como herramienta estilística vehicular de su disidencia.

La Europa occidental y feudal arguyó la necesidad de represaliar a estas mujeres que deshonoraban la figura de la respetuosa esposa, hermana, hija y monja. En los siglos IX y X se difundió, a través del *Canon Episcopi*, una compilación de instrucciones dadas "a los obispos, incorporadas en el año 906 por Regino Prum a su compilación de decisiones sinodales"¹⁷⁶. Desde el siglo X, los textos legisladores se sucedieron para tratar de alertar, controlar y denunciar los rituales de:

Ciertas mujeres malvadas, entregadas a Satán y seducidas por las ilusiones y los fantasmas de los demonios, creen y declaran abiertamente que, en las horas nocturnas, con la diosa pagana Diana o con Herodiade y una innumerable multitud de mujeres, cabalgan sobre bestias y atraviesan grandes espacios terrestres en el silencio de la noche, obedeciéndola como a una señora y, en determinadas noches establecidas, son llamadas a su servicio¹⁷⁷.

Estos grupúsculos de mujeres, que eran incluidos en la tipificación de la herejía, fueron vigilados, juzgados y castigados bajo el yugo inquisitorial, produciéndose con ello una caza de brujas que "arrancó con fuerza en Francia entre los años 1430-1450" y que se extendió "con dureza en Alemania, Italia, España, etc."¹⁷⁸. No obstante, la detección de estos actos que emparentaban la hechicería pagana con la blasfemia cristiana había empezado ya a operar en

¹⁷⁵ San Antonio es tentado por una mujer desnuda, lo que muestra a la perfección la formación del discurso eclesiástico acerca de la transfiguración de los usureros ardides de satán bajo el cuerpo desnudo de las féminas.

¹⁷⁶ LARA. *Op. Cit.*, p. 61.

¹⁷⁷ *Apud.* LARA. *Ibid.*, p. 62. Extracto del *Canon Episcopi*, uno de los escritos instructivos de la Iglesia para prevenir de los actos de las mujeres inverecundas.

¹⁷⁸ *Ibid.*, pp. 74-75.

épocas anteriores, por medio de tratados que alertaban de las conductas desviadas de algunas mujeres.

En un mundo proclive a la superchería, el *homo superstitiosus*¹⁷⁹ se edificaba como dique de contención para un catolicismo anhelante de su supremacía organizativa. Las brujas, fieles compañeras de un lucifer al acecho de quebrantar la ley cristiana, fueron objeto de las más temibles quimeras, apabullando a un vulgo sumido en el analfabetismo y la superstición divina. Las leyendas sobre hechiceras pronto dieron paso a casos reales de mujeres detenidas y juzgadas bajo la temible Inquisición. Los registros de los procesos del Santo Oficio testimonian unas realidades confusas, sumidas en un halo de confabulación, de creencias místicas y, ante todo, de disidencia consciente o inconsciente porque, además de los homicidios, parricidios, filicidios o prácticas de aborto con las que, en ocasiones, estas mujeres se veían relacionadas, se les imputaba ante todo la participación en conciliábulos que enaltecían a la figura del demonio. La sexualidad en torno a la bruja, por tanto, estaba presente. Y es que, junto con las prácticas eróticas que se le presuponía con el diablo, sus dotes para conjurar hechizos amorosos eran hartamente conocidos.

En este contexto nacería el personaje de la alcahueta, vinculando a la bruja rural con la hechicera de los primeros cascos urbanos que empezaban a articularse. Así:

Es muy verosímil que la Bruja Celestina de nuestro Fernando de Rojas, sea un retrato auténtico de la Maga de Tesalia. He aquí su doble: 'Morenuzca, torva, barbuda, desdentada, con una cicatriz en la cara, signo del demonio; como todas las Brujas desempeñaba oficios varios: unos aparentes y otros secretos; era labranderá,

¹⁷⁹ CAMPAGNE. *Op. Cit.*, p. 40.

perfumera, maestra de hacer afeites, alcahueta, hechicera, física (médica) de los niños; tenía frecuentes conjuros satánicos: ¡llustre Plutón, Señor de la profundidad infernal! Tenía en recónditos aposentos huesos de corazón de ciervos, lenguas de víboras, sesos de asnos, sogas de ahorcados, pintaba figuras, decía palabras en tierra y daba 21 corazones llenos de agujas¹⁸⁰.

La alcahueta recogía el testigo de la vetustez y fealdad de la nigromante tesaliana. Sin embargo, a partir del siglo XV la “bruja vieja” dejará de necesitar de la desnudez para refrendar sus poderes maleficentes. Desde entonces, serán las jóvenes doncellas débiles de espíritu capaces de sucumbir a los encantos del leviatán quienes serán representadas en desnudos integrales.

Esta polaridad de la imaginaria nigromante la podemos encontrar en el tránsito de una Edad Media, cuyo pueblo estaba “fascinado por las anomalías y los monstruos”¹⁸¹, al Renacimiento. Este viraje imaginario tendría que ver, presumiblemente, con la reapropiación por parte del arte renacentista de los principios canónicos grecorromanos, los cuales, junto con el desplazamiento del teocentrismo hacia el antropocentrismo, estimulaban los placeres concupiscentes, alimentando la lectura de la belleza carnal femenina, y por tanto objetual.

Durante este período, se estandarizó cada vez más la normativización de los cuerpos bajo una idealización rafaelista de la anatomía: la recuperación de la imaginería clásica por parte de los tratadistas del arte renacentista, y el descubrimiento de la perspectiva brunelleschiana, conducirían a un excelso dominio de la representación de la figura humana. En particular, “la presencia

¹⁸⁰ *Apud.* ARREDONDO. *Op. Cit.*, p. 352.

¹⁸¹ ARASSE, Daniel. “La carne, la gracia, lo sublime”. En: COURTINE, Jean Jean (coord.); CORBIN, Alain (coord.); y VIGARELLO, George (coord.). Traducción de Nuria Petit y Mónica Rubio. *Historia del cuerpo. Vol. 1. Del Renacimiento al siglo de las luces*. Madrid: Taurus Historia, 2005, pp. 395-460. ISBN: 84-306-0589-4.

del cuerpo desnudo, ya sea masculino o femenino, en las pinturas, los grabados, las esculturas e incluso la arquitectura” es más que notable durante el Renacimiento, hasta tal punto que:

La desnudez física conquista en el siglo XVI un lugar sorprendente, del que da abundantes testimonios, en 1593, la iconología de Cesare Ripa, destinada a convertirse en un manual europeo de los pintores durante casi dos siglos¹⁸².

El culto al cuerpo que comenzó a darse en esta época se trasladó a una iconografía alegórica en que las escenas paganas cohabitaban con pasajes bíblicos, y en la que el cuerpo de Cristo y de sus santos mártires eran retratados o esculpidos bajo torsiones corporales cuyo manierismo sentenciaban la canonización de la anatomía del *Quattrocento* y *Cinquecento*. Todo esto perdurará hasta el siglo XVIII, reforzando el discurso iconográfico grecolatino según la siguiente secuencia: hombre-desnudo-logos del poder.

Adherido a las imágenes sacras, desde el siglo XVI se produce un:

Proceso de erotización de la representación [y que dará lugar a la invención] de un motivo principal de la imaginería erótica europea hasta el siglo XIX, el cuerpo desnudo de una mujer que se representa recostado, aislado (si no inactivo), fuera de todo contexto narrativo, ofrecido solamente a la mirada¹⁸³.

La erogenización del desnudo femenino quedó así consensuada y normativizada, reduccionismo último de la erótica heredada de la tradición tardo-pagana.

¹⁸² *Ibid*, p. 409.

¹⁸³ *Ibid.*, p. 412.

Una mujer pasiva, indolente, al servicio de cualquier voluntad masculina edificaría la efigie de la futura cortesana meretriz, asimilada y consentida por el sistema; pero en clara oposición a estas mujeres desnudas normativas, subsistirá el desnudo femenino de la hereje, de la bruja. Este desnudo, lejos de reposar en la impasibilidad, está movido por las pulsiones del aquelarre y de las francachelas brujeriles que se celebran por todo el territorio europeo renacentista. Mujeres sumidas en los designios del diablo, se despojan de sus ropas para incurrir en el más alto grado de blasfemia, según las crónicas.

En el año 1487 se escribe el *Malleus Maleficarum*, uno de los tratados más importantes sobre la caza de brujas desatada en Alemania durante el Renacimiento. En él sus autores, el inquisidor Heinrich Sprenger y el fraile dominicano Jakob Kramer, reforzaban la fragilidad de las damas ante las prácticas brujeriles, que aparentemente surgían debido a:

La concupiscencia carnal que en ellas es insaciable (...). No hay que extrañarse si entre quienes están infectados por la herejía de las brujas hay más mujeres que hombres¹⁸⁴.

En las partidas condenatorias de toda Europa se sucederán así los testimonios de lugareños que avistan mujeres desnudándose, compelidas bajo extraños conjuros a participar en los aquelarres:

- En 1526 “un campesino de cerca de la Ciudad Eterna vio en cierta ocasión que su mujer, después de desnudarse, salía de casa de noche”¹⁸⁵.

¹⁸⁴ ECCO, Umberto. *Historia de la fealdad*. Traducción de María Pons Irazazábal. Barcelona: Lumen, 2007. p. 208. ISBN: 978-84-264-1634-6.

¹⁸⁵ CARO. *Op. Cit.*, p. 167

- En las Islas Británicas, una mujer y su hija de 9 años fueron ejecutadas en 1684 “por haber provocado una tormenta al quitarse las medias”¹⁸⁶.
- Tres años más tarde, en Puebla de los Ángeles, una joven doncella de diecisiete años confesó ante el aparato inquisitorial sus invocaciones a Satanás, relatando cómo en cierta ocasión, conmovida por los eflujos diabólicos, salió “desnuda de medio cuerpo, con la camisa raída”¹⁸⁷.
- En 1735, una habitante del pueblo El Chico denunció a su madre ante el Santo Oficio por prácticas de brujería en las que el desnudo era parte de la delación: según la hija, su progenitora se reunía por las noches con una vecina “india, vieja y soltera [se encerraban en un habitáculo de la vivienda], se desnudaban y se untaban el cuerpo con un ungüento colorado”¹⁸⁸.

De estos testimonios, y otros tantos, se deduce la constante anexión de las prácticas quirománticas imputables a mujeres con el desprendimiento del hábito. A ello cabe añadir que sus cuerpos desnudos podían revelar marcas que manifestaban su vinculación con la nigromancia. Como se expone en el documental sobre la historia de las brujas *Häxan*, de Benjamin Christensen: a

¹⁸⁶ CRUZADO, Ángeles. “Las brujas: mujeres sabias, mujeres públicas, peligrosas, diabólicas”. En: *Las Revolucionarias: Literatura e insumisión femenina* [en línea]. Estela González de Sande (ed. lit.); Ángeles Cruzado Rodríguez (ed. lit.), pp. 169-182. Sevilla, 2009 [consulta: 22/06/20]. ISBN 9788496980723. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4631733>

¹⁸⁷ *Apud.* ROSELLÓ, Estela. “El cuerpo de las brujas en la Nueva España: herencia de una identidad femenina medieval”. En: *Medievalia, Instituto de Investigaciones Históricas, UNAM* [en línea]. Ciudad de México Vol. 47, 2015, pp. 95-104 [consulta: 30/05/20]. eISSN: 2448-8232. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5913960>

¹⁸⁸ *Ibid.*, p. 96.

las mujeres acusadas de relaciones con el diablo se les atribuía marcajes en la piel, fruto del contacto carnal con este.



Figura 23. A partir del Renacimiento, el desnudo de la bruja lo encarnarán muchachas jóvenes de turgentes carnes, imagen más concordante con la libidinosidad de sus prácticas que aquella pretérita de la hechicera anciana. Si la desnudez de las viejas aojadoras medievales ahondaba en la práctica del trance de sus magias, a partir del siglo XVI el esoterismo estará íntimamente ligado a la sexualidad y a la objetualización del cuerpo de la mujer lozana.

Estas señas en el cuerpo desnudo las emparentaba con aquellas mujeres que vivían al margen y que la ley señalaba, literalmente, por sus actos fuera de la norma:

Las acusadas de delincuencia o desorden de carácter sexual eran severamente castigadas: la flagelación pública, [...] y hasta el marcaje con un hierro candente eran sanciones comunes. El marcaje desapareció a mediados del siglo XVIII¹⁸⁹.

Además, a la mujer acusada de bruja se le desnudaba, se le:

Palpaba y se inspeccionaban sus pechos y genitales para descubrir cualquier marca sospechosa: lunares, verrugas, malformaciones, cicatrices o antojos podían ser stigmata o sigillum diaboli (marcas o signos del diablo)¹⁹⁰.

Y es que la malformación cutánea era también considerada como signo de brujería.

Para finales del Barroco, los casos condenatorios fueron mermando en honor a las corrientes filosóficas y filantrópicas que auspiciaban una reconducción del ente social a través de los avances preindustriales. En 1649, “la reina Cristina de Suecia fue la primera soberana que ordenó [...] suprimir para siempre los procesos de hechicería”¹⁹¹. En una desescalada desigual, Europa se iba resarcendo del oscurantismo religioso y la bruja fue desprendiéndose de las artimañas cicateras propias de la superchería medieval para encarnar a la libidinosa Lilith, edificando así el ideario que más tarde responderá al cliché de *femme fatale*.

Será a finales del siglo XVIII cuando se rescate a este personaje procedente del costumbrismo judaico, cuyo origen se remonta a las culturas mesopotámicas. Lilith encarnaba, para asirios, sumerios y babilonios, a la diosa de la oscuridad y del mal, etimológicamente ligada al “aire” y al “espíritu”. Su

¹⁸⁹ MATTHEWS-GRIECO. *Op. Cit.*, p. 207.

¹⁹⁰ CRUZADO. *Op. Cit.*, p. 172.

¹⁹¹ VON BOEHN, 1928a. *Op. Cit.*, p.36.

desnudo era indisociable de sus malas artes y así ha sido representada a lo largo de los siglos. La Cábala la había descrito como una prostituta¹⁹², de ahí que la figura de Lilith de finales de milenio fuese un recurso recurrente para asociar a las mujeres de dotes sobrenaturales con las actividades meretricias.



Figura 24. La película documental de cine mudo *Häxan* del cineasta danés Benjamin Christensen, recoge, en uno de sus episodios, el marcaje con el que las brujas eran delatadas, supuestamente, como resultado de los encuentros con el diablo.

El arte ayudó a pertrechar este nuevo ideario de la mujer pérfida. El pintor Francisco de Goya Cifuentes tendió un puente representacional entre la nigromante medieval y la de la Modernidad, donde las alcahuetas de antaño

¹⁹² Cfr. EETESSAM, Golrokh. "Lilith en el arte decimonónico. Estudio del mito de *la femme fatale*". En: *UNED. Revista Signa* [en línea]. Núm. 18, 2009, pp. 229-249 [consulta: 07/11/21]. ISSN ed. electrónica: 2254-9307. Disponible en: <https://www.cervantesvirtual.com/obra/lilith-en-el-arte-decimononico-estudio-del-mito-de-la-femme-fatale-0/>

establecen estrechas relaciones lucrativas y quirománticas con jóvenes seductoras, las futuras “liliths”. Según se aprecia en la obra de Goya:

Celestinas y brujas constituyen la encarnación de las malas mujeres, de las mujeres endemoniadas que adoran al demonio y se someten a su voluntad. Celestinas y brujas encarnan la antimaternidad, el crimen, la destrucción de las cosechas y también la nocturnidad. Pintores como Salvatore Rossa, Goya y el propio Rembrandt con sus mujeres desnudas que alguien definió como “horrible naturaleza” anticipan estas flores del mal que son encarnadas por las mujeres de las distintas vanguardias del siglo XIX. Es como si las mujeres desnudas sirvieran a la vez para expresar la divinidad y la maldad, la belleza y el horror, el pudor y la lascivia, el amor y la muerte¹⁹³.

La corriente del Romanticismo se apoderó de esta imaginería, nutriendo la literatura y las bellas artes de escenas en las que una malevolente joven, hermosa y cargada de encantos mágicos, hacía perder el raciocinio a los varones bajo sus efectos:

El inicio para la literatura finisecular de la vampiresa lo marca la balada de Goethe, *Braut von Korinth* (1797), en la que la mujer-vampiro toma por primera vez la fuerza del personaje masculino de tipo byroniano y acarrea la desgracia a quien osa acercarse a ella¹⁹⁴.

¹⁹³ VAL, Alejandra. *La percepción social del desnudo femenino en el arte “Siglos XVI-XIX”. Pintura, mujer y sociedad*. Memoria presentada para optar al Grado de Doctor. Bajo la dirección de la Doctora: Julia Varela Fernández. Universidad Complutense [en línea]. Madrid, 2001, pp.357-358 [consulta: 27/01/21]. ISBN: 84-669-2231-8. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/libro?codigo=728668>

¹⁹⁴ EETESSAM. *Op. Cit.*, p. 245.

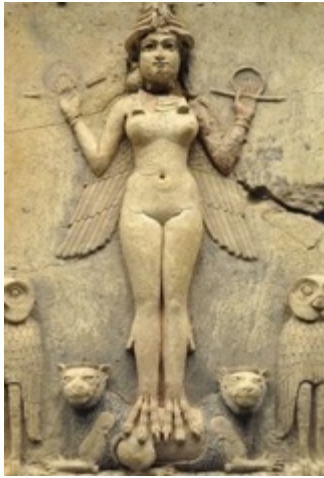


Figura 25. Lilith fue figurada bajo la desnudez integral por las culturas mesopotámicas, con las extremidades inferiores propias de un reptil, preluando sus poderes mágicos vinculados a la magia negra (izda.). Desde la Edad Media, la imaginería cristiana rescatará la figura de Lilith para representarla en "forma zoomórfica, mitad mujer, mitad serpiente"¹⁹⁵, tentando a Eva. Lilith quedó así ligada a la construcción de la perfidia femenina que, a partir del siglo XVIII y en adelante, servirá para forjar la imagen de la *femme fatale*.

"Circes", "pandoras" y "medeas" inundarán la pinacoteca del siglo XIX. En esta época, la bruja inhabilitada por los influjos del demonio dio paso a la mujer vampírica, según el modelo de Lilith, la cual desplegab encantos sobrenaturales a través de su cuerpo objetualizado. El Prerrafaelismo encumbró la iconografía de esta *femme fatale*, bruja y hechicera de las artes amatorias de la era pre-industrial, revestida de *cocotte* y *griseta*¹⁹⁶.

¹⁹⁵ *Ibid.*, p. 232.

¹⁹⁶ "La mujer que daba tono en la bohemia era la *griseta*, la muchacha que sólo ama por amor [...]. Durante el Segundo Imperio la suplantó la *cocotte*, la mujer que sólo ama por dinero [...]" . VON BOEHN, Max. *La Moda. Historia del traje en Europa desde los orígenes del cristianismo hasta nuestros días. Tomo VII: Siglo XIX*. Con un estudio preliminar por el Marqués de Lozoya. Barcelona: Salvat, 1929b, pp. 106-107.

Estas mujeres libidinosas se movían en los medios artísticos y libertarios, ajenos a los deberes que les imponían los nuevos tiempos industriales, diluyéndose sus actividades entre los entresijos urbanos¹⁹⁷. Lejos de los suburbios meretricios, el nuevo arquetipo de prostituta reconocía en la pompa y el artificio de la moda su mejor hábitat.



Figura 26. En el siglo XIX, la vieja alcahueta de rasgos tesalianos, encubierta con un excedente de ropaje, cede completamente su legado de hechicera y su desnudo a la mujer joven, lozana, bella y seductora que utilizará su cuerpo como herramienta única para conllevar sus artimañas. El desnudo de una mujer idealizada se iba convirtiendo, gracias a la temática del *Sabbath*, en una excusa para cosificar el cuerpo femenino.

¹⁹⁷ Cfr. *Ibid.*, p. 106.

Nacidas en París, su porte y manera de actuar se propagó por todo el territorio occidental. A pesar de su condición de prostitutas, estas mujeres procedían bajo un *modus operandi* más próximo al de la nueva camada de insurgentes: los bohemios. Unos y otras defendían el goce, el disfrute y el arte de ruborizar a una sociedad mojigata y productivista. De ahí que la mujer mundana, representada por la *cocotte*, hubiera engendrado una nueva fisionomía de disidente femenina. Muchas de estas mujeres, a las que se les presumían poderes hechiceros, consiguieron labrarse un elevado nivel de vida, equiparable al de una noble. Las *Madame du Barry* o *Madame de Pompadour* de la era industrial, jugando con el arte de la moda y del acicalamiento previo a su desnudo, fueron capaces de encandilar a burgueses acaudalados y aristócratas intitulados, consiguiendo de ellos una manutención desmedida que llevaría muchos a la ruina, como atestiguan la literatura de Balzac o Zola.

La exhibición calculada de ciertas regiones de estas damas de sociedad levantaba ampollas entre los defensores de la moral. Los escotes desmedidos de estas "neo-circes" fueron el blanco durante las homilías:

En Viena, un predicador se dejó arrastrar de tal modo por su celo que, en la capilla de la corte, llegó a decir que deseaba que el águila del evangelista San Juan se cag...[sic] en los pechos desnudos de las damas [...]. El predicador fue objeto de un correctivo, y al domingo siguiente otro dijo desde el púlpito que lamentaba la inconveniencia en que había incurrido su predecesor, pero que si de él dependiera, no sería el águila de San Juan sino el toro de San Lucas la bestia encargada de ensuciar el descote de las impúdicas damas¹⁹⁸.

¹⁹⁸ *Ibid.*, pp. 158-160.

Muchas mujeres se entregaron a la objetualización de sus cuerpos y a su exhibición, aunque parcial, para gozar de ciertos beneficios. En contraste con el feminismo contemporáneo, que continúa luchando por erradicar el ideario del cuerpo-objeto de las mujeres, las petimetras del siglo XVIII encontraron en él una salida emancipadora:

El que fueran precisamente las mujeres quienes centraran el debate de la segunda mitad de siglo en torno a las nuevas costumbres y apariencias se debió a que comenzaron a hacer uso de los espacios públicos. [...] Para estas, no era ni debía ser motivo de vergüenza la asimilación de nuevas prácticas conducentes a buscar el placer y el disfrute. Aunque se les criticara su falta de decencia u honestidad, ellas apostaban por no volver a las formas de vida anteriores¹⁹⁹.

Ineluctablemente, la *cocotte* fue un símbolo de la hipocresía y de la bonanza de la era burguesa. En plena expansión industrial, el hombre encontró en la objetualización de la mujer uno de los mejores medios para exponer su poder financiero, pues además de engalanar a sus esposas e hijas, el hombre capaz de agasajar y tutelar los gastos de una *griseta* demostraba un poderío económico todavía mayor.

Para finales del siglo XIX, la mujer “decente” debía adscribirse a los dictados que el régimen industrial-burgués imprimía en las reglas indumentarias. Su traducción estilística se resumía en camisas de cuellos verdugados altos y puños extremadamente largos, capas de basquiñas con crinolina que llegaban hasta al suelo, tules que recogían los tocados y que ocultaban parte del rostro, y medias, todo en una hazaña por preservar el lucimiento carnal femenino a ojos ajenos. Consciente del valor de su cuerpo desnudo entre tanta capa de

¹⁹⁹ MOLINA; VEGA. *Op. Cit.*, p. 80.

tejido, la *cocotte* llevó en sociedad el volumen que imponía la moda hasta el extremo, luciendo diámetros exorbitados en el vuelo de sus faldas²⁰⁰.



Figura 27. La inglesa Cora Pearl representó a la perfección la figura de la *cocotte* instalada en la capital francesa, traducida estilísticamente bajo metros de tejido sostenidos por la estructura circular de la crinolina.

En España, el folklore retrató a esta mujer péfida en la figura de la tarasca:

La definición del nuevo tipo de mujer se ofrece en la tarasca, figura popular que abría la procesión del Corpus Christi [...] se trataba de la figura de un dragón hembra que simboliza el Mal vencido por el Sacramento, en cuyo lomo sostenía distintas figuras de movimiento autómatas y que era transportada por unos ganapanes escondidos en la parte inferior. Entre dichas figuras predominaba una femenina, en principio llamada tarasquilla, pero que con el tiempo acabó denominándose de la misma forma que el dragón,

²⁰⁰ De ahí el apelativo francés *cocotte*, traducido por olla o cazuela, alusión directa a las excesivas dimensiones de sus basquiñas.

personificando el pecado a través de una mujer vestida y peinada a la moda²⁰¹.

Además de por el vestir, estas mujeres disidentes eran señaladas por su constitución física. Junto con sus pelos teñidos de rojo²⁰², sus cuerpos sobrealimentados las delataban:

La mirada estigmatiza a grupos, [...] enfoca a barrios urbanos: por ejemplo, Alexandre Parent-Duchâtelet transforma 'la corpulencia a menudo notable' de las prostitutas en tema de investigación [...]. El médico parisino, un precursor de la sociología, ve en las prostitutas el efecto de la 'gran cantidad de baños calientes', asociada a su vida 'desordenada' y, 'seguramente' y sobre todo, a una existencia completamente entregada a la 'inacción' [...]. Una vida casi 'animal', dicho de otro modo, común a las 'cortesanas adiposas, que engordan a causa de su holgazanería'²⁰³.

En una era abocada a la producción como salvaguarda económico-social, la inactividad ligada al ocio era considerada como gesto disidente que contradecía las buenas maneras. La grasa que acumulaban las *cocottes* las identificaba como agentes desviados, y por tanto disidentes.

Mientras que los autores describían con su narrativa la realidad de la era proto-industrial, en la que burgueses y aristócratas perdían sus fortunas por "grisetas" y *cocottes*, los artistas acudían a la mitología para transfigurar en sus lienzos a estas mujeres, encarnándolas como hechiceras de otrora, donde el desnudo parecía el mejor recurso para ensalzar sus poderes hipnotizadores.

²⁰¹ *Apud. Ibid.*, pp. 80-81.

²⁰² *Cfr. Ibid.*, p. 112.

²⁰³ VIGARELLO, Georges "Ejercitarse, jugar". En: COURTINE, Jean Jean (coord.); CORBIN, Alain (coord.); y VIGARELLO, George (coord.). Traducción de Nuria Petit y Mónica Rubio. *Historia del cuerpo. Vol. 1. Del Renacimiento al siglo de las luces*. Madrid: Taurus Historia, 2005, pp. 229-292. ISBN: 84-306-0589-4.

Tan solo las mujeres de la mala vida osaban a descubrir sus cuerpos desnudos, convirtiéndose en las musas de los artistas de la época, sirvieron de modelos a obras dedicadas a las neo-*liliths* de la era industrial.



Figura 28. La tarasca se representaba, en la fiesta del Corpus Cristi, bajo la figura de una mujer entregada a las fruslerías de las modas. Su dedicación al acicalamiento y al esparcimiento, junto con la imagen del dragón, la emparentaban con la noción del pecado.

La convulsa primera mitad del siglo XX aventajó la lucha feminista. La mujer, paulatinamente, pudo deshacerse del rol de bruja hechicera, deshabitando los márgenes sociales desde donde, hasta entonces, había conseguido liberarse de las imposiciones de su género. Los movimientos sufragistas que nacían en toda Europa y en Norteamérica al amparo de las corrientes socialistas otorgaban voz al colectivo femenino que, si bien se limitaba al de las élites, décadas más tarde tendría su repercusión en la mayoría de las delineaciones democráticas occidentales.

A ello se sumaba otro factor de carácter discursivo: las teorías higienistas aparecidas entre el siglo XVIII y el XIX, unidas al movimiento naturalista, ayudaron a articular el ejercicio del nudismo: estos nuevos programas discursivos reflexionaban sobre las consecuencias contraproducentes de los procesos industriales y abogaban por una recuperación de los estados naturales.

“En 1898, se fundó en la Alemania occidental el primer ‘Freikörperkultur’²⁰⁴. A partir de ahí, la moda del culto nudista comenzó a difundirse por toda Europa. Pero el nudismo no fue concebido en todas partes bajo la misma lente disidente: en el país germano, por ejemplo, estos colectivos estuvieron íntimamente ligados al alzamiento del credo nacionalista-racial, mientras que en España lo estuvo a los movimientos anarquistas.

La ocultación del cuerpo, objetivo principal del origen del traje occidental, cedía el paso a la exhibición casquivana del mismo, lo que permitía ampliar el espectro revolucionario del desnudo frente a la norma: a partir de ahora, ya no solo las desnudas brujas o libertarias sexuales de antaño serán la seña disruptiva, sino que también el hombre desvestido se unirá a la práctica del desnudo para defender sus valores frente a un poder hegemónico. El nudismo, a su vez, llevaba implícita una nueva línea anatómica, fibrosa, atlética, juvenil, en paralelo con el *air du temps* volcado en el dinamismo, *leitmotiv* en la práctica y en la concepción ontológica del mundo tras la Segunda Revolución Industrial.

El nuevo orbe social estigmatiza la redondez de otrora: “el gordo [...] es en primer lugar alguien que “elude”, que rechaza la delgadez, que desprecia

²⁰⁴ CERVERA, César. “Así narró ABC el origen del nudismo en España, «la última locura humana» procedente de Alemania” [en línea]. ABC, 12 de abril del 2019 [consulta: 02/12/21]. Disponible en: https://www.abc.es/historia/abc-narro-abc-origen-nudismo-espana-ultima-locura-humana-procedente-alemania-201904120124_noticia.html

esforzarse en cuidar de sí mismo"²⁰⁵. El dinamismo industrial impone la esbeltez, una dictadura corporal ante la que los obesos se manifiestan como impávidos agentes. Habrá que esperar décadas para que se organicen hasta convertirse en agentes políticos activos de la disidencia corporal.



Figura 29. La mujer caste de la era victoriana debía cubrir enteramente su cuerpo (dcha.), como propaganda del régimen capital-burgués, preservando un cuerpo al que la tradición judeocristiana le había asignado el origen del pecado. En contraste, el universo pictórico recaudaba imágenes de la *femme fatale* desnuda, en la que "medeas", "circes" y "judiths"²⁰⁶ hacían uso de su cuerpo para poner en práctica sus ardidés mágicos, íntimamente ligados a la erótica patriarcal y, por tanto, íntimamente anexados al lenocinio.

La mujer moderna, vanguardista, anexada a su tiempo, ya no necesitaba de sortilegios ni de su cuerpo desnudo para refrendar su condición: Gabrielle Chanel había desbancado a los grandes de la *rue de la Paix* con su estilo práctico y funcional, a base de vestidos rectos hasta las rodillas, chaquetas en

²⁰⁵ VIGARELLO. *Op. Cit.*, p.262.

²⁰⁶ *El libro de Judith* de origen hebreo nutrirá también el vasto repertorio de la perfidia femenina del siglo XIX. El personaje bíblico de Judith recogía la astucia malévola de Lilith para seducir al general Holofernes y degollarlo en favor de la salvación de su pueblo.

punto y corbatas; la moda del pelo corto a lo *garçonne* hacía furor entre las jóvenes que se desmarcaban de la tradicional melena larga de sus madres y abuelas; las medias semitransparentes con la costura atrás descubrían unas piernas femeninas que desde siglos habían permanecido guarecidas bajo capas de faldones.

La mujer de principios del siglo XX toma consciencia de su lucha, de la necesidad de ocupar un espacio público y político vetado hasta la fecha a través del hábito, redibujando así una nueva figura de lo que antaño fue la vampiresa *femme fatale* del siglo XIX. Ahora se trata de una mujer empoderada, que viste con ropas masculinizadas y desvela partes de su cuerpo de manera selectiva batallando así por su independencia.

El desnudo ya no es una opción para la mujer disidente, por lo que las vetustas brujas tesalianas y las seductoras "circes", desprovistas de hábito, se desvanecen tras un milenio de presencia en el imaginario colectivo. Desde entonces, y gracias a la incipiente industria del cine, la literatura infantil y, posteriormente, a la televisión, la bruja quedará relegada a un universo onírico junto con otros personajes de ficción. Las películas, los cuentos y las series televisivas se encargarán de vestir a estas hechiceras con largas sayas y sombreros de aguja tipo "hennin"²⁰⁷ si son viejas; y si son jóvenes, con pantalones *capri* y suéteres ajustados. La escoba, como complemento reminisciente de unos poderes sobrenaturales, enternece aún más a un personaje que desde la época de los griegos había sido tan controvertido.

No será hasta la década los años setenta cuando la nigromante será recuperada por los movimientos feministas de la contracultura. El colectivo

²⁰⁷ El tocado femenino tipo *hennin* se remonta a la Edad Media y consistía en un sombrero sin ala, de corte cónico y, generalmente, rematado con un velo. A la bruja se le adjudicó este tocado, incorporándole una estrecha ala y tiñéndolo de negro.

W.I.T.C.H.²⁰⁸ fue el ejemplo más excelso, habiendo nacido para rendir homenaje a todas aquellas mujeres que, sin saberlo, habían sido las precursoras del feminismo, viviendo desde las fronteras de su género asignado²⁰⁹. Desde su praxis *performativa*, las miembros del colectivo W.I.T.C.H acudieron al “disfraz” construido en torno a la bruja para llevar a cabo sus acciones, descartando la desnudez. Serán los movimientos contemporáneos surgidos a raíz de W.I.T.C.H, como las *Pussy Riot*, *Guerrilla Girls*, *Femen* o *Moon Church* los que harán del desnudo su arma vindicativa y publicitaria. Emulando a las nigromantes de Tesalia y Endor, muchas de estas nuevas militantes del feminismo más radical anteceden sus acciones desnudando sus torsos donde previamente han transcrito sus mensajes.



Figura 30. Una activista del grupo Femen en España se manifiesta dejando ver su lema escrito sobre los pechos desnudos. Estos actos hermanan a las integrantes con la desnudez parcial que desde la época grecorromana se les adjudicaba a las hechiceras y brujas.

²⁰⁸ Conspiración Terrorista Internacional de las Mujeres del Infierno.

²⁰⁹ Cfr. CABRERA, Elena. “Feministas y brujas” [en línea]. *El diario*, 6 de diciembre del 2013 [consulta:14/02/21]. Disponible en: https://www.eldiario.es/sociedad/movimiento-feminista-olvidabuieria_1_5148225.html

Ineluctablemente, la lucha feminista prosigue su camino tratando de derribar los clichés que han obstaculizado y amancillado el honor de las mujeres. Sin embargo, hoy en día, “bruja” sigue siendo el apelativo peyorativo con el que un nicho de la sociedad, incapaz de asumir los logros feministas, nombra a la mujer divergente.

Sin entrar en disertaciones sobre los avances y retrocesos que persisten en este terreno, lo que se ha querido mostrar aquí es que la nigromante, la bruja y la hechicera han ayudado a describir una historia paralela al traje a través del desnudo: la disidencia indumentaria supone también la ausencia del hábito.

2.3. La retórica disidente de la fisicidad a través del pelo

Es una orden, ¿me ha entendido? ¡Una orden! ¡Vaya a cortarse el pelo!

*La coupe à 10 francs!*²¹⁰

La gestión capilar permitió, desde la Antigüedad, anatemizar a personajes y colectivos que resultaban incómodos en la gestión social.

La Metamorfosis de Ovidio es el más claro ejemplo de cómo atemorizar a un pueblo, sumido en la concepción mágico-mítica grecolatina, por medio del pelo: el rey Licaón, transfigurado en lobo, devoró a todos sus congéneres. Durante siglos, fábulas y relatos míticos han contribuido a perpetuar esta aprehensión colectiva hacia el excedente capilar.

La Europa feudal recuperó el personaje de Ovidio para engrosar una oscura escena medieval protagonizada ampliamente por hechiceras y brujas. Generalmente encarnado por un hombre, dicha asociación podría deberse a un orden natural de los géneros: el exceso de vello corporal del hombre frente a la mujer le situó en una región limítrofe entre la bestia y el ser humano. Según esto, tradicionalmente al hombre se le ha exigido ser "ligeramente

²¹⁰ [Traducción propia]: «*C'est un ordre, vous avez compris? Un ordre!... Allez vous faire couper les cheveux!*». CONDROYER, Philippe. *La coupe à 10 francs*. [Largometraje]. Francia: Paris-Cannes Productions, 1974.

velludo para atestiguar su virilidad, [sin embargo] el exceso de vellón de los velludos y de los peludos atestigua malignidad”²¹¹ .

A causa del dogma cristiano, el discurso sobre el exceso de vellosidad se radicalizará durante la Edad Media al ser asociado a la temible acción del diablo. De hecho, los bebés que nacían con una región dorsal profusa en pelo —hecho extremadamente común entre los neonatos y de carácter temporal— eran vistos como víctimas de algún capricho del demonio y que solo el bautismo podía purificar: tras ser bañados con el agua bautismal el vello desaparecería²¹².

Tanto si era natural como impostado, el ser recubierto de pelo era símbolo de maldad, y por tanto temido. A las puertas del Renacimiento, según cuentan las crónicas sobre el pintor florentino Buonamico Buffalmacco:

Cierto día de carnaval, se entretuvo en darle la vuelta a su pelliza negra. El terror provocado por esa aparición diabólica en las calles pronto se transformó en escándalo. [...] Con las cosas del infierno no se podía jugar. El inconsciente colectivo (y sobre todo italiano) aún no había olvidado que Hades-Plutón, dios de los Infiernos, venía por delante de los muertos vestido con una negra piel de lobo²¹³.

Sin embargo, la profusión de vellosidad no fue un símbolo exclusivo del licántropo: la mujer con exceso de pelo corporal también ha sido leída a lo largo de la historia como un ser eminentemente peligroso y, por tanto, susceptible de hacer tambalear los cimientos de la norma.

²¹¹ *Ibid.*, p. 153.

²¹² *Ibid.*, p. 154.

²¹³ *Ibid.*, p. 154.

Uno de los primeros ejemplos lo encontraremos en la extensa imaginería que existe de María Magdalena, representada históricamente recubierta por una larga cabellera. Algunas de las reproducciones que existen de ella nos presentan a la santa como una enferma de hipertrichosis, por medio de una figura enteramente oculta bajo una espesa masa de cabello entremezclado con vello corporal. No obstante, lejos de reflejar el padecimiento de una anomalía cromosómica, la abundancia capilar en estas representaciones pretendía transmitir la polaridad de la existencia de la santa, oscilante entre el pecado y la redención.



Figura 31. En esta talla se representa a la Santa María Magdalena en una imagen muy próxima a la de un licántropo masculino. El exceso de pelo simbolizaría dos extremos: la erótica femenina y el abandono místico.

La larga melena anexionaba a María Magdalena a su pasado como meretriz, ya que un pelo exuberante, tradicionalmente, expresaba el erotismo exógeno que se le presuponía al sexo femenino; a su vez, la ingente cantidad de cabello ahondaba en el abandono penitente que muchos de los discípulos cristianos se autoimponían, marcado por un retiro espiritual y físico.

En ambos casos, la disidencia estaba reflejada por la carga erótica, y consecuentemente castigable por la administración de la lujuria, y por el del misticismo extremo, visto con recelo por la administración eclesiástica. Pero analicemos con más detenimiento la abundancia capilar de María Magdalena como símbolo erógeno: porque, si bien la santa no padeció ninguna anomalía, sí que hubo otras mujeres con desarreglos que les conducían a la estigmatización. Al igual que en el hombre, la cuantificación del vello corporal en la mujer fue objeto de estudio, sobre todo desde la instauración de la religión cristiana, dada su preocupación por la gestión de los sexos y de la concupiscencia. Si la mujer, por naturaleza, debía poseer una vellosidad inferior a la del hombre, un desajuste a este respecto colocaba a la afectada en una frontera temible por atípica. Los tratados médicos renacentistas ya advierten que:

Si la complexión de la mujer es caliente y seca se convertirá en mujer barbuda, y por tanto participará de la complexión de los hombres, convirtiéndose en lujuriosa²¹⁴.

Toda esta plétora en torno a la abundancia del pelo predisponía a una gestión contumaz por parte de las altas instancias eclesiásticas y administrativas del vello femenino. Un ejemplo ilustrativo es la rasuración total que se le practicaba a las mujeres presumibles de cometer actos herejes como la

²¹⁴ *Apud.* CANET, José Luis. "La mujer venenosa en la época medieval". En: *Lemir: Revista de Literatura Española Medieval y del Renacimiento* [en línea]. Núm. 1, 1996-1997 [consulta: 19/06/20]. ISSN 1579-735X. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=275748>

brujería: “Comúnmente, la acusada era completamente desnudada y se le afeitaba todo el pelo del cuerpo”²¹⁵. De tal modo, las “Magdalenas” de largas cabelleras con pasados dudosos y las brujas concupiscentes tejieron un ideario abstraído en la tradición judeocristiana donde el pelo quedó irrevocablemente adherido al lenocinio.

Y es que el arquetipo del pelo femenino como “manifestación energética”²¹⁶ pronto trazará el sendero iconográfico según el cual el pelo rojizo simbolizaría, de manera representacional e identificativa, la mujer prostituta:

Para Cirlot [...] “la cabellera opulenta es una representación de la fuerza vital y de la alegría de vivir, ligadas a la voluntad de triunfo”, características todas representativas de la imagen de esta mujer voluptuosa y dominante. Si el cabello es fuerza, en la mayor parte de los casos se relaciona también con el fuego, sobre todo si su color es el rojo, ya que los cabellos cobrizos han contado siempre con un significado venusino y demoníaco²¹⁷.

Esta conjunción entre la fuerza capilar, el color rojo candente y la prostitución se debe a su vez a un acto menos lírico: desde la Antigüedad, algunas meretrices se teñían el cabello con henna, lo que les aportaba un tono bermellón a sus cabelleras²¹⁸. Sea como fuere, el pelo cobrizo femenino

²¹⁵ [Traducción propia]: «*Commonly, the accused was stripped naked and shaved of all her body hair*». EHRENREICH, Barbara; ENGLISH, Deirdre. *Witches, Midwives, & Nurses: A History of Women Healers* [en línea]. 2ª Edición. Nueva York: The Feminist Press, 2010. ISBN: 978-1-55861-661-5 [consulta 15/03/20]. Disponible en:

<https://books.google.es/books?id=bdPxROdAPIAC&printsec=frontcover&hl=es#v=onepage&q&f=false>

²¹⁶ EETESSAM. *Op. Cit.*, p 238.

²¹⁷ *Ibid.*, p. 238.

²¹⁸ LÓPEZ, Sagrario. “Signos visuales de identidad en el Siglo de Oro”. En: *Compostella Aurea. Actas del VIII Congreso de la Aiso*. Antonio Azaustre Galiana (coord.); Santiago Fernández Mosquera (coord.). Universidad da Coruña, 2008, pp. 57-90. ISBN 978-84-9887-552-2 (T.I).

quedó ligado a la perfidia lujuriosa, y será la pintura renacentista la que trace un terreno artístico desde donde alimentar esta imagen de la mujer disidente.

Pero no solo la pintura del Renacimiento nutrió las galerías de este prototipo femenino: el Romanticismo hizo de la mujer pelirroja un icono pictórico desde el que engrosó el paradigma meretricio de la *femme fatale*. Las obras de Dante Gabriel Rossetti, como *Bocca Baciata* o *Lady Lilith*, evidencian la visión romántica de la perfidia femenina bajo una larga y roja melena.



Figura 32. La mujer pelirroja libidinosa pronto hizo su aparición en la imaginería religiosa renacentista. Un claro ejemplo es esta obra de Paris Bordone en la que Venus, de cabellos cobrizos y de larga cabellera —el intrincado peinado a base de trenzas así lo predice—, muestra relajadamente unos senos que debían permanecer ocultos en la mujer honrada. La Historia del Arte se aliaba así con el relato costumbrista sobre la prostituta y el cabello rojo.

La estigmatización de una persona por nacer con un pelo rojizo no era un hecho exclusivo de las mujeres. También los hombres pelirrojos eran tachados de poseer “una condición maliciosa [dada la] creencia popular de que de este color era el pelo de Judas”²¹⁹.

Sea como fuere, la mujer padecía la peor parte y un color de pelo estridente le imputaba una gestión de su sexualidad fuera de la norma.

Será a partir del siglo XX que el color rojo de la disidente capilar se irá aclarando hasta convertirse en rubio platino. Este viraje se debió a los avances en la industria química: en 1909 el francés Eugene Schueller, fundador de la conocida casa *L'Oréal*, instauró una línea de tintes que aseguraban una coloración segura bajo una fijación duradera a base de soluciones de amoníaco. Cabe apuntar que, si bien los persas, egipcios, griegos y romanos ya conocían la tinción capilar mediante ungüentos vegetales, y los hombres y mujeres de las distintas épocas modernas recurrieron a ella para incurrir en el exceso del gran juego de la moda²²⁰, a partir del siglo XIX, con la “gran renuncia masculina”²²¹, se concederá al universo femenino la custodia del ejercicio del tinte capilar.

Los progresos químicos que traía el arranque del nuevo milenio estarían diseñados para incrementar el juego de coquetería de las mujeres, especialmente para colorear un cabello agrisado por las canas con el avance de los años. En la época, los tonos admitidos excluían la estridencia de un pelo

²¹⁹ *Ibid.*, p. 63.

²²⁰ BENAIGES, Aurora. “Tintes capilares. Evolución histórica y situación actual”. *Offarm* [en línea]. Vol. 26, Núm. 10, 2017, pp. 68-72 [consulta 28/11/20]. ISSN: 0212-047X. Disponible en: <https://www.elsevier.es/es-revista-offarm-4-articulo-tintes-capilares-evolucion-historica-situacion-13112892>

²²¹ Teoría desarrollada por el psicólogo John Carl Flügel según la cual el hombre, amparado por el marco de la Revolución Industrial y las premisas capital-democráticas, renunció al artificio indumentario para enfundarse el uniforme de burgués victoriano. En esta renuncia, cedió todo el juego conspicuo de la moda a la mujer. Cfr. FLÜGEL, John Carl. *Psicología del vestido*. Traducción de Carlos Gual Marqués. Melusina: Santa Cruz de Tenerife, 2015. ISBN: 978-84-15373-17-9.

rubio decolorado y exagerado, describiéndose una reducida gama cromática normativa que se balanceaba entre castaños rubiáceos y castaños oscuros. En este sesgo, una mujer decente no debía teñir su prestigiosa cabellera en un color llamativo: vinculado a gentes “del mal vivir”, el portar un pelo decolorado estaba mal visto pues era sinónimo de la impudicia.

Si la mujer hacendosa evitaba este salto de la norma, otras la infraccionaban destempladas. En España, La Nunciata, prostituta que se dejaba ver por el café Fornos de Madrid en la primera década de 1900, donde el lenocinio se entremezclaba “al conjuro de las gentes de dinero, de los políticos de moda y de los autores triunfantes”²²², fue la primera mujer en la ciudad que osó a teñirse el pelo de rubio²²³, escandalizando a propios y a extraños.

Habrà que esperar a la llegada del cine sonoro para que sus más destacas estrellas, como la malograda Jean Harlow, pusieran de moda esta tonalidad platino del pelo, y con ello diluir, mitigadamente, la asociación de este color de pelo con la prostitución.

Pero no solo el color del pelo determinó la disipación del portador —y como hemos visto hasta ahora, principalmente de las mujeres—, sino también su corte supuso un punto de inflexión para las instancias supremacistas.

Un ejemplo de ello lo encontramos ya en la Edad Media entre las comunidades religiosas:

Los concilios de Ruán y de Château-Gonthier, ambos celebrados en 1231, repiten textualmente la orden de que se rape el pelo al

²²² MONTERO, José. “Julio Camba, con Madrid al fondo”. En: *Villa de Madrid* [en línea]. Núm. 80, 1984, pp. 11-26 [consulta: 08/09/20]. Depósito legal: M.4. 194-1958. Disponible en:

<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5362928>

²²³ BARREIRO, Javier. *El Madrid nocturno de fines del siglo XIX (1890)* [blog en línea]. Disponible en: <https://javierbarreiro.wordpress.com/2015/09/14/el-madrid-nocturno-de-fines-del-siglo-xix-1890/> [consulta: 15/07/18].

cero a los clérigos bellacos para que no ostenten la tonsura, que los señalaba como personas acogidas a especiales privilegios eclesiales²²⁴.

El castigo a través del rasurado total de la cabeza fue un símbolo disruptivo para una sociedad occidental que, junto con el vestido, definía un inventario de peinados socialmente aceptables. En este catálogo quedaban excluidas aquellas cabezas que luciesen una calvicie impuesta, pues tal hecho les situaba en el lado del pillaje, la ignominia o la demencia.



Figura 33. La actriz Jean Harlow normativizó, gracias a la acogida del cine sonoro entre una sociedad ávida de espectáculo, el pelo oxigenado que durante años estuvo asociado a la práctica del lenocinio.

²²⁴ MARCOS. *Op. Cit.*

Con la llegada del Barroco, a estos calvos desterrados se le sumarán algunos hombres que, contrarios al corte capilar estandarizado entre el género masculino, decidirán dejar crecer sus cabellos por debajo de la norma:

Al desaparecer los grandes cuellos, el cabello, que antes se usaba cortado, salvo un alto copete sobre la frente, cae en forma de melena o se agrupa sobre las orejas en forma de tufos, o bufos [...]. Las guedejas inquietan a legisladores y moralistas²²⁵.



Figura 34. Durante el siglo XVIII, los cortesanos excesivamente entregados a la moda fueron el blanco de las caricaturas de la época. En ellas, se puede observar la exageración de los peinados propios del Antiguo Régimen en los que el empleo de pelucas permitía alcanzar alturas desmedidas.

La moda masculina de portar los cabellos por debajo de los hombros se extendió en los siglos XVII y XVIII; a ello se unía la difusión del uso de pelucas

²²⁵ *Apud.* VON BOEHN. *Op. Cit.*, p. XI.

entre unas mujeres y unos hombres cortesanos que cedían su cuerpo al artificio de las apariencias.

Muchos agentes socio-legislativos, que por su condición en los estamentos tuvieron potestad, fueron incapaces de tolerar esta tendencia capilar que se daba entre los varones:

Nicolás Erizzo prohibió en su testamento a su hijo que llevase peluca, y en el caso de que se la pusiera todos sus bienes habrían de pasar al hospital de la Piedad; pues bien, el hijo prefirió la peluca²²⁶.

El cabello largo del hombre consiguió asentarse, eso sí, dentro de un orden de clases que no debía ser violado, ya que podía acarrear graves consecuencias como lo demuestra la siguiente crónica, según la cual "en 1624, un noble mató de una estocada al mozo de labranza Tomás Schlegel solo porque se había atrevido a llevar el cabello largo como su señor"²²⁷.

Tras la Revolución Francesa, los desfalcos capilares del Antiguo Régimen europeo quedaron desterrados y los obscenos bucles dieron paso a un recorte del cabello "ilustrado", sin desmesura y ejecutado según una lógica práctica, funcional y ordenada. Bajo este juicio cartesiano, la mujer fue la única benefactora de una melena larga mientras que el hombre tuvo que abandonar *ad aeternum*²²⁸ una altura capilar que superase las sienas. Y es que el sistema había cambiado radicalmente, y con él, la imaginería capilar.

Habiéndose decretado el derecho de reunión en 1791 por la Constitución Francesa²²⁹, el resto de los países europeos fueron adaptando sus cartas

²²⁶ *Ibid.*, pp. 172-174.

²²⁷ *Ibid.*, p. 171.

²²⁸ Aunque esta eternidad tuvo un límite: la década de los setenta del siglo XX.

²²⁹ Cfr. GOIG, Juan Manuel. "El Molesto derecho de Manifestación". En: *Revista de Derecho UNED* [en línea]. Núm. 11, 2012, pp. 353-386 [consulta 10/03/18]. Disponible en:

magnas a lo largo del siglo XIX y principios del XX para adecuarlas a la realidad social. En el umbral de la Revolución Industrial, las manifestaciones, las huelgas y los atentados se convirtieron poco a poco en el método más efectivo para hacer presión a la patronal y escalar en la lucha por los derechos laborales y sociales. Si durante siglos la muchedumbre había servido desde la resignación a sus monarcas y señores, con su incorporación a la industria productivista no cesará de agruparse en asociaciones vindicativas, consciente de las capacidades revulsivas del derecho a la asamblea.

La precariedad operaba en el aspecto vestimentario del proletario: los desgastados ropajes y el aspecto desaliñado eran fruto de una actividad mal remunerada. Con ello, la indumentaria laboral mutaba: mientras que en la Edad Media los artesanos poseían una vestimenta específica según la especialización de sus manufacturas, el proletariado, como masa productora, se vistió de "uniforme", convirtiéndose esto en su mejor arma visual, pues con ello se identificaba y se homogeneizaba la individualidad de cada uno de ellos bajo un signo común, que los señalaba como productores de la industria. Las interminables jornadas corroían estos atuendos, que aparecían cada vez más remendados, convirtiéndolos en el símbolo más locuaz de la lucha proletaria. Junto con el uniforme proletario, la barba también se convirtió en signo de disrupción.

En la sociedad burguesa industrial "ir completamente afeitado era signo de persona decente y de buena posición"²³⁰, por lo que la falta de aseo del vello facial se presentó como nueva estrategia estilística de protesta política. Las represalias en torno al desaseo condujeron al culto de:

<http://e-spacio.uned.es/fez/eserv.php?pid=bibliuned:RDUNED-2012-11-6075&dsID=Documento.pdf>

²³⁰ VON BOEHN, Max. *La Moda. Historia del traje en Europa desde los orígenes del cristianismo hasta nuestros días. Tomo VII: Siglo XIX*. Con un estudio preliminar por el Marqués de Lozoya. Barcelona: Salvat, 1929b, p. 129.

La barba en el rostro de los hombres adictos a la causa de la libertad, y cuanto más enmarañada y descuidada, tanto más liberales eran las ideas del que la llevaba²³¹.



Figura 35. Los máximos dirigentes de la insurgencia proletaria lucieron profusas barbas, como lo muestra el mural que Diego Rivera realizó para *Unity House* en el que representó a unos Karl Marx, Terrance Powderly y Friedrich Engels barbados y velludos. Tal representación del vello contradecía la norma de aseo facial del hombre burgués capitalista.

Mientras que el hombre encabezaba el debate disidente de la vellosoidad a finales del siglo XIX, en la primera mitad del siglo XX la mujer quebrantará las leyes capilares con un mayor impacto, introduciendo un nuevo factor disruptivo: la juventud.

²³¹ *Ibid.*, pp. 131-132.

Este nuevo agente social tomará consciencia, a lo largo del siglo XX, de las capacidades disruptivas del indumento y del peinado, haciendo un uso estético y de desorden social sin precedentes en la historia. Hordas de jóvenes se aliarán a lo largo del siglo a los símbolos culturales emergentes, como la música o la industria del cine, y harán de su estética y cabello una herramienta estilística desde la que dinamitar la regulación normativa.

2.3.1. La juventud se despeina

Antes de abarcar el papel sociopolítico contemporáneo del joven y de la joven a través de su gestión capilar, se considera importante situar brevemente la relación que ambos han tenido con el indumento y la estética a lo largo de la historia.

Ya el joven grecolatino despuntaba como un futurible elemento revolucionario dentro del orden indumentario y, por tanto, social. En el Imperio Romano, los hijos de familias nobles prorrumpían en la esfera pública cuando su tutor o *pater familia* consideraba que, alcanzada la mayoría de edad, podían abandonar su indumentaria infantil²³². En este punto, los púberos se adueñaban de la vestimenta adulta como divisa para acceder al plano de actuación social; el joven cuerpo cubierto por un trozo de tejido que le confería potestad, convertía al adolescente romano en un ser consciente del poder que se le asignaba gracias al acto de vestir:

²³² VEYNE. *Op. Cit.*, p. 38.

En cuanto los jóvenes se visten por primera vez de hombres, su primer cuidado consiste en granjearse los favores de una sirvienta o en precipitarse a Suburra, el barrio de mala fama de Roma²³³.

Si bien la consecución del desfogo erótico propio del ardor juvenil era aceptado, los abusos a mujeres cuando los jóvenes actuaban en grupo eran conocidos y recelados. Y es que la gran mayoría de los jóvenes romanos de la élite se comportaba conforme a los impulsos de su edad, como lo plasman las crónicas, las cuales nos desvelan la existencia de cofradías o *collegias invenum* juveniles cuyos saqueos en la urbe, tras festines alcoholizados, eran especialmente temidos. Durante estas salidas nocturnas, las cuadrillas de jóvenes mostraban cierta predilección por “zurrar al burgués, sobar a la burguesa y causar estropicios en las tiendas”²³⁴. Esta rebeldía congénita a la etapa juvenil quedaba ligada al apropiamiento de la indumentaria que, aunque normativa, le otorgaba la licencia al joven romano a desenvolverse en el plano público a través de actos disidentes.

La relación entre la moda y la juventud fue gestionada por las altas instancias durante siglos, las cuales pretendieron preservar a las nuevas generaciones de los juegos fútiles del artificio. En el Barroco, la Iglesia se erigió como responsable de “poner a los jóvenes a buen recaudo”, ya que “se consideraba que los adolescentes desocupados zascandileando por la ciudad podían ser presa fácil de sodomitas o prostitutas”²³⁵. La juventud como factor de disidencia era contemplada aquí bajo los designios del traje, temiendo que los impulsos de la lozanía pudieran conmutar en subterfugios delictivos, inducidos por el juego de la moda:

²³³ *Ibid.*, p. 39.

²³⁴ *Ibid.*, p. 39.

²³⁵ MATTHEWS-GRIECO. *Op. Cit.*, p. 172.

Predicadores itinerantes, como el dominico Bernardino de Siena, denunciaban a los padres incapaces de controlar a sus hijos, los acusaban incluso de proxenetismo por vestirlos con trajes elegantes destinados a atraer la atención de hombres de más edad²³⁶.

Nacerá así el futuro personaje del joven petimetre, acólito de cortes, aristócratas y acaudalados burgueses, cuyos ropajes, peinados y ademanes, por estridentes, se insertarán dentro de la disidencia indumentaria adherida al sistema, crucial en la historia de la moda durante el siglo XVIII.

El espíritu aspiracional que propinó el Barroco y sus modas hizo que la misma juventud prorrumpiera en el juego del artificio. La necesidad de alardear y “el derroche de elegancia [se habían convertido en signos disidentes entre] la gente joven de condición”²³⁷, incluida la juventud de las clases más humildes. Como indica la historiadora Nicole Pellegrin al citar al diocesano Dubois, quien a finales del siglo XVII observó con juicio:

A los hijos de esas personas que tienen víveres que vender vestidos de una forma muy distinta a la que le corresponde a unos campesinos: los chicos con sombreros ribeteados de oro o de plata, amén de otras cosas; las chicas con tocados de un pie de alto y los demás vestidos a juego. [...] todas sus riquezas solo les sirven para ir vestidos por encima de su estado [...] en su casa son de una suciedad insoportable. La mayoría no tienen más que una camisa sobre el cuerpo y la otra en la colada; y, exceptuando los domingos, cuando están en la iglesia o en la cantina, son tan sucios

²³⁶ *Ibid.*, p. 172.

²³⁷ BOUCHER. *Op. Cit.* p., 219.

que las chicas se convierten en un remedio para la concupiscencia de los hombres, y los hombres para la de las chicas²³⁸.

Y es que, juntamente con la juventud adinerada, hubo personajes cuya mocedad les impulsó a utilizar la moda como signo aspiracional, así como signo identificador de hazañas poco honorables:

Es el caso, por ejemplo, de la moda de los estudiantes y los lansquenetes, que procedían tanto de la ciudad como del campo, como también los mercenarios suizos al servicio de los reyes de Francia y España, y demás mercenarios de diferente tipo, todos más o menos aventureros, que habían quedado fuera del viejo orden conocido y que se habían inventado su propia vestimenta fantástica y provocativa para intimidar al pequeño burgués recluido en su caserío o su pueblo, temeroso de todo lo que no se correspondía con la norma o de lo que vagabundeaba por lejanos países.²³⁹

Un tipo de joven disidente equiparable al integrante de las tribus urbanas de la era contemporánea. De estos mercenarios procederá la celeberrima moda de *lansquenetes*, propagada por todo el Renacimiento y que se prolongará en las primeras décadas del Barroco. La leyenda cuenta que, habiendo vencido al duque de Borgoña en la batalla de Grandson en el año 1476:

Los vencedores hicieron un saqueo de seda y otros tejidos caros en grandes cantidades, y utilizaron este botín -rasgando las telas- para remendar sus propios trajes desgastados, sus andrajos²⁴⁰.

²³⁸ PELLEGRIN, Nicole. "Cuerpo del común, usos comunes del cuerpo". En: COURTINE, Jean Jean (coord.); CORBIN, Alain (coord.); y VIGARELLO, George (coord.). Traducción de Nuria Petit y Mónica Rubio. *Historia del cuerpo. Vol. 1. Del Renacimiento al siglo de las Luces*. Madrid: Taurus Historia, 2005, pp. 113-161. ISBN: 84-306-0589-4.

²³⁹ KÖNIG, René. *La moda en el proceso de la civilización*. Traducción de Sabine Lesse. Valencia: Engloba Edición, 2002. p. 22. ISBN: 84-932630-1-X.

²⁴⁰ LAVER. *Op. Cit.*, p. 69.



Figura 36. Los *incroyables* reivindicaban con su atuendo su falta de compromiso para con la revolución girondina, mostrando su fervor por las modas del Antiguo Régimen.

Fueron también unos jóvenes los que se alzarían, cual “tribu cortesana”, contra la erradicación de la pompa de la moda y del lujo que acarrió la Revolución Francesa. Irreverentes contra el nuevo mundo filántropo-productivista que se avecinaba, estos personajes hicieron de su vestuario su mejor eslogan vindicativo: los *Macaronis*, los *Incroyables* y las *Merveilleuse* se refugiaron en las antiguas praxis de costumbres y vestuario llevadas al máximo extremo.

Sus estilismos desafiaban la prudencia de los tiempos: frente a la cada vez más extendida moda inglesa, baluarte de las teorías filantrópicas finiseculares traducidas en paños de lanas, cheviots y batistas, estos jóvenes disidentes se regocijaban en portar coloridas sedas, vertiginosas pelucas empolvadas, tacones con hebillas y relojes de largas cadenas de oro. Por primera vez en la

historia un grupúsculo potencialmente disidente se unificaba en torno a la juventud, reproduciendo emblemas vestimentarios opuestos al orden supremacista que se imponía.

Para finales del siglo XIX, la juventud disidente se va aproximando al *modus operandi* de la futura generación de jóvenes despeinados y revolucionarios de la post-modernidad: los bohemios, símbolo de las fallas de la era industrial, visten y viven en paralelo a la sociedad, refugiándose en los vericuetos que las ciudades finiseculares habían engendrado. El ocio, como distensión tras insufribles jornadas laborales propias de la nueva era industrial, se había convertido en una práctica subalterna. Los obreros, primeros damnificados de las presiones laborales, se codeaban en locales y tabernas con aquellos jóvenes insurgentes que no doblegaron sus fuerzas ante el sistema productivista: artistas, escritores y jóvenes insurrectos encontraron en el recreo con alcohol y opiáceos²⁴¹ el espacio propicio para una reclusión que los hacía expandirse²⁴².

De aspecto descuidado, y en ocasiones vistiendo ropas excéntricas, los bohemios y románticos habían revolucionado la metodología disidente. Ahora no se trataba de señalar al poder supremacista bajo argumentos moralistas, como antaño hicieron los religiosos, ni tampoco bajo consignas de derechos civiles, como hicieron los movimientos revolucionarios del Antiguo Régimen. El maltrato corporal, a través del alcohol y de los estupefacientes, y la inactividad productiva fueron los ardides más combativos de una nueva

²⁴¹ Durante el siglo XIX, el uso de sustancias opiáceas en el territorio europeo estaba destinado a fines médicos. Sin embargo, los efectos evasivos de su consumo vía pulmonar llevaron a muchos a recurrir al opio que, combinado con el alcohol, dilataba las posibilidades de distensión. Del opio fumado se pasaría posteriormente al consumo de las drogas sintéticas, gracias al progreso, durante el siglo XIX, de los procesos de sintentización de los ácidos del opio que condujeron a la aparición de la morfina y la heroína.

²⁴² Con la distancia de un siglo, estos grupúsculos de bohemios emulaban en su praxis lo que en la segunda mitad del siglo XX harán las tribus urbanas antisistema.

generación de insurgentes que abanderaban la juventud y el arte como focos de disrupción.



Figura 37. Charles Baudelaire abanderaba la imagen descuidada y taciturna del romántico, tan molesta para el sistema productivista del siglo XIX abocado en la atención al aseo, la lozanía y la elegancia sobria.

La potencialidad simbólica de su aspecto exterior con la polisemia de los ropajes raídos, el uso de colores vivos en sus prendas —en contraposición a las tonalidades oscuras y neutras de la indumentaria estándar del burgués—, el cabello largo y de la barba descuidada construyeron una estética juvenil a modo de ideario político, dejando la mecha encendida para las futuras generaciones de jóvenes que encontraron en el siglo XX el contexto ideal para hacer eclosionar su propia revolución anti-sistema.

2.3.2. El peinado juvenil como disrupción post-moderna

Mientras que, a lo largo de la Historia, el joven y la joven mantuvieron las modas de los peinados de los adultos, el cabello se convirtió a partir del siglo XX en su mayor baza discordante, atacando la estandarización tipológica del cabello masculino y femenino.

Tal hecho se vio favorecido por el clima sociocultural y político²⁴³ acontecido tras la I Guerra Mundial; este contexto permitió la gestación de corrientes que contraatacaron las tradiciones férreas con las que el continente europeo se había erigido. Al mismo tiempo, y lo que sería un factor decisivo en lo sucesivo, Europa encontraba en los EE.UU. el mejor aliado para conformar un Occidente que se conceptualizaba desde la circumnutación de paradigmas económicos y culturales. Esta alianza, como se verá más adelante, será crucial ya que retroalimentará a la insurgencia estilística e ideológica occidental; muestra de ello es el primer movimiento juvenil, eminentemente femenino, que convirtió al corte de pelo en un símbolo vindicativo en la segunda década del siglo XX: la *flapper girl*.

La apertura de clubs y bares nocturnos se había disparado entre la primera y la segunda década del siglo XX. Estos espacios restructuraban los habitáculos del ocio obrero —las tabernas— e introducían el factor festivo. Los espectáculos de varietés y los conciertos de las nacientes *big bands*, con sus nuevos géneros musicales como el *foxtrott*, el *swing*, la rumba o el tango²⁴⁴, eran cita obligada de una juventud en plena ebullición que aprovechaba los cambios que se operaban a nivel social y económico. La *flapper girl* bebía,

²⁴³ Las luchas sufragistas y obreras, el asentamiento del socialismo en las bancadas políticas, las vanguardias o la difusión de los *music hall*, entre otros factores dispares, dotaron a las primeras décadas del siglo XX de un halo de libertad nunca antes conocido en la historia.

²⁴⁴ Cfr. SEELING, Charlotte. *Moda. El siglo de los diseñadores. 1900-1999*. Traducción del alemán de Mariona Gratacòs i Grau y Meritxell Tena Ripollès. Barcelona: Könemann, 2000. p.131. ISBN: 3-8290-2983-7.

fumaba y habitaba estos espacios en los que a sus madres y abuelas se les habría prohibido la entrada años atrás. También su indumentaria contrastaba con la de sus progenitoras: si estas vivieron cubiertas desde el cuello hasta los tobillos al inicio del siglo XX, las *flappers girls* desvelaban sin pudor su cuerpo bajo vestidos de corte barril, luciendo sus piernas enfundadas en sugerentes medias de seda con costura trasera central. La *flapper girl* introdujo una estética marcadamente *garçonne*. Con su:

Pelo corto y vestido liso [escandalizó a una opinión pública que la consideraba] ‘masculina’ [cuando en el fondo su] estilo tenía más que ver con lo juvenil que con la masculinidad o el androginismo²⁴⁵.

La novela de Victor Margueritte *La Garçonne*, aparecida en la década de los 20, describía a esta nueva joven mujer: ágil, esbelta, de porte andrógino y empoderada, vestía con ropas de corte recto, faldas pantorrilla, vestidos “barril” y jerséis de *tricot*. Una de las señas estilísticas más identitarias de la mujer *garçonne* revolucionaba la idiosincrasia capilar sexuada: su pelo corto, coronado con un sombrero *cloché* o una boina, rompía drásticamente con la tradición romántica y erotizada de la larga melena femenina, cultivada durante siglos.

Se trataba de un hecho sin precedentes: el joven o la joven jamás había participado de la insurgencia vestimentaria y social de manera tan directa²⁴⁶.

La juventud “despeinada” como colectivo tardará unas décadas en acontecerse: la Segunda Guerra Mundial paralizó cualquier atisbo de insurgencia estilística. Habrá que esperar hasta la postguerra para que los

²⁴⁵ ENTWISTLE. *Op. Cit.*, p. 208.

²⁴⁶ Si bien es cierto que los *Macaronis*, los *Incredibles* o las *Merveilleuses* fueron agrupaciones juveniles que en el siglo XVIII emplearon la indumentaria para contraatacar el nuevo paradigma ilustrado que se propagaba por las cortes europeas, el hecho de pertenecer a la clase aristocrática y burguesa desactivaba sus actos insurgentes con la realidad social.

jóvenes se vuelvan a reagrupar para coger el relevo a las irreverentes *flapper girls*.



Figura 38. Largas melenas del movimiento romántico surgido en el siglo XIX (izda.), fueron desbancadas en los años 20 del nuevo milenio por el corte de pelo a lo *garçonne* (dcha.). Este corte situaba el pelo por encima de los hombros, tirando por tierra siglos de esclavitud simbólica que enlazaba la feminidad a la largura capilar. La revolución del corte, junto con una silueta indumentaria rectilínea, constituyeron el ideario estilístico de la "nueva mujer" que el siglo XX anunciaba.

No obstante, cabe señalar que a pesar de que los nuevos grupos juveniles estuvieron conformados por chicos y chicas, los integrantes masculinos tuvieron un mayor peso en la insurrección capilar. Este hecho se deberá a que, tras la "Gran Renuncia Masculina" de la moda de finales del siglo XIX, el hombre no se había visto tan en la necesidad como la mujer a litigar las normas vestimentarias. Es por ello por lo que los hombres adheridos a las futuras tribus urbanas de la contra-cultura marcarán un hito histórico dentro de la disidencia indumentaria, especialmente por la manera en que gestionaron su cabello en el peinado.

Junto con el factor juventud, las tribus urbanas se anexionaban en torno a dos factores más: la música y el cine. Ambos empezaban a erigir un entramado

mercantil alrededor del ocio popular extremadamente rentable, y que causó un gran impacto social y cultural. Según esta simbiosis, la música *rock & roll* fue la precursora: este género musical ambientó la articulación de los clanes de *teddy boys* y *rockers*, los cuales tendían un puente estético y sociocultural entre los EE.UU. e Inglaterra. La industria musical estadounidense aportaba la melodía y la estética, mientras que el contexto sociocultural inglés ofrecía un caldo de cultivo idóneo para la gestación de bandas callejeras perfectamente constituidas según códigos estilísticos propios:

Los tupés, las faldas con vuelo, la gomina y el cine— [acabaron] por significar América, un continente imaginario de *westerns* y gángsteres [sic], de lujo, de *glamour* y de automóviles. Efectivamente excluido y por naturaleza alejado de la clase trabajadora respetable, [...], el *teddy boy* vivía un fantaseado destierro²⁴⁷.



Figura 39. Los *teddy boys* apoyaron su vestimenta disruptiva a través de la modulación de un peinado acentuado en la zona frontal, ondulando exageradamente un flequillo que contradecía la norma parental.

²⁴⁷ HEBDIGE. *Op. Cit.*, pp. 73-74.

El pelo esculpido a base de geles fijadores impactó a una sociedad donde los hombres se peinaban bajo las reglas de la asepsia estilística. El peinado masculino normativo había dejado atrás las largas patillas y los bucles en las sienes de sus predecesores, los *pater familia* burgueses de principios de siglo, y se había convertido en un símbolo del progreso higienista del capitalismo proto-liberal a partir de la década de los cincuenta: distribuido por una raya al lado, el largo del cabello debía ser el suficiente para cubrir el cuero cabelludo sin superar la nuca.

El tupé del *teddy boy* respetaba el rigor del pelo normativo a la altura de las sienes, pero quebrantaba la norma del flequillo. Fueron los *beatniks* quienes osaron a trasgredir la altura capilar dejándose crecer unas melenas desaliñadas que les llegaban hasta los hombros.



Figura 40. El poeta Allen Ginsberg, destacado personaje vinculado a la generación *beat*, lucía una altura capilar que quebraba la rígida norma masculina de no superar las sienes.

Su descuidado desaseo buscaba la antítesis discursiva a un programa paternal basado en la organización sistemática de la "sociedad de bienestar". La retórica del "malestar social" fue acogida por este colectivo de jóvenes,

integrado mayoritariamente por universitarios, que había asumido el papel portavoz de la lucha obrera y de las minorías.

Dentro de estas últimas se agrupaban todos aquellos colectivos que el capitalismo de postguerra había engendrado: la comunidad negra que vivía desamparada de derechos tras siglos de esclavitud en los EE.UU. e Inglaterra, y los inmigrantes de diferentes procedencias que con la desescalada postcolonial buscaban su futuro en las grandes potencias occidentales.

En este contexto, aparecieron en América los *black panthers* a los que la cineasta francesa Agnès Varda dedicó un documental en 1968. Esta agrupación luchaba por redimir la figura del negro africano, preso de la tiranía del blanco supremacista, bajo una estética castrense depurada que hacía del peinado afro toda una declaración de principios.

En Inglaterra, otra comunidad negra, la antillana, hacía lo propio desde los suburbios que tras la guerra se habían creado para acoger a las comunidades extranjeras que alimentaban la clase propietaria nacional. La cultura *reggae* se propagó entre unos jóvenes jamaicanos que representaban a la segunda generación de inmigrantes; a pesar de que la mayoría ya había nacido en el territorio inglés, la sociedad británica seguía viéndolos como una "otredad" no asimilable. Para defender su estatus, la juventud antillana hizo:

Estallar [su pelo] en un crespado "afro" étnico, o trenzarse en "rastas" o "nudos" (los omnipresentes estilos natty o knotty). Las chicas empezaron a dejar de alisarse el pelo, cortándose lo en trenzándose en intrincados arabescos parcelados, tributo capilar a una África imaginaria²⁴⁸.

²⁴⁸ *Ibid.*, p. 65.

Ya para la década de los setenta, Inglaterra aglutinaba las principales bandas juveniles integradas por agentes oriundos y extranjeros, bandas todas ellas que se irán difundiendo por el territorio europeo y norteamericano en los años posteriores. De diferente naturaleza, los clanes de *mods*, *rastamen*, *skinheads*, *punkys* y *teddyboys* nutrían una fauna urbana sin precedentes en Occidente. Algunos de sus idearios se contradecían y los enfrentamientos entre ellos pasaron a formar parte de la crónica diaria.



Figura 41. Los *black panthers* situaban el cabello afro dentro de una codificación capilar occidental y centrista que rechazaba categóricamente cualquier atisbo cultural foráneo que no fuera "exótico". Los códigos estilísticos del *black panther*, basados en prendas de cariz militar, convertían al cabello en el gran protagonista de la batalla estético-discursiva.

El arreglo de sus cabellos era un arma cargada de significado, llegando a ser un elemento identificativo que adhería a su portador a una tribu urbana u otra. Los *mods*, quienes hicieron de la eminente música pop británica, los *pubs* y el consumo de estupefacientes sus claves litúrgicas, convirtieron su pelo,

estratégicamente cortado, en el símbolo del orgullo de la clase obrera británica. Frente a ellos, el exagerado tupé de los *teddyboys*, icono de la cultura *rock & roll* estadounidense, suponía la deshonra del joven proletario británico.

Los conflictos entre ambos grupos superaban lo cultural y hacían de la apariencia estilística, introducida por un peinado determinado, un punto de partida para iniciar un enfrentamiento. El culto por la estética bajo los paradigmas de la subcultura "hizo que los peines de metal, afilados como navajas, convirtieran el narcisismo en arma de ataque"²⁴⁹.



Figura 42. Los enfrentamientos entre las subculturas se produjeron desde el mismo momento en que las agrupaciones reprodujeron, con su estética, una fuerte posición sociopolítica. La confrontación entre *teddy boys* (izda.) y *mods* (dcha.) fue endémica y la delineación de sus peinados demostraba la antagónica posición política, social y estilística de ambas tribus.

La vanidad estilístico-discursiva de estas tribus era inexistente en el ideario de los *hippies*. Este movimiento se articuló en los EE.UU. en torno a las luchas raciales, el pacifismo bajo la oposición a la guerra de Vietnam y las proclamas

²⁴⁹ *Ibid.*, p. 145.

contra la sociedad de consumo. Tales posturas políticas encontraron en la filosofía hinduista —y, en algunas comunas, en la práctica de ejercicios higienistas como el nudismo— la manera de contraatacar los pilares del sistema patriarcal y capitalista, lo que conllevó a la asunción de una estética basada en la relajación de las formas, algo que causó un gran impacto en una sociedad fundada en su rigidez.



Figura 43. George Harrison, el *beatle* “más místico y hippie”²⁵⁰, representaba a la perfección el desafío capilar masculino que el movimiento pacifista juvenil ejercía. La larga melena de los chicos *hippies*, similar a la de las mujeres, hacía estallar la principal norma higienista sobre la gestión de la longitud del cabello entre los hombres.

Esta atenuación de la severidad indumentaria se tradujo, además, en la gestión capilar: una larga cabellera era cultivada entre los hombres y mujeres

²⁵⁰ CENTENO, Jesús. “George Harrison, el tercer Beatle en clave hippie” [en línea]. *Público*, 4 de agosto del 2009 [consulta: 02/03/22]. Disponible en: <https://www.publico.es/actualidad/george-harrison-tercer-beatle-clave.html>

hippies. Las extensas melenas de ellas no irrumpían la norma ya que recuperaban la imaginaria romántica dieciochista; era la de ellos la que detonaba una regla masculina nunca antes franqueada tras la destitución de las pelucas del Absolutismo: no dejar crecer el cabello por debajo de la nuca.

Simultáneamente, otra subcultura que se gestaba en las calles londinenses y que radicalizaba el discurso antisistema de los *hippies* hacía su aparición: los *punks*. Basando su repulsa a los códigos normativos en una estética agresiva conformada por camisetas de eslóganes ofensivos, prendas desgarradas, botas de punta metálica reforzada y *piercings*, hicieron a su vez del pelo su mejor arma para sacudir a las mentalidades más convencionales.

Con su estilo, los *punks* fueron la hipérbole en la carga semiótica y disruptiva del cabello: sus crestas no solo desafiaban el corte del pelo, sino también la regla de la decoloración capilar. La carta cromática que chicos y chicas desplegaban en sus peinados puntiagudos contradecían: 1) la ley no escrita contra la tinción capilar masculina; 2) la gama de colores permitidos en los tintes, habiéndose avalado hasta la fecha solo los tonos similares a la propia naturaleza cromática del cabello (castaño, rubiáceo o pelirrojo).

El movimiento *punk* ha sido una de las subculturas británicas más propagadas durante décadas: su desafío estético y cultural ha permitido, a diferentes generaciones de jóvenes de nacionalidades diversas, desafiar sus propios sistemas, retrógrados y corruptos. Es así como las crestas teñidas de verde, azul o rosa de los *punks* de todo el mundo han conseguido permutar el ideario capilar de las sociedades más conservadoras, quienes siempre las han identificado como "expresiones corporales no deseadas"²⁵¹.

²⁵¹ VARGAS. *Op. Cit.*, p. 204.

El poder de subversión de estas tribus urbanas fue diseminándose al mismo tiempo que la gran fábrica de la moda, representada por el paradigmático *prêt-à-porter*, aglutinaba los símbolos más icónicos de cada una de ellas, depurados, y cabe apostillar, en siluetas listas para comercializar y difundir en medios gráficos y audiovisuales. La década de los ochenta fue la cumbre del éxito para el diseñador creador Yves Saint Laurent: él fue quien, ya en la década de los setenta, había llevado a la pasarela de Alta Costura los signos del "Mayo del 68".



Figura 44. El movimiento *punk*, sin pretenderlo, cedía de nuevo al hombre el juego del artificio en materia estilística, juego del que se había auto-privado desde la "Gran Renuncia Masculina de la Moda". La mayoría de los hombres adscritos al movimiento han ostentado largas y puntiagudas crestas, en ocasiones pigmentadas, osadía estilística masculina no vista antes desde aquellas altas pelucas blanquecinas que portaron los petimetres cortesanos del siglo XVIII (Vid. Figura 34).

El diseñador-creador de los ochenta debía poseer, pues, una capacidad visionaria para traducir lo que en la sociedad estaba sucediendo. Estas dotes de los grandes creativos, a la larga resultaron, voluntaria o involuntariamente

en una desactivación paulatina y sigilosa de la potestad disruptiva de las subculturas.

L'enfant terrible de la moda de los ochenta y noventa, Jean Paul Gaultier, usó emblemas *punks* en sus colecciones como también hizo la británica Vivienne Westwood²⁵²; en la semana del *prêt-à-porter* de Nueva York, Betsey Johnson vestía, desde el exceso *kitsch* de la época, a las novias de los *teddyboys*, mientras que Anna Sui saturaba sus colecciones de guiños al movimiento *hippie*; el británico Paul Smith inyectaba dosis de *chic* a la silueta *mod*²⁵³; a lo que se añade un largo de etcétera en relación a cómo la moda proyectaba circumnutaciones entre lo que ocurría en las calles y el rentable mercado textil. La necesidad de novedad de la que se valía este último hizo que, para finales de la década de los ochenta, el estilo de las contraculturas se perdiera, así como sus peinados.

A pesar de la permanencia agónica de ciertas tribus urbanas surgidas en los setenta, y el surgimiento de nuevas micro-subculturas, lo cierto es que en los noventa la capacidad de disrupción de los grupos contraculturales fue completamente absorbida por el sistema: sus camisetas, zapatillas, pantalones, tatuajes y peinados pasaron a engrosar el atractivo surtido de posibilidades que los grandes almacenes, estudios de tatuaje y peluquerías ofrecían.

²⁵² Y con más razón de peso: a Westwood se le atribuye gran parte del origen de la moda *punk*, ya que en la década de los setenta regentó, junto con su aquel entonces novio Malcom McLaren —futuro agente de los Sex Pistols— la aclamada tienda *Sex* en la calle King's Road de Londres. En esta célebre tienda se daban cita grandes figuras de la cultura *punk* a las que Westwood y McLaren ofrecían diseños *vintage*, en los que convergían la estética *teddyboy*, *pin-up* y *bondage*.

²⁵³ GORMAN, Paul. "À la mod: how the Jam and mod style transcended fashion" [en línea]. *The Guardian*, 12 de agosto del 2015 [consulta 15/06/20]. Disponible en: <https://www.theguardian.com/fashion/2015/aug/12/a-la-mod-how-the-jam-and-mod-style-transcended-fashion>

Desde entonces, y con más persistencia a partir del siglo XXI, siglo de la descodificación capitalista por excelencia, el portar una cresta de color, un tupé o unas rastas no ha condicionado un posicionamiento radical que otrora conllevaba. No obstante, a pesar de que la codificación persiste y se suele identificar cada peinado con la cultura *rock&roll*, *punk* o *reggae*, lo cierto es que la estética se antepone dada la insuficiencia de un signo frente al gran coloso del consumo. Este último, en su afán lucrativo, promueve la imagen ante el contenido, la vacuidad frente al mensaje, la atracción fugaz frente a la revolución colectiva.



Figura 45. El mercado de la moda, dedicado a ofrecer novedad no solo en el vestir sino también en la manera de peinarse, ha absorbido los signos capilares que tradicionalmente han identificado a las tribus urbanas. Casas míticas, por simbolizar la elegancia más tradicional, como Dior o Chanel, han sucumbido a tupés (izda.) y rastas (dcha.). Otro diseñador conocido por su sello de distinción, Tom Ford, se ha valido recientemente del peinado estilo *mod* para presentar sus recientes creaciones (centro).

Es así como la juventud de la segunda década del siglo XX cedió al colectivo civil la capacidad polisémica del cabello, junto con otros símbolos, y la sociedad postmoderna hizo de ella un juego de salón de belleza.

En la actualidad, cualquier tipología de peinado es integrada sin herir el debate formalista. Si antaño el pelo decolorado de una mujer la situaba en la práctica del lenocinio, y al hombre en los grupos más radicales de la extrema izquierda, hoy en día la escala cromática de los tintes químicos roza el infinito, habiéndose convertido en una práctica habitual el cambiarse el color del cabello como ejercicio puramente estilístico, aunque cabe recordar que motes como “el melenas”, que fue empleado para denominar al exdirigente de la formación política *Podemos*, Pablo Iglesias, demuestran que el poder disruptivo del pelo persiste en el ideario colectivo.

No obstante, la sociedad actual, a razón de la capitalización de los códigos estilísticos pero también gracias a una voluntad inclusiva, es más permisiva con la disidencia estilística del peinado: los parlamentos europeos llevan años acogiendo representantes políticos con peinados contraculturales; paralelamente, a los comercios y a las oficinas se han ido incorporando jóvenes con estéticas muy dispares, algunas de ellas ligadas a tribus urbanas, y aunque han tenido que renunciar a su vestuario culturalmente identificativo para adoptar el uniforme corporativo, han mantenido unos peinados que hubieran sido catalogados de irreverentes en otras épocas.

Sea cual sea el estado de las cosas en la cuestión capilar hoy en día, lo que es innegable es que el cabello y su gestión ha sido un arma aliada a la disidencia indumentaria. La profusión de pelo en el caso de la mujer, como se ha podido comprobar, fue fuente de discursos opresivos, de ahí que al cuerpo femenino se le impusiera la rasuración del vello corporal en alegato de un decoro social,

regla capilar que muchas mujeres de las nuevas generaciones se han negado a acatar luciendo axilas y piernas cubiertas de pelo²⁵⁴.

El color del pelo, la manera de atusarlo y su extensión han sido rasgos comunes entre agrupaciones juveniles cuyos peinados han levantado espinas en un Occidente sumido en los cánones capilares prácticos e higienistas, fruto del pensamiento ilustrado.

La gestión capilar ha sido y es, por tanto, una entelequia desde donde legislar e infringir la norma, por lo que podemos concluir el presente capítulo afirmando que el pelo es, también, un dispositivo inherente a la Historia de la Moda y de la Disidencia de la Moda.

²⁵⁴ La negación a la depilación se remonta a las acciones que colectivos feministas llevaron a cabo en la década de los sesenta y setenta, en las que las mujeres, además de quemar sus sujetadores, exhibían el vello de sus cuerpos. No obstante, y a pesar del calado de aquellos movimientos liberadores de la mujer, la rasuración femenina nunca ha conseguido ser erradicada. Actualmente, la sensibilización más radicalizada de la lucha feminista, gracias a movimientos como *Me Too*, ha gestado una nueva saga de jóvenes mujeres militantes que abogan desde sus cuerpos por una normalización del vello femenino sin rasurar; a la causa se han unido personajes célebres femeninos que han mostrado sus profusas axilas en alfombras rojas o sus labios superiores sin depilar en retratos de las redes sociales.

CAPÍTULO III. EL GÉNERO COMO CISMA: LA DISIDENCIA INDUMENTARIA A TRAVÉS DEL TRAJE “MASCULINO” Y “FEMENINO”

Vestirse con la ropa del sexo opuesto es un espacio de posibilidad que estructura o confunde a la cultura; es el elemento disruptivo que interviene no solo como una crisis de categorías de hombre y mujer, sino también como una crisis de categoría en sí misma.

Joanne Entwistle²⁵⁵

²⁵⁵ *Apud. ENTWISTLE. Op. Cit., p. 215.*

El elemento vestimentario, como elemento cultural, ha contribuido desde la Antigüedad a construir la división de géneros vistiendo al cuerpo biológico. Como apunta la autora Joanne Entwistle:

La ropa [...] tiene la función de infundir sentido al cuerpo, al añadir capas de significados culturales, que, debido a estar tan próximas al cuerpo, se confunden como naturales²⁵⁶.

La definición del género a partir de la distinción fisiológica contribuyó a administrar a las sociedades según una ordenación de las funciones; la indumentaria ha reforzado, en numerosas ocasiones, estas funciones determinando las siluetas y las prendas de hombres y mujeres. El pantalón²⁵⁷ y la falda, de hecho, son dos ejemplos sumamente ilustrativos de la literalidad de la función social de los géneros en Occidente: la ergonomía del pantalón situaba la labor del varón en el campo de batalla, y la accesibilidad de la falda hacía de la mujer un agente disponible para engendrar. Sin embargo, no siempre fue así: en los tiempos más pretéritos, hombres y mujeres portaron túnicas abiertas de confección similar, siendo su colorido, su longitud o su decoración, los signos por los que se conseguía distinguir el género.

Consecuentemente, la carga simbólica de la ropa como portadora del código de género ha servido para muchas mujeres y muchos hombres como herramienta para vindicar, por un lado, unos derechos civiles, y por otro, una sexualidad ilegítima para los poderes fácticos. A partir de esta constatación, analizaremos los rasgos comunes y divergentes del uso del travestismo según haya sido empleado por mujeres u hombres, tratando de determinar cuáles

²⁵⁶ *Ibid.*, p. 174.

²⁵⁷ El pantalón ha sido una prenda de gran calado político a lo largo de la historia del feminismo y la lucha por la igualdad de género. Tal ha sido su importancia como símbolo de la liberación femenina, que se ha asociado comúnmente a la posesión del poder en una relación entre hombre y mujer, según la expresión "ella es la que lleva los pantalones". ENTWISTLE, Joanne. *El cuerpo y la moda: una visión sociológica*. Traducción de Alicia Sánchez Millet. Barcelona: Paidós, D.L., 2002. p. 175. ISBN: 84-493-1258-2.

han sido las líneas discursivas que han ayudado a engrosar la historia de la disidencia indumentaria según la ropa "de género".

3.1. Marco histórico: traje, género y disidencia indumentaria

Pero si decidimos que el mantenimiento de una distinción sexual es, en general, más o menos inevitable por el momento, el reconocimiento de sus razones psicológicas nos puede ayudar a adoptar una actitud más tolerante hacia aquellos cuya estructura mental les impulsa a abolir las diferencias en lo relativo a su propia indumentaria.

John Carl Flügel²⁵⁸

Antes de escribir la historia de la disidencia indumentaria según el recurso travesti en mujeres y hombres, cabe hacer una mínima acotación histórica para entender cómo se configuró este: como consecuencia del valor discursivo del traje masculino y femenino.

Junto con otros factores de carácter regulador, el género sirvió, desde las eras más arcaicas, como fuente de normatividad indumentaria: el control de la natalidad y la atribución de géneros —roles sociales—, pudieron ser el origen de estas reglas estilísticas que diferenciaban los avíos para hombres y mujeres.

En el Antiguo Egipto, ya las mujeres y los hombres egipcios dividían sus hábitos, a pesar de la semejanza de los volúmenes drapeados sobre el cuerpo

²⁵⁸ FLÜGEL, John Carl. *Psicología del vestido*. Traducción de Carlos Gual Marqués. Melusina: Santa Cruz de Tenerife, 2015, p. 183. ISBN: 978-84-15373-17-9.

de ambos sexos: el *shenti*²⁵⁹ masculino y el *kalasiris*²⁶⁰ femenino estratificaban un sofisticado código indumentario según el género.

Los griegos asumieron esta división vestimentaria: los chitones, compartidos entre hombres y mujeres, diferían en forma y decoración según el género, aunque la túnica por excelencia de las féminas sería el peplos. No obstante, la *apaté*²⁶¹ de la tradición grecolatina participó, en cierto modo, en el nacimiento del travestismo como recurso promocional: la astucia de usurpar el vestuario ajeno permitía al usuario o a la usuaria conseguir unos fines propios, bien fueran estos benefactores o perniciosos. En la mitología griega se pueden encontrar numerosos relatos en los que dioses y héroes recurren a la *apaté* vestimentaria para conseguir sus objetivos, “[...] como Leucipo, que enamorado de Dafne, decide ganarse los favores de la joven tomando la apariencia de una mujer”²⁶²; Zeus hace lo propio tomando “los rasgos de Artemis para ganarse el favor de la joven Calisto”²⁶³.

Estas acciones se unían a una relativa tolerancia hacia la ambigüedad de género propia de las comunidades arcaicas anteriores a las religiones monoteístas. En Mesopotamia, por ejemplo, el código Hammurabi hace referencia a las *salzikrum*, mujeres que la historiografía ha definido como hijas-varón: se trataba de mujeres lesbianas protegidas por la ley, que poseían sus propios derechos sobre la herencia parental, y a las que se les atribuía la posesión de varias esposas²⁶⁴. De tal condescendencia se deriva que, muy

²⁵⁹ Especie de pampanilla o faldón de lino portado a partir de la línea inguinal, que en algunos casos presentaba una forma triangular.

²⁶⁰ Vestido entubado, en ocasiones portado bajo otro confeccionado con hileras de perlas.

²⁶¹ Engaño.

²⁶² MORENO, Margarita. “La delicada frontera entre los sexos en la antigua Grecia”. En: GUTIÉRREZ, Andrés (coord.). *Trans*. Diversidad de identidades y roles de género*. Madrid: Museo de América, 2017, pp.: 66-81. ISBN: 978-84-8181-672-3.

²⁶³ *Ibid.*, p. 72.

²⁶⁴ FAYANAS, Edmundo. “Babilonia y el sexo” [en línea]. *Nueva Tribuna*, 27 de febrero del 2017 [consulta 13/11/19]. Disponible en:

<https://nuevatribuna.publico.es/articulo/historia/babilonia-sexo/20170227095057137157.html>

probablemente, estas mujeres pudieron franquear la frontera del hábito femenino hasta adquirir el masculino sin perjuicios sociales. De lo que sí hay constancia es de que los sacerdotes de la diosa Ishtar, los Gala, "participaban travestidos en ritos y bailes"²⁶⁵.

En Grecia, las festividades locales también se prestaban al travestismo ocasional: en los rituales carnavalescos de la *Hybristika* de Argos las mujeres se travestían usando "túnicas cortas y clámides mientras que los hombres se vestían con peplo y velo"²⁶⁶.

La prenda emblemática masculina de la *res publica* romana, la toga, y su versión femenina, la *stola*, simbolizaban el sistema ordenado de *paterfamilias* y matronas respetables, signos textiles de poder con capacidad prescriptiva. La toga era de uso exclusivo de altos mandatarios, decuriones y senadores, y la *stola* el de sus respectivas esposas.

En este período ya existen indicios sobre el empleo del travestismo femenino como herramienta promocional: el autor latino Higino, en sus *Fábulas*, hace referencia a Hagnodice, considerada la primera mujer comadrona y ginecóloga, que hubo de vestir como un hombre "para poder estudiar medicina en un momento en que esta disciplina les estaba vedada a las mujeres"²⁶⁷.

Con la fractura del Imperio Romano, y las sucesivas conquistas de las tribus bárbaras, el traje masculino y femenino vivieron las divergencias que estos contactos culturales, tan polarizados, conllevan: los hunos y teutones habían adquirido la fluidez de las túnicas talares de los romanos conquistados, y estos

²⁶⁵ MUELAS, Silvia. "La homosexualidad a lo largo de la Historia: Mesopotamia" [en línea]. *Shangay*, 18 de agosto de 2017[consulta: 15/07/20]. Disponible en:

<https://shangay.com/2017/08/18/la-homosexualidad-a-lo-largo-de-la-historia-mesopotamia/>

²⁶⁶ MORENO, Margarita. *Op. Cit.*, p. 73.

²⁶⁷ *Ibid.*, 72.

habían asumido, a su vez, elementos de sus vencedores como los *femoralia* o *braccae*.



Figura 46. La toga drapeada portada por el emperador Tiberio (izda.) y la túnica con mangas y calzones (conocidos como *braccae* en la Antigüedad) que llevaban las tribus germánicas (dcha.), revelan la antagónica lectura vestimentaria en los tiempos imperiales, de cuyas interinfluencias nacerá el traje moderno.

La Edad Media se inauguraba así bajo un despliegue de sayas y casullas de cáñamo, que recubrían el cuerpo femenino y masculino, resultado de la evolución de aquellas *stolas* y togas romanas de los *pater familia* y *matronas*

de otrora, confluidas con elementos del repertorio vestimentario de celtas, germanos y normandos, que conducía a una homogenización: “en la Europa cada vez más cristiana de los primeros siglos, los trajes de los hombres y las mujeres no diferían mucho”²⁶⁸.

La recién instaurada vara dictatorial religiosa participó en el diseño de los nuevos cánones vestimentarios del medievo, promulgándose un decreto indumentario basado en la moral cristiana. La composición volumétrica del traje que se difundió por toda la masa civil entre los siglos VII y X respondía a la medida programática de la fe cristiana. Tanto en la urbe como en el mundo rural, hombres y mujeres vestían túnicas largas y anchas con mangas, ajustadas a la cintura por cíngulos, y cogullas o mantos a modo de abrigo²⁶⁹.

Esta situación comenzaría a cambiar a partir del siglo VIII: la indumentaria de hombres y mujeres empezó a divergir según el largo de sus túnicas, siendo las masculinas más cortas, conocidas con el nombre de *gonelle*²⁷⁰, y las femeninas más largas, llegando incluso hasta el suelo.

Además, el hombre había incorporado ya *ad aeternum* los *braccae*, en los que la historiadora Christine Bard ha visto un acto de ponderación masculina frente a la apertura de las prendas de las mujeres, las cuales, a lo largo de la historia, han transmitido “la facilidad de acceso al sexo femenino, su disponibilidad, su penetrabilidad”²⁷¹. A ello, cabía sumarle el aseo del cabello: el pelo, la barba, la mosca, la perilla y el mostacho debían aparecer convenientemente

²⁶⁸ BOUCHER. *Op. Cit.*, p. 130.

²⁶⁹ Tales refajos patentizaban el rudimentario uso del patronaje altomedieval que no conocerá un mayor desarrollo técnico hasta las primeras Cruzadas, momento en el que los cristianos traerán consigo la hechura ajustada a la fisionomía propia de los patrones de latitudes asirias.

²⁷⁰ Esta túnica solía portar mangas largas ajustadas al brazo, se ceñía a la cintura y caía en *évasé* hasta las rodillas.

²⁷¹ BARD. *Op. Cit.*, p. 19.

recortados para los hombres, mientras que a las mujeres se les exoraba el cultivo de una larga cabellera.

Sobre esta diferenciación sexual en el vestir orbitó la noción del pecado que inscribía la "decencia" en el porte indumentario y fisionómico. La nueva fe cristiana demandaba entrega devota y pundonor tanto a feligreses como a feligresas, fuese cual fuese su estrato social y sexo.



Figura 47. Durante la Edad Media se fue perfilando la diferenciación en el hábito según el género. Mientras que en la Alta Edad Media, hombres y mujeres portaron una indumentaria similar y flotante²⁷² (izda.), en la Baja Edad Media, la indumentaria más ajustada al cuerpo del hombre distaba de las sayas propias del vestuario femenino (dcha.).

La religión del pecado y de la decencia se armó para ello de todos los dispositivos necesarios para vigilar, reprimir y amonestar cualquier conducta desviada.

²⁷² El término "flotante" es un adjetivo muy recurrente en la historiografía de la moda para designar la indumentaria drapeada y envolvente, reminiscente de los períodos clásicos.

El travestismo fue una de las conductas que se identificó como herejía. Violar la decencia sistematizada y apoderarse del registro vestimentario del sexo contrario constituía un acto delictivo sujeto a graves penas que la máxima herramienta reglamentaria del cristianismo medieval, la *Biblia*, reprobaba. El *Deuteronomio*, libro de base judeocristiana recogido en el *Antiguo Testamento*, afirma lo siguiente: “no vestirá la mujer traje de hombre, ni el hombre vestirá ropa de mujer: abominación es a Jehová tu Dios cualquiera que esto hace”²⁷³.

Sin embargo, el travestismo de las mujeres en hombres era menos amonestable debido, en gran parte, a la persistencia del pensamiento aristotélico según el cual la mujer sería un varón defectuoso²⁷⁴. En el siglo V existía:

Toda una tradición católica de santas vestidas de hombre, todas ensalzadas y consagradas por el estamento eclesiástico; las hagiografías de santas que vivieron vestidas de hombre como Margarita de Antioquía o Eugenia de Alejandría, eran tremendamente populares entre la población y entraban en la más pura ortodoxia religiosa. Para la Iglesia, el deseo de imitar a Cristo y de mantener un estado superior de virtud a través de la virginidad, llevó a estas mujeres a vestirse de hombre y a intentar personificar un ideal de perfección andrógina²⁷⁵.

En este estadio histórico, aún no se relacionaba el encubrimiento del sexo femenino con ropas masculinas con una intencionalidad sáfica ya que, a lo

²⁷³ *Deuteronomio* 22, 5. Reina-Valera 1960 [consulta: 10/05/19]. Disponible en:

<https://www.biblia.es/biblia-buscar-libros-1.php?libro=deuteronomio&capitulo=22&version=rv60>

²⁷⁴ LUDUEÑA, Ezequiel. “La vida travesti en la Edad Media” [en línea]. *Clarín*, 5 de julio del 2019 [consulta: 10/11/20]. Disponible en: https://www.clarin.com/revista-enie/ideas/vida-travesti-edad-media_0_COIYZsAmf.html

²⁷⁵ MENDIETA, Eva. “En busca de Catalina de Erauso. Identidades en conflicto en la vida de la Monja Alférez”. En: *Asparkia* [en línea]. Núm. 30, 2017, pp. 163-172 [consulta: 06/05/20]. ISSN: 1132-8231. Disponible en: <https://dx.doi.org/10.6035/Asparkia.2017.30.10>

largo de la Edad Media, hasta el Antiguo Régimen, las relaciones sexuales entre mujeres raras veces, por no decir nunca, se ponían en paralelo con la homosexualidad masculina. La cultura sexual altamente falocéntrica de la Europa del Antiguo Régimen definía la sodomía por el acto de penetración. De ahí que las relaciones homosexuales entre mujeres no entrasen dentro de la legislación sobre malas conductas sexuales, a menos que mediara un falo artificial²⁷⁶. Por lo tanto, aquellas que abandonaban el guardarropa femenino por el masculino no eran vistas por las instituciones inquisitoriales como potenciales herejes capaces de tambalear los cimientos del orden social, sino como seres aspirantes a ennoblecer su imperfecta naturaleza.

Más intransigente se mostraba la autoridad eclesiástica y la sociedad ante aquellos hombres que utilizaban refajos y utensilios del guardarropa femenino para engañar sobre la naturaleza de su sexo. Frente a la benevolencia con que se veían los actos travestis de algunas féminas, el varón que camuflaba su género asignado vistiéndose de mujer corría peor suerte, ya que suponía un descenso de estofa social y natural a la vez que le aparejaba, ineluctablemente, a actos sexuales delictivos de sodomía y prostitución.

De manera concluyente, podemos afirmar que la conversión cristiana de una Europa erigida bajo la tradición grecolatina otorgó al travestismo un papel importante en el terreno discursivo y, por tanto, legislativo. La religión fundamentó gran parte de su dogma en la distinción de género e inscribía la noción del pecado en la transgresión de la misma.

A partir de este marco se acontecen una serie ejemplos históricos que a continuación describiremos, distinguiendo entre los casos de travestismo indumentario con fines políticos e integrativos y los casos que responden a

²⁷⁶ "La masturbación mutua entre mujeres no era considerada como una práctica sexual, puesto que sólo un acto que conllevase la penetración y la eyaculación podía definirse como una verdadera relación carnal". En: MATTHEWS-GRIECO. *Op. Cit.*, pp. 221-222.

una respuesta erotizante, relacionada “con el placer sexual”²⁷⁷, dando todo ello cuerpo a la historia de la disidencia indumentaria a través del recurso travesti.

²⁷⁷ Teoría sostenida por las autoras Lorraine Gamman y Merja Makinen. *Apud.* ENTWISTLE. *Op. Cit.*, p. 215,

3.2. Travestismo promocional y transexualidad: integración social de la mujer a través del indumento

Por consiguiente, “ver es creer”, aunque la gente pueda “transgredir las fronteras del vestir”, lo cual hace con frecuencia y a veces de modo muy convincente.

Joanne Entwistle²⁷⁸

Que el elemento vestimentario ha sido una herramienta de jerarquización en Occidente es una evidencia, tal y como se ha visto con anterioridad. Sin embargo, cabe subrayar que:

Hasta la segunda mitad del siglo XVIII no se diferenciaban dos sexos biológicos en el ser humano. Desde la Antigüedad grecolatina hasta los inicios de la Ilustración solo existía un sexo perfecto, el masculino, mientras que el femenino era tomado como una variación defectuosa de este sexo unitario²⁷⁹.

Frente al androcentrismo, durante siglos muchas mujeres vieron en el travestismo la posibilidad de proveerse un futuro social mejor tratando de garantizar así su supervivencia.

Una leyenda germana bien podría ser el arranque de esta diáspora vestimentaria femenina en la Europa medieval: la papisa Juana, quien habría

²⁷⁸ ENTWISTLE. *Op. Cit.*, p. 174.

²⁷⁹ ZAMORA, María Jesús. “*In virum mutata est*. Transexualidad en la Europa de los siglos XVI y XVII”. En: *Bulletin Hispanique* [en línea]. Tomo 110, Núm. 2, 2008, pp. 431-447 [consulta: 16/06/21]. ISBN: 978-2-86781-543-0. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2903687>

asumido el Pontificado Romano en el año 855, se valió del travestismo para alcanzar el máximo puesto en la Iglesia, puesto reservado exclusivamente al género masculino. El mito la sitúa ejerciendo dos años sus funciones pontificales hasta que, en mitad de una procesión religiosa, un parto improvisado descubre el verdadero sexo de la embustera; la leyenda concluye con la papisa Juana lapidada por la muchedumbre allí congregada, encolerizada por el fraude de género.



Figura 48. El engaño que permitió erigirse como máximo representante de la Iglesia a la papisa Juana, sustentado por el uso de ropajes de hombre, fue desvelado cuando dio a luz prematuramente ante una multitud que no dudó en castigarla.

Pero la realidad no se alejaba de este tipo de historias ficcionadas. El historiador V. L. Bullough fue capaz de sustraer hasta “veintidós casos de mujeres que sentían, actuaban, vestían, trabajaban y se relacionaban como

hombres”²⁸⁰ durante la Edad Media en Europa y América. Los casos que encontró de hombres travestidos, por el contrario, son mucho menores.

A pesar de ello, a partir del Renacimiento hasta el siglo XVIII los casos de travestismo femenino se dispararán por toda Europa Occidental.

El pseudohermafroditismo, junto con otros fenómenos como el hirsutismo, correspondían al orden de la magia en los períodos anteriores a la Ilustración: en estos casos, la manifestación tardía del sexo biológico de las mujeres-varones era acogida desde la abnegación religiosa y, dado que suponía una mejora de rango a la afectada, la conversión “mágica” era generalmente bien recibida. Esta concepción valida la presunción del travestismo femenino como un factor clave dentro de la disidencia indumentaria en un tiempo histórico concreto ya que, la mayoría de las biografías recogidas, corresponden a mujeres convertidas en hombres, escaseando la situación inversa.

En España, María Muñoz:

Perteneciente a la nobleza ingresó en un convento de Úbeda en 1605 obligada por su padre, quien no la consideraba apta para el matrimonio por sus modales varoniles. Después de doce años María experimentó una transformación en su cuerpo; mientras transportaba un saco de trigo bastante pesado, sintió un fuerte desgarró en la ingle saliendo de ella un pene con sus respectivos testículos²⁸¹.

Tiempo atrás, en Francia:

²⁸⁰ RODRÍGUEZ, Rosalía. “Análisis antropológico de la transexualidad, entre la realidad cultural y la resistencia social”. En: *Anuario de filosofía, psicología y sociología* [en línea]. Núm. 4-5, 2001-2002, pp. 239-248 [consulta: 13/02/21]. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=792330>

²⁸¹ ZAMORA. *Op. Cit.*, p. 438.

El doctor francés Ambroise Paré (1509-1590), cirujano de algunos reyes, juzgó que no tenía nada de extraordinario el hecho de que una muchacha se hiciera muchacho, y señaló, entre ellos, el caso de Marie-Germain. Pues, para él, Garnier [sic] desempeñó muy buenos servicios en el séquito del rey cuando él lo conoció. Hasta los quince años vivió como muchacha, y fue en la pubertad, cuando por un movimiento violento y rápido, al saltar una zanja mientras corría detrás de los cerdos, se rompió los ligamentos de los genitales. El caso fue muy sonado en la comunidad, y las autoridades locales decidieron en asamblea que Marie se llamaría en adelante Germain y que, además, era conveniente que comenzara a desarrollar actividades masculinas. [...] Herculine vivió como mujer hasta los 21 años. Después de algunos exámenes, concluyó que la habían bautizado con el sexo incorrecto. Cuando el caso llegó a ser público en su pequeña ciudad, en el interior francés, la prensa lo notificó como si se tratara de un acontecimiento común²⁸².

La transexualidad espontánea de estas mujeres valía de ejemplo para muchas otras que, ante la falta de la manifestación mágica de unos genitales masculinos, decidieron vivir desde la estafa de género y adquirir la apariencia masculina.

Por otra parte, la fe cristiana renacentista fue el diagnóstico de transexualidades en algunos individuos, observadas todas ellas desde una intervención cuasi-mágica.

²⁸² BENTO, Berenice. "La producción del cuerpo dimórfico: transexualidad e historia". En: *Anuario de Hojas de Warmi* [en línea]. Núm. 15, 2010, pp. 1-19 [consulta: 27/07/20]. ISSN: 2013-4827. Disponible en: <http://www.publicacions.ub.edu/revistes/hojasdewarmi15/>



Figura 49. El artista contemporáneo no-binario Ria Brodell ha realizado una serie titulada "heroínas lesbianas", cubriendo el vacío iconográfico que la historia ha hecho de las mujeres que vivieron, y por tanto vistieron, como hombres, como Elena/Eleno de Céspedes (izda.) y Lisbetha Olsdotter (dcha.). En ambas recreaciones, el hábito masculino subraya la gallardía de estas mujeres que, a pesar del peligro a ser arrestadas y condenadas, no dudaron en usurpar, ya no solo la identidad del varón, sino sus prendas: las calzas o el pantalón que durante siglos fueron monopolio de los hombres y una prenda ilícita para las mujeres.

Las crónicas del Santo Oficio español están repletas de biografías de *raras avis* que, habiendo nacido con un género asignado (masculino o femenino), a lo largo de su vida desarrollaban los genitales del sexo contrario, trasmutando en una transexualidad difícilmente concebida para la *intelligentsia* renacentista, pero más naturalmente entendida por el pueblo llano. Elena de Céspedes, María Pacheco o Germán Garnier son solo algunos de los ejemplos de estas personas sumidas a la vigilancia e inspección anatómica, que tuvieron que valerse de la alternancia del vestir masculino y femenino para poder proseguir con sus vidas.

Uno de los casos más especulares fue el de Elena De Céspedes, primera mujer cirujano que consiguió vivir como un hombre hasta que la Inquisición española la condenase por ultraje e intrusismo. Nacida en 1545, y registrada con sexo femenino:

Fue una mujer que llevada por su deseo de vivir de forma independiente y libre decidió hacerse pasar por varón. Esta determinación la llevó hasta sus últimas consecuencias: travestiéndose y actuando como hombre [...] ²⁸³.

Se cree que, dados sus conocimientos en cirugía, fue capaz de auto-implantarse los órganos genitales de un cadáver para conseguir superar los reconocimientos médicos que le certificarían su condición varonil ²⁸⁴.

Un siglo más tarde, en Suecia, Lisbetha Olsdotter, antigua sirvienta del administrador del país decide embarcarse como soldado; a partir de entonces, se viste, vive y actúa en el marco civil como un hombre, llegando a contraer matrimonio con una mujer, quien le delatará tras conocer su verdadero sexo biológico.

3.2.1. La mujer soldado, marinero y pirata

Desde la Edad Media, muchas mujeres vieron en el travestismo castrense la manera de sobrevivir en un medio hostil, la vindicación e incluso la posibilidad de dar rienda suelta a una vocación evangelizadora. Y es que, desde la difusión del cristianismo por el territorio europeo, existieron féminas devotas,

²⁸³ ZAMORA. *Op. Cit.*, p. 442.

²⁸⁴ PITA, Antonio. "Un transexual en la España de Felipe II" [en línea]. *El País Digital*, 19 de noviembre del 2017 [consulta: 10/12/19]. Disponible en: https://elpais.com/cultura/2017/10/30/actualidad/1509349581_209358.html

milicianas vocacionales o timoratas que adoptaron el traje militar masculino para enaltecer la figura de Cristo hombre, y poder embarcarse así en hazañas misioneras. Los poderes supremacistas habrían considerado “benigno” este travestismo miliciano femenino, visto como gesto promocional; pero no siempre los órganos inquisidores fueron complacientes con este y, en ocasiones, resultaba un agravante adicional para una mujer sentenciada, como fue en el caso de Juana de Arco.

La *Pucelle* sufrió el embate de la Inquisición francesa cuando fue juzgada por su intervención en la Guerra de los Cien Años. Acusada de hereje por sus pretendidas anunciaciones de los santos para intervenir en tal contienda a favor del rey Carlos VII, los jueces se valieron de su travestismo para conducirla al castigo capital de la quema en la hoguera, y “una razón del ensañamiento de los jueces en el proceso condenatorio fue la importancia dada al hábito en el resultado final del acto de acusación”²⁸⁵.

Será durante el Renacimiento que este tipo de travestismo se hará más visible y palpable, especialmente por la diversificación y opulencia de las prendas de género. Y es que la transición del teocentrismo al antropocentrismo conllevó grandes cambios en el imaginario ideológico social, el cual tuvo que asimilar los neo-preceptos científicos con aquellos ligados a la fe cristiana.

Según esto, la polarización de los vestuarios en función del género se agudizará entre los siglos XV y XVI. La gran influencia de la enriquecida corte italiana al resto de reinos europeos se vio transcrita en una silueta piramidal

²⁸⁵ [Traducción propia]: «*Une raison de l'acharnement des juges du Procès de condamnation à privilégier le vêtement dans le relevé final de l'acte d'accusation.*». MICHAUD-FRÉJAVILLE, Françoise. “Un habit «deshonnête». Réflexions sur Jeanne d'Arc et l'habit d'homme à la lumière de l'histoire du genre”. En: *Recherches récentes sur Jeanne d'Arc. Table ronde franco-allemande. Institut historique allemand de Paris* [en línea]. *Perspectiva*, Vol. 34, Núm. 1, 2007, pp. 175-185 [consulta: 09-08-2020]. DOI: 10.11588. Disponible en: <https://journals.ub.uni-heidelberg.de/index.php/fr/article/view/45031>

para las mujeres, derivada de los corsés de ballenas, o de los *tassels* con bucarán que disparaban el pecho al *decolleté*, con cuellos rizados o “Compromiso Isabelino”²⁸⁶; y de los verdugados que otorgaban la forma de triángulo invertido a las basquillas y cotas (y con él, la llegada del *guardainfante* español). En lo que respecta a los hombres, la silueta era de tipo trapezoidal invertida, resultado de la combinación de las prendas del —cada vez más— fraccionado armario masculino: la camisa, como base interior y rematada en el cuello por la gorguera, se dejaba entrever por el jubón, la *jacket* o el *jerkin*²⁸⁷ y el tabardo; en la zona inferior, el hombre se jugaba toda su dignidad, mostrando sus piernas, bien moldeadas por las medias tejidas (fruto del descubrimiento del punto tejido) y destacando su sexo, con una bragueta ornamentada rematada en la entrepierna de los calzones. Estos elementos conferían al portador la dignidad viril renacentista.

Según esta división, muchas mujeres, movidas por la voluntad o necesidad de vivir como hombres, renunciaron al constreñido vestuario femenino para adoptar el parapeto masculino, y especialmente el de corte militar: la mayor parte de las mujeres de condición humilde encontraron en el alistamiento a la Marina su vía de salvación. En la era de las explotaciones coloniales, embarcarse en una campaña militar garantizaba al menos “un techo y comida”²⁸⁸. Las mujeres “desfavorecidas de entrada, con muchas menos posibilidades de trabajar y sueldos más bajos” y cuya alternativa, la prostitución, “conllevaba mucha menos seguridad y mucho más desprecio por parte de la sociedad”²⁸⁹, optaron a gran escala por el travestismo para poder enrolarse en las compañías coloniales en condición de hombres.

²⁸⁶ Cfr. LAVER. *Op. Cit.*, p. 83.

²⁸⁷ En España se conocerá por el nombre de justillo.

²⁸⁸ *Ibid.*, p. 42.

²⁸⁹ *Ibid.*, p. 42.

La obra de los historiadores Rudolf M. Dekker y Lotte van de Pol, *La doncella quiso ser marinero*, es un excelente ejemplo de ello. Y es que, pesar de ser un estudio de ciento diecinueve biografías de mujeres travestidas del siglo XVI al XIX en los Países Bajos, situaciones similares se replicaban en toda Europa en el mismo período.

El devenir de estas mujeres fue variopinto. En la mayoría de los casos, el engaño duraba poco tiempo y cuando el secreto era desvelado, además del escarnio legal, el castigo más temido era el rechazo social. Y es que, no todas las mujeres travestidas fueron castigadas por igual. La manera en que reaccionaba la sociedad y los estamentos normativizadores ante estas disidentes del "traje de género" variaba en función del contexto: mientras que a algunas su travestismo les reportó conmemoraciones tras alistarse en expediciones castrenses, a otras, una vez descubiertas, las castigaron con penas carcelarias e incluso con la pena capital. Según Dekker y van de Pol:

Se pensaba que si una mujer se transformaba en hombre era para llegar a ser algo mejor de lo que era, más elevado: intento considerado, comprensible y encomiable por sí solo. Si tenía éxito, merecía admiración; en cambio, si fracasaba, su suerte era el rechazo y el desprecio²⁹⁰.

Los mismos autores mencionan el caso de Lena Wasmoet, una mujer que, tras alistarse en la Marina Holandesa como varón:

Fue descubierta, y la muchedumbre la sometió al maling, lo que significa que la empujaron y golpearon, en una modalidad de

²⁹⁰ DEKKER, Rudolf M., VAN DE POL, Lotte. *La doncella quiso ser marinero. Travestismo femenino en Europa (siglos XVII-XVIII)*. Prólogo de Peter Burke. Traducción de Paloma Gil Quindós. Madrid: Siglo XXI, 2006. p. 95. ISBN: 84-323-1246-0.

justicia popular que se daba de forma habitual en las calles de
Ámsterdam²⁹¹.

No todas corrían la misma suerte, y a veces, tras ser delatadas en medio de una travesía, eran liberadas al llegar al destino, sin ser sometidas a ningún tipo de agravio. En el caso concreto de España, país fervientemente católico, Catalina de Erauso, conocida históricamente como la monja alférez, abanderó la liga de aquellas damas europeas cuyo ardor combativo y religioso las llevó a enfundarse la armadura de soldado.

La popular transfiguración de Catalina de Erauso en hombre le permitió embarcarse en las campañas de conquista y evangelización que la corte española desplegó por el continente americano entre 1603 y 1623. A su regreso a la península, y debido a su éxito, el travestismo de la Erauso quedó en un hecho anecdótico tolerado por el mismo monarca Felipe IV, quien le permitió continuar con su rango de alférez y gozar de los privilegios que le otorgaba la indumentaria masculina.

Hubo otras mujeres, pertenecientes a la élite, que se valieron de su rango para adoptar, con total amnistía, el vestuario masculino: Catalina Sforza, condesa de Imola y Forlí, perteneciente de una poderosa saga familiar renacentista, luchó a finales del *Quattrocento* para defender los intereses de su marido e hijos. Para ello, no dudó en enfundarse los parapetos del traje militar que los hombres usaban en la batalla y como demostración de su travestismo en defensa de los intereses de su linaje se ha conservado su armadura de embarazada, que ha sido exhibida en varios museos de Italia²⁹².

²⁹¹ *Ibid.*, p. 106.

²⁹² *Cfr.* TOUSSAINT-SAMAT, Maguelonne. *Historia Técnica y Moral del vestido. 3. Complementos y estrategias*. Traducción de Celina González. Madrid: Alianza Editorial, 1994c. p. 165. ISBN: 84-206-0682-4.



Figura 50. La monja Alférez se vistió, peinó y vivió como un hombre, lo que le valió para embarcarse en misiones de evangelización. Lejos de ser represaliada, su travestismo normativizaba el credo de una nación, por lo que fue tolerada y condecorada.

En España, la historia nacional sitúa una biografía —en ocasiones ficcionada— de una célebre mujer travestida y honorificada anterior a la Monja Alférez: la de María Pérez, más conocida como la Varona de Castilla. Según la leyenda, esta mujer se enfundó el traje masculino ya en el siglo XII para salir a luchar junto con sus hermanos en defensa de Alfonso VII, rey de León, en su encarnecida lucha por el poder contra Alfonso I el Batallador.

La leyenda cuenta que, durante la lucha, llegó a apresar al mismísimo rey Alfonso VII, a quien, asombrado tras comprobar su verdadero género, se le atribuyen estas palabras:

Habéis obrado, no como débil mujer, sino como fuerte varón y debéis llamaros Varona, vos y vuestros descendientes y en memoria de esta hazaña usaréis las armas de Aragón²⁹³.



Figura 51. Armadura que portó Catalina Sforza estando embarazada, reproduciendo, de una manera inaudita para una cota castrense, un abdomen abultado propio del estado de la dama.

Las mujeres que eran peor vistas eran aquellas que usaban el travestismo como subterfugio para cometer pequeños o grandes delitos. Una vez apresadas, el castigo por la infracción se acentuaba por el uso del disfraz masculino, el cual “influyó sin duda en el tribunal”²⁹⁴.

²⁹³ ARRIZABALAGA, Mónica. “Mi antepasada la Varona de Castilla era el terror de los árabes” [en línea]. ABC, 3 de julio del 2015 [consulta: 24/11/19]. Disponible en:

<https://www.abc.es/cultura/20150409/abci-antepasada-varona-castilla-terror-201504071423.html>

²⁹⁴ DEKKER; VAN DE POL. *Op. Cit.*, p. 98.

A partir del Barroco en adelante, el contexto cambió y con ello el papel de la mujer como “soldado de fe” viró hacia nuevos derroteros travestis. Mientras que las mujeres medievales y renacentistas usurparon la indumentaria masculina para aunar fuerzas en la batalla proto-evangelizadora, las damas barrocas entendieron que apoderarse del vestuario del hombre era sinónimo de libertad y poder, sin necesidad de justificar su acto bajo mandatos religiosos ni de Estado. Este giro debió darse, presumiblemente, por la metamorfosis que sufrió el cuerpo castrense. Ahora, en las batallas militares se jugaba, además de la adquisición territorial, el dominio de las rutas comerciales, en su mayoría fiduciarias de los adelantos en la producción de materias primas y manufacturas. El adoctrinamiento en los “nuevos mundos” conquistados, a pesar de que se continuaba ejecutando, ya no era la motivación principal en la conquista.

Como consecuencia, la indumentaria militar sufrió transformaciones importantes, se fue profesionalizando y aligerando, distinguiéndose los escuadrones visualmente, según rangos, y se incorporaron además rasgos propios del vestir civil masculino²⁹⁵. La milicia declinaría la coraza:

Demasiado pesada y que traba la libertad de movimientos [por el]
jubón de ante, el chaleco de piel y la hongreline [a los que añadió]

²⁹⁵ Cabe tener en cuenta que, con el desarrollo de la industria militar y los nuevos adelantos científicos en materia armamentística relacionados con la pólvora, se vio mermada la necesidad de la defensa a través del cuerpo a cuerpo. Esto permitió que las pesadas armaduras de cota metálica, requeridas para los combates en la Edad Media y el Renacimiento, cedieran el paso a una indumentaria militar más ligera, estrechamente vinculada a la civil: “En el siglo XVII se produce un abandono de las armaduras y la aparición de los primeros uniformes regulares” (BOUCHER. *Op. Cit.* p., 250). Indudablemente, esta relajación se vio reflejada en la carga retórica del vestir militar, reduciendo las posibilidades polisémicas vinculadas al poder católico-evangelista de épocas pasadas y modernizando la silueta miliciana. Esta relajación repercutirá en las acciones travestis de las mujeres disidentes en el Barroco, quienes dejarán de ver el traje militar masculino como única vía de acción disruptiva, revelándose los elementos del vestir civil del hombre como nuevos subterfugios para evadir a su condición social de féminas.

cinturones y bandoleras [para portar las nuevas armas explosivas]²⁹⁶.



Figura 52. María Pérez, la Varona de Castilla, se apropió de la armadura y la celada²⁹⁷ (izda.), cual una Juana de Arco nacional; al contrario de la malograda *Pucelle d'Orléans*, a la Varona de Castilla su acto disidente le valió, no solo el reconocimiento monárquico, sino también social, erigiéndose un busto en su honor, sobre el escudo del linaje Varona, en el palacio de Villanañe (dcha.).

Esta silueta militar se cerraba, como signo de la época, con cuellos y puños en cascada de encajes, lo que en apariencia era más propio del hombre civil, cortesano o burgués, que de un oficial. En este sentido, tan solo las botas de embudo y el tricornio quedaron como símbolos estilísticos puramente militares.

²⁹⁶ BOUCHER. *Op. Cit.*, pp. 250-254.

²⁹⁷ La celada corresponde al casco abatible de la armadura metálica medieval.

Ante la disolución semántica de la indumentaria de guerra, el ideario de las mujeres soldados también permutó. Ahora, vestir de oficial equivalía a vestir de hombre civil, con todos los privilegios que esto suponía, y muchas mujeres encontraron en ello la posibilidad de aspirar a un futuro mejor, para salir de una pobreza enquistada, unirse a una mujer amada o, simplemente, para gozar de una seguridad momentánea²⁹⁸.

En este contexto vestimentario, surgen las mujeres delincuentes travestidas, siendo celebérrimas las piratas del Caribe Anne Bonny y Mary Read. Ambas se unieron a la red de piratería que surcaba los mares como pez rémora de las grandes campañas coloniales de las navieras europeas en el continente americano, entre los siglos XVII y XVIII. Siendo inusual que una mujer de la época se embarcarse en la ruda y peligrosa vida pirata, Anne Bonny y Mary Read demostraron, como atestiguaría el capitán Charles Johnson²⁹⁹, una gallardía sin precedentes. Las dos mujeres navegaron y delinquieron juntamente con la tripulación del pirata Jack Rakman. Enfundadas en:

Chaquetas de hombre, pantalones largos y pañuelos anudados en la cabeza [enarbolaban] una espada y una pistola en la mano, y proferían maldiciones e insultaban a los hombres, para matar al declarante³⁰⁰.

Sus mascaradas alcanzaron tal extremo que llegaron a usurpar con maestría los ademanes varoniles propios de sus compañeros piratas, apropiándose por completo del disfraz masculino. No obstante, conscientes del poder del trampantojo, usaron la exhibición momentánea de sus atributos femeninos

²⁹⁸ “En viajes prologados o peligrosos, vestirse de hombre era la solución obvia de ciertos problemas para la mujer, que de esta guisa se protegía más de los hombres molestos y no era un blanco tan claro de ladrones”. En: DEKKER; VAN DE POL. *Op. Cit.*, p. 35.

²⁹⁹ PARAVISINI-GEBERT, Lizabeth. “Las aventuras de Anne Bnny y Mary Read: el travestismo y la historia de la piratería femenina en el Caribe”. En: *Género y cultura en América Latina. Arte, historia, y estudios de género*. Coordina GUTIÉRREZ, Luzelena. México: El colegio de México, 2013. ISBN: 968-12-1076-X.

³⁰⁰ *Apud. Ibid.*, p. 142.

para desorientar a sus adversarios en el cuerpo a cuerpo: según algunos cronistas, Mary Read no dudó en desvelar sus blancos senos —largo tiempo ocultos bajo la camisa masculina— en la recta final de los duelos, gesto que le proveía el triunfo tras el asombro paralizante que provocaba ante su contrincante³⁰¹.



Figura 53. Mary Read empleó las consignas masculinas y femeninas para sobrevivir en la hostil vida pirata. Además de travestirse para pasar por un tripulante más, epataba a sus víctimas, mostrando sus senos antes de aniquilarles.

La repulsa social a estas dos mujeres sumaba la actividad vandálica al hecho de travestirse de hombres; no obstante, al ser juzgadas tras su captura por el

³⁰¹ *Ibid.*, p. 141.

gobernador de Jamaica en noviembre de 1720, se les aplicó un retraso a sus penas de ejecución al mostrar sus vientres preñados.

Lo sorprendente es que muchas mujeres no solo no fueron castigadas por disidir las reglas de género vistiéndose de hombres y luchando como tales, sino que fueron ensalzadas como civiles de gran honra nacional, como es el caso de la irlandesa Christian Davies, conocida también como Mother Ross. Esta mujer no dudó en calzarse el uniforme masculino del ejército británico a finales del siglo XVII para acudir a la búsqueda de su marido, repentinamente desaparecido y recluido por el servicio militar.



Figura 54. Mother Ross fue una aguerrida militar que luchó, haciéndose pasar por hombre, en las expediciones inglesas sobre los territorios neerlandeses entre 1693 y 1706. En la imagen se muestra a la travestida con el uniforme castrense del escuadrón de dragones del ejército militar inglés que incluía la levita, los calzones, las botas ecuestres, las bandas militares y el tricornio.

Tras ser herida en combate y requerir intervención médica, su verdadero sexo fue desvelado ante el asombro, pero también el respeto, del escuadrón al que

pertenecía. De regreso a las Islas Británicas, fue remunerada por la reina Ana Estuardo con una pensión compensatoria de un chelín al día el resto de su vida por los servicios prestados.

Un caso muy similar se dio en el país galo, el de Geneviève Prémoy, más conocida como el Caballero Balthazard. Esta mujer, a pesar de ser expulsada del regimiento al que pertenecía tras ser descubierta, fue condecorada por el mismísimo rey Luis XIV, quien anexionó su nombre a la orden de San Luis en reconocimiento a su labor en el campo de batalla.

Todos estos ejemplos demuestran que, antes de la revolución que supuso la adopción del pantalón, prenda emblemática del travestismo promocional femenino, la apropiación del parapeto castrense masculino supuso un arma de supervivencia y eventual vindicación de muchas mujeres durante siglos. La permisividad hacia algunos de estos gestos demuestra cómo la normatividad, cuando se actúa en su propio beneficio, es capaz de indultar a “la disidente”.

3.2.2. La mujer y el pantalón

Será a raíz de la Ilustración que aquellas mujeres travestidas verán mermar su juego promocional: el interés filantrópico por la ecuación sexual, higienista y moral de los géneros, entre otras inquietudes, estimuló la literatura relacionada. Empezarán así a aparecer una multitud de textos que analizaban la distinción fisionómica y biológica de los géneros³⁰², con la consiguiente recreación especulativa de cuáles debían ser las asignaciones y restricciones de cada sexo, en aras del progreso civil.

³⁰² BENTO. *Op. Cit.*, p. 5.

La polarización del género superaba las ambiciones políticas: en Francia, años previos a la Revolución, hubo vagos intentos por alcanzar una igualdad en el traje, intentos todos ellos fallidos en el empeño por establecer un único uniforme nacional, común a ambos géneros.

Con el rol de la mujer durante la Revolución Francesa se empezaron a formar las primeras construcciones ideológicas del futuro feminismo, derivando en una de las luchas vestimentarias más encarnecidas de la historia. La redacción de la "Declaración de los Derechos de la Mujer y de la Ciudadana" de Olympe de Gouge reunía todos los condicionantes para que las mujeres alcanzasen la anhelada igualdad, ya no solo de clase sino también de género. De tales defensas surgieron asociaciones como El *Club de las Ciudadanas Republicanas Revolucionarias*³⁰³, en el que se reunían mujeres que entendieron el vestuario masculino como un pase hacia el anhelado estadio igualitario entre sexos. "Se sabe que Claire Lacombe, en su intervención del 25 de julio de 1792 en la Asamblea, iba vestida de amazona"³⁰⁴.

La escarapela, los galones, las corbatas y el gorro frigio fueron los símbolos más representativos que adoptaron de sus compañeros de revolución, pero el pantalón, el más codiciado de los elementos del vestuario masculino, se resistía. En este registro se tuvieron que conformar las Amazonas de la Revolución quienes, a pesar de su discurso beligerante, "no llegan al extremo de adoptar el pantalón"³⁰⁵.

Y es que, a pesar del compromiso patriota que las mujeres demostraban aunando sus fuerzas a la causa revolucionaria, no tardaron en surgir las primeras voces contrarias a tales licencias vestimentarias entre las golpistas. Las fronteras del género se fortalecían bajo el paradigma del proto-

³⁰³ BARD. *Op. Cit.*, p. 54.

³⁰⁴ *Ibid.*, p. 55.

³⁰⁵ *Ibid.*, p. 48.

capitalismo ilustrado, representado por calzones y pantalones, símbolos del poder social, económico y político masculino a los que las mujeres no debían acceder.

Aunque la Ilustración encarnaba la lucha contra las políticas despóticas y trazaba el camino hacia la democracia, en materia indumentaria “cada sexo [debía estar] en su lugar, con sus prendas específicas”³⁰⁶. El pantalón era una prenda demasiado valiosa para el género masculino como para compartirlo con sus madres, hermanas, esposas e hijas, a pesar de los ideales socio-revolucionarios.

A tal efecto, la mayoría de los países europeos se flanqueaban por medio de leyes penalizadoras del travestismo, para garantizar la norma vestimentaria en el progreso de sus sociedades ilustradas. En Francia, ante el miedo de una posible rebelión femenina, actitudinal y vestimentaria, el patriarcado revolucionario optó por censurar las reuniones de las mujeres cerrando sus clubes el 30 de octubre de 1793³⁰⁷.

No obstante, la inquietud feminista ya había comenzado a expresarse, y si en el pasado el subterfugio del travestismo fue una opción para trascender las penurias de la condición femenina, a partir de ahora el travestirse abiertamente de hombre, sin buscar el engaño, se convertirá en el signo de aquellas mujeres dispuestas a poner en jaque a los estados patriarcales, convirtiendo la adopción del pantalón en una de las claves de su imagen protestataria. Desde el siglo XVIII en adelante la mujer entenderá que es el pantalón civil el instrumento promocional que debe conquistar.

³⁰⁶ *Ibid.*, p. 33.

³⁰⁷ *Cfr. BARD. Op. Cit.*, p. 55.



Figura 55. Théroigne de Méricourt fue una figura femenina destacada en la política francesa durante la Revolución Francesa. Ejemplificó la nueva imagen de la mujer soldado que, bajo sentimientos patrióticos, ya no necesitaba travestirse para aunar fuerzas con los hombres en el campo de batalla: manteniendo la falda como prenda irrevocablemente femenina, Théroigne de Méricourt empuña su espada y luce en su orgullosa cintura sus pistolas, mientras recurre a símbolos aislados del armario masculino como la corbata, el redingote³⁰⁸, la camisa blanca y el sombrero alado para realzar su imagen militar.

Con anterioridad, algunas mujeres de las clases más favorecidas ya lo habían entendido así: conscientes de las libertades que suponía ser varón, y respaldadas por los privilegios que su condición les proveía ante condenas o

³⁰⁸ El redingote fue un sobretodo masculino entallado en cintura, corto por el delantero, y con faldones en la espalda. La mujer lo incorporó a su vestuario a partir el siglo XVIII como un vestido de calle: manteniendo el patrón del abrigo, los faldones caían sobre la basquiña abullonada de debajo.

castigos, algunas mujeres incorporaron el pantalón a su indumentaria. La gran Catalina de Médicis, reina de Francia desde el año 1547 hasta el año 1559, fue la primera en usar los calzones de los hombres, dadas sus prestaciones ergonómicas³⁰⁹. Esta pieza bifurcada, cuyo patronaje ligado históricamente al hombre dotaba a este de una mayor amplitud de maniobra en sus movimientos, constituyó para muchas damas nobles de la época un arma de disensión de género:

Una sorprendente mujer que, aunque no intervino en política, fue calificada por sus contemporáneos de 'agresiva y masculina' fue la condesa de Saint-Belmont, dama que se pasaba el día a caballo y fue una notable duelista. Su estilo de vida y el respeto que inspiraba su espada le permitieron a ella, la primera, vestir pantalones sin problemas³¹⁰.

Lamentablemente, apoderarse del pantalón supuso una de las batallas femeninas más arduas en la escalada por la igualdad social: el rechazo al ver a una mujer portando pantalones era tal que hasta se menospreciaba a aquellas proletarias que, por obligación, hubieron de vestirlo como uniforme laboral desde la segunda mitad del siglo XIX. Muestra de ello es el comentario que el editor inglés Edward Munby³¹¹ hace sobre uno de sus retratos, en el que describe a una obrera como:

Una mujer con pantalones de franela, chaleco (con botones de librea, en este caso), falda rosa y pañuelo de algodón lila [...] de unos 30 años y casada: pelo rubio, tez morena dorada, bastante limpia [...]. Una mujer muy respetable [...] su ropa no llama la

³⁰⁹ Cabe tener en cuenta que las mujeres no poseían aún ninguna prenda interior que cubriera la región genital de la intemperie.

³¹⁰ Cfr. TOUSSAINT-SAMAT (1994c). *Op. Cit.*, p. 165.

³¹¹ Edward Munby editó su propio rotativo y acumuló fotografías de obreras. Su labor resulta ser "un valioso testimonio de la ropa y el aspecto de la mujer trabajadora de esa época". En: ENTWISTLE. *Op. Cit.*, p. 204.

atención en Wigan, una mujer con pantalones no es ni la mitad de extraña que una mujer con crinolina. Localidad bárbara³¹².

Con el apelativo “bárbara”, Munby habla del pueblo minero de Wigan y de sus mujeres calzadas con pantalones como la viva imagen antitética de la civilización. Y es que para finales del siglo XIX comenzaba a fantasearse con las perniciosas voluntades de lo que se empezaba a conocer como la *Nueva Mujer*, concepto bajo el que algunas mujeres despreciaban la maternidad y abogaban por la avanzadilla feminista.

Bajo este paradigma, las mujeres disidentes se masculinizaban usando el pantalón como arma política: “un número significativo de mujeres famosas del siglo XIX francés lleva el pantalón”³¹³, claro signo de la resaca ideológica de liberación, igualdad y reforma que el país galo había atravesado. Si bien las modas británicas de finales del siglo XVIII y principios del XIX habían otorgado a las damas la licencia de vestir prendas masculinas en la parte superior del cuerpo³¹⁴, en la inferior se articulaba todo el problema.

Mujeres vinculadas a la cultura, y estrechamente unidas a los ideales republicanos, adoptaron el pantalón masculino como símbolo unívoco de la emancipación del “sexo débil”. Este fue el caso de la escritora George Sand y la pintora Rose Bonheur, las cuales entendieron el vestuario masculino como la herramienta redentora, una con fines políticos y artísticos, y la otra, debido a motivaciones estrictamente personales.

³¹² *Apud.* ENTWISTLE. *Op. Cit.*, p. 204.

³¹³ BARD. *Op. Cit.*, p. 137.

³¹⁴ Los dictámenes estilísticos procedentes de las Islas Británicas estaban anexados a la cultura campestre del país insular: su monarca, la reina Victoria, había hecho de Balmoral la residencia real, abocando a todos sus súbditos a un clamor por la actividad en la naturaleza. Esto afectó notablemente en el nuevo orden indumentario, y prácticas como la doma y la equitación hicieron doblegar el estricto canon que se seguía permitiendo a las mujeres adueñarse de paletós, levitas, cuellos almidonados, corbatas y bastones.



Figura 56. Madame de Saint-Belmont no dudó en calzarse los pantalones para sus actividades ecuestres, por razones ergonómicas y prácticas. Su posición privilegiada la eximía de los castigos impuestos a las mujeres del vulgo que osasen a portar tal prenda, monopolio de poder masculino.

En el caso de Sand, su alternancia en el travestismo masculino le permitió imbuirse en un mundo vetado para las mujeres y que le proveyó de valiosa información, no solo para su actividad literaria, también para reforzar sus conocimientos sobre política y poder defender con mayor solidez sus propias ideas, basadas en la igualdad de género: “en los patios de butacas de los teatros parisinos oye cosas que no están destinadas a los oídos femeninos y penetra en el mundo del hombre. También puede observar a las mujeres de otra manera”³¹⁵.

³¹⁵ *Ibid.*, p. 140.

Pero al ejercicio de observación que le ofrece el disfraz de hombre, Sand antepone su deber político: puesto que “el traje masculino refleja [...] sus compromisos políticos. ‘Sólo tengo una pasión, la idea de igualdad’”³¹⁶. Sentencia locuaz que a su vez evidencia que su compromiso vestimentario se da por causa política.

A diferencia de Sand, Rosa Bonheur usa el vestuario masculino por pura practicidad. Su posición de célebre artista le permite gozar de las libertades que le ampara el uso del pantalón, sin vetos ni censuras. A pesar de su convicción republicana, no se compromete políticamente y “no siente en absoluto como una provocación el hecho de vestirse de hombre”³¹⁷. El travestismo de Bonheur equivaldría al de aquellas Catalinas de Erauso cuyo travestismo se moderaba en las fronteras de la normatividad. Es, por tanto, el modelo paralelo que ofrece el travestismo en el siglo XIX, es decir, el de aquellas mujeres cuyo convencimiento y estatus les permitiría gozar de ciertos privilegios, sin escaldar a una opinión pública al acecho de infracciones vestimentarias.

No obstante, el pantalón demostraba, a todas luces, una evidencia irrefutable para una lucha feminista: las capacidades semióticas, ergonómicas y funcionales de esta prenda iban en paralelo con la adquisición de las libertades denegadas a la mujer durante siglos. Al menos, así lo entendieron muchas otras mujeres, pertenecientes a la clase obrera y a colectivos higienistas, que vieron cómo el hecho de apoderarse de un pantalón equivalía a la vindicación de sus consignas políticas, económicas y sociales.

³¹⁶ *Apud. Ibid.*, p. 140.

³¹⁷ *Ibid.*, p. 143.



Figura 57. La escritora Geroge Sand (izda.) y la pintora Rose Bonheur (dcha.) hicieron uso del pantalón, conscientes del empoderamiento que esta prenda les otorgaba en el universo masculino en el que sus actividades artísticas se desarrollaban.

Políticamente hablando, el debate sobre la abolición de las clases sociales condujo a las doctrinas socialistas a acaparar las discusiones ideológicas del siglo XIX. Las mujeres socialistas con ambiciones feministas, con o sin el amparo de los hombres, alzaron discursos contestatarios acompañados de respuestas vestimentarias, en su mayoría relacionadas con el uso del pantalón. Sin embargo, la comunidad femenina tuvo que verse con su mayor y acérrimo enemigo, el mismísimo hombre disidente.

A pesar de expandirse las doctrinas disruptivas más radicales entre los siglos XVIII y XIX, que permitieron derogar los sistemas coercitivos de antaño, sus mismos varones defensores permanecían anclados, sin saberlo, a una falocracia opresora. Aunque en sus peroratas abundan las premisas igualitarias y libertarias, la mujer seguía siendo un agente social al que controlar. Un ejemplo sería la incapacidad de asimilación, por parte del movimiento

sansimoniano, de la mujer masculinizada a través del vestuario. Conscientes de la capacidad “estilístico-politizante” del vestuario, los sansimonianos diseñaron su propio esquema indumentario, dejando excluidas a tal disfrute a sus compañeras³¹⁸. Y es que los anhelos de la comunidad proto-feminista por alcanzar el anhelado pantalón y los idearios reformistas iban en direcciones opuestas.

En paralelo, hombres y mujeres filántropos apoyaron la introducción de una prenda bifurcada en el armario femenino, conscientes de las necesidades ergonómicas que imponían los tiempos modernos y su actividad. Algunas de estas propuestas provenían de colectivos puritano-reformistas e higienistas del nuevo continente.

Al otro lado del Atlántico, se fraguaba también un grupúsculo de féminas contestatarias. Tras la Guerra de la Independencia, Estados Unidos se proclamaba como una de las primeras excolonias y una tierra de libertades. Muchos colonos ingleses asentados en el territorio norteamericano se toparon, en el seno de sus propias comunidades, con unas militantes reformistas que, acogiendo al eslogan nacional, y a pesar de diferir en las bases ideológicas de las republico-socialistas francesas, sí compartían con ellas las mismas inclinaciones vestimentarias. Las corrientes higienistas habían calado entre estas colonas: si bien tales corrientes habían logrado denostar el uso del corsé bajo prescripciones médicas, ahora se trataba de propulsar los debates relativos a la ergonomía del traje femenino. La propaganda filantrópica sobre los beneficios de la actividad física al aire libre desenmascaraba los inconvenientes de muchos parapetos relativos a la indumentaria de la mujer. Las basquiñas fueron puestas en tela de juicio, y una

³¹⁸ *Ibid.*, pp. 84-85.

mujer como Amelia Bloomer, estrechamente ligada a la iglesia episcopal, concluyó en la necesidad de reconfigurar la vestimenta femenina.



Figura 58. En 1850 la colona Amelie Bloomerg propuso un diseño higienista para las mujeres que consistía en un vestido corto, con basquiña ancha, y unos pantalones bombachos. La propuesta fue un escándalo, y no será considerada hasta principios del siglo XX, principalmente por su practicidad en la utilización de la bicicleta entre la comunidad femenina.

Bloomer propuso un atuendo revolucionario compuesto por un pantalón que sobresalía por debajo de una falda acortada a la altura de las pantorrillas. Las sufragistas vieron en este modelo indumentario la reproducción más exacta de sus apetitos políticos, al tiempo que el poder patriarcal temía las consecuencias de haber suscitado el debate igualitario.

Los edictos y las normas reguladoras no se hicieron esperar, y las prohibiciones contra el uso de este tipo de pantalón se extendieron.

Ante la censura de la réplica exacta del patronaje del pantalón masculino en su versión femenina, surgieron propuestas que pretendieron levantar menos ampollas pero que, a su vez, tradujeran las comodidades de la prenda bifurcada. El empresario y filántropo escocés Robert Owen fue un pionero en esta materia: en 1825 diseñó para su colectividad, afincada en New Harmony, un uniforme igualitario que se traducía para las mujeres en unas polainas, similares a las que llevaban las niñas, portadas bajo un mantón que alcanzaba las rodillas³¹⁹. Estos ensayos vestimentarios quedaban en un mero trampantojo estético, ya que la igualdad no se alcanzaba ni con el patrón —los pantalones femeninos nunca replicaron con exactitud el patrón del pantalón masculino—, y lo que era más grave, ni con el estatus civil: la mujer con polainas mantenía su papel de crianza y de gestión del hogar.

Intentos frustrados como el de Owen dieron lugar al nacimiento de la *divided-skirt* o falda-pantalón: la difusión del uso de la bicicleta y la práctica cada vez más generalizada del deporte, urgían encontrar una prenda bifurcada. Para no alertar a la mojigata opinión pública, compuesta de hombres y mujeres conservacionistas, pero también de hombres socialistas y progresistas, se optó por el diseño de un faldón con perneras que reproducía visualmente una falda. Esta prenda empezaría a dotar a las mujeres de dos piernas ágiles para realizar todo tipo de movimientos resguardando su sexo que, hasta el momento, había sido de fácil acceso debido a la abertura de las faldas.

A pesar del decoro del diseño, en algunos países como España la falda-pantalón no fue bienvenida. Reservada para la realización de deportes, la osadía de algunas damas a portar esta prenda fuera de tal contexto les

³¹⁹ BARD. *Op. Cit.*, p. 96.

propinó el escarnio popular. La prensa de la época recoge esta incapacidad nacional para asimilar la variación en la indumentaria femenina.



Figura 59. La falda-pantalón aportaba ergonomía al vestuario femenino, si bien visualmente no difería mucho de la silueta de las faldas de finales del siglo XIX e inicios del XX. El diseño buscaba amansar la rebeldía de unas mujeres que abogaban por la revisión del vestuario y la división de poderes, y a la vez, complacer una opinión pública contraria a los accesos de la mujer revolucionaria.

El 22 de febrero de 1911, el periódico ABC presenta los altercados sucedidos en Madrid cuando dos mujeres elegantes, la marquesa de Mos y una hija de la marquesa de Castrillo, se atrevieron a salir ataviadas con las faldas-pantalón:

una avalancha cifrada entre "300 o 400 personas"³²⁰ salieron tras ellas. Además, en el artículo se alude a otro caso en que:

Otra elegante, acompañada de una doméstica, fue piropeada, perseguida y, por último, acorralada por una multitud que no perdona, por lo visto, que haya quien se decida a trasplantar en nuestro país la falda pantalón³²¹.

El 27 de febrero de ese mismo año, *La Época* remite la agresión que sufrieron cinco mujeres en Bilbao que se decidieron, como si de una acción performativa se tratara, a salir por la Gran Vía portando la falda-pantalón y unas caretas que ocultaban sus rostros. El suceso acabó con una carga policial y la escolta de las cinco mujeres en el coche de las fuerzas del Orden Público, seguido por 3000 personas silbando e injuriándolas³²².

Esta situación se reproducía, con mayor o menor incidencia, en el resto de Europa y en los EE.UU., por lo que las mujeres más beligerantes renunciaron a las medias tintas de la falda-pantalón y eligieron al disfraz de la masculinidad como única vía para escapar verdaderamente a su legado coercitivo.

Las que se apoderaron del pantalón se erigieron como auténticas disidentes indumentarias. Una de las figuras más destacadas fue la activista francesa Madeleine Pelletier, quien vestida según los cánones masculinos buscaba una finalidad concreta: "Mi traje le dice al hombre: soy igual que tú"³²³, afirmaba. Pelletier admiraba la violencia con que las sufragistas inglesas habían encarado el debate feminista y cómo su radicalización había conducido a una masculinización de su aspecto.

³²⁰ "Las Faldas-Pantalón". *ABC* [Madrid], 22 de febrero de 1911. Núm. 2.083.

³²¹ *Ibid.*, p. 10.

³²² *Cfr.* "Las Provincias. La falda-pantalón en Bilbao. Mujeres agredidas". *La Época* [Madrid] 27 de febrero de 1911. Núm. 21.669.

³²³ *Apud.* BARD. *Op. Cit.*, p. 194.

Pelletier abrió la veda, y las mujeres más radicales de los movimientos feministas de la época acogieron el disfraz masculino, así como los modales y la actitud disoluta que el varón ejercía en sociedad, un intento voluntario o involuntario de saborear la libertad de trasgredir las normas de conducta que se les imponía a las mujeres.



Figura 60. Madeliene Pelletier fotografiada en 1912 con un atuendo masculino, entendió las capacidades reverberantes del discurso feminista a través del travestismo.

De entre las más radicales se encontraba la sufragista inglesa. Un antifeminista francés de la época, Charles Turgeon, citado por la historiadora Christine Bard, ayuda a conocer cuál es la facha de la militante británica: “el pelo corto; una chaqueta correcta se abre sobre una blusa con cuello masculino adornada con

una pequeña corbata negra. La falda está cortada pensando en la marcha”³²⁴. Turgeon hablaba desde el desprecio y la animadversión a la imagen que él consideraba masculina en las mujeres. Esta mimesis fue altamente reprendida, ya no solo por la opinión popular, sino también por el propio movimiento feminista que veía en este acto travesti un gesto amoral que contradecía la naturaleza del género femenino.

Frente a la rudeza de estas militantes, el refinamiento del mundo de la moda coqueteaba con la reproducción del pantalón en el armario femenino, aunque bajo un patrón totalmente alejado del portado por los hombres: la Alta Costura parisina, con Paul Poiret a la cabeza, incorporaba el pantalón femenino tipo *sarong*, fruto de la influencia orientalista en el arte.

Pero lo que no posibilitó la ideología lo consiguió la guerra. Con el estallido de la I Guerra Mundial en 1914, la mujer pudo calzarse los pantalones sin herir sensibilidades acérrimas: la necesidad de que miles de madres, hermanas, esposas e hijas asumiesen las labores de un cabeza de familia ausentado por su requisición al frente, permitió que ellas se vistiesen conforme hacían sus hijos, hermanos, esposos y padres, convirtiéndose el pantalón en una pieza más del armario femenino. Aun así, la falda como prenda persistió en las siluetas femeninas, y un hecho relacionado lo encontramos en que, tras eternas jornadas en las fábricas, muchas mujeres se deshiciesen con júbilo del mono laboral para recuperar la “feminidad” asociada a su traje civil. No obstante, a pesar de todo ello, el pantalón ya había iniciado su integración en la indumentaria femenina.

Una vez finalizada la contienda, la mujer no desaprovechó su avance en el espacio público y continuó ocupando puestos de trabajo, lo que le

³²⁴ *Apud. Ibid.*, p. 194.

proporcionó cierta independencia. Algunas mujeres de la élite luchaban por alcanzar puestos que eran exclusivamente de hombres en la medicina, la abogacía o la aeronáutica. Tal fue el caso de la piloto Amelia Earhart.

La carrera profesional se aliaba con las vanguardias y la modernidad, y esto terminó derivando en un nuevo canon de feminidad basado en la masculinización del porte y de las líneas.



Figura 61. La estadounidense Amelia Earhart, una de las primeras mujeres piloto, fue pionera en la carrera por alcanzar puestos reservados a los hombres. Su adquisición del uniforme masculino para la conducción de aeronaves suponía un avance en las luchas femeninas.

La deportista francesa Violette Morris es un claro ejemplo de tal contexto: dotada para el ejercicio de diferentes disciplinas deportivas³²⁵ y gracias a una recia constitución, se valió del medio atlético para adquirir el disfraz varonil.

³²⁵ Llegó a practicar natación, lanzamiento de jabalina y peso, halterofilia e incluso boxeo.

La necesidad de emular los modales masculinos en un medio eminentemente de hombres³²⁶ propulsó su travestismo: a partir de 1923 comenzará a vestirse como tal "y a adoptar actitudes asociadas a cierta idea de la masculinidad, tales como fumar, emborracharse, hablar de forma grosera, meterse en peleas o ir armada"³²⁷.

La hiena de la Gestapo, como será conocida por haber colaborado como espía con la Alemania nazi, fue más allá recurriendo a una mastectomía para poder pilotar los estrechos coches de la época. Su transformación en hombre fue integral y le valió su expulsión de la Federación Femenina Deportiva.

Tan solo las artes escénicas parecían ser el medio donde las prendas bifurcadas para las mujeres eran toleradas en pro de las necesidades de la dramaturgia. Es así como el público, español en este caso, se acostumbró a ver a actrices como Carmen de Andrés portando pantalones bombachos por necesidades del guion. En 1930, una pieza teatral exigió a la actriz Amparo Perucho a vestirse de hombre; desafiada por sus compañeros y amigos, accedió a vestirse antes de la función ataviada con las prendas varoniles e ir "á [sic] tomar café y á [sic] dar un paseo por el Paralelo", saliendo airoso de tal hazaña. Perucho replicaba los guiños que la moda *garçonne* permitía, emulando a la española los devaneos con el armario masculino que la afamada Marlene Dietrich llevaba tiempo ejerciendo, bajo el halo mistificado de la escena berlinesa de los felices años veinte.

³²⁶ Hubo de competir en ocasiones con ellos, ante la falta de contrincantes femeninas en las algunas disciplinas deportivas. (JORIC, Carlos. "Violette Morris, ¿la hiena de la Gestapo?". *La Vanguardia* [en línea] 4 de febrero del 2020 [consulta: 14/09/20]. Disponible en: <https://www.lavanguardia.com/historiayvida/historia-contemporanea/20200204/473279913976/violette-morris-deporte-femenino-bohemia-gestapo-francia-ocupada-colaboracionista.html>

³²⁷ *Ibid.*



Figura 62. Violette Morris imitó la vestimenta y los ademanes masculinos, en un acto consciente y disidente de travestismo. La camisa, la corbata, el traje chaqueta con pantalón y los zapatos planos se acompañaban de un pelo corto y gestos posturales similares a los de los hombres. En la imagen, Morris posa como un caballero de la época, en la entrada de su negocio de recambios automovilísticos.

La mujer *vamp* con pantalones y trincheras masculinas a lo Dietrich, resultaba sensual, registrándose como código normativo reservado a una élite de mujeres; no así los ademanes de Morris y Palletier, que habían ido demasiado lejos: una cosa era coquetear con la estética varonil y otra muy distinta era travestirse en hombre.

Por otro lado, el negocio de la moda reproducía la desigualdad de género, siendo el modisto quien "llevaba los pantalones": paradójicamente, siendo la moda un ámbito eminentemente femenino desde el siglo XIX, la mayor fama

y notoriedad era para los modistos masculinos de la época. La Alta Costura había nacido a finales del siglo XIX de la mano de Charles Frederick Worth: este sastre inglés patentó la efigie de “casta de costura” firmando por primera vez sus diseños³²⁸.

Junto con él Worth, Paul Poiret, Lucien Lelong, Jacques Doucet o Jean Patou fueron los grandes nombres de la Alta Costura que perpetuaron la hegemonía masculina en el negocio. En este contexto, tendrá que ser una mujer de ambiciones quien desbanque la supremacía varonil en el terreno de la costura, y quien realmente fragüe una nueva estética subversiva en el armario femenino. Esta mujer fue Gabrielle Chanel, quien pasaría a la historia con el nombre de Coco Chanel, por su interpretación de la canción burlesca *Qui que a vu Coco* en sus turbulentos años de juventud³²⁹.

Completamente imbuida por un espíritu de libertad, y recelosa de la tutela económica varonil en la vida de las mujeres, Chanel luchará incansablemente por construir su propio imperio, emulando las tácticas empresariales que los hombres habían diseñado para alcanzar los máximos rendimientos económicos. De su primer negocio de venta de tocados hasta el emporio textil que consiguió edificar se puede ver ese camino que hicieron, primero Chanel, y posteriormente miles de mujeres en otros campos. Extremadamente locuaz fue su afirmación refiriéndose a la guerra del 14 sobre la asociación entre ambición, negocio y emancipación femenina:

Habían declarado la guerra. Hacía ya tiempo que se hablaba de ella, pero la vida continuaba. Incluso llegué a pensar que los

³²⁸ Hasta la fecha, la confección de los trajes de las clases altas había sido realizada por sastres anónimos que respondían a los caprichos de sus clientes. Tras Madame Rose Bertin, quien fuera sastre de María Antonieta de Austria y cuya fama trascendió las verjas de Versalles, Charles Frederick Worth es considerado el primer “segundo” modisto célebre de la historia en este sentido.

³²⁹ LAURITANG, Jean. “La vie romanesque de Gabrielle Chasnel. Les guerres de Coco Chanel” [en línea]. En: *Chaîne Arte Youtube*. Documental de Jean Lauritang, Francia, 2018, 56mn. Disponible en [hasta el 04/02/2021]: <https://www.youtube.com/watch?v=Alp7sz9ZtdQ>

alemanes la hacían para impedirme vender sombreros. Yo quería ser independiente trabajando, nada más que trabajando³³⁰.

La figura *incontournable* de la Alta Costura que permitió ir más allá de la dicotomía, delineando el camino de la normalización del pantalón en el armario de femenino fue Gabrielle Chanel. Ella, completamente imbuida por un espíritu de libertad y recelosa de la tutela económica varonil en la vida de las mujeres, luchará incansablemente por reconstruir el cuerpo de la mujer en aras de la libertad y la ergonomía.

Así pues, la remuneración laboral era un signo de libertad para las mujeres, especialmente para las que lograron saltar los muros de las fábricas y los talleres. "El dinero es una gran libertad",³³¹ aseverará Chanel, para quien la posición económica se había convertido en el principal reto feminista de la primera década del siglo XX.

Mujer gélida y autosuficiente, en cuanto pudo deshacerse de sus dos primeros amantes aristócratas, los cuales promocionaron la gestación de su emporio, reprodujo los modos autocráticos masculinos, en el amor y en las finanzas, diseñando un nuevo código de feminidad. Desde los talleres de Coco Chanel salía la mejor silueta "garçonne, acentuada por la camisa de seda blanca y la corbata masculina del traje sastre"³³². Ella misma sería su mejor reclamo publicitario, vistiendo fielmente sus creaciones que representaban aquel *air du temps*. Su obsesión por la simplicidad ilustraba su desprecio por el pasado pomposo de la *toilette* femenina y por los excesivos volúmenes de las

³³⁰ [Traducción propia]: «*On a déclaré la guerre. On en parlait beaucoup déjà, mais la vie continuait. Je n'étais pas loin de penser que les allemands la faisait pour m'empêcher de vendre des chapeaux. Je voulais devenir indépendante en travaillant, rien d'autre*». *Ibid.*, min. 15:42.

³³¹ [Traducción propia]: «*C'est une grande liberté d'avoir de l'argent*». *Ibid.*, min. 18:19.

³³² BOUCHER. *Op. Cit.*, p. 398.

pretéritas cocottes. La disidencia femenina parecía haber ganado, momentáneamente, el terreno anhelado.



Figura 63. Gabrielle Chanel hizo de sí misma su mejor escaparate. Lejos de la silueta abigarrada de la mujer de principios de siglo recubierta por capas de tejido y con polisón, Chanel apostaba por las líneas puras propias de la indumentaria masculina, combinándolas con prendas tradicionales, como la camiseta *marinière*³³³, y tejidos innovadores como el punto. Su firme convicción sobre la necesidad de liberar a la mujer del corsé físico y mental hicieron de sus primeras colecciones una declaración política más que meras propuestas estilísticas.

³³³ La emblemática *marinière* a rayas debe su celebridad a las camisetas que portaron los marinos franceses desde el Segundo Imperio. Las camisetas *marinière* de la Marina Francesa seguían una estricta norma de producción que regulaba el número de rayas en las mangas y en el cuerpo, así como su ancho y color. Gabrielle Chanel fue pionera al incluirla como pieza de moda. Posteriormente, Jean Paul Gaultier haría lo propio convirtiéndola en un verdadero icono *chic* del movimiento anti-moda.

Con el estallido de la II Guerra Mundial, el conservadurismo occidental hubo de replegarse ante la necesidad de las circunstancias, y las mujeres incorporaron el pantalón —esta vez, con un patrón más cercano al masculino— como prenda habitual en sus jornadas laborales; ahora bien, cuando estas finalizaban, la mujer generalmente recuperaba con entusiasmo las faldas, las medias y los tacones, símbolos de su adjudicada feminidad. Es por ello por lo que, a pesar del consentimiento popular cada vez más extendido a la mujer con pantalón, la imagen seguía siendo disruptiva y continuaba encuadrándose en el marco profesional o del ocio de una élite. Estas avanzadillas seguían siendo tímidos coqueteos con una prenda que aún resultaba incómoda para quienes abogaban por mantener la asepsia de la norma.



Figura 64. Muchas jóvenes, a partir de los años cincuenta, imbuidas por el *rok&roll*, acogieron el pantalón vaquero como señera icónica de su liberación de un rol femenino que no pensaban heredar de sus progenitoras.

En la Francia de 1954, se recoge el caso en el que un magistrado penalizó como falta grave:

El testimonio de una mujer vestida con un pantalón largo. Por más que la joven explicara que acababa de salir de la fábrica y que no había tenido tiempo de cambiarse, no hubo nada que hacer. El presidente no quiso ceder, por considerar que esta prenda masculina constituía un ultraje al tribunal [...]³³⁴.

Será gracias al marco reivindicativo que la década de los cincuenta dotó a la juventud, que muchas adolescentes aprovecharán para apoderarse del pantalón, desde la disrupción absoluta de las tribus urbanas: las novias de los *teddy boys*, estandartes de la cultura *rock&roll*, harán de los vaqueros y los pantalones de corte *capri* su prenda fetiche.

Las jóvenes daban un paso de gigante, pero no así sus madres y abuelas que, habiendo superado las restricciones de la postguerra, se veían ahora bajo el impacto de la silueta *New Look* de Dior³³⁵, la cual hacía retornar la feminidad bajo un enjambre de estrechos corsé y faldones de enaguas almidonadas. Las mujeres de mediana edad rechazaban el pantalón femenino, quedando así relegado a la discolora juventud. En este sentido, habrá que esperar hasta el icónico *esmoquin* femenino, propuesto por Yves Saint Laurent en su colección de Alta Costura de 1966, para que el travestismo promocional femenino concluyera con la victoria de la mujer, desterrando, aparentemente³³⁶, una lucha que se remontaba dos siglos atrás.

³³⁴ BARD. *Op. Cit.*, p. 281.

³³⁵ La Historia de la Moda adjudica al modisto Christian Dior el retroceso en la silueta femenina, tras décadas de grandes avances en la materia: mientras que en las primeras décadas del siglo XX, Paul Poiret y Gabrielle Chanel habían liberado a la mujer de los constreñidos corsés y las abullonadas faldas, Dior en 1956 presentará su afamada silueta *New Look*, marcando de nuevo cinturas exageradamente estrechas y reintroduciendo las basquillas de amplios diámetros.

³³⁶ "En torno a 1960, un restaurante neoyorquino rechaza a una cliente de Yves Saint Laurent porque lleva pantalón". BARD. *Op. Cit.*, p. 282. Esta anécdota demuestra que, a pesar de la cada vez más

La contracultura y el asentamiento del calendario del *prêt-à-porter* en la moda ayudaron a pulir, en las futuras décadas, las mentalidades más recalcitrantes, haciendo desfilar por las calles y las pasarelas internacionales los más dispares diseños de pantalones y trajes sastre bifurcados, promocionados ya para la mujer de todas las edades.



Figura 65. El *esmoquin* o *tuxedo* femenino de Yves Saint Laurent marcaría un antes y un después en la historia del travestismo promocional de la mujer: desde entonces, la silueta femenina adoptaría registros del armario masculino nunca antes tolerados, desde el glamour esteticista de la Alta Costura.

difundida imagen de la mujer con pantalón a través de la industria de la moda de los años contraculturales de los sesenta, la sociedad occidental seguía viendo tal acto como un gesto disruptivo de travestismo femenino.

El disfraz masculino se iba diluyendo así entre la amplia oferta tipológica de prendas que la industria empezaba a ofrecer, especialmente a partir de los años ochenta. La década de los noventa hizo el resto: la moda unisex abogaba por una estética inter-género, que a pesar de las altas expectativas estilísticas que generaba, se traducían en unos *looks* altamente masculinizados para las mujeres, esta vez consentidos por los poderes hegemónicos.

El travestismo femenino se había incorporado al régimen estilístico normativo y perdía su valor como elemento de emancipación.

3.2.3. Fin del travestismo promocional femenino y la cultura *butch*

Como se ha indicado anteriormente, en los años ochenta el pantalón ya conformaba una tipología más dentro del armario femenino. Con él, la mujer escalaba, de manera exponencialmente ascendente, en la cumbre social que tanto había ambicionado. La *yuppie*, no solo replicaba el uniforme de negocios de sus congéneres masculinos, sino que, como una Morris o Palletier de su época, reproducía los ademanes que el sistema especulativo exigía y que se traducían en una actitud ambiciosa e inquebrantable. Sin darse cuenta, la mujer había alcanzado un logro estético y social que resultaba a todas luces impostado, pues la lucha por la igualdad aún quedaba lejos.

Desde finales del siglo XX hasta la actualidad, el pantalón y otros elementos del armario masculino han sido gradualmente normativizados en la silueta femenina, desligando cada vez más su empleo a una lucha retórica por la inserción de la mujer en el plano social, económico o cultural. No obstante, a partir de la década de los ochenta, colectivos de mujeres homosexuales hicieron del disfraz de hombre la herramienta clave en su reivindicación sexual:

las *butch* nacían como subcultura *gay*, resurgiendo una práctica que, desde comienzos del siglo XX se había estado dando en los guetos de clase obrera, donde parejas de mujeres lesbianas reproducían los roles del hombre y la mujer, siendo una de ellas un calco varonil. Los bares de *butch-femme*, en los que solo se les permitía la entrada a mujeres, permitieron a muchas de ellas vivir su sexualidad bajo la mascarada masculina en la primera mitad del siglo XX.



Figura 66. El bar *The Monocle* fue una institución para la homosexualidad femenina en el París de entreguerras. En espacios como *The Monocle* se podía practicar el intercambio de roles del *butch-femme*, en el que mujeres asumían las características asignadas al género femenino y otras al masculino.

Con la llegada de la revolución feminista radical, que eclosionaría en el medio universitario de los EE.UU. en la década de los setenta, el discurso de género fue reconducido, cuestionando los estereotipos sexualmente asignados, y con

ello, la invalidez del disfraz masculino para la comunidad femenina como camino liberatorio. A pesar de ello, muchas mujeres lesbianas han mantenido el travestismo como el lugar desde donde poder satisfacer unas necesidades individuales, conscientes de la vigencia negativa de determinadas consignas estéticas del arquetipo femenino.

Sea como fuere, la ascensión de la mujer en la esfera social, económica y cultural es innegable; y que tal hazaña ha ido acompañada de una acción vestimentaria disidente, es indiscutible. No obstante, la cuestión que radica en el eje vertebral de dicha escalada femenina —tan necesaria para abandonar el estado de injusticia en el que la mujer ha vivido durante siglos—, y que ha llevado al colectivo a adquirir maneras de hacer y, por ende, de vestir, con grandes repercusiones en el orden político, es que esos modos conquistados por las mujeres fueron diseñados por una masculinidad cultural adhiriéndose a la praxis propia del sistema patriarcal sin reparar en las consecuencias. Este sistema, basado en cualidades y designaciones adjudicadas al varón, como son el anhelo de poder, el crecimiento exponencial, la ambición y el acopio de capital, no responden a una verdad absoluta sino a un procedimiento creado y, por tanto, potencialmente quebrantable por coercitivo y caduco. Bajo esta reflexión será el travestismo masculino el que se presentará como una disrupción vestimentaria y política con un mayor calado cismático, una posición desde donde será posible dinamitar las bases del orden normativo patriarcal.

3.3. Travestismo masculino e identidad sexual

[...] Ninguna mujer puede ser tan impresionante como
un buen travesti.

Ian Buruma³³⁷

Mientras que el travestismo femenino, como se ha expuesto anteriormente, ha respondido principalmente a unas necesidades políticas y sociales, para el hombre, usar el disfraz de la mujer ha conllevado una escisión mayor: la asociación general de esta opción a la práctica de la homosexualidad despertó la opresión sistemática de los órdenes fáctico-moralizantes.

A pesar de que la historia ha recogido testimonios de mujeres lesbianas que usaron el travestismo para poder vivir en pareja con sus amantes y esposas, sus mascaradas quedaron solapadas por las posibilidades que el disfraz les brindaba para prosperar en un medio represivo. A ello se sumaba, si no la aceptación, sí cierta condescendencia para con la homosexualidad femenina, hasta el punto de que "las relaciones entre mujeres eran ridiculizadas, juzgadas necesariamente imperfectas e insatisfactorias"³³⁸.

Las tribadas no amenazaban los cimientos del sistema, no así los hombres gais, que suponían un grupo de disidentes morales y, por tanto, merecedores de expulsión sistemática. Al varón que camuflaba su género asignado vistiéndose

³³⁷ *Apud.* DE DIEGO, Estrella. *El andrógino sexuado. Eternos ideales, nuevas estrategias de género.* Madrid: La balsa de la Medusa, 1992. p. 22. ISBN: 84-7774-553-6.

³³⁸ MATTHEWS-GRIECO. *Op. Cit.*, p. 222.

de mujer se le presuponía un descenso de estofa social y se le imputaban, ineluctablemente, actos sexuales delictivos de sodomía y prostitución.

Un ejemplo son las penas disímiles con las que eran castigadas las mujeres y los hombres ante delitos de homosexualidad:

En Milán de finales del XVI, el reformador católico Carlos Borromeo declaraba que, si una mujer “fornicaba por ella misma o con otra mujer”, debía hacer dos años de penitencia. Esta sentencia revela por su falta de severidad el poco caso que se hacía de las relaciones entre mujeres; para un hombre que había confesado relaciones carnales con otro hombre, la penitencia era de siete a quince años³³⁹.

Ya en el Medioevo se suceden las crónicas de casos de hombres travestidos y castigados: John Rykener³⁴⁰, bajo el nombre de Eleonor, fue acusado en el Londres del siglo XIV por su travestismo y las supuestas prácticas homosexuales que iban aparejadas a su conducta indumentaria.

Un coetáneo de Rykener, el veneciano Rolandino Ranzaia, empleó ropajes femeninos para ejercer la prostitución. De su biografía se conoce que llegó a contraer matrimonio con una mujer, pero tras una primera experiencia homosexual, se apropió de la indumentaria del género opuesto para poder mantener relaciones sexuales con hombres. Aunque no se puede afirmar de manera categórica, es probable que Rolandino/Rolandina Ranzaia tuviera algún desajuste hormonal propio del pseudohermafroditismo. A pesar de ello, su condición masculina prevalecía y, tras ser descubierto, fue quemado en la hoguera por disidente sexual y vestimentario.

³³⁹ *Ibid.*, p. 222.

³⁴⁰ Cf. LUDUEÑA. *Op. Cit.*

En España, Miquel/Margarida Borrás fue condenado en el año 1460 por “haber estado en muchas casas de Valencia con ropas de mujer”³⁴¹, como testimonia su dietario de ejecución.

La falta de datos hace exigua la información que poseemos sobre el travestismo masculino en estos estadios históricos transitorios entre la Edad Media y el Barroco, pero los casos anteriores demuestran que, muy probablemente, muchos hombres se encontraron en similares casuísticas. El libro *Queer Iberia. Sexualites, cultures, and crossings from the Middle Ages to the Renaissance*, de los autores Josiah Blackmore y Gregory S. Hutcheson, expone el peso que tenía la homosexualidad en el coercitivo sistema feudal, y cómo esta era practicada desde el umbral. El mismo panorama de la España medieval y renacentista que retratan Blackmore y Hutcheson, a todas luces, se repetiría en el resto del territorio europeo, comportando en muchos casos la infracción de las normas indumentarias por el género masculino.

Muestra del rechazo al hombre travestido serán las críticas que acuciarán ante las nuevas maneras de vestir de nobles y aristócratas, fruto del desarrollo económico del Renacimiento tardío. En Inglaterra, la reina Isabel I llegó a dictar una orden por la cual se obligaba a leer en todas iglesias la *Homilía contra el exceso*, con la intención de frenar las insidiosas modas masculinas que se imponían:

Sin duda, muchos hombres se están volviendo tan afeminados, que no les preocupa lo que les cuesta su distinción, siempre deseosos de nuevos juguetes y de inventar nuevas modas [...]. Así que con nuestros fantásticos recursos somos el hazmerreír de otras naciones; mientras uno gasta su patrimonio en repujados y cortes,

³⁴¹ AIMEUR, Carlos. “La cruel ejecución de Margarida Borrás, la hija del notario que nació hombre”. En: *Cultura Plaza* [en línea] 28 de mayo del 2014 [consulta: 24/03/21]. Disponible en: <http://epoca1.valenciaplaza.com/ver/131986/margarida-borras-ejecutado-transexual.html>

otro invierte más dinero en una camisa de baile que el que le bastaría para comprarse un atuendo noble y atractivo para todo su cuerpo [...]³⁴².

En este sentido, en España se observa que:

Durante los Siglos de Oro la concepción sobre la masculinidad se ve sometida a un proceso de cambio, desde la virilidad guerrera hacia una nueva forma de masculinidad cortesana. El cambio en la concepción del rol masculino, y la condena resultante de no acogerse a él, aparece ya a fines del siglo XV [...]. José Cartagena-Calderón [...] nos ofrece una magnífica reflexión sobre la cuestión de la evolución de la masculinidad, afirmando que existía una 'creencia de que España le debía todos sus males a la feminización de las costumbres'³⁴³.

A pesar de la importancia que la sociedad comienza a atribuir a los recursos estilísticos del textil entre los siglos XVI y XVII, los ardides del artificio de la moda serán recelados por opositores que ven en ellos la depravación del ser humano, especialmente, del género masculino.

La excesiva atención a la vestimenta conllevaba una actitud afeminada en el hombre, lo cual incomodaba ya que podía comportar consecuencias del orden sexual. Como bien expone la historiadora Sara F. Matthews-Grieco en su capítulo dedicado a la sodomía en la obra *Historia del cuerpo. Del Renacimiento al siglo de las luces (Volumen 1)*³⁴⁴, ya desde la era barroca se registran espacios clandestinos de prostitución masculina donde persistía la adecuación del vestir a los arquetipos indumentarios propios de la mujer, quedando anexada la homosexualidad masculina al travestismo durante

³⁴² *Apud*. ENTWISTLE. *Op. Cit.*, pp. 185-186.

³⁴³ MARTÍNEZ, Ramón. "Mari(c)ones, travestis y embrujados. La heterodoxia del varón como recurso cómico en el Teatro Breve del Barroco". En: *Anagnórisis. Núm. 3*, 2011, pp. 9-37. ISSN: 2013-6986.

³⁴⁴ *Cf.* MATTHEWS-GRIECO. *Op. Cit.*, p. 219.

siglos. Será en este umbral histórico cuando se produzca un hecho que, por inusitado y efímero, será estudiado con detenimiento en el siguiente apartado: el beneplácito del travestismo masculino acotado en la corte.

3.3.1. Consentimiento del travestismo masculino en las cortes europeas: siglos XVII y XVIII

Paradójicamente, mientras los hombres travestidos seguían siendo perseguidos, durante el Barroco y el Rococó la indumentaria masculina se fue afeminando gracias al fasto versallesco. A la estética del guerrero que se construyó mediante las Cruzadas del Medievo y que perduró en el Renacimiento, le sucedió la imagen del cortesano: las armaduras y los pesados jubones en piel cedieron el paso a las casacas y a los zapatos de tacón, simbolizando el traspaso de una sociedad de conquista armada a una sociedad de conquista administrativa. La indumentaria masculina se despojaba de las rigideces renacentistas para adoptar una silueta más relajada y abombachada, en la que se apreciaba un abandono de:

La simetría y el equilibrio anteriores y que, escapando más o menos a la frialdad de la Reforma y a la de la Contrarreforma, se siente atraída por los detalles rebuscados, las singularidades, las exageraciones y va hasta el preciosismo, de lo cual dan testimonio los *canons*³⁴⁵ y las calzas denominadas *rhingraves*³⁴⁶.

Los lazos, los encajes, los peinados en bucle, las hebillas rosetón y la amplitud de la escala cromática en los tejidos, dotaron a la indumentaria masculina de

³⁴⁵ Los *canons* eran una suerte de calzones bombachos y con un largo hasta la rodilla, que portaron los varones pertenecientes a la élite.

³⁴⁶ Boucher. *Op. Cit.*, p. 215. Al igual que los *canons*, los *rhingraves* eran otro tipo de calzones que portaban los hombres aristócratas y nobles, caracterizados por un patrón profuso en vuelo, capas, pliegues y drapeados. Constituirán un símbolo vestimentario de la opulencia barroca.

unos caracteres altamente femeninos que moralistas y puritanos denunciaron sin mucho éxito. La normatividad se relacionaba con la disidencia de manera involuntaria.

En este escenario, la pompa masculina se codeaba con la femenina, surgiendo espacios desde donde recrear un travestismo masculino consuetudinario: desde el siglo XVII se registran retratos de infantes herederos al trono vestidos con ropajes femeninos en los que los niños varones “no solo visten faldas o vestidos [...], sino que adornan su cabeza con bonetes con plumas, y otros elementos complementarios de los atuendos femeninos”³⁴⁷.

El mismísimo Luis XIV y su hermano, el duque de Orleans y Anjou, fueron retratados como niñas; es más, según una dama de la corte, Felipe de Orleans, hermano del futuro rey Sol, tenía “gustos [que] eran conformes a las ocupaciones de las mujeres”³⁴⁸, llegando incluso a aparecer en celebraciones y banquetes ataviado y maquillado como tal, ya en su edad adulta. El artificio de la moda se aunaba con el poder varonil en aquellas épocas.

Sin embargo, cuesta entender el acogimiento de estos pequeños guiños travestis en determinados personajes varones en períodos históricos en los que la trasmutación del vestuario de género era tan castigada. Indudablemente, la élite siempre gozó del privilegio de la expiación.

Además de los ademanes afeminados de una exigua élite, y fuera de los márgenes donde los *outsiders* usaban el disfraz de mujer para explotar su sexualidad, existieron personajes travestis que se inmergieron en el sistema sembrando la duda sobre su género, solo desvelada tras su defunción. Este

³⁴⁷ GUTIÉRREZ, Andrés. “Género asignado, género sentido. Transexualidad infantil”. *Trans*. Diversidad de identidades y roles de género*. Madrid: Museo de América, 2017, pp.: 66-136. ISBN: 978-84-8181-672-3.

³⁴⁸ *Ibid.*, p. 293.

es el caso del Caballero d'Éon, Charles de Beaumont, quien pasaría a los anales como Mademoiselle Beaumont.



Figura 67. El príncipe de Asturias, Luis I, fue retratado de niño bajo códigos travestis: portando una cota femenina brocada con escote abierto y profusamente recubierto de encaje, rematando el atuendo con un tocado de plumas. La condescendencia por el travestismo masculino en la corte fue un rasgo común bajo el influjo de los excesos del Barroco.

Habiendo vivido como varón, decide travestirse de mujer para realizar misiones de espionaje para la corte de Luis XV:

Así, cuando fue enviado a la corte de la zarina Isabel Petrovna para conseguir un acercamiento diplomático entre Francia y Rusia, Beaumont se presentó a la corte disfrazado de cortesana. Con este ardid consiguió una mayor complicidad con la zarina haciéndose pasar por Lía de Beaumont³⁴⁹.

Desde entonces, se entrega al juego de la confusión y accede a suplantar su género, desenvolviéndose como una dama de la alta aristocracia en su exilio en Londres. Tan solo será tras su muerte que el engaño será revelado, una farsa que provocó apuestas en todo París sobre su verdadero género.

A pesar de estas permitidas intrigas palaciegas, a las puertas de la modernidad ilustrada, los moralistas alertaban de las nefastas consecuencias del hombre travesti. En España, la Instrucción de 1767 recordaba los peligros que comportaba el hombre disfrazado de mujer, rememorando las ordenanzas que León Pinelo redactase en Madrid en 1586 donde prevenía ya de las “grandes maldades y sacrilegios, que los hombres vestidos como mujeres, y tapados, sin poder ser conocidos, han hecho y hacen”³⁵⁰.

Y es que para el siglo XVIII, España experimentó un gran cambio con la llegada al trono de Felipe V, primer rey de la casa Borbón en España. Su linaje francés presagiaba la influencia que iba a recibir el país en cuanto a las modas galas y su culto por el esparcimiento; gracias a este último, la sociedad española comenzará a ser escudriñada bajo otras miradas. La tendencia de habitar con más asiduidad el espacio público promulgó el lucimiento de las modas, y el trato visual entre las diferentes clases sociales contribuyó a propagar los anhelos de imitación y copia. Como Martín Gaité afirma:

³⁴⁹ HERRERA, Juan Carlos. *Breve historia del espionaje*. Madrid: Nowtilus, 2021. p. 92. ISBN-13: 978-84-9967-314-1.

³⁵⁰ MOLINA; VEGA. *Op. Cit.*, p. 91.

Pasear se convirtió pronto en una de las actividades favoritas de las clases pudientes. Dichos paseos eran una ocasión de exhibición en la que importaba, por encima de todo, la apariencia con la cual aspiraban a prestigiarse en público, tanto hombres como mujeres, a través de la indumentaria, los adornos personales y, en el caso de que pudieran permitírselo, del coche³⁵¹.



Figura 68. Charles-Geneviève-Louis-Auguste-André-Thimothée d'Éon de Beaumont, más conocido como el Chevalier d'Éon, se entregó al acto travesti tras autoimponerse el disfraz femenino para desarrollar su misión como espía. Este recurso muy probablemente supuso una liberación del orden sexual para él, ya que mantuvo la mascarada hasta su muerte.

Junto con tal anhelo exhibicionista, el relajamiento de las costumbres y de los valores morales tradicionales dieron fruto a la figura clave del devenir

³⁵¹ *Apud. Ibid.*, p. 78.

sociológico y vestimentario dieciochista: el petimetre y la petimetra, protagonistas indiscutibles del discurso disruptivo. De la conjunción de las dos palabras francesas *petit* y *maître*, el petimetre y la petimetra existieron en cualquier corte europea que se preciase inmersa en la carrera por emular el amaneramiento versallesco.



Figura 69. Las exageradas modas del Rococó francés anunciaban el fin de una era. Las mangas *engageant*³⁵² bajo redingotes³⁵³, los calzones en lujosa y colorida seda, las lazadas al cuello en encaje y las pelucas empolvadas y el *pomatum*³⁵⁴ eran el arsenal artificioso con el que el petimetre de las cortes europeas se dejaba ver, en un calco aproximado de la silueta femenina.

³⁵² La Historia de la Moda asigna este nombre a la cascada de encajes que aparecían por debajo de las mangas en la época rococó.

³⁵³ El redingote fue una chaqueta exterior con faldones, cuyo origen se puede encontrar en las casacas que Carlos II de Inglaterra introdujo bajo la influencia persa, tomando como referencia el *vest*, es decir, un sobretodo abotonado tipo caftán que se ajustaba hasta la cintura y que caía más amplia hasta las rodillas.

³⁵⁴ Ungüento con el que se mantenía fija la arquitectura de los complicados peinados (Cfr. LAVER. *Op. Cit.*, p. 123).

Al hombre petimetre se le exigía un bagaje cosmopolita fruto, preferentemente, de sus viajes al extranjero:

En la época de Carlos III los muchachos de buena familia -tal y como fue costumbre entre las élites europeas- debían realizar viajes de estudio al extranjero [...]. Gracias a sus viajes por el extranjero, el petimetre estaría en disposición de conocer algunos términos franceses y utilizarlos en su vida cotidiana, todo como símbolo de refinamiento y buen gusto³⁵⁵.

Además de mostrarse amanerado, el petimetre debía poseer “un semblante cuidado y refinado, y que su indumentaria a la moda se completara con adornos extravagantes y excepcionales, caso de relojes, pañuelos, cadenas, etc.”³⁵⁶. El resultado de tal conjunción fue una figura masculina afeminada e histriónica, que disidía del arquetipo masculino. Los defensores de este último no tardaron en ridiculizar estas modas ante la ausencia de la virilidad y la moral que ellos prodigaban. En España, el majo se representó como la antítesis discursiva de este currutaco que ponía en peligro el orden patrio de las cosas.

Sin embargo, el perfil del hombre petimetre que se propagaba por todas las cortes europeas, aportó, con sus modas y costumbres, una vía de escape al colectivo homosexual. Mientras muchos hubieron de recurrir al travestismo en siglos anteriores para poder practicar la prostitución o vivir en clandestinidad

³⁵⁵ CRESPO, Francisco Javier. “La imagen del petimetre en la prensa española de finales del siglo XVIII”. En: *II Encuentro de Jóvenes Investigadores en Historia Moderna. Líneas recientes de investigación en Historia Moderna*. Editor: Félix Labrador Arroyo. Ediciones Cinca. Universidad Rey Juan Carlos, 2015. pp. 1296-1297 [consulta: 24/07/21]. ISBN: 987-84-15305-87-3. Disponible en: https://digital.csic.es/bitstream/10261/130059/1/II%20Encuentro%20I. Investigadores_Madrid_2014_p.1293-1310_Crespo_Sánchez.pdf

³⁵⁶ *Ibid.*, p. 129.

su sexualidad, ahora el vestuario masculino en boga dotó de herramientas a un colectivo perseguido:

Los sodomitas que frecuentaban las tabernas o Molly Houses manifestaban una afectación afeminada en el vestir y en el hablar; su amaneramiento creaba en definitiva una cultura sexual alternativa que [...] se expresaba públicamente. Ahora, el sodomita era visto como alguien que formaba parte de un grupo específico [...] que se situaba más bien fuera de la cultura heterosexual «normal»³⁵⁷.



Figura 70. Goya fue el más excelso cronista de la España del siglo XVIII. Registró con maestría la confrontación entre los acólitos de las modas francesas, conocidos como petimetres, y aquellos que defendían el símbolo patrio, los majos. En este dibujo titulado "*Majo contemplando un petimetre que se inclina ante una maja*", ilustra a la perfección la antítesis entre las dos Españas en términos estilísticos y, por tanto, políticos.

³⁵⁷ MATTHEWS-GRIECO. *Op. Cit.*, p. 220.

No obstante, será a finales del siglo XVIII que este travestismo masculino, consentido y medido, se desvanezca: en la aparente socialización de los discursos de la condición civil durante la Ilustración, la virilidad debía prevalecer como símbolo económico y político de facto, sin remilgos demeritorios propios de la condición femenina. Parte de este discurso se deberá a las corrientes religiosas e higienista-burguesas procedentes de Inglaterra:

La reacción contra el corte afeminado y la frivolidad del traje masculino se inició en el momento en que la disipación y el fausto de la moda estaban en su apogeo, y partió de Inglaterra, en donde sirvió de manifestación de convicciones políticas y religiosas [...]. La frivolidad de las costumbres cortesanas indignaba tanto a los puritanos como a las medidas arbitrarias del gobierno, y a fin de diferenciarse del odiado monarca y de sus cortesanos, vestíanse tan sencilla y austeramente como podían³⁵⁸.

De hecho, los amaneramientos pudieron ser un nimio, aunque endémico factor que propagaría las represalias contra el fausto feudal previo a las políticas ilustradas: mientras que los excesos de los reyes empujaban a la indecencia entre sus cortesanos, la burguesía abanderaba la medida y la gestión económica desde la asepsia moral. Es así como la burguesía erigirá "una identidad basada en la virilidad de su carácter frente al afeminamiento de la aristocracia"³⁵⁹. Esta vehemencia con que se ensalzaba la condición varonil demostraría la implacable deshonra que, históricamente, siempre supuso la intercepción de lo femenino en lo masculino.

La onda expansiva de la Revolución Francesa dinamitaría el régimen despótico de las monarquías europeas, y con ello se iniciaría un período de tránsito

³⁵⁸ VON BOEHN (1928a). *Op. Cit.*, p. 130-131.

³⁵⁹ *Apud.* ZAMORA. *Op. Cit.*, p. 444.

político que tendrá al varón burgués victoriano como agente político y social. El disfraz del hombre y de la mujer se codificarán ahora bajo signos inequívocos: mientras que, en Grecia, Roma e incluso en el Medievo las cotas y las túnicas fueron usadas por ambos géneros, y durante el Barroco y el Rococó los tacones, los encajes, las lazadas y los bucles en el cabello fueron artificios masculinos y femeninos, a finales del siglo XVIII los códigos permutarán, distándose al máximo para bien diferenciar los roles asignados a hombres y mujeres.

3.3.2. El hombre travestido y transexual en la era industrial: mofa y liberación

Para finales del siglo XVIII, mientras las modas francesas se desvanecen en el marco internacional, las inglesas recogen el testigo bajo una estética campestre y “naturalizada”, tan en la línea de los nuevos discursos restaurativos. El hombre entenderá inmediatamente su función y negará la moda como vía expositiva de su poder, el cual, a su vez, había cambiado de cariz; ya no se trataba de alardear de la soberanía estamental sino comercial y capitalista. Con ello, el género masculino realiza la “gran renuncia”³⁶⁰, en favor de la asepsia que el progreso industrial impone y acuciado por:

El pensamiento binario de una virilidad —positiva— opuesta a una feminidad —negativa—[que se desarrolla] en el siglo XIX y comporta una fobia de la afeminación de los hombres³⁶¹ [...]. De

³⁶⁰ *Apud.* POLO, Magda, ROSÉS, Silvia. “Masculinidades femeninas. Moda, Filosofía y estereotipos de género en la modernidad”. En: *Actas del III Simposio FHD. To be or not to be. El papel del diseño en la construcción de identidades*. Barcelona, 2020.

³⁶¹ Comentario de la historiadora Isabelle Bonnet aparecido en el libro del cineasta Sébastien Lifshitz *Mauvais genre: les travestis à travers un siècle de photographie amateur* y citado en el artículo *Travestismo de hierro y papel* de El País Digital. VICENTE, Álex. “Travestismo de hierro y papel” [en línea]. *El País Digital*, 22 de agosto del 2016 [consulta: 29-07-22]. Disponible en: https://elpais.com/cultura/2016/08/22/actualidad/1471890289_265712.html

ahí surgirá la llamada “gran renuncia masculina”, teorizada por el psicoanalista John Carl Flügel: la imposición de un vestuario desprovisto de ornamentos para los varones³⁶².



Figura 71. En el siglo XIX se produce la “Gran Renuncia” masculina a la moda como herramienta exhibitoria de poder, cediendo todo el juego del artificio vestimentario a la mujer. A partir de ahora, el hombre se enfundará en el uniforme del burgués capitalista compuesto por sombreros de copa, camisas, puños, corbatas, chaqués, *ulsters*³⁶³, esmoquins, pantalones largos y zapatos planos. Un bastón sustituiría la antigua espada, complemento que desde hacía siglos acompañaba a la figura masculina.

Mitigar los ademanes, uniformar el poder ganancial y ocultar los excesos marcaron la configuración estilística masculina de la época: la figura del burgués se convertirá en el personaje normativo dominante del período de la Primera Revolución Industrial. Estos hombres, socialmente dignificados

³⁶² *Ibid.*

³⁶³ El *ulster*, junto con el *inverness*, eran dos prendas de abrigo exterior procedentes de las Islas Británicas, con una forma tipo capa “que se sujetaban al abrigo” (LAVER. *Op. Cit.*, p. 180).

durante el siglo XIX, vestirán con pantalones hasta los tobillos en drill o franela gris, con fracs y levitas negros, con corbatas monocromas de algodón o seda, con cuellos almidonados, con paletós³⁶⁴ en paño o *tweed* ocre, con sombreros de copa en fieltro y con bastones, sustituyendo estos últimos a las pretéritas espadas.

Un uniforme de estas características traducía la actividad del hombre, que a partir de ahora se desarrollaba en espacios cerrados desde los que regular la producción y distribución del nuevo sistema mercantil.



Figura 72. A partir del siglo XIX el hombre normativo y con poder se enfundará el uniforme del burgués capitalista, compuesto por sombreros de copa, camisas, puños, corbatas, chaqués, *ulsters*, esmoquins, pantalones largos y zapatos planos. Un bastón sustituiría la antigua espada, complemento que desde hacía siglos acompañaba a la figura masculina. A ello se sumará el ensanchamiento del tórax: esta proyección del cuerpo se realiza gracias al patronaje de las prendas, pronunciado los hombros. Tal silueta camuflaba, bajo un lenguaje sobrio y riguroso de colores y texturas, el poder del capital y de la especulación en el que se basaba el nuevo orden sociopolítico.

³⁶⁴ Sobretudo similar a un abrigo largo, que podía llegar hasta los tobillos y que lucía grandes solapas.

Este arquetipo masculino poseía un cuerpo propio: al burgués se le asociaba con una masa ósea corpulenta a la altura del tórax y un volumen prominente en el abdomen, símbolo de su capacidad de acopio especulativo³⁶⁵.

La imagen del burgués del siglo XIX tuvo, ineluctablemente, su respuesta disidente: frente a un poder normativo de la medida, la desintegración de las clases estamentales, la uniformidad y la regulación productivista, los defensores del lujo del Antiguo Régimen se convirtieron en sus mayores enemigos discursivos y estilísticos. Estos agentes fueron los conocidos como dandis, hombres todos ellos amparadores del porte aristocrático, de la distinción de clases y del lujo.

Habiendo aceptado el nuevo código vestimentario preindustrial, aportaron nuevos matices estilísticos que les permitían distinguirse de los burgueses capitalistas. Como apunta la doctora en Bellas Artes Gloria Durán, los dandis:

Se posicionan contra toda la normativa y la normalidad de la clase media, son antisociales siendo plenamente sociales. Desarrollan su batalla privada contra todo convencionalismo en el centro mismo de la sociedad a la que condenan, siempre en los márgenes o en las fronteras, pero los márgenes, al fin y al cabo, siguen estando dentro del sistema. No abogan por la revolución sino por la sutil rebelión³⁶⁶.

Estos *outsiders-insiders* renegaron de esa "gran renuncia masculina" de la moda y se entregaron por entero a su juego mundano, equiparándose a las mujeres en el afán por la *toilette* y el acicalamiento. Mostraron un particular interés por cultivar un cuerpo estilizado, en contraste con aquel rechoncho del

³⁶⁵ VIGARELLO, 2011. *Op. Cit.*, p. 185.

³⁶⁶ DURÁN, Gloria. "Dandysmo y contragénero. La artista dandy de entreguerras: Baronesa Elsa von Freytag-Loringhoven, Djuna Barnes, Florine Stettheimer, Romaine Brooks". Tesis doctoral inédita. Universidad Politécnica de Valencia, 2009. p. 70. Disponible en: <https://riunet.upv.es/handle/10251/321/discover>

varón hegemónico. Mientras que los cortesanos de antaño se ejercitaban con la danza y la esgrima, el dandi "domesticará su cuerpo y su compostura para conseguir un movimiento gracioso y de lentitud noble"³⁶⁷. De hecho, con el fin de obtener la imagen de una fisonomía elegante y esbelta, muchos dandis no dudaron en recurrir al uso de corsés, prenda sumamente denostada entre la comunidad científica de aquel entonces.

La ridiculización y la mofa serán las respuestas ante estos disidentes afeminados.



Figura 73. Las caricaturas en torno al universo del dandi se extendieron a lo largo del siglo XIX. En ellas se ridiculizaba el extremo acicalamiento que estos hombres prestaban a su cuerpo y al vestuario, atención que, según la opinión supremacista y patriarcal, les afeminaba, habiendo renunciado a la sobria virilidad del burgués industrial.

³⁶⁷ Apud. ROSÉS; POLO. *Op. Cit.*, p. 7.

Y es que los hombres europeos habían sucumbido, en su mayoría, al uniforme de burgués victoriano, y con ello, cualquier atisbo femenino en el vestuario era motivo de comicidad ridícula.

De hecho, el travestismo practicado entre hombres se convertirá en una práctica jocosa entre camaradas, ejercida esporádicamente como un acto de burla. Las universidades y sus fraternidades masculinas fueron el contexto ideal para este tipo de ejercicios jactanciosos: con la excusa de representaciones teatrales o por pura distracción, jóvenes varones se prestaban a portar ropajes y accesorios femeninos, atusándose los cabellos o portando pelucas para emular los recogidos de las mujeres. Este tipo de travestismo buscaba la mofa, el divertimento fugaz, caricaturizando la grotesca imagen de un hombre disfrazado de damisela.



Figura 74. En la imagen, cuatro alumnos de la universidad de Tartu, Estonia, aparecen transfigurados de mujeres para una actuación, entregándose al travestismo para apoyar un acto cómico y efímero, con una clara actitud de mofa conscientes de las implicaciones del disfraz femenino. Esta práctica travesti fue difundida como divertimento durante el siglo XIX y principios del XX entre determinadas agrupaciones masculinas.

Ridiculizar los ademanes presupuestos a la condición femenina (pusilanimidad y flaqueza), contrarios a los de la condición masculina (coraje y vigorosidad) imprimían a este juego la conciencia del gesto disidente controlado y ubicado en una normatividad regulada. Esto ocurría así porque, además de burlarse de las cualidades presuntamente femeninas, el hombre que se entregaba a este juego también se jactaba de aquellos que lo hacían como expresión de su homosexualidad.

Paralelamente a estos espacios eminentemente heterosexuales —o no tanto—, se habían trazado perímetros disruptivos en la cartografía de las principales ciudades desde el siglo XVIII, áreas en las que algunos hombres pudieron experimentar con otras perspectivas de género. El advenimiento de tal contexto se debió al viraje acontecido en la escena gay décadas antes de la Revolución Francesa: las tabernas recreativas y de distensión que desde el medioevo proporcionaban distracción a obreros y artesanos, pronto cedió el paso a lugares de encuentro entre colectivos con intereses comunes en la era pre-industrial. Según estas posibilidades de reunión, muchos hombres homosexuales encontraron la escena ideal desde donde proceder:

A las calles, parques y tabernas que ofrecían ocasiones de reunión y de contacto, vinieron a añadirse locales más privados. En estos clubes, los sodomitas podían expresar su gusto por la elegancia [...]. En 1748, un testigo escandalizado describe una asamblea en la taberna de los Six Moineaux en el barrio del Marais donde había hombres que imitaban a mujeres, con un pañuelo en la cabeza y gestos melindrosos³⁶⁸.

³⁶⁸ MATTHEWS-GRIECO. *Op. Cit.*, p. 221.

Es así como empieza a surgir un escenario lumpen para la homosexualidad masculina, consentido y penalizado a partes iguales, donde el disfraz de mujer es la llave de entrada a la liberación del yugo varonil.

Desde el siglo XIX, emergerá de estos espacios una plataforma transformista que permitirá a aquellos voluntarios a travestirse bajo la venia del espectáculo clandestino. El historiador estadounidense George Chauncey sitúa los primeros bailes de *drag queens* en la ciudad de Nueva York en las últimas décadas de este siglo. En estos encuentros realizados en torno al entretenimiento musical, la mascarada permitía violar el comportamiento normativo de los géneros³⁶⁹. Será el *Paresis Hall* unos de los locales neoyorquinos más representativos de esta cultura cismática que se forjaba. En el lugar mencionado, hombres travestidos hacían las delicias de una clientela variopinta colmada de parejas heteronormativas, y de espectadores y clientes heterosexuales, homosexuales y/o bisexuales. Además de ejercer la prostitución, muchos de los hombres travestidos ofrecían actuaciones musicales, agasajando y divirtiendo a un público que acudía con fines muy diversos. Si bien desde el teatro renacentista los hombres habían asumido papeles femeninos en las representaciones dramáticas, el nuevo contexto que se formaba rompía las reglas del espectáculo: ya no se trataba ahora de emular las características femeninas por exigencias de la dramaturgia sino de atentar, desde la periferia, contra las leyes del decoro para acceder a una sexualidad condenada.

³⁶⁹ DOUGHERTY, Cristy. "Drag Performance and Femininity: Redefining Drag Culture through Identity Performance of Transgender Women Drag Queens". Trabajo Final de Máster [en línea]. Cornerstone: A Collection of Scholarly and Creative Works for Minnesota State University, Mankato, 2017 [consulta: 02/07/20]. Disponible en: <https://cornerstone.lib.mnsu.edu/etds/730/>

En una sociedad de supremacía aria como la estadounidense, ser afroamericano y ceder a este juego travesti supuso un riesgo al que algunos no quisieron renunciar. Grupos de hombres negros se vestían de mujeres y organizaban fiestas clandestinas gracias a una libertad sesgada, adquirida tras la Guerra de Secesión y la abolición de la esclavitud.

William Dorsey Swann fue uno de los representantes más célebres de este colectivo de valientes afroamericanos que osaron transgredir las normas de género y raciales en la ciudad de Washington. En 1888, Swann y un grupo de amigos travestis fueron detenidos:

Los que no pudieron huir de la policía aparecieron al día siguiente en todos los periódicos locales, por lo que Swann y sus compañeros se convirtieron en objeto de burla y escarnio público por una ciudadanía estadounidense que no comprendía lo que sucedía. En el siglo XIX no existían términos como “transgénero” o “travesti” y diferentes doctores y psiquiatras hablaban de “lascivos pervertidos sexuales” que se disfrazaban de mujer³⁷⁰.

A pesar de gestar espacios *camp* desde donde actuar, la sociedad legisladora acaba desmantelando estos focos y castigaba duramente al hombre travestido, fuera cual fuera su raza, el cual era observado desde la deprivación.

No obstante, el movimiento *drag queen* había germinado, inmune a las represalias, y se difundía con avidez. Entre finales del siglo XIX y principios del siglo XX se propagó por Europa un género de espacio, entre el *music hall* y el

³⁷⁰ J.B. “De esclavo afroamericano a la primera Drag Queen: la increíble vida de William Dorsey Swann”. *El Español Digital* [en línea], 7 de febrero del 2020 [consulta: 19/10/20]. Disponible en: https://www.elespanol.com/cultura/historia/20200207/afroamericano-drag-queen-increible-william-dorsey-swann/464704122_0.html

burdel; y a la misma velocidad que en los EE.UU., en Berlín, Londres, París y Madrid se abrían bares gays clandestinos donde el transformismo era el eje vertebral de la actividad.

Al tiempo que se expandía esta moda, las brigadas policiales nacionales se articulaban para combatir lo que se consideraban sexualidades descarriladas, nefastas para el correcto discurrir de las sociedades industriales.



Figura 75. William Dorsey Swann vestido de mujer en una instantánea tomada a principios del siglo XX. Su osadía le situaba entre la marginalidad y el exotismo, en una época en que la raza negra había alcanzado una libertad condicionada al supremacismo blanco. Su valentía le valió la persecución policial pero también el reconocimiento de ser el primer *drag queen* afroamericano de la historia.

Un ejemplo es el *Groupe des Homos* que Napoleón II constituyó para perseguir a los trabajadores y clientes sospechosos de sodomía que se daban cita en emblemáticos locales como el Hotel Marigny. La persecución de estos colectivos no solo se saldaba con amonestaciones pecuniarias, sino también con encarcelamientos más o menos prolongados.

Con el nuevo milenio nacerá un movimiento alternativo desde la medicina y la psiquiatría que tratará de amparar —muchas veces desde lo anecdótico— los casos de pre-transexualidad masculina. Y es que la sexualidad se había convertido en una materia de estudio potencialmente recurrente: durante siglos ocultada y censurada como ciencia divulgativa, la medicina y el psicoanálisis finiseculares encuentran en la sexualidad y en sus hábitos la explicación a enigmas conductuales, eso sí, abogando siempre por su tratamiento corrector:

A finales del siglo XIX y principios del XX destacan autores como Richard von Krafft Ebing³⁷¹ (1886), que fomentan el estudio de la sexualidad. Este autor es uno de los primeros en mantener que las denominadas “desviaciones sexuales” deben ser tratadas como enfermedades y, por ello, estas personas deben ser asistidas en centros médicos en lugar de ser enviadas a la cárcel³⁷².

De Alemania surge el Comité Científico Humanitario —*Wissenschaftlich-humanitäres Komitee*—, fundado en 1896 por el doctor Magnus Hirschfeld, desde donde se defienden, por primera vez, los derechos de los homosexuales³⁷³. Diez años antes, Krafft-Ebing escribe *Psychopathia Sexualis*,

³⁷¹ Destacado psiquiatra alemán.

³⁷² AMIGO-VENTUREIRA, Ana María. “Un recorrido por la historia trans*: desde el ámbito biomédico al movimiento activista-social”. En: *Artigo. Cadernos Pagu* [en línea]. Núm. 57, 2019, pp.: 1-26 [consulta: 09/09/20]. ISSN 1809-4449. Disponible en:

<http://www.scielo.br/j/cpa/a/nkbQgnc3btMTbGr3yJL3kKG/?lang=es>

³⁷³ ROSS, A. Berlin Story. *New Yorker online* [19/01/15] [consulta: 07-12-22]. Recuperado de: <https://www.newyorker.com/magazine/2015/01/26/berlin-story>

“un manual temprano de diagnóstico psiquiátrico que destaca como precedente en la elaboración de categorías médicas que se clasifican en los márgenes de lo heteronormativo”³⁷⁴.

El discurso médico se aliaba así con la incipiente psiquiatría, blindándose para cohibir de un lado, y liberar de otro, una homosexualidad eminentemente masculina, es decir, aquella que especialmente incomodaba al poder hegemónico.



Figura 76. El doctor y sexólogo Magnus Hirschfeld, pionero en la defensa de los derechos homosexuales, posa junto con dos hombres travestidos en los jardines del Instituto de Ciencia Sexual —*Institut für Sexualwissenschaft*—, creado en Berlín en 1919. Hirschfeld, consciente de la imposibilidad para ejercer cualquier profesión de los hombres pre-transgénero, se encargó de ofrecerles puestos de trabajo en el Instituto, en un claro gesto de solidaridad con el colectivo.

³⁷⁴ *Ibid.*, p. 6.

Aun cuando el progreso en los estudios médicos y psiquiátricos parecía apuntar hacia nuevos discursos evolutivos, la costumbre transformista persistirá en el período de entreguerras como una caricatura cómica y burlesca de la debilidad femenina y de la incontinencia de un determinado colectivo homosexual, reacio a acatar los códigos asignados.



Figura 77. Dörchen Richter (dcha.) y Lili Elbe (izda.), fueron dos de las primeras mujeres transgénero de la historia. La alemana Dörchen Richter, nacida como Rudolph, se sometió en 1922 a una intervención quirúrgica de extirpación para cambiar de sexo. Por su parte, la danesa Lili Elbe, nacida como Einar Magnus Andreas Wegener, fue intervenida en diferentes ocasiones en la década de los años 30 hasta transformarse en mujer. Ambas consiguieron su anhelado género, asumiendo el rechazo de una gran mayoría heteronormativa.

Tal constatación revela el por qué tan solo una minoría consiguió vivir con cierta dignidad el cambio de rol, gracias al tutelaje de mentalidades progresistas:

En la década de los 20, Harry Benjamin revoluciona la medicina de la época llevando a cabo uno de los primeros tratamientos hormonales relacionado con una cirugía genital junto al psicólogo y sexólogo Magnus Hirschfeld, conocido por tratar, tanto hormonalmente como mediante modificaciones corporales, a Dörchen Richter y Lili Elbe³⁷⁵.

El transformismo clandestino había propulsado el cambio anatómico a través de la cirugía. Esta revolución médica supuso para algunos hombres una esperanza para trascender un cuerpo sexuado asignado, el masculino, y alcanzar un género sentido, el femenino, una transfiguración acentuada por la adquisición de la indumentaria de mujer.

La extirpación del pene, la vaginoplastia y los tratamientos con hormonas fueron los primeros pasos que la medicina daba en materia de cirugía transexual en las décadas de los 20 y 30.

Tales adelantos se vieron paralizados con el estallido de la II Guerra Mundial: habrá que esperar hasta los años 50 para que la investigación científica retome la senda trazada experimentando con voluntarios deseosos de alcanzar una condición vetada por nacimiento, y que el travestismo esporádico no alcanzaba a suplir. Para entonces, la opinión pública empezaba a contemplar al hombre travestido como un ejemplar digno de atención social, siempre y cuando este quedase circunscrito entre la comunidad científica y el trastorno egodistónico. Este es el caso del exsoldado estadounidense George Jorgensen, quien decidió convertirse en Christine en el año 1952: Jorgensen viajó hasta Dinamarca para someterse a una orquiectomía y penectomía. Los deslumbrantes resultados físicos que los adelantos médicos conseguían sobre personas como Christine Jorgensen mitigaban el escarnio popular sobre el

³⁷⁵ *Ibid.*, p. 6.

hombre travestido: de hecho, se trataba más de una admiración ante los avances de la ciencia que una excomunión a un colectivo molesto para el patriarcado post-industrial. Así lo demuestra la expectación surgida en torno al regreso de Jorgensen a su país tras haber sido operado: "su mediático aterrizaje en el aeropuerto fue visto tanto como un triunfo de la medicina moderna [...], como un episodio *freak* por parte de la prensa más sensacionalista"³⁷⁶.



Figura 78. George Jorgensen posa convertido ya en Christine. Su cambio supuso una atracción vinculada a los epatantes logros de la cirugía moderna. Que la opinión pública admirase el resultado de la transformación sexual de George en Christine no le valió la inserción en el tejido social normativo: Christine, como el resto de las personas transexuales de la época, vivió en los márgenes concedidos a su condición, trabajando como vedette, uno de los limitados ámbitos en los que se permitía ejercer a un hombre travestido y transgénero.

³⁷⁶ MEGÍA, Carlos. "Christine Jorgensen: la pionera en reasignación de sexo fue un soldado de la Segunda Guerra Mundial". *SModa* [en línea] 2 de julio del 2020 [consulta: 01/07/21]. Disponible en: <https://smoda.elpais.com/moda/actualidad/christine-jorgensen-primera-mujer-trans-documental-netflix-disclosure/>

En esta ignominia, a mitad tolerada, a mitad penada, se inscribió el colectivo de hombres travestidos hasta la década de los setenta. Será entonces cuando, en paralelo a otras proclamas sociales que acuciaban en las calles de EE.UU. y del viejo continente, se produzca lo que se considerará como la acción travesti callejera³⁷⁷, desde las calles de Nueva York.

La presión en la que vivían estos hombres travestidos y transexuales, contribuyó a que se desatara en el año 1969 una guerrilla no organizada pero cohesionada, que se tradujo en los famosos disturbios de Stonewall. Tal nombre se debe a que los principales motines se desarrollaron en el neoyorquino local *Stonewall Inn*, donde se daban cita gays y lesbianas, y donde el travestismo era un ejercicio estilístico y conductual generalizado.

Las redadas a este tipo de clubs clandestinos eran constantes y se saldaban con arrestos multitudinarios y encarcelaciones. Como la activista *trans* Sylvia Rivera³⁷⁸ afirmó en un discurso pronunciado en 2001 con motivo de la reorganización del colectivo S.T.A.R.³⁷⁹: "Si no tenías tres piezas de ropa masculina, ibas al calabozo"³⁸⁰. Estas represiones se basaban en el código penal estadounidense, concretamente en el apartado 240.35 de la sección 4, según el cual:

Ir enmascarado o disfrazado con cualquier otra vestimenta inusual
o antinatural o con cualquier otra alteración facial: deambular,

³⁷⁷ Perífrasis extraída del título del libro "*S.T.A.R.*" *Acción Travesti Callejera Revolucionaria. Supervivencia, revuelta y lucha trans antagonista*. RIVERA, Silvia; P. JOHNSON, M. "*S.T.A.R.*" *Acción Travesti Callejera Revolucionaria. Supervivencia, revuelta y lucha trans antagonista*. Traducción de Peligrosidad social. Valencia, Madrid, Barcelona: El Imperdible, 2014. ISBN: 978-84-606-7903-5.

³⁷⁸ Activista estadounidense de ascendencia latina y pionera, junto con la también activista *trans* Marsha P. Johnson, en la lucha a favor de los derechos de las personas transgénero.

³⁷⁹ *Street Travesties for Gay Power*.

³⁸⁰ RIVERA. *Op. Cit.*, p. 78.

permanecer o congregarse en algún lugar con otras personas así ataviadas...³⁸¹.

Apartados legales similares poblaban los códigos penales europeos que fueron surgiendo como base reguladora de aquellas incipientes democracias de principios del siglo XX.



Figura 79. La mujer transgénero Marsha P. Johnson fue una de las activistas más beligerantes que participó en los disturbios de Stonewall. Su lucha a favor de los derechos de gays, lesbianas y transexuales se revelaba desde un género elegido y no asignado.

³⁸¹ *Ibid.*, p. 44.

En las revueltas acontecidas para derogar estas injustas leyes, hubo un condicionante diferenciador importante que cabe matizar: los colectivos disidentes sexuales y de género que las promovieron nada tenían que ver con otras organizaciones, mayoritariamente compuestas por hombres homosexuales, que solicitaban la adhesión al sistema según los códigos organizativos heterocentristas. Y es que los grupos disruptivos que propiciaron los disturbios de Stonewall fueron un bloque opositor anhelante de dinamitar el contexto supremacista.

La corriente de liberación sexual tardó en llegar en Europa, especialmente en España. La *Junta Nacional de la Cruzada de Decencia*³⁸² que durante el franquismo hizo campaña contra el desorden, incubó una generación de disidentes que eclosionó a finales de los años setenta, con Ocaña y Rampova a la cabeza. El arte, el travestismo masculino y la sexualidad acuñaban el “transformismo crítico”³⁸³, basado en un humor sarcástico —haciendo de la mofa y la burla al colectivo un beneficio propio—, y pionero de una gran revolución política e indumentaria.

Sea como fuere, la herencia del Stonewall neoyorquino constituyó una visibilización del problema de género en todo el mundo, haciendo del hombre travestido el arma arrojada contra un sistema codificado según valores vestimentarios rígidos y sexualizados, entre otros. Sin embargo, el travesti no alcanzará a superar las fronteras de lo subversivo, grotesco, cómico y *outsider*. Un claro ejemplo de la incapacidad de la sociedad post-industrial a acoger al hombre ‘disfrazado’ de mujer será la imposibilidad reincidente del colectivo a insertarse laboralmente en el mercado, quedando relegadas sus expectativas

³⁸² *Ibid.*, p. 38.

³⁸³ DÍAZ, Teresa. “Rampova: Maribolotrans no es un insulto porque cuando admites el término se convierte en arte”. *Editorial Imperdible* [en línea], 2 de octubre del 2020 [consulta: 21/08/22]. Disponible en: <https://editorialimperdible.com/2020/10/02/rampova-maribolotrans-no-es-un-insulto-porque-cuando-admites-el-termino-se-convierte-en-arte/>

profesionales y económicas a los sectores del divertimento, y en muchos casos, a la prostitución.

Y es que la mofa y la burla perseguirá al hombre que ha disidido el armario masculino hasta bien adentrados el siglo XXI, cuando una serie de jóvenes diseñadores hagan del travestismo su seña de identidad, y con ello un incipiente cambio de paradigma en el juego del disfraz femenino.

3.3.3. Transformismo masculino en el siglo XXI: efebos y nuevas masculinidades

Los pasos dados en materia médica y social desde mediados del siglo XX no hicieron avanzar en exceso la reticencia popular hacia el hombre transfigurado en mujer. Habrá que esperar hasta el nuevo milenio para que la mofa en torno al transformista sea redimida bajo las leyes del bienestar individualista. Una sociedad que había superado con creces el bienestar colectivo y nacional, para el siglo XXI se veía ya preparada para encumbrar la felicidad individual, paradigma del Occidente post-moderno, bajo el cuestionamiento recriminatorio de las creencias del pasado cultural, siendo la de la condición de género una de las más dinamitadas.

Mientras que la mujer travestida, fuera cual fuera su condición sexual, lleva décadas inmersa en el tejido social, el hombre travestido encontrará en el nuevo milenio el contexto ideal desde el que promulgar un alegato contra la masculinidad imperante. Y tal marco bien podría deberse, entre otros factores, al trabajo constante y sibilino que algunos creadores fueron realizando en el sector de la moda desde la década de los 80.

A pesar de que en estos últimos años muchos jóvenes diseñadores se han cuestionado el traje masculino y han recurrido a elementos del armario femenino para sus colecciones, creadores como Jean Paul Gaultier ya pusieron de relieve la necesidad de recodificar el traje chaqueta del hombre, feminizando una silueta tan marcadamente heterosexual.

Gaultier fue el primer diseñador en hacer desfilarse a hombres con faldas: *kilts*³⁸⁴, trajes sastre con faldones y faldas tableadas han poblado sus propuestas masculinas desde el nacimiento de su firma homónima.



Figura 80. El corsé masculino emballenado y con lazada, al puro estilo Madame de Pompadour (izda.), el fino encaje (centro) y el traje sastre con faldón (dcha.) han sido las contribuciones de Gaultier a la revolución de la silueta masculina, feminizándola como acto de moda, e indirectamente, como acto político.

Además de atreverse con una prenda tan controvertida como la falda, a la que el hombre siempre ha temido y rechazado —antagónica al pantalón, por el

³⁸⁴ Falda tradicional escocesa portada por hombres.

que la mujer sí luchó—, Gaultier ha vestido a sus viriles modelos con corsés, crinolinas, delicados encajes y prendas ceñidas al cuerpo, en un constante guiño a la imperiosa necesidad de revolucionar el armario masculino. Si bien es cierto que los *punks* llevaban desde la década de los 70 portando faldas tableadas de colegiala con botas militares, y que David Bowie ya se había subido a unas plataformas y lucido un mono en lentejuelas *moulant*, el *enfant terrible* de la moda gala trascendía la incorrección masculina a las pasarelas y, por ende, al gran público. Y es que, a pesar de la clientela elitista de la costura, Jean Paul Gaultier siempre fue un diseñador capaz de llegar al imaginario popular³⁸⁵. Esto quedará demostrado con la siguiente cifra: de la primera falda pantalón para hombre de Gaultier, presentada en 1985, se vendieron más de tres mil unidades.

La falda masculina de Jean Paul Gaultier bien podría ser el equivalente del esmoquin femenino de Yves Saint Laurent, dos hitos históricos en la moda basados en el giro de género que han cuestionado, desde la irreverencia, la porosidad de los códigos vestimentarios. Sin embargo, la actitud de Gaultier irá más allá: comprometido con las causas sociales, se sumará abiertamente a la lucha de colectivos de gais y lesbianas, militancia a la que se adhirió el desaparecido diseñador italiano Franco Moschino.

Tanto Moschino como Gaultier encabezarán así la figura del creador social finisecular, abiertamente gay y compelido a manifestar su posicionamiento a través del indumento. A pesar de haber sido mayoritariamente dos figuras conocidas en el sector de la moda femenina³⁸⁶, su legado permitió a algunos diseñadores del siglo XXI transferir el debate de género a sus propuestas.

³⁸⁵ Gaultier se hará mundialmente conocido tras diseñar el vestuario de la gira de Madonna *Blonde Ambition*.

³⁸⁶ De hecho, la falda masculina de Gaultier no llegó a ser más que un guiño puntual de la moda, no habiendo sido adoptada por los hombres de manera masiva, a diferencia del *esmoquin* femenino de Saint Laurent, que sí consiguió perforar la anquilosada silueta femenina.

Para entonces, el discurso anti-moda ya había eclosionado — gracias a los “Seis de Amberes” y a la influencia de los diseñadores japoneses—, lo que otorgaba al patronaje nuevos códigos subversivos. Creadores como el belga Walter Van Beirendonck o el alemán Bernhard Weilheim propondrán, desde los primeros años del nuevo milenio, colecciones en las que los géneros se solapan. Lo más llamativo de sus propuestas serán sus juegos con el lenguaje formal de la masculinidad en declive: el color rosa, el látex, las faldas, los estampados de flores y las plataformas serán solo algunas de las herramientas desde las que ambos diseñadores han contraatacado el paradigma del traje masculino.

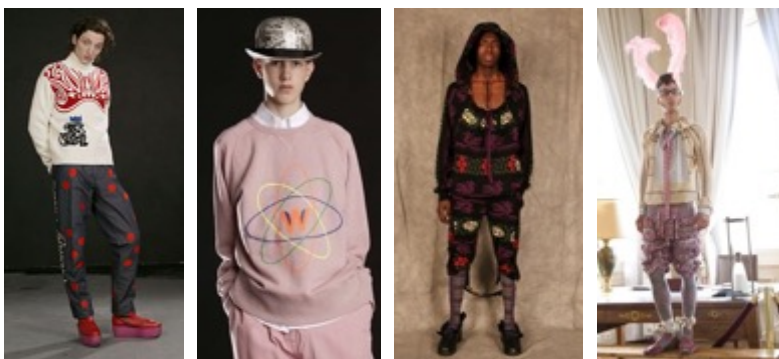


Figura 81. Walter Van Beirendonck (izda. -a y b-) y Bernhard Weilheim (dcha. -a y b-) abanderaron el correlato creativo que ha cuestionado la indumentaria masculina desde inicios del siglo XXI, continuando con las señas trazadas por Gaultier en la década de los 80.

Sus creaciones, siempre acogidas por una minoría masculina eminentemente gay y especializada en moda, fueron permeabilizando subrepticamente en el tejido social, bajo una interrelación constante entre lo que en la calle sucedía y la visión del diseñador. Pero pocos hombres heterosexuales en edad adulta

han cedido a tales licencias: mientras que en estas últimas décadas muchos jóvenes se han prestado a explorar signos antitéticos a la masculinidad de sus padres y abuelos (como maquillarse con *kol* los ojos, llevar el pelo largo o incluso ceder a portar pareos en contextos vacacionales), el hombre adulto y normativo sigue rechazando cualquier atisbo que feminice su virilidad, persistiendo la asociación del travestismo con la homosexualidad.

En la actualidad, gracias al cada vez más avivado discurso feminista del movimiento *MeToo*, y al imperante papel de los colectivos LGTBI+ en la lucha de derechos sociales, muchos diseñadores han encontrado un terreno asfaltado desde el cual prolongar la reformulación de los códigos masculinos, heredada por sus antecesores, desde opciones más literales que subversivas. Es el caso del diseñador español Palomo Spain, quien, vistiendo a sus modelos masculinos efébricos, lánguidos y extremadamente femeninos con calcos de la Alta Costura femenina de entreguerras, pretende remodelar el orden vestimentario masculino desde un ambicioso, pero incongruente, 'no-binarismo'. Y es que sus modelos travestidos parecen redundar en el temor colectivo del hombre heterosexual, que ve en el disfraz de la mujer la validación de una condición homosexual. Las colecciones de Palomo Spain encumbran al travesti a las pasarelas en un contexto contemporáneo que le es afín, pero ¿dilata las posibilidades plásticas del indumento para descodificar sus signos, o simplemente viste a hombres eminentemente *gais* de mujeres, en una respuesta frívola y limitada de una minoría que anhela acogerse a la normatividad de lo que es 'femenino' y lo que es 'masculino'?

Lo que es innegable es que, desde que fuera seleccionado como finalista del prestigioso premio de la Fundación LVMH, la fama internacional de los efebos travestidos de Palomo Spain ha impulsado la reflexión en torno al travestismo masculino desde las pasarelas. Mientras que, desde los inicios del siglo XX, la mujer ha acaparado la exclusividad del divertimento de la Alta Costura y del

prêt-à-porter, la moda masculina irrumpe hoy en día ganando terreno en el campo del juego de la frivolidad. No resulta complicado encontrar ejemplos, como el joven diseñador belga Ludovic Saint Sermin, la marca *Random Identities* del afamado creador italiano Stefano Pilati o el estadounidense Duckie Brown inundan las pasarelas internacionales de moda masculina con gestos travestidos, multiplicando las posibilidades combinatorias del armario masculino con el femenino y ampliando el debate sobre la virilidad feminizada, más allá de la condición sexual del portador del traje.



Figura 82. Las creaciones de Ludovic Saint Sermin (izda.) recrean líneas y soluciones hasta la fecha exclusivas de la moda femenina, como las asimetrías y la evocación del cuerpo; el diseñador de la marca *Random Identities*, Stefano Pilati (centro), hace alarde de su posicionamiento frente a la revolución del armario masculino a través de códigos femeninos, portando los celebérrimos botines de tacón *toe-shoes* de la *Maison Martin Margiela*. Duckie Brown va más allá en el discurso esteticista y político del hombre travestido, utilizando como modelo de sus campañas un hombre de mediana edad, sin rasgos aparentes que definan su orientación sexual, desmarcándose así de la asociación tradicional del travesti con la homosexualidad.

Sea como fuere, el hombre travestido sigue siendo molesto. La fuerte carga semiótica del indumento según el género revela cuán incómodo resulta para

la normatividad imperante ver a sus varones descender de estofa vestimentaria: la falda, el encaje, la silueta ajustada, el corsé o los tacones son símbolos de la delicadeza, la pusilanimidad, la accesibilidad violable, la frivolidad y la incontinencia emocional que tradicionalmente se ha otorgado al género femenino. Incurrir en estos elementos vestimentarios ha señalado al hombre directamente como un disidente sexual.

La norma suscribe las señas del vestir que inciden en la hombría; sin embargo, la incesante reconsideración de la silueta masculina desde la metonimia de lo femenino-masculino augura nuevas posibilidades para entender el factor político del hombre travestido en el siglo XXI. Porque hoy en día, muchos hombres, sea cual sea su orientación sexual, pueden encontrar en los signos vestimentarios femeninos el paradigma político que les sitúe en la oposición disidente del deber normativo capitalista: al igual que hace ya tres siglos la mujer entendió que el disfraz masculino era su opción para participar en el lucrativo sistema económico y social occidental —sin aún vislumbrar sus consecuencias—, el hombre contemporáneo puede hacer lo propio, por motivos disímiles pero de igual relevancia, ya que las perpetuas crisis del orden organizativo del capitalismo urgen una reformulación de la actividad económico-social delineada por varones desde el siglo XV hasta nuestros días.

CAPÍTULO IV. EL CUERPO CIVIL: EL ESTADO Y LA POLÍTICA EN LA DISIDENCIA INDUMENTARIA

La moda, factor de indisciplina, mantiene una emulación imitativa que estimula la negación de las prohibiciones suntuarias y un deseo de igualar al otro, deseo que impulsa, más globalmente, al rechazo de las marcas identitarias estables y favorece, quizás en el deseo de las culturas de la apariencia, una constante reconfiguración de lo político.

Christine Bard³⁸⁷

³⁸⁷ *Apud.* BARD. Op. Cit., p. 273.

Como se ha podido constatar hasta ahora, la gestión del traje y sus complementos ha sido, desde sus orígenes, motivo de regularización por parte de los estados consuetudinarios, tanto si han sido estos oligárquicos, dictatoriales o democráticos.

Desde la Antigüedad hasta las "benevolentes" democracias contemporáneas, la política estatal ha vetado o promovido tejidos, prendas, peinados y complementos según motivaciones sociales, económicas y morales, llegando a interferir en el devenir de las propias modas de cada período histórico. Que el traje es político y la política se viste resulta, pues, una evidencia.

Todo lo analizado en los capítulos precedentes nos lleva a abordar el epicentro mismo de la normatividad vestimentaria y su disidencia: la administración política del cuerpo civil. En este último capítulo, por tanto, abordaremos la peculiar relación que existe entre una entidad, aparentemente antagónica a la gestión de Estado, como es la moda y su artificio, y la política, para dilucidar así las reacciones disidentes que se han ido produciendo a lo largo de la historia desde el "cuerpo civil". Así, en este apartado recopilatorio sobre la importancia del vestir en política, clausuramos nuestro estudio con la intención de mostrar la importancia de un formato devaluado tradicionalmente en los análisis políticos e intelectuales, el traje.

4.1. Marco histórico: origen del interés de los estados por el traje

Preguntar por el origen de los zapatos à la *poulaine*, de los bolsos, de las capuchas, de las escarapelas, de las canastas, de los guantes, de las máscaras, del terciopelo es generar un *modilogue* en el pavoroso dédalo de las leyes suntuarias.

George Simmel³⁸⁸

Ya las civilizaciones neolíticas dispusieron reglas compiladas bajo decretos legislativos para regular las costumbres sociales, entre ellos el uso del hábito. Los códigos *Hammurabi*, Teodosiano o de Eurico, entre muchos otros, son un ejemplo de cómo desde la Antigüedad se intervino legislativamente en el vestir³⁸⁹.

El tratar de dilucidar la necesidad de decretar normas vestimentarias en los períodos más arcaicos supone un acto de especulación. Muy probablemente, y ante las conclusiones que se presta la lectura de la historia general, y de la moda en particular, una de las variables que habría empujado a la intervención de los estados en la gestión del vestido habría sido la noción del progreso. Tal concepto ayuda a entender cómo algunas sociedades arcaicas, influyentes en la constitución de la cultura occidental, se organizaron en base al comercio, donde el acopio de material apoyaba la supervivencia de la colectividad en un ejercicio de progreso productivo. En estos períodos ya se gestaron

³⁸⁸ SIMMEL, George. *Filosofía de la moda*. Introducción de Jorge Lozano. 2ª Edición. Madrid: Casimiro libros, 2015. p. 13. ISBN: 978-84-15715-40-5.

³⁸⁹ Estos códigos incluían regulaciones sobre la alimentación o la profesión de credo.

conductas vestimentarias normativizantes que validaban tal avance, polinizando así el terreno para el advenimiento de una disidencia indumentaria politizante.

Según esta idea del progreso, una primera pista de estudio se acontece: la distinción del material en que los hábitos se confeccionaban. Y es que los materiales con los que las primeras civilizaciones confeccionaban sus vestimentas servían para diferenciar los grados de avance cultural. En este sentido, la teoría conjeturada por la autora Maguelonne Toussaint-Samat nos sirve de muestra. En ella se analiza la superposición de la cultura y el cultivo³⁹⁰, enfatizando el carácter evolutivo de aquellas sociedades en las que la agricultura erigió el entramado sociocultural “civilizante”, frente a aquellas “otras” sociedades cazadoras-recolectoras³⁹¹. Esta antítesis denotaba ya un acto de superioridad y, por tanto, un germen de autoridad normativa frente a los pueblos considerados “bárbaros”. Como consecuencia, se podría explicar la denotada predilección que se iría imponiendo en la Antigüedad por las fibras vegetales como gesto de evolución, frente al uso de atavíos de origen animal. Un claro ejemplo es la recurrente representación peyorativa del extranjero celta, cubierto de rudas pieles apenas curtidas que nos han legado autores grecolatinos diversos.

Las dos civilizaciones más importantes nacidas a orillas de los ríos Nilo, Tigris y Éufrates ilustraron dicha confrontación de materiales: ambas civilizaciones, con capacidades normativizantes, ejemplificaron cómo el material de la indumentaria tuvo un valor legislativo y discursivo. Una de ellas, la mesopotámica, cuyo origen se remonta al año 6000 a.C., empleaba la lana y sus vellones como base para sus túnicas, contando con una sofisticada técnica

³⁹⁰ Cabe recordar que el origen etimológico del término cultura proviene de *cultus*, participio del verbo griego *colore* que, entre otras acepciones, recoge el significado de cultivar.

³⁹¹ TOUSSAINT-SAMAT, 1994b. *Op. Cit.*, p. 35.

en la factura textil³⁹². Durante siglos, sumerios, acadios y babilonios presumieron de su dominio con las técnicas de esquilado, cardado y tejeduría de la lana, material esencial de sus hábitos. Como sociedad estructurada y jerarquizada, Mesopotamia reprodujo procedimientos de ordenación que incluían la redacción de códigos conductuales en los que se regulaba el uso de sus lanas: a través de estos, se legisló cuál debía ser el origen ulterior del animal que proveía la lana para los *sarongs*, las pampanillas y los mantos de jerarcas y sacerdotes. En el código *Hammurabi*, escrito en caracteres cuneiformes sobre una piedra de diorita, se especificaba la carta cromática aceptada para los tejidos en lana. Códices reguladores como este serán el origen de las famosas leyes suntuarias que, desde la época clásica hasta el Antiguo Régimen poblarán las bases legislativas de los estados.

El Antiguo Egipto, por su parte, gestó su magnificencia en torno al cultivo del lino en los valles fluviales del Nilo desde el año 5.500 a.C., convirtiéndolo en la base de sus excelsos ropajes. Una civilización tan estratificada como la egipcia se valió de la fibra del lino, entre otros elementos, para legislar y jerarquizar la sociedad por medio del traje, restringiendo el uso de prendas como el *kalasiris* y el *schent* a nobles, sacerdotes, faraones y funcionarios de la corte. Sin embargo, repudiaba aquellos hábitos y complementos confeccionados con materias de origen animal, prohibiendo la entrada a los lugares sacros a quienes portasen cualquier elemento vestimentario de tal naturaleza. Las pieles de leopardo y las colas de león quedaron relegadas así a los sumos sacerdotes que rindieron pleitesía en las épocas más arcaicas del imperio, limitando el empleo de la piel curtida a la confección de corazas y mandiles protectores de los ejércitos. Por lo demás, los usos de materiales de origen animal estaban vetados.

³⁹² La Historia de la Moda sitúa en Mesopotamia el descubrimiento del bordado.

Indiscutiblemente, el cálido clima podría servir de excusa para tal rechazo, como también sucederá en Grecia y en Roma. No obstante, la prohibición de la entrada a los templos con cualquier elemento confeccionado en piel denota un interés discursivo y político y, por tanto, dogmático y penalizador. Egipto inauguraba el desarrollo de la tejeduría de las fibras vegetales, marcando un hito histórico que la cultura helena supo aprovechar, fundando una retórica de la evolución civilizadora en paralelo con el avance tecno-productivo de los tejidos en lino, algodón y cáñamo.



Figura 83. La pesada pampanilla de vellones de la figura de la izquierda, que representa a un sacerdote sirio en el siglo V a.C., contrasta con los avíos velados de los antiguos egipcios, confeccionados en capas de lino de ínfimo gramaje.

En este contexto se perfilaría la formulación etnocentrista del discurso indumentario correlativo al relato histórico occidental: la polarización del progreso. Mesopotamia y el Antiguo Egipto ilustraban los dos polos de la antítesis en el plano textil, demostrando cómo los “tejidos de origen vegetal” se oponían discursivamente a los “tejidos de origen animal” en un sentido evolutivo, y por tanto de poder. Dos civilizaciones distintas, pero igualmente poderosas, con firme derecho para consensuar qué es válido y qué se penaliza, se convertirán en el residuo cultural de las sociedades clásicas, basamento del pensamiento occidental.

Tal influencia permanecerá anexada en la construcción de las convenciones, secuenciadas del siguiente modo: cultivo = cultura = superioridad = noción de “progreso” como norma; su oposición será lo ancestral, encapsulado en la idea del retraso, secuenciándose del siguiente modo: caza — recolección — ganadería = ignorancia = barbarie = disidencia.

La Antigua Grecia asumirá la confrontación argumental sobre el origen textil de la indumentaria en términos de progreso o retroceso cultural. Como ya se ha hecho alusión anteriormente, la historia ha rescatado los “prejuicios grecolatinos” contra las pieles usadas por campesinos, ya que para ellos:

La lana tiene una connotación estereotipada pero positiva, que siempre la identifica con lo rústico-nómada (los criadores), en tanto que el lino expresa lo urbano-sedentario (los cultivadores)³⁹³.

Siendo la Antigua Grecia el ancestro cultural del pensamiento occidental contemporáneo, fuente de normatividad, esta cita con alusión a lo textil ilustra a la perfección cómo la idea del progreso y del desarrollo asume

³⁹³ TOUSSAINT-SAMAT (1994b). *Op. Cit.*, p. 40.

históricamente la potestad de ordenar sobre lo rústico y lo ancestral³⁹⁴, entendidos estos últimos como hitos despreciables:

El contraste absoluto que Tucídides trazó entre un griego, orgulloso de su cuerpo y de su ciudad, y el bárbaro vestido con pieles remendadas que vivía en el bosque o en los pantanos³⁹⁵.

Según estas pesquisas, se puede concluir que, desde las latitudes semíticas y egipcias hasta la Magna Grecia, hubo:

- 1) Una voluntad de ejercer un poder consuetudinario para regular el acto del vestir por parte de las esferas dirigentes y políticas, que a su vez beneficiaba al afianzamiento del orden estamental normativo.
- 2) La construcción de un discurso historicista sobre el valor positivo de los materiales textiles como dicotomía entre progreso y pasado ancestral.

A partir de esta breve introducción sobre los primeros indicios que llevaron a los estados a regular el hábito, trazaremos un registro sobre la constitución del cuerpo civil "bien vestido" confrontado al políticamente "mal vestido" en Occidente, hasta llegar a hitos históricos que ayuden a entender el valor del traje en política.

³⁹⁴ Según la consecución evolutiva occidental del bárbaro, el rústico y el cívico de Engels.

³⁹⁵ SENNET. *Op. Cit.*, p 36.

4.1.1 El vestido civil adquiere forma: la herencia grecorromana del código vestimentario y político

La Antigua Grecia supuso el arranque indiscutible del uso indumentario moderno y, por tanto, el de su uso político.

El gran desarrollo de la tejeduría y de la tipificación de los avíos han sido descritos por la Historia de la Moda como el más vívido reflejo de los avances culturales del pueblo heleno. Parece así atestigüarse la importante correlación entre la tecno-facturación del vestido y el discurso historicista, ya que el tratamiento que los griegos hicieron del textil demostró que “la técnica es, en su esencia, el desenlace de toda esa historia del vestido, que parece ser, [...], una sola cosa con la historia misma”³⁹⁶.

Es en la transición de la era arcaica a la clásica (del siglo IX al V a.C.) que se ubica la extensión productiva de tejidos, y con ella, la configuración de un orden de la vestimenta: a los rústicos *exómides* y mantos en lana de los primeros pobladores dorios, eminentemente pastores, le sucedieron *chitones* y *peplos* en fibras vegetales, reflejo textil en paralelo al desarrollo de la *polis*.

El algodón, procedente del Indo, y el lino, introducido en la Hélade por los jonios, se convirtieron en las fibras base con las que los principales clanes dirigentes se cubrían. A pesar de mantener la lana para los *himation* (mantos que resguardaban del frío) y el cuero para la elaboración de sandalias, *calceus*, borceguíes y armaduras milicianas, los griegos perpetuaron el rechazo a los materiales de origen animal para la confección y encumbraron las fibras vegetales como símbolo del *nomos*³⁹⁷ textil.

³⁹⁶ BRUN. *Op. Cit.*, pp. 61-62.

³⁹⁷ Entendiendo aquí el *nomos* como la ley hegemónica en el ideario clásico.

La sociedad romana, por su parte, fiel heredera de la tradición helena, encumbró el simbolismo de su poder conquistador y normativizador a través del culto a la ley y a la toga³⁹⁸. Como ya sucediese en Grecia y en el Antiguo Egipto, el Imperio Romano antepuso las fibras vegetales en su producción textil: la prenda emblemática masculina de la *res publica* romana, la toga, y su versión femenina, la *stola*, eran confeccionadas en lino, cáñamo e incluso, en los períodos más tardíos, en seda. Ambas prendas simbolizaban el sistema ordenado de *paterfamilias* y matronas respetables, signos textiles de poder con capacidad prescriptiva.

Esta presunción procede de la alta estandarización que la indumentaria civil adquirió en este periodo de la historia, y que la convertía en un recurso codificado capaz de otorgar a su portador o portadora un margen de actuación en el marco legal y/o marginal. Tal situación se derivó del aumento de la tipificación de prendas que durante la República se dio en la indumentaria romana. Desde entonces, las prendas se dividieron entre aquellas exteriores (*túnicas exteriorum*) e interiores (*subucula*)³⁹⁹. Los *Hermeneumata*, especie de diccionarios sobre la vida cotidiana de la época, atestiguaron la cantidad de prendas que un ciudadano al uso incluía en su vestir: “Cuando me levanto *hoc primum facio: Deposui dormitoria* y me visto el *linteum*, el *amiculum*, el *pallium*, *tunicam*, *fascium* et *reliqua indumenta*”⁴⁰⁰. La asunción de cada una de estas prendas suponía la inserción en el aparato social y gubernamental del Imperio, siendo la infancia y la adolescencia los

³⁹⁸ Tal es el vínculo de la túnica talar con el aparato judicial que la toga fue asignada como prenda simbólica de oficio para jueces y abogados desde finales del siglo XIX hasta nuestros días en la mayoría de los países europeos.

³⁹⁹ BOUCHER. *Op. Cit.*, p. 98.

⁴⁰⁰ ARCE, Javier. “Sub-ecúleo incurvus. Fortuna y pena de muerte en la sociedad tardorromana”. En: LOMAS, Francisco Javier y DEVÍS, Federico (editores). *De Constantino a Carlomagno. Disidentes heterodoxos marginados*. Cádiz: Servicios de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, 1992, pp. 107-120. ISBN: 84-7786-112-9.

períodos vitales que mejor ilustraban este tránsito constitutivo a través del traje cívico.

La normativización de la toga y la *stola* regulaba la estratificación social. Los esclavos tenían vetado vestirlas, siendo contados los casos que alcanzaban a hacerlo: podían ser condecorados con el honor de portarlas bajo reinserción estamental, como fue el caso de Titius Primus, conocido esclavo de la historia romana⁴⁰¹ que consiguió vestir la toga.

Del mismo modo, portar indebidamente cualquiera de estos dos “vestidos” suponía un desacato a la autoridad, sujeto a grandes penas: la toga y la *stola* equivalían a una seña estamental, por lo que deshonorar a la casta a la que se perteneciese conllevaba, como penalización, la pérdida del derecho a portarlas. Las mujeres de la nobleza:

Que declaraban ante los ediles su condición de prostitutas perdían su condición de matronas, descendían en la escala social y podían libremente ejercer su degradante profesión como si fueran libertas [obligándoseles a despojarse de la *stola* y enfundarse] un vestido corto y ceñido (el *amiculum* o la toga femenina), que era vestimenta propia de siervas y meretrices, como distintivo de su profesión⁴⁰².

Por su parte a las libertas y concubinas que conseguían contraer matrimonio con su patrono se les permitía adueñarse de la *stola*, “túnica tradicional de las auténticas ‘madres de familia’”⁴⁰³.

⁴⁰¹ Cfr. ARIÈS; DUBY. *Op. Cit.*, p. 89.

⁴⁰² MARCOS, Manuel Antonio. La prostitución en la Roma Antigua. En: *Estudios sobre la mujer en la cultura griega y latina: [XVIII Jornadas de Filología Clásica de Castilla y León]*. Coordinación: J. María Nieto. Universidad de León. Servicio de Publicaciones, 2005, pp. 233-266 [consulta: 17/06/20]. ISBN 84-9773-201-4. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/libro?codigo=8274>

⁴⁰³ *Ibid.*, p. 84.

La palpable importancia del vestir entre las élites dominantes en las aristotélicas "cuestiones de la ciudad", arrancaba un estadio nuevo en la lectura del ente textil. Y es que las tipificaciones grecorromanas del traje y su lectura legisladora supondrán el inicio de la futura relación entre lo textil y lo político en Occidente. El deseo de emulación, el extranjero y su traje o el grupo opositor de la bancada parlamentaria se convertirán en el blanco de los futuros debates políticos, demostrando la implicación del vestir en la administración de las gobernanzas.

4.2. El nacimiento de la burguesía y su influencia: nuevas estrategias en el vestir y la imitación como acto político disidente

[...] La indumentaria es un símbolo, y, probablemente, el símbolo más llamativo, de la discriminación jurídico-social.

Jesús Lalinde Abadía⁴⁰⁴

La aspiración de un ascenso social ligado a la ostentación conspicua fue una manera de hacer política, y por tanto de disidir. A lo largo de la historia, el culto al exceso y al lujo aspiracional adquirió tal grado de incidencia que los estados se vieron forzados a reprimirlo mediante leyes.

Ya en la Magna Grecia se registraron prohibiciones bajo este principio: la importación de refinadas y exclusivas sedas con las que las mujeres helenas confeccionaban sus *peplos*, instó al decreto de “leyes suntuarias que intentaban frenar el lujo de los trajes femeninos”⁴⁰⁵. El Imperio Romano también reforzó su código legislativo para moderar el consumo de productos ostentosos, con el fin de rebajar el endeudamiento de la importación de materias lujosas, así como para delinear las divisiones sociales según el ejercicio de la riqueza:

Todos estos productos suntuarios en el vestir, generalmente de importación, estaban encarecidos respecto a los locales, lo que

⁴⁰⁴ ABADÍA, Jesús Lalinde. “La indumentaria como símbolo de la discriminación jurídico-social”. En: *Anuario de historia del derecho español* [en línea]. Núm. 53, 1983, pp. 583-602 [consulta: 16/12/20]. ISSN 0304-4319. Recuperado de: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=134434>

⁴⁰⁵ LAVER. *Op. Cit.*, p. 29.

suponía una enorme inversión económica, cuando no un dispendio en tiempo de crisis. Son muchas las leyes que llaman la atención sobre este particular contra el lujo y exhibición de la riqueza, pero su cumplimiento no debió ser muy atendido⁴⁰⁶.

Esta falta de cumplimiento evidencia la capacidad disidente del agente civil para con el ejercicio controlador estatal. Y es que aparentar, emular y confundir una condición social y civil ajena según un signo vestimentario ha sido, históricamente, un acto de rebeldía coercitivo y oprimido por los funcionarios del poder.

En lo sucesivo, los estados encontrarán en la medición conspicua del vestir la manera de perpetuar su propio orden estamental. Según este principio, se crearán las conocidas leyes suntuarias, normas tasadoras de la capacidad social y pecuniaria del cuerpo civil que decretarán durante siglos el derecho a la ostentación de cada miembro de la sociedad. Tal paradigma es crucial para entender el surgimiento de la burguesía en la Edad Media, la cual revolucionó el discurrir socioeconómico y político de la Europa pre-capitalista.

Esta clase acaudalada desde el siglo XIV, consiguió situarse entre los estamentos feudales y el campesinado por medio de una gestión económica y comercial sin precedentes, empleando las codificaciones vestimentarias para promocionar su ascenso social. La burguesía tuvo así un papel crucial en el desarrollo de la mecánica de la moda, ya que indujeron el factor de la "imitación" como su motor principal. En el pasado, ningún estamento social carente de títulos nobiliarios ni de ascendencia aristocrática había replicado la forma de vestir de las clases superiores; pero la burguesía poseía el capital,

⁴⁰⁶ NOGALES, Trinidad. "Moda romana: símbolo de estatus y actividad vital en una sociedad multicultural". En: *Vinculos de Historia* [en línea]. Núm. 6, pp. 40-70, 2017 [consulta: 14/05/21]. ISSN-e 2254-6901. Recuperado de: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6048740>

valor de cambio para adquirir bienes ostentosos, exclusivos de la élite. Consciente de que su rango provenía del recaudamiento de capital y no de la venia de un rey, el burgués se propuso emular las vestimentas y adornos de la élite para poder igualarse en condiciones a una aristocracia y nobleza que le repudiaba:

Esta competencia en el lujo del traje indujo poco a poco a la nobleza a reclamar y a obtener, a fines del siglo XIII, unos decretos suntuarios. Mediante el traje, se trató de mantener una distinción social que el nacimiento de un capitalismo nuevo tendía a debilitar⁴⁰⁷.

Controlar el acto mimético de la burguesía se convirtió en una urgencia, ya que se entendía como una disidencia vestimentaria con graves consecuencias en el orden sociopolítico. Con el fin de refrenar estos impulsos imitativos, y mantener el orden estamental⁴⁰⁸, las gobernanzas nacionales y locales interpusieron ordenanzas para regular la indumentaria del cuerpo social penalizando la infracción indumentaria a partir de códigos de casta. En este punto acontece en la Historia de la Moda un rasgo de notable importancia, que condicionará la relación entre el traje, la sociedad y el sistema: la *intervención del estado*, a través del aparato legislativo, en la producción y el uso de la moda.

Las leyes suntuarias dictadas a partir de la Edad Media demuestran el poder que los estados otorgaron a la moda como fuente de equilibrio/desequilibrio social y sistémico. En estos textos legislativos tardo-medievales, no solo se especificaba qué tipo de prendas debía portar cada clase social, sino que también se prescribían las cuantías exactas de dispendio en indumentaria que

⁴⁰⁷ BOUCHER. *Op. Cit.*, p. 142.

⁴⁰⁸ "Las leyes suntuarias, las prohibiciones múltiples y las vituperaciones de los moralistas [...] confirman el temor ante la desintegración social ("el desmembramiento") que engendrarían determinadas costumbres en el vestir que no respetasen las normas". PELLEGRIN. *Op. Cit.*, p. 161.

cada rango podía hacer, o los colores propios de cada estamento para la tintura de sus ropajes:

Ciertos colores o formas, ciertos adornos fueron prohibidos a la burguesía. En Alemania, por ejemplo, la cebellina y el armiño fueron reservados para las damas nobles. En Francia, los consules de Montauban prohibieron, en 1274 y 1291, llevar en la calle ciertas pieles, prendas de púrpura y de seda, así como adornos de lujo⁴⁰⁹.

A pesar de los esfuerzos, “la legislación suntuaria ‘difundida como un reguero de pólvora hacia 1358’ (Delort) a través de Europa”⁴¹⁰ no causó el efecto esperado en una clase cuya aspiración ascensional era más fuerte que el miedo a la sanción:

Estas reglamentaciones no tuvieron nunca resultados apreciables o duraderos: el Tournoiement des Dames de París (hacia 1290) pone en escena burgueses del Grand Pont, de la Grève o de la Courroierie que hacen gala de los excesos de su elegancia sin que parezcan preocuparse de las limitaciones suntuarias en vigor⁴¹¹.

A pesar de lo paradójico, el mismo sistema estaba alimentando una disidencia que buscaba insertarse en él desde la desobediencia indumentaria, acto que proseguiría en los próximos siglos hasta que la burguesía consiguió, finalmente, asentarse como estamento regulador, capaz de desbancar a la cúspide jerárquica principesca y regir el sistema capitalista tras el Antiguo Régimen.

⁴⁰⁹ BOUCHER. *Op. Cit.*, p. 142.

⁴¹⁰ *Apud*. TOUTSAINT-SAMAT (1994a). *Op. Cit.*, p. 176.

⁴¹¹ BOUCHER. *Op. Cit.*, p. 142.



Figura 84. Los zapatos *à la pouline* o “a la cracoviana”, con su exagerada punta, se extendieron entre las diferentes cortes europeas a partir del siglo XIV. Esta tendencia “fue contemplada con desagrado por las autoridades eclesiásticas y civiles. El rey Eduardo III llegó incluso a decretar una ley suntuaria por la cual establecía que ‘ningún caballero bajo el estado de un señor —ni ninguna otra persona— llevará zapatos o botas con puntas cuya longitud exceda las dos pulgadas bajo multa de cuarenta peniques’”⁴¹².

Este nuevo estamento había encabezado el principio de emulación en el ejercicio de la moda, un principio que el sociólogo francés del siglo XIX Gabriel Tarde describiría como un movimiento *ad eternum*, basado en la ondulación, la generación y la imitación. Tarde concluyó, junto con otros pensadores finiseculares como Gustave Lebon o Émile Durkheim, que la moda es un utensilio sociológico más desde donde “comprender al animal

⁴¹² LAVER. *Op. Cit.*, p. 63.

político”⁴¹³, prueba firme y fidedigna del poder discursivo que tiene el elemento indumentario, y de su utilidad para disidir para el agente civil.

La modernidad dinamitaba así los procesos constitutivos basados en la costumbre ancestral, haciendo de la réplica de los modos y modales la base de una sociedad nueva. Que la moda fuese uno de los artífices del cambio de paradigma convirtió al cuerpo civil en un cuerpo políticamente vestido y sospechoso que requería ser controlado.

Los anales recogen innumerables muestras de esta vigilancia contra la emulación vestimentaria. Para el siglo XVI, portar zapatos *à la poulaine*, broches de gemas, cotas en seda o sobretodos de brillantes colores y en terciopelo codificaba una distinción que ambicionaban alcanzar los burgueses gremiales. Ante tal acceso, las principales cortes y prefecturas europeas se encargaron de dictar órdenes reglamentarias para blindar estos símbolos de estatus:

En Italia, [...] se prohibieron tanto el calzado de punta alargada, como las colas o los escotes bajos. Algunas veces limitaron el número de trajes de terciopelo y de seda, y las prendas controladas debían estar provistas de un sello. [...] En España apareció una serie de leyes dirigidas sobre todo contra el abuso de sederías en el traje, fechada la primera en 1234; [...] en 1490 la reina Isabel prohibió que se llevasen toda clase de tejidos de oro y de seda⁴¹⁴.

⁴¹³ ERNER, Guillaume. *Sociología de las tendencias*. Traducción de Cristina Zelich. GGModa: Barcelona, 2010, p. 71. ISBN: 978-84-252-2364-8.

⁴¹⁴ BOUCHER. *Op. Cit.*, p. 174

En España, los Reyes Católicos habían heredado del rey Alfonso X la práctica de legislar mediante pragmáticas⁴¹⁵ para frenar los excesos de una moda que se radicalizaba bajo la opulencia y el desfalco —tanto en materiales como en formas—, y que incitaba los “esfuerzos emuladores por vestir como otros”⁴¹⁶.



Figura 85. Las golillas (izda.) y las lechuguillas (centro) fueron censuradas por Felipe IV en favor de los cuellos valona llanos (dcha.) que caían sobre los hombros, característicos de la era Barroca. La altivez que imprimían los cuellos rizados y rígidos, obligando al portador a mantener erguida la cabeza, fue erradicada con la imposición de los cuellos planos regulando así, a través del vestido, las aspiraciones de la sociedad cortesana española de la época.

En el año 1438 las Cortes de Madrigal dictaron una proscripción correccional según la cual quedaba prohibido que “las mujeres de pecheros y campesinos, moras, judías y mancebas arrastrasen faldas ni usaran pieles”⁴¹⁷; de igual modo, a los pecheros no se les permitía portar “martas ni pieles de lujo, joyas ni prendas de seda”⁴¹⁸.

Más adelante, los rutilantes cuellos lechuguilla y las rimbombantes gorgueras, símbolo de estatus del Siglo de Oro español, fueron prohibidos con la llegada al trono de Felipe IV, por medio de los “*Capítulos de reformatión* en que se

⁴¹⁵ MARTÍNEZ, María. “Indumentaria y sociedad medievales (ss. XII-XV)”. En: *En la España Medieval* [en línea]. Vol. 26, 2003, pp. 35-59 [consulta: 12/02/02] ISSN: 0214-3038. Disponible en:

<https://revistas.ucm.es/index.php/ELEM/article/view/ELEM0303110035A>

⁴¹⁶ *Ibid.*, p. 54.

⁴¹⁷ *Ibid.*, p. 54.

⁴¹⁸ *Ibid.*, p. 54.

impuso el uso de valonas llanas y se prohibió el oficio de abridor de cuellos⁴¹⁹. En el 1623, el monarca vetará también el uso de plata y oro en la confección de prendas⁴²⁰.

Toda Europa se blindaba por medio de decretos correccionales que pretendían regular el poder semiótico de la moda, en un intento de privar su uso a unos pocos elegidos:

Las prohibiciones de las ordenanzas suntuarias, que ya se sucedían sin descanso en la segunda mitad del siglo XVI, cuando se vestía a la española, se multiplicaron de un modo extraordinario en el siglo XVII, no siendo menos frecuentes en España, Francia e Inglaterra que en Virginia, Massachusetts o en Alemania. [...] Queríase [...] reprimir la disipación y mantener bien notoria la diferencia externa de las clases sociales⁴²¹.

A los estados se les sumaba el rechazo de moralistas y predicadores religiosos que veían en la moda la quimera artificiosa y perniciosa de la que derivaría el pecado: cardenales, prelados y obispos llegaron a comparar "las colas de los vestidos y faldas femeninos con rabos de animal y la fantasía de los peinados («cornettes») con los cuernos del diablo"⁴²².

Desde finales de la Edad Media hasta las puertas de la Modernidad, los códigos penales se verán ampliados por numerosas prohibiciones suntuarias, topándose, por lo general, con un exiguo cumplimiento. No obstante, las crónicas revelan que hubo penas leves y graves que recayeron sobre aquellos y aquellas que desafiaron el orden, abducidos por el desvarío vestimentario:

El miriñaque se propagó con rapidez suma entre todas las clases sociales. Ya en 1720 las criadas de París se lo ponían para ir al

⁴¹⁹ VON BOEHN (1928a). *Op. Cit.*, p. 8.

⁴²⁰ *Ibid.*, p. 11.

⁴²¹ *Ibid.*, p. 161.

⁴²² *Ibid.*, p. 56.

mercado; en cambio, las damas alemanas eran mucho menos indulgentes con su servidumbre y consiguieron que se prohibiese el uso de aquella prenda a las clases bajas. En la aldea sajona de Denschütz, dos aldeanas fueron procesadas por llevar miriñaque, en Dresde, en 1751, dos criadas sufrieron un castigo por haberse atrevido a entrar con miriñaque en una iglesia⁴²³.

La burguesía había marcado un precedente: imitar a su superior se había convertido en una aspiración social que la política de los Antiguos Regímenes se afanaba por reprimir. Sin embargo, la moda cumplía una función nunca antes conocida, y se convertía en el valor transactivo de un nuevo sistema que cobrará forma con la Revolución Francesa y la II Revolución Industrial. El camino democratizador del continente europeo se aliaba así con el ente textil, llegando a repercutir en el vestido político.

4.2.1. La emulación estilística y la devaluación del “traje de clases” en el origen de las democracias

En el siglo XVIII, la irrupción de las indianas estampadas de algodón supuso una revolución tanto en la estética del traje como en la economía de la producción textil: estas telas importadas de las Indias por los colonos ingleses introducían técnicas de reproducción de motivos, como el *batik*, que abarataban costes y hacían que se tabaleasen las lujosas industrias artesanas de la sedería y el bordado de los principales países europeos. La exclusividad de la élite de portar vistosos trajes se diluía en un escenario, cada vez más urbanizado, donde el pueblo podía lucir tejidos estampados de similar factura

⁴²³ VON BOEHN (1928b). *Op. Cit.*, p. 242.

que los de nobles y aristócratas, pero de calidad inferior, complicando así la distinción de clases sociales a simple vista. En el país galo, en 1717:

Se amenazó con la pena de galeras a los mercaderes que en lo sucesivo importasen o vendiesen esas telas prohibidas; a las mujeres y las muchachas burguesas que las usaban, se les arrancaban del cuerpo públicamente, y según dice Grimm, en 1755 se llevó a cumplimiento una sentencia de galeras; pero todo fue inútil, puesto que de año en año aumentó el uso de indianas estampadas para vestidos, muebles y cortinajes. Acabó por ser un deporte usar precisamente esas telas prohibidas y que solo llegaban a Francia de contrabando. [...] Al fin, el gobierno cedió; en 1760 fueron levantadas las prohibiciones [...].⁴²⁴

La moda, que hasta la fecha había sido un instrumento representativo de la pirámide estamental, se aliaba ahora con las consignas ilustradas. No obstante, las restricciones persistieron, y la diferenciación de clases siguió siendo un motivo para legislar, si ya no mediante normas suntuarias, sí por medio de decretos ley regulativos que camuflaron intenciones similares a las pragmáticas de los antiguos regímenes. Tal y como afirma el sociólogo Pierre Bourdieu:

Las incesantes transformaciones de la moda son producto del concierto objetivo entre, por una parte, la lógica de las luchas internas en el campo de producción que se organizan según la oposición entre lo antiguo y lo nuevo, oposición a su vez ligada, por mediación de la oposición entre lo caro y lo (relativamente) barato y entre lo clásico y lo práctico (o entre la vieja guardia y lo vanguardista), con la oposición entre lo viejo y lo joven [...] y, por otra parte, la lógica de las luchas internas en el campo de la clase dominante que [...] enfrentan a las fracciones dominantes y las

⁴²⁴ *Ibid.*, pp. 195-196.

fracciones dominadas o, con mayor exactitud, a los poseedores y los pretendientes.⁴²⁵

Según este axioma, el discurrir de la moda ha sido, y es, un medidor de la temperatura del control estatal frente a una disidencia indumentaria, cuya pretensión es aprovecharse de las capacidades semióticas del traje para alcanzar un posicionamiento insurgente en el marco social. Y la Revolución Francesa fue un claro ejemplo de ello.

Cimentando la lucha por la disipación de la diferencia de clases, pensadores como Kant, Rousseau, Voltaire o Hume arremetían contra el proceder estamental de los engranajes del absolutismo europeo. El levantamiento francés fue su última consecuencia, siendo uno de los hitos históricos más importantes en lo que se refiere capacidad político-disidente de la moda: los girondinos usaron los pantalones cogidos con un cordel a la cintura en clara oposición a los calzones cortesanos, gestando el movimiento de los *sans-culottes*, que llevaron a la guillotina a todo un régimen que había hecho del lujo su motor discursivo.

Junto con los pantalones, surgieron elementos textiles que apoyaban la retórica revolucionaria, como las telas "*à la republicaine*", en colores que rendían homenaje a la naciente república, y con fibras que diferían de las sedas labradas u ostentosos encajes. Ahora las batistas y las indianas prorrumpían para aniquilar el sistema textil normativo anterior.

⁴²⁵ BOURDIEU, Pierre. *La Distinción. Criterio y bases sociales del gusto*. Traducción de M^a del Carmen Ruiz de Elvira. Madrid: Taurus Humanidades, 1988, p. 231. ISBN: 84-306-0236-4.



Figura 86. La Revolución Francesa levantó a un batallón de hombres que hicieron del pantalón su arma estilística: los *sans-culottes* (izda.). Su denominación, que podríamos traducir como los “sin calzas”, hacía referencia a la prenda inferior bifurcada que la élite aristocrática y monárquica portaba (dcha.). Esta, confeccionada en exquisitos tejidos, se ajustaba a la pierna hasta la pantorrilla. Los *sans-culottes*, por el contrario, portaron largos y anchos pantalones, que llegaban hasta los tobillos, ajustados a la cintura con una lazada y confeccionados en rudimentarias sargas y lonetas.

A las cortes europeas les producía espanto el devenir de la corte francesa de finales del siglo XVIII. Sus monarcas se instruían en la filantropía para complacer a un vulgo con un mayor peso actitudinal en la esfera política:

Reyes como Federico el Grande, José II y Catalina de Rusia se sienten orgullosos de ser los primeros servidores de sus Estados. Federico II se llama a sí mismo el rey filósofo; [...] y el emperador José, amante del ser humano⁴²⁶.

La industria no hizo sino reforzar un sistema que, cimentado ya desde la era medieval, ahora se imponía bajo unas reglas sociales completamente diferentes basadas en la desintegración de las estructuras feudales del

⁴²⁶ VON BOEHN (1928b). *Op. Cit.*, p. 4.

Antiguo Régimen. A ello se sumaron los adelantos tecnológicos que favorecieron el desarrollo de la industria al incorporar las máquinas y la ingeniería del vapor en las cadenas de producción. La consecuencia de esta nueva visión del mundo que comenzó a instalarse en Europa, y en el floreciente continente americano, fue el nacimiento de un nuevo capitalismo, basada ahora en la aceleración de los procesos, en la mano de obra autómatas y en el libre mercado de competencia.

Por otro lado, las teorías socialistas, declinadas para finales del siglo XIX en ideologías marxistas, comunistas y anarquistas, habían perpetuado una lucha por democratizar la actividad social, cultural y económica, lo que a su vez tuvo una repercusión directa en el ideario indumentario de las sociedades proto-demócratas. Los movimientos ideológicos unidos a los adelantos técnicos de la época agitaron una próxima e inevitable revolución indumentaria. Las dinámicas de producción de productos en serie y el abaratamiento de los costes favoreció la adquisición, cada vez mayor, de bienes conspicuos:

Se percibe a partir de entonces la corriente que llevará a la clientela a la difusión democrática de un lujo asequible, tanto en la ciudad como en el campo, ajeno a las clases elevadas y a la burguesía rica.⁴²⁷

La incorporación de los adelantos mecánicos y químicos en la industria textil disparó las capacidades finales del producto, consiguiendo acabados que en el pasado hubieran supuesto la entrega total de decenas de artesanos. Los avances en la tinción, estampación y confección seriada permitieron que un elevado número de prendas y accesorios fueran destinados al consumo comercial, replicando productos lujosos a un coste muy económico.

⁴²⁷ BOUCHER. *Op. Cit.*, p. 371.

Inglaterra fue el lugar que abanderó este movimiento productivo seriado en materia textil. Sus explotaciones coloniales en India y en Estados Unidos le proveían de un material barato y fácil de adecuar: el algodón. La estampación en esta fibra conseguía definiciones capaces de emular las mejores piezas de sedería salidas de los talleres lioneses. El método de las telas de *Jouy*⁴²⁸ replicaba las técnicas de bordado o adamascado, alcanzándose excelsos acabados en bases de batistas y percal. La nitidez de esta técnica de estampación devaluó los productos que se obtenían mediante metodologías manuales, ya que con tablas de impresión se alcanzaba una cantidad considerable de metros de vistosos tejidos, plagados de motivos figurativos bicolors o tricolors, frente al costoso trabajo manual de embastado y bordado.

De esta forma, las mujeres de las clases sociales menos favorecidas podían abastecerse de estos económicos tejidos estampados y pedir a sus modistas que reconstruyesen con ellos las siluetas “a la moda” que aparecían litografiadas en las, cada vez más populares, revistas de moda.

La democratización del traje revertía en el panorama civil: las clases sociales se diluían en términos estilísticos, y en la calle se hizo cada vez más difícil reconocer el rango social de las personas que la transitaban, pues la indumentaria dejó de ser una seña: hacía falta aproximarse y evaluar la calidad de los tejidos y acabados para discernir con firmeza a qué clase social pertenecía cada cual.

En el umbral del siglo XX, la lucha democrática estuvo abanderada por feministas y sufragistas. Habiéndose gestado un debate feminista ya en siglo

⁴²⁸ Los hermanos Oberkampf instalaron su producción de cotonadas impresas en Jouy-en-Jossas, en las cercanías de Versalles, a partir de la segunda mitad del siglo XVIII. Sus motivos impresos en los tejidos dieron origen las legendarias “telas de *Jouy*”, conocidas por sus representaciones naturalistas y alegóricas en una o dos tintas.

XIX, la fracción entre los diferentes colectivos según sus expectativas liberales o conservadoras imposibilitó la carrera política del sufragio femenino en un primer momento.



Figura 87. Gracias a la impresión de motivos en tela (dcha.), que desde finales del siglo XVIII permitía abaratar los costes de fabricación, hizo que los vistosos y costosos tejidos brocados (izda.) ya no fueran monopolio de la fantasía de la moda: desde el siglo XIX se impuso la serigrafía textil, permitiendo lucir acabados en las telas que en el pasado eran exclusivos para la élite.

No obstante, las prestaciones que ofrecía el nuevo milenio sirvieron de plataforma a un grupo cada vez más compacto de mujeres, el cual empezó a encontrar más avenencias que divergencias. A pesar de que en toda Europa los colectivos femeninos se multiplicaban⁴²⁹, Inglaterra se perfiló como el país

⁴²⁹ En Francia, las coaliciones feministas se sucedían: de la Sociedad de Sufragio de Mujeres y la Federación Francesa de las Sociedades Feministas, creadas en 1876 y 1891 respectivamente, surgirá el Consejo Nacional de las Mujeres Francesas en 1901 (Cfr. BARD, Christine. *Op. Cit.*). En España, las asociaciones feministas se extienden por todo el territorio nacional: la Asociación General Femenina de Valencia, la Sociedad Progresiva Femenina de Málaga o la Unión Femenina del Librepensamiento en Huelva demostraban la buena salud de la coalición entre mujeres para combatir ideológicamente los yugos androcentristas del poder federal.

líder del movimiento sufragista. La beligerancia de sus cabecillas impulsó una voluntad reaccionaria entre las mujeres sin precedentes en la historia pasada, algo que marcó, de forma inexorable, el devenir de todo el siglo XX.

Josephine Butler fue pionera en movilizar a las mujeres en el espacio público (hasta el momento, dominio masculino), abanderando el grupo de las "damas de blanco" que denunciaban "la inmoralidad social y la corrupción política"⁴³⁰. Y es que, en un período repleto de nacimientos convulsos de partidos y corporaciones asociativas, el rango cromático de las vestimentas y accesorios adquirirá un nuevo valor en la lucha política:

Abundaban tríos de colores corporativos (blanco, verde y morado... o rojo, o dorado) que se combinaban con bandas con siglas de diferentes ligas o "partidos" de mujeres hasta entonces desconocidos. Junto a la caja de los hilos, en el montoncito de ropa a reparar de los niños no era difícil encontrar un estandarte o una banda bordada primorosamente con el lema 'Votes for Women'.⁴³¹

En España se produjo la misma tendencia, y el color también valió para identificar a los bandos ideológicos sobre el debate feminista. Mientras que las mujeres republicanas y socialistas se alistaban en el grupo denominado "Damas Rojas", formado en 1909 y que "desplegaron una considerable acción política y social"⁴³², las "Damas Negras" o "fraileras", se oponían a su avanzadilla libertaria, y lo hacían en defensa de los valores de la tradición

⁴³⁰ GONZÁLEZ, María Jesús. "Las sufragistas británicas y la conquista del espacio público: integración, recreación y subversión". En: *Arenal: Revista de historia de las mujeres* [en línea] Vol. 16, Núm.1, 2009, pp. 53-84 [consulta: 11/05/21]. ISSN-e 2792-1565. Disponible en:

<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3323217>

⁴³¹ *Ibid.*, p. 61.

⁴³² SANFELIU, Luz. "Del laicismo al sufragismo. Marcos conceptuales y estrategias de actuación del feminismo republicano entre los siglos XIX y XX. Pasado y Memoria". En: *Revista de Historia Contemporánea* [en línea]. Universidad de Alicante, Núm. 7, 2008, pp. 59-78 [consulta: 29/02/21]. Disponible en: https://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/19419/1/Pasado_y_Memoria_07_04.pdf

cristiana⁴³³. El enfrentamiento político en torno a la cuestión femenina cargaba de simbolismo la cromaticidad del bando normativo frente al disruptivo.

De forma coetánea el panorama asambleario en Europa se ensanchaba con el incesante nacimiento de nuevos partidos, que adquirirán, como las agrupaciones de las mujeres, asignaciones cromáticas según la programática de sus ideologías. Si durante siglos los colores habían definido clases sociales, géneros, oficios, naciones, regiones y rangos escolásticos o militares, a partir del siglo XX también determinarán la adscripción política de los individuos, gestándose así el futuro concepto de "color corporativista".

Pero regresando a la cuestión feminista, y en particular, a las sufragistas inglesas, existieron rasgos destacables que repercutieron en su manera de relacionarse con el indumento. Habiendo descubierto las posibilidades reverberantes del discurso en el espacio público, las sufragistas no dudaron en recurrir al uso de la prensa escrita: los avances en la impresión y distribución de rotativos permitieron la rápida y económica edición de ejemplares⁴³⁴. Además, en ellos ya se podían incluir instantáneas de la realidad, gracias a que la fotografía moderna había conseguido "la invención del sistema de gelatino bromuro"⁴³⁵ y a que "las máquinas portátiles de carrete circular y bajo costo *brownie* de Kodak"⁴³⁶ habían empezado a comercializarse. La distribución de estos avances tecnológicos permitió, por un lado, una reproducción cada vez más nítida; y por otro, la captación de imágenes callejeras, fuera ya de los márgenes limitantes del estudio fotográfico.

⁴³³ Cfr. *Ibid.*, 67.

⁴³⁴ En este contexto nacerá "el *Daily Mail* (1896) o el *Daily Mirror* (1903) de enorme tirada y a bajos precios, dirigidos a un amplísimo público recientemente alfabetizado". En: GONZÁLEZ. *Op. Cit.*, p. 59.

⁴³⁵ *Ibid.*, p. 59.

⁴³⁶ *Ibid.*, p. 59.

Las sufragistas inglesas supieron adueñarse de este medio para promocionar su causa y difundir:

Una imagen pública inusual de la mujer: organizadora, creativa, transgresora, comunitaria, beligerante y solidaria que preludiaba todas las facetas que era capaz de desarrollar⁴³⁷.



Figura 88. La lucha sufragista fue de los primeros movimientos en entender las posibilidades publicitarias de los eslóganes en soportes epatantes. En la imagen, una mujer militante por el derecho al voto femenino, porta sobre su traje un delantal plagado de proclamas a favor de la causa.

⁴³⁷ *Ibid.*, p. 59.

Tal fue así que, el traje, para algunas sufragistas, pasó a representar una hoja en la que transcribir los mensajes más combativos, convirtiendo sus siluetas rigurosamente femeninas en eslóganes indumentarios.

La I Guerra Mundial acallaría momentáneamente la creatividad indumentaria en el plano político. La resaca bélica daría paso a la fiesta de la década de los años veinte a la que le prosiguió la otra gran resaca, la del alzamiento de los nacionalismos en Europa. La reposición de la I Guerra Mundial no había permitido tomar las suficientes fuerzas para encarar un nuevo conflicto, y con la II Guerra Mundial la Europa *flamboyante* se apagaba. La moda se replegaba así ante la invasión nazi, donando sus servicios a la causa bélica: confeccionar sábanas para los hospitales, uniformes y mascarillas para los ejércitos es la misión textil más venerable en tiempos de precariedad. Las dos grandes damas de la moda parisina de la época se repliegan: Chanel cierra sus tiendas, exceptuando la venta de perfumes que garantizó su sustento mientras duró la guerra, y se exilia en Suiza; Elsa Schiaparelli hace lo propio y huye a los Estados Unidos. En un París huérfano de Mademoiselle Chanel y la magna Schiaparelli, el modisto Lucien Lelong, nombrado presidente de la *Chambre Syndicale de la Haute Couture Française*, hizo todo lo posible para evitar la quiebra que amenazaba a la mayor parte de las casas de costura.

Las restricciones se multiplicaron y los racionamientos no solo se produjeron en la alimentación, sino también en el textil. Durante la II Guerra Mundial se calculará la cantidad de tela usada por prenda, así como el número máximo de pliegues, botones y demás fornituras. Los bolsillos de parche y de cartera, las pinzas, los puños y las vueltas en los pantalones se prohibirán, en un intento

por ahorrar en la confección⁴³⁸. La fantasía de la moda quedó aparcada por considerarse inútil en tiempos de supervivencia.

El artificio cedía el paso a la uniformidad, los tiempos así lo exigían. La II Guerra Mundial dejaría una Europa devastada que requirió de un aliado, los Estados Unidos, para su reconstrucción. Con ello, un nuevo mapa geopolítico se trazaba en Occidente, con enormes repercusiones en el discurrir sociocultural europeo que tuvieron su irrevocable eco en el terreno indumentario a partir de la segunda mitad del siglo XX. La reactivación de la economía de la mano del patrocinio estadounidense hizo que muchas casas de costura, en su camino de re inserción tras la guerra, encontraran en la firma de contratos de licencias con grandes almacenes americanos su resorte de conservación. Christian Dior, el modisto por antonomasia de la década de los 50, fue precursor en implantar esta dinámica que le proveía grandes ingresos con los que reinvertir en su línea de Alta Costura. Pierre Balmain y Jacques Fath fueron otros de los modistos que entregaron sus nombres a la reproducción de productos de gran distribución bajo su rúbrica, germinando el camino que años más tarde conducirá a la instauración del *prêt-à-porter*.

En paralelo, se gestaban las tribus urbanas. Los nuevos parámetros socioeconómicos que prestaba la segunda mitad del siglo XX impulsaron, al fin, que las revoluciones vestimentarias fueran actos políticos conscientes. Las primeras tribus urbanas nacerán en este contexto, multiplicándose y difundándose desde la década de los años cincuenta hasta los ochenta por el mapa occidental. *Teddyboys, rockers, rastamen, punks, mods y glams*, entre otros, inundarán las calles con sus vindicaciones musicales, sociales e indumentarias, usurpando los signos ya existentes para reconstruir nuevas

⁴³⁸ SEELING. *Op. Cit.*, p. 199.

escalas vestimentarias, demostrando que los "códigos existen para ser usados y explotados"⁴³⁹.

Miles de jóvenes tomarán por primera vez una palabra política que se les había vetado y se pronunciaban contrarios al programa que sus padres, presidentes de estado, empresarios u obreros de fábrica; y que sus madres, abnegadas amas de casa, habían trazado. Las manifestaciones juveniles contra la discriminación racial y la inminente guerra de Vietnam se tiñeron de teorías marxistas⁴⁴⁰. Nietzsche se había convertido en el autor de cabecera de los *Beat Generation*, que veían en el nihilismo el mejor contraataque para la sociedad de consumo. Eugene Ionesco y Jean Paul Sartre representaban el devenir distópico, su indumentaria aún arraigada en la burguesía, daba pista a sus secuaces alevines Allen Ginsberg y William Burroughs, para conmutar las tradiciones indumentarias. El jersey de cuello alto y la chaqueta de terciopelo en tonos neutros y oscuros serán las nuevas señas de su dietario disidente.

El capitalismo y la recién llegada "sociedad del bienestar" estaban en tela de juicio: los muchachos renegaban de su rol de *pater familia* y rehuían del oficio de sus progenitores; las muchachas se empoderaron y reivindicaron su libertad sexual, resolviendo el conflicto de las formas protuberantes que les exigía el patriarcado con la delineación de un cuerpo delgado e infantilizado perfectamente representado por la modelo Twiggy.

La moda, anquilosada en los salones de una obsoleta Alta Costura, empezó a contagiarse de lo que estaba sucediendo en la calle. Los grandes de la posguerra, Dior, Balmain y Balenciaga, veían sus modas depravarse frente a

⁴³⁹ HEBDIGE. *Op. Cit.*, p. 141.

⁴⁴⁰ SEELING. *Op. Cit.*, p. 343.

unas corrientes juveniles que encontraron en la indumentaria el símbolo más inmediato para generar debate.



Figura 89. La *Beat Generation*, abanderada por el escritor William Burroughs (izda.), vestía de forma “políticamente” descuidada, con suéteres de cuello vuelto, tejanos y sandalias (dcha.), tirando por tierra siglos de protocolo vestimentario.

Un jovencísimo Yves Saint Laurent, a la cabeza de la casa Dior tras la abrupta muerte de este en 1957, simbolizará el nuevo camino que la moda tomaría, como industria perfectamente articulada en el libero-capitalismo. El mismo diseñador tomó una senda disruptiva consciente, y su colección para la casa del año 1960 fue un escándalo para la prensa especializada: Saint Laurent convirtió la popular silueta del *New Look*⁴⁴¹ de la *maison* en jerséis de cuello

⁴⁴¹ Esta afamada silueta de Christian Dior, presentada en 1947, marcaría el fin de las restricciones estilísticas de la postguerra, y vaticinaba el futuro de esplendor de la anhelada “sociedad del bienestar” de la década de los años 50. La silueta se dibujaba con una cintura estrecha que disparaba una falda abullonada hasta la mitad de la pantorrilla. Esta silueta esquilmará aquella andrógina y vanguardista que en décadas anteriores había liberado a la mujer de la esclavitud de corsés y enaguas.

vuelto y chaquetas de estilo desenfadado, emulando el estilo *beatnik*, algo que le valió su despido de Dior:

Mi última colección para Dior turbó profundamente al mundo de la costura. Aquellas inspiraciones de la calle no parecían muy elegantes para mucha de la gente que se sentaba en las sillas doradas de los salones de costura. Las estructuras sociales se estaban resquebrajando. La calle tenía su propio orgullo, su propio '*chic*'⁴⁴².

La efervescencia de la calle y el despotismo juvenil habían tirado al traste con siglos de edictos y leyes suntuarias. Los movimientos juveniles se fueron radicalizando cada vez más: las nuevas alianzas extracomunitarias de los principales países europeos estaban generando un contexto socioeconómico sumido en la privatización de las principales industrias, en el aumento del paro, y en el consecuente descontento ciudadano. A ello se sumaban las dramáticas consecuencias del alzamiento de los fascismos y de las dictaduras comunistas, que habían hecho escarmentar a un Occidente cada vez más pusilánime y que encontró en la declaración de los derechos universales su mayor eslogan reformista.

Ante tal fiebre consuetudinaria, las órdenes que habían regulado la etiqueta social según clases sociales o de género quedaron abolidas. La calle había ganado la primera de las batallas y la industria de la moda la imitaba. Los nuevos aires empujaban al cambio: a pesar de la testarudez de ciertas casas por mantener las praxis de la Alta Costura, esta última se enfrentaba a la

⁴⁴² [Traducción propia]: *"My final collection at Dior profoundly shocked the couture [...]. Those street inspirations all seemed very inelegant to a lot of people sitting on the gilt chairs of a couture salon... Social structures were breaking up. The street had a new pride, its own chic"*. BLISTÈNE, Bernard, MÜLLER, Florence. et al. *Yves Saint Laurent*. París: La Martinière, Fondation Pierre Bergé-Yves Saint Laurent, 2010. ISBN: 978-0-8109-9608-3.

posibilidad de su ocaso frente a un colosal *prêt-à-porter* que avanzaba a pasos agigantados.

La metodología de producción textil de los EE.UU. pronto fue un referente para los industriales del sector francés. Pierre Bergé, fiel compañero sentimental y tutor de la firma homónima de Yves Saint Laurent, junto con Jean Claude Weil y Albert Lempeur, deciden trazar un nuevo calendario de la moda. A partir de la década de los sesenta, las colecciones de *prêt-à-porter* se presentan en recintos feriales como producciones seriadas, a un coste mucho menor que el de la elitista Alta Costura, operando un nuevo discurso reformista y democratizante del diseño de moda. La indumentaria inaugura así su propio método, y sus adeptos harán uso de ella ya sin temor a ser reprendidos, encarcelados, o incluso sacrificados, como lo fueron sus predecesores en la materia.

Ya para la década de los ochenta, usar el traje de manera subversiva constituye una acción democrática no exenta de análisis crítico. Ninguna época anterior ha sido tan fecunda en la alteración de los códigos indumentarios. Sin embargo, ante tal eclosión, el hombre occidental normativo aún se negará a descender del pódium y seguirá manteniendo sus códigos supremacistas, lo que tendrá un claro ejemplo en el terreno de la política. El nuevo jefe de Estado, que al término de la II Guerra Mundial había abandonado el traje castrense, se representa bajo el uniforme de oficinista: traje chaqueta, camisa blanca, corbata y zapatos Oxford.

Habrá que esperar hasta el nuevo milenio para que este uniforme del político contemporáneo, usado también por las mujeres que se han ido incorporando a los hemiciclos en su versión femenina del traje chaqueta, se vea transmutado por la emulación del vestuario de calle: con los nuevos movimientos de la izquierda europea, surgidos tras la crisis financiera del 2008, los parlamentos

empezarán a ser un desfile de pantalones vaqueros, cazadoras perfecto, zapatillas deportivas, camisetas y sudaderas. Este nuevo despliegue estilístico del agente político contemporáneo será analizado en el último apartado que concluye el presente capítulo. Previamente, revisaremos las implicaciones del vestir del “extranjero” en las gestiones políticas y de Estado de las naciones occidentales.

4.3. El extranjero y su traje como disidente: implicaciones políticas del vestir entre naciones

*Il était un p'tit homme
tout habillé de gris,
Carabi.*

Paul Poiret⁴⁴³

[...] Aquella noche vestía de gran ceremonial; quiero decir que llevaba la vestidura de africano, y estaba de pie allí, delante de su casa, solo, esperando.

Colin Macinnes⁴⁴⁴

El extranjero siempre fue un actor crucial en el devenir de las políticas de los estados. El recelo que este ha producido con su presencia hizo que sus hábitos alimenticios, su credo y sus ropas se convirtiesen históricamente en signos diferenciales que debían ser vigilados, contenidos y señalados para poder ser identificados por la nación a la que se adherían. Por ejemplo, en las leyes recogidas en el Código Teodosiano ya se “define cómo deben vestirse los

⁴⁴³ POIRET, Paul. *Vistiendo la época*. Traducción de Boris Bureba. Sevilla: Editorial Renacimiento, 2017, p. 119. ISBN:978-84-17266-15-8.

⁴⁴⁴ MACINNES, Colin. *Principiantes*. Traducción de Baldomer Porta. Barcelona: Círculo de Lectores, 1986, p. 220. ISBN: 84-226-2207-6.

judíos⁴⁴⁵ en el siglo V d.C., para controlar a una “secta abominable”⁴⁴⁶ según el poder imperial del ya fragmentado y convertido al cristianismo pueblo romano.

Siglos antes, los griegos, recelosos de la cercanía de las tribus celtas que orbitaban la cuenca mediterránea y sus regiones más septentrionales, temían las avanzadillas extranjeras. La forma de vestir de estas tribus, a base de pieles apenas curtidas, era objeto de mofa y crítica para el civilizado pueblo griego, quienes veían en esta vestimenta la más vívida muestra del estado salvaje de los celtas.

Pero será el Imperio Romano quien será conquistado definitivamente por estos pueblos bárbaros, sumiéndose tanto en la conquista territorial como vestimentaria. Los celtas y teutones se valieron de la inestabilidad del imperio tras el desplazamiento de la capital romana a Bizancio, por parte de Constantino el Grande. A esto se le sumaba la penuria que avasallaba las regiones rurales, que propiciaba un clima de oposición entre el campesinado y los ciudadanos de las urbes más desarrolladas del imperio. Estos condicionantes permitieron una voraz oleada de incursiones tribales: la campaña de los bárbaros germánicos que “se ponía en marcha a través de la región báltica y descendía lentamente hacia la Europa central y el Rin”⁴⁴⁷ desde el siglo III, hizo tambalear la *pax romana* mantenida con los asentamientos celtas, y trajo como consecuencia las grandes invasiones que asolaron a Occidente hasta el siglo VI. El entorno rural, especialmente el galo, sumido en la pobreza y la inseguridad, aprovechó el saqueo de los germanos

⁴⁴⁵ ATTALI, Jacques. *Los judíos, el mundo y el dinero: Historia económica del pueblo judío* [en línea]. París: Librairie Arthème Fayard, 2002 [consulta: 19/08/20]. Disponible en: <https://books.google.es/books?id=7m7DDwAAQBAJ&printsec=frontcover&dq=ATTALI,+Jacques.+Los+iud%C3%ADos,+el+mundo&hl=es&sa=X&ved=2ahUKEwiJqOCdw7z9AhUXVKQEHeUTBHEQ6wF6BAgJEA#v=onepage&q=ATTALI%2C%20Jacques.%20Los%20iud%C3%ADos%2C%20el%20mundo&f=false>

⁴⁴⁶ *Ibid.*

⁴⁴⁷ BOUCHER. *Op. Cit.*, p. 116.

para conllevar su propia revuelta, por medio de actos vandálicos en coalición con ellos⁴⁴⁸.

De esta unión acaecida se moldeó el personaje del bandido insurrecto, y por tanto marginal, del *latro*. Muy posiblemente el campesinado empobrecido y los *latrones* desertores incorporaron elementos del vestuario bárbaro al suyo, en un gesto de aligación con el salvaje y de compromiso para con este en la lucha por derrocar el poder imperial. Las pieles, las bragas largas⁴⁴⁹, las túnicas cortas, los llamativos colores y las nuca rapadas⁴⁵⁰ fueron características vestimentarias y estilísticas de los pueblos germanos, antítesis de la etiqueta clásico-post-imperial. El uso de alguna o de todas estas características vestimentarias supondría un apoyo plástico y discursivo para el *rustuci* que decidiese operar contra el régimen bajo el subterfugio bárbaro.

Con ello, el avance de los pueblos transrenanos condujo al derrocamiento definitivo del sistema imperial romano y con él, a la reformulación de los parámetros estilísticos: "A partir de las primeras presiones de los bárbaros contra las fronteras imperiales, los elementos de su traje penetraron con ellos"⁴⁵¹. Aquellos salvajes y bárbaros, que definieron durante siglos el contexto rural para griegos y romanos, se convertían ahora en los líderes de los territorios pre-feudales de una Europa en plena reformulación de su cartografía político-geográfica. Estos neopobladores alemanes, frisones y

⁴⁴⁸ Cfr. LOMAS, Francisco Javier. "La percepción del orden en el siglo IV. Los panegiristas latinos". En: LOMAS, Francisco Javier y DEVÍS, Federico (editores). *De Constantino a Carlomagno. Disidentes heterodoxos marginados*. Cádiz: Servicios de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, 1992, pp. 76-106. ISBN: 84-7786-112-9.

⁴⁴⁹ Muchos autores alternan entre el término latinizado *braccae*, y el francófono *braies*, con el de bragas o calzones, para designar una suerte de pantalones de origen persa que los bárbaros celtas y teutones portaban, especialmente los hombres. Esta prenda bifurcada, que resultaba ser "un auténtico signo de barbarie para los romanos" (LAVÉ. *Op. Cit.*, p. 46), se convirtió en un elemento crucial en el desarrollo del traje masculino desde la Edad Media hasta la era contemporánea, adquiriendo la forma de calzas ajustadas en el siglo XVI, de *culottes* hasta las rodillas en los siglos XVII y XVIII y los *pantaloons* en el siglo XIX, ya con el patronaje propio del pantalón contemporáneo.

⁴⁵⁰ BOUCHER. *Op. Cit.*, p. 117.

⁴⁵¹ *Ibid.*, p. 117.

francos, entre otros, fueron introduciendo elementos de su traje al mismo tiempo que se adueñaban de aquellos persistentes de la indumentaria latina, convergiendo el folclore y los usos domésticos bárbaros con aquellos de los territorios conquistados. Aquellos rústicos pobladores de origen huno y teutón fueron adquiriendo la fluidez de las túnicas talaras de los conquistados romanos, y estos asumieron a su vez, elementos de sus vencedores, como los *femoralia* o *braccae*⁴⁵².

El latino descendió social y políticamente en la estratificación indumentaria mientras que el teutón ascendió, consciente de las prerrogativas obtenidas en la adopción de determinados elementos vestimentarios de las anteriores élites grecorromanas, las normativizantes.

Estas comunidades celto-germanas constituirían los posteriores reinos europeos medievales bajo la administración de ostrogodos, visigodos, lombardos, longobardos y francos. Estos reinos desvelarían a su vez el evidente sedimento grecorromano, ya no solo en las estructuras sistemáticas de estos nuevos regímenes feudales, sino también en los esquemas vestimentarios, directos herederos de la tradición talar de los *pater familia* y *matronas* de otrora.

Durante estos reinados, ciertas zonas meridionales fueron asediadas por un nuevo "extranjero": la conquista del califato islámico en Italia, Francia y España resquebraría el mapa de los reinos europeos, sumiendo a las comunidades asediadas al yugo de la nueva praxis del invasor. En lo que respecta a la moda, la maestría artesana en el textil y en el trabajo del cuero que los árabes introdujeron en estas regiones de Europa, harán de ellas futuros centros productivos de los que se alimentarán las principales cortes

⁴⁵² Ver Fig. 46.

europas renacentistas y barrocas. El contacto tirante con el extranjero se tradujo, en este caso, en un progreso técnico del proceso textil.

Habrá que esperar al Renacimiento para que la gestión de la extranjería en la política nacional e internacional se convierta en un peón clave en la administración de los estados. Y es que a partir del s. XV, la competencia interestatal por la hegemonía sobre los nuevos mundos había convertido a los suministros *outré-mer* en una nueva divisa política. Este giro económico y político tuvo grandes repercusiones en el elemento vestimentario: la carrera por liderar la conquista de nuevos territorios se traducirá en una definición de las "modas nacionales", donde las modas "italianas", "españolas" y "francesas" delinearán el paralelismo entre el poder y los avances geográficos frente al extranjero.

Será ya en el Barroco cuando la moda en relación con el poder nacional alcance su zénit, describiendo un nuevo paradigma regio: el monarca encontrará en la lectura del cuerpo canónico y su cobertura una extensión de su poder y, por lo tanto, una manera de hacer política frente al extranjero.

Una de las pistas discursivas de este nuevo paradigma la podemos encontrar en la descripción que los legisladores ingleses hacen, en torno al siglo XVI, sobre los "dos cuerpos del rey". Esta distinción, según principios fisionómicos, servía como tautología última para entender la potestad política de las monarquías y garantizar la sistematización de los reinos del Antiguo Régimen. Según esto:

El Rey tiene dos Capacidades, pues tiene dos Cuerpos, uno de los cuales es el Cuerpo natural que consiste en Miembros naturales como los tienen todos los demás Hombres; el otro es un Cuerpo político, cuyos Miembros son sus súbditos, y él y sus Súbditos forman juntos la Corporación [...] y él está incorporado a ellos y

ellos a él, y es la Cabeza de la que ellos son los miembros, y él solo ejerce el poder de gobernarlos; y ese Cuerpo no está sujeto ni a las pasiones, como lo está el otro cuerpo, ni a la Muerte, pues, en cuanto a ese Cuerpo, el Rey no muere jamás⁴⁵³.

Con esta duplicación de los cuerpos en una misma persona, se perseguía un discurso donde se confraternaría la universalidad de la humanidad (como ser caduco) con la universalidad del soberano (como ser eterno), un discurso, hacemos notar, que estará vehiculado por el traje: las coronaciones se convertirán en la ceremonia predilecta para trascender la naturaleza del hombre en rey:

Con la concesión de insignias reales -la túnica de 'jacinto', la capa, el anillo, el cetro, la mano de justicia, la corona-, que reúnen en un mismo momento y en un mismo cuerpo lo que tiene más valor colectivo 'visualmente'⁴⁵⁴.

El rey sucumbe a la moda, a la visibilidad del poderío vestimentario para legislar y ordenar. Inventa insignias, condecoraciones y medallas que repartirá entre sus soldados más ilustres, y con las que, un siglo más tarde, diseñará las diferentes líneas de infantería que representarán a su país y a su ley. El Estado y nación, a partir de ahora, y más que nunca, coge *forma*: es visible, identificable y, lo que es más, llamado al respeto por el propio pueblo y por el extranjero. El cuerpo vestido de rey será el cuerpo vestido de los presidentes de las futuras repúblicas y democracias que, a su vez, incubarán otros cuerpos subsidiarios del Estado, y que poseerán su propio traje identificativo. Estos cuerpos vestidos, normativos y contenedores de poder,

⁴⁵³ *Apud.* VIGARELLO, George. "El cuerpo del rey". En: COURTINE, Jean Jean (coord.); CORBIN, Alain (coord.); y VIGARELLO, George (coord.). Traducción de Nuria Petit y Mónica Rubio. *Historia del cuerpo. Vol. 1. Del Renacimiento al siglo de las luces*. Madrid: Taurus Historia, 2005, pp. 373-394. ISBN: 84-306-0589-4.

⁴⁵⁴ *Ibid.*, p. 378.

se convertirán, como es predecible, en un símbolo de rechazo para el extranjero excluido.

Durante siglo XVIII, mientras el nuevo mundo se acondicionaba para acoger la producción industrial, los países del norte de Europa proseguían su avanzadilla colonial. Francia, Inglaterra y Holanda se ponían en cabeza, disputándose el mapa mundial desde los cuatro puntos cardinales. Antaño la evangelización fue el motor impulsor de las explotaciones transoceánicas, durante el siglo XVIII lo serían las expediciones colonialistas que buscaban el adoctrinamiento "cívico" de aquellas comunidades que la vieja Europa tildaba de "atrasadas" y "salvajes", excusa de la que se sirvieron para beneficiarse económicamente de sus materias primas y de su mano de obra. La importación de esta mano de obra a los países europeos produjo un contraste que el esclavo anhelaba resolver cuando:

Al volver a su país, arrojando a las ortigas el vestido de tres piezas de los 'evolucionados' [recuperaba] la larga banda enrollada del *khadi* (tela de algodón) por todo el símbolo político y espiritual que representa⁴⁵⁵.

El traje normativo occidental no solo contaminaba a los autóctonos disidentes, sino que también producía una respuesta vestimentaria de cariz político entre las comunidades expoliadas que propiciarán, en un futuro, la construcción de códigos vestimentarios trasnacionales cargados de retórica anticolonial. Esta consecuencia indumentaria se hará notar ya en la mitad del siglo XX, con los movimientos migratorios resultantes de la descolonización.

La carrera independentista de un gran número de colonias europeas se había traducido en una diáspora de expatriados que buscaba asilo, principalmente,

⁴⁵⁵ TOUSSAINT-SAMAT (1994a). *Op. Cit.*, p. 70.

en las naciones que habían subyugado a sus países al régimen colonial. Para la década de los años 50 del siglo XX, Inglaterra y Francia despuntaban como los países con mayor número de inmigrantes en su territorio tras la ya tercera ola de migración surgida de las descolonizaciones, convirtiéndose en las primeras naciones en transcribir un nuevo diseño urbano. Las ciudades empezaron a expandirse en anillos, apareciendo los primeros guetos integrados por comunidades extranjeras reconocidas como "inmigrantes". Pakistaníes, indios, birmanos y jamaicanos ocuparán los primeros extrarradios de las grandes capitales inglesas, mientras que argelinos, marroquíes y senegaleses nutrirán la conocida *banlieu* francesa.

El intercambio cultural nunca fue un objetivo para los países receptores, contribuyendo a la polaridad entre las comunidades inmigrantes y su sociedad civil. Las costumbres gastronómicas, las tradiciones socioculturales y los hábitos vestimentarios de estos colectivos se convertirán automáticamente en elementos disruptivos. Los países de acogida verán en estas comunidades mano de obra barata para propulsar el cambio de paradigma al que apuntaba el capitalismo: la sociedad tecno-demócrata del bienestar.

La juventud local pronto se convertirá en la mejor aliada de estas comunidades extranjeras, compinchándose con ella para diseñar una disidencia política, cultural y, por tanto, vestimentaria bajo el paradigma de lo extranjero. Superado el período de posguerra, muchos jóvenes comenzaron a cuestionarse el papel de sus países ante la explotación de otras comunidades. Los discursos postcoloniales comienzan a despuntar, a hacerse notar. La consecuencia vestimentaria es inmediata y los:

Trajes tradicionales, que nunca habían traspasado el marco de las sociedades en las que habían nacido, son buscados y adoptados

en el mundo occidental, [...] por los jóvenes que desean proclamar su solidaridad con esas civilizaciones⁴⁵⁶.

En Inglaterra, bajo este contexto, surgieron las primeras subculturas, entendidas estas como organizaciones con parámetros de codificación conductual, lingüística y vestimentaria. Los guetos de antillanos y su comunidad causarían “una influencia sobre las culturas británicas de clase trabajadora a principios de los sesenta”⁴⁵⁷ que se vio traducida en “formas [musicales] específicamente caribeñas (el *ska*, el *bluebeat*, etc.)”⁴⁵⁸.

Lo que ocurría en Inglaterra era un traslape de lo que en Norteamérica llevaba tiempo sucediendo con la segregación civil, posturas socialmente disidentes a las que se les uniría una juventud disconforme con las políticas parentales, hasta la fecha infranqueables. Y es que la cultura de los clubs musicales, de las *jam sessions* y el *jazz* había engendrado una nueva generación de jóvenes comprometidos con la causa de las comunidades negras marginadas.

Hipsters y *beatniks* encontraron en el ideal del “hombre negro”, que el *jazz* y el *blues* habían forjado, el mejor revulsivo ante el panorama político, social, económico y cultural que sus progenitores les delegaban.

Además de la calle pluricultural, el ente político sufrirá el conflicto de naciones en su propio seno, transcrito en los dos ejes antagónicos que el nuevo orbe socioeconómico diseñaba —y antesala de la futura globalización—: el bloque oriental y el bloque occidental.

⁴⁵⁶ BOUCHER. *Op. Cit.*, p. 414.

⁴⁵⁷ HEBDIGE. *Op. Cit.*, p. 73.

⁴⁵⁸ *Ibid.*, p. 73.



Figura 90. Las tribus urbanas nacidas de la unión de la juventud con el inmigrado plagaron las calles de registros indumentarios completamente nuevos, dismantelando una codificación vestimentaria políticamente correcta, labrada durante siglos. Los *rastaman* fueron un claro ejemplo del poder subversivo del extranjero para unos sistemas políticos anclados en el valor férreo del patriarcado burgués.

A pesar de la capacidad polimorfa que el traje había adquirido desde la década de los setenta en adelante, el representante político y normativo permanecía aferrado a su codificación mandataria: tras el embate de la Guerra Fría, los presidentes de los estados aliados europeos y el mandatario de la Casa Blanca adoptaron el traje de chaqueta en colores oscuros, la camisa blanca y la corbata como signos indumentarios normativo-libero-capitalistas; frente a ellos, los países afiliados a la Unión Soviética y a los sistemas comunistas disidían, manteniendo las insignias militares y las charreteras aderezadas con elementos del folclore nacional. La política internacional se convertía en un desfile plagado de simbolismos y de discursos vestimentarios hegemónicos y cismáticos. Sin duda alguna, durante la década de los ochenta

se reconoció en la moda un vehículo comunicacional, y tanto en Oriente como en Occidente, se producían alardes indumentarios de un arte capaz de transmitir los propios valores sociopolíticos.

Esta polaridad, a pesar de los estragos que la globalización ha hecho en la estandarización de las costumbres, permanece en el escenario de la política internacional. En la actualidad, el extranjero y su modo de vestir se ha diversificado: por un lado, se percibe un tipo de extranjero colindante y hermanado por intereses económicos, que ha pasado a integrarse en las colectividades internacionales, con hábitos vestimentarios comunes; por otro lado, persiste la imagen de un extranjero no integrado, señalado y requerido a mantener el límite de sus fronteras, también por intereses económicos, y cuya manera de vestir se ve confrontada a la praxis normativa de aquellos países que creen poseer la potestad social y política.

De este modo, el uniforme nacional de los políticos occidentales, replegado a los requerimientos igualitarios del vestir global actual, se ha convertido en un alarde del pensamiento unilateralista de Occidente, gracias a una serie de códigos vestimentarios cargados de significado durante décadas; frente a él, el representante político "extranjero" tiene dos opciones: sucumbir u oponerse, con la transcendencia que tal acto indumentario supone.

4.3.1. El ejemplo del Motín de Esquilache y el de la Rebelión de las Mantillas: la nacionalidad y la indumentaria en el debate político

Aparte de para identificar las clases, la moda ha servido para distinguir a las naciones y, por tanto, la validez económico-política de sus estados. Vestir a la italiana, a la española o a la francesa, entre otros, ha sido el ejercicio ondulante en el que las modas se han difundido a lo largo de la historia de Occidente

desde la era Moderna. Tal juego diplomático nunca fue un mero ejercicio de frivolidad estética, y por lo general, conllevó movimientos de particular índole que sirven para entender el valor del elemento vestimentario en el ejercicio estatal. De entre todos ellos, el Motín de Esquilache podría considerarse uno de los más ilustres indicativos que sirven para mostrar cómo el Estado y la disidencia indumentaria pueden aliarse en el discurrir político de una nación.

Para entender la gestación del motín, cabe remontarse al ascenso al poder de un monarca de origen galo: el siglo XVIII español fue un período de grandes cambios auspiciados por la llegada al trono de Felipe V, primer rey de la casa Borbón en España y cuyo linaje francés abriría una nueva etapa marcadamente influenciada por las modas galas. La apertura a nuevas maneras de conceptualizar el mundo, como marcaban los preceptos ilustrados, conllevó una crisis desatada por los sectores más refractarios de la sociedad española.

En materia de indumentaria, las modas francesas importadas suponían un choque frontal ante el hábito patrio: de la sobriedad se pasaba al exceso y a la pompa mediante un uso de tejidos coloristas, pelucas, prendas entalladas y complementos frívolos. La introducción de estas tendencias vestimentarias aceleró un movimiento desconocido hasta la fecha, ya que con la llegada de las modas francesas la sociedad española comenzó a cotejarse bajo otras miradas. El culto al esparcimiento y a habitar el espacio público puso en contacto visual a las diferentes clases sociales, propagando los anhelos de imitación y copia. En este panorama, los acérrimos críticos contra el nuevo orden proferían todo tipo de ataques y burlas, acuñando términos como "petrimetre" y "currucato", para referirse a aquellos que se apropiaban de las fruslerías de la moda; frente al "majo", "castizo" y "manolo", que respondían al tradicional prototipo español. Tal fue el desajuste estamental que se impulsó el diseño de un traje nacional estandarizado.

Las modas extranjeras resultaron ser, además, un peligro económico, ya que promovían el gusto por los tejidos franceses, ingleses e indianos, mucho más vistosos que los patrios. Esta fue una razón de peso para que se dictaran leyes suntuarias como la de Felipe V, por la que se prohibía vestir con sedas y paños no producidos en territorio nacional⁴⁵⁹.

La moda se politizaba y revertía en un malestar que enfrentaba a los defensores del despotismo ilustrado frente a los tradicionalistas. Sería en este contexto que se desataría el Motín de Esquilache, acontecido en 1766 y provocado por la prohibición que Carlos III —sucesor de Felipe V— hizo de la capa larga castiza y el chambergo, bajo el asesoramiento de su ministro el Marqués de Esquilache. Esta medida tenía como objetivo minimizar los actos vandálicos y de desorden que se venían perpetrando gracias a la amplitud de la larga capa nacional y los alerones del sombrero chambergo, elementos que se usaban para ocultar identidades delictivas. La interdicción supuso un amotinamiento popular que puso en peligro la propia vida del rey, quien, ante tal desenlace de los acontecimientos, hubo de derogar la medida.

Sea como fuere, la reticencia a deshacerse del uso de la capa y el tocado castizo para adoptar la capa corta y el tricornio francés evidenciaba cómo la indumentaria y “las modas” eran un lenguaje performativo útil para vehicular la disrupción contra los regímenes supremacistas.

⁴⁵⁹ MARTÍNEZ, Elena. “La apariencia como identificadora social de la mujer española en la segunda mitad del Setecientos” [en línea]. En: María Concepción de la Peña Velasco (dir.), Manuel Pérez Sánchez (dir.), María del Mar Albero Muñoz (dir.), María Teresa Marín Torres (dir.), Juan Miguel González Martínez (dir.). *Congreso Internacional Imagen y Apariencia*. Universidad de Murcia, 2015, pp. 1-15 [consulta 26/01/21]. ISBN 978-84-691-8432-5. Recuperado de: <https://digitum.um.es/digitum/bitstream/10201/43686/1/Congresolmagen113.pdf>



Figura 91. La prohibición decretada por el ministro de Carlos III, Leopoldo de Gregorio marqués de Esquilache, mediante la cual quedaba restringido el uso de la tradicional capa española y el chambergo, desató las iras de un pueblo reacio a asumir las modas francesas, dadas las consecuencias políticas que escondía la proscripción.

A pesar del apaciguamiento de las tensiones, el motín había sembrado un conflicto nacional por el vestir patrio como lo demuestra la suerte de insultos y ataques a las que se vieron sometidas un grupo de mujeres cuando acudieron, en la Pascua madrileña del año 1799, a los actos de la villa con la tradicional basquiña española en "llamativos colores"⁴⁶⁰. Esta indecorosa acción fue respondida por un pueblo enaltecido que las persiguió hasta arrancarles las prendas y que, arrojándoles piedras, declaraban su oposición ante cualquier indicio de degradar el vestido típico.

Las crónicas recogen también otro acontecimiento indumentario de calado sociopolítico, la Rebelión de las Mantillas: la llegada al trono de Amadeo de

⁴⁶⁰ ALMEDA, Elena. "Mujer y moda a lo largo del XVIII: una cuestión de poder". En: *Congreso Internacional de la Asociación Universitaria de Estudios de las Mujeres*. Edición: Milagro Martín Clavijo. AUDEM, 2012, pp. 11-19.

Saboya, de origen italiano, fue motivo de conflicto en un entorno social y político ya debilitado por la derogación de la monarquía borbónica y las agrupaciones carlistas. En marzo de 1871, en el Paseo del Prado se repitió una acción durante tres días, en contra del rey y su consorte, M^a Victoria dal Pozzo Della Cisterna: un grupo de damas pertenecientes a la alta aristocracia, encabezadas por la duquesa de Sesto⁴⁶¹, desfilaron por el Paseo del Prado portando la típica mantilla española, tan en desuso por entonces. Además, algunas osaron llevar también una flor de lis, símbolo de la casa Borbón⁴⁶².

Esta manifestación "españolista" que quería hacer saber a unos reyes que no eran reconocidos, fue respondida con una contra-manifestación ideada por la Partida de la Porra⁴⁶³. Felipe Ducazal⁴⁶⁴ organizó un desfile de vehículos con prostitutas vestidas con mantillas y altas peinetas, caricaturando a las aristócratas, acompañadas de un actor con largas pastillas y sombrero de copa, emulando al marqués de Sesto.

En este panorama indumentario se encontraba el mapa nacional en el umbral del nuevo milenio, ejemplificando con su historia las turbulencias que la moda y el traje pueden acarrear en la gestión de un Estado. Estas encrucijadas del vestido nacional se zanjaron con la progresiva industrialización de la economía estatal en el arranque del siglo XX: el armario civil español, como el del resto

⁴⁶¹ Sofía Troubetzkoy, más conocida como duquesa de Sesto, nació en San Petersburgo en 1839. Conocida por su porte y belleza entre la aristocracia de la época, fue una mujer destacada e influyente entre la alta sociedad española del siglo XIX. Tras enviudar en 1865 de Carlos Augusto de Morny, hermanastro de Napoleón III, contrajo matrimonio con José Osorio y Silva, marqués de Alcañices y de Sesto, considerado uno de los mejores alcaldes de Madrid. La marquesa introdujo modas extranjeras en el territorio nacional, como el árbol de Navidad.

⁴⁶² BLAS, Manuel. "La «Rebelión de las Mantillas» en «Pequeñeces»" [blog] 18 de febrero del 2014 [consulta: 09/05/20]. Disponible en: <http://manuelblasincinco.blogspot.com/2014/02/la-rebelion-de-las-mantillas-en.html>

⁴⁶³ Grupo que surgió con la Revolución en 1868 en Madrid, integrado por violentos, agitadores e instigadores. Estrechamente vinculado al Partido Progresista Español, su fin último era promover disturbios con tal de apoyar la política del rey Amadeo de Saboya y reprimir a la oposición.

⁴⁶⁴ Felipe Ducazal dirigió la Partida de la Porra, así como la mayor parte de las acciones represoras. Fue, además de empresario teatral, periodista, lo que le permitió interferir en las publicaciones de la prensa opositora.

de países europeos, empezó a registrar las exigencias del nuevo modelo económico, es decir, hombres uniformados bajo el sobrio traje del burócrata burgués, y mujeres luciendo la pompa y el boato de la moda.

A pesar de la estandarización progresiva en el vestir desde entonces, bajo los preceptos liberales del capitalismo occidental, los códigos nacionales han persistido y persisten, si ya no identificados por formas aleatorias y remarcadas, sí mediante una mitigada simbología insigne de los países que engloban el mapa geopolítico contemporáneo. De tal modo, la indumentaria de algunos líderes políticos nacionales e internacionales, los signos religiosos o los símbolos de clase siguen aún introduciéndose en el lenguaje vestimentario como ardid desde el que instigar los discursos políticos de un país o un continente. Y es que, el traje es política, según el axioma por el que la política ha de vestirse para ser entendida, y accesible al cuerpo civil, de ahí la existencia de una disidencia vestimentaria como revulsivo de las praxis estatales.

4.4. La política vestida en la era contemporánea: la militancia y los signos disidentes

La indumentaria como una herramienta de comunicación va más allá de un discurso político, de reglas de protocolo y ceremonial. La indumentaria tiene su propio lenguaje. Es importante dejar de verla sólo como moda para pasar a verla como una herramienta de poder y gobierno.

Ruth Gómez; Marta Gil⁴⁶⁵

Para cerrar este capítulo, y concluir así con la parte teórica de la tesis, hemos considerado relevante hacerlo mediante un diagnóstico sobre cómo las políticas contemporáneas se visten, ya que consideramos que estas son demostración de la hipótesis mantenida en nuestra tesis.

La política contemporánea es un escenario rico en lenguajes vestimentarios que codifican el choque entre regímenes conservadores y progresistas, entre supremacistas neoliberales y disidentes. Sus militancias se nos presentan así, como una sinopsis representativa de todas aquellas disonancias entre normatividad y disidencia a través del traje, demostrando la reverberación social, política y cultural de este.

⁴⁶⁵ *Apud.* GÓMEZ, Ruth; GIL, Marta. "Vestir la política: la indumentaria como estrategia en comunicación electoral". En: *Revista Internacional de Relaciones Públicas*. Núm. 18, Vol. IX, 2019, pp. 95-118.

¿Cómo los parlamentos occidentales han llegado a vestir como lo hacen en la actualidad? Gracias a gestos indumentarios y políticos del pasado: como se ha podido constatar, desde que los partidos políticos legitimaran el poder civil, derogando los poderes absolutistas, las insignias vestimentarias y los accesorios de moda han sido un elemento más en el discurso propagandístico de sus líderes e integrantes. Si durante siglos el traje cortesano de reyes marcó el lenguaje político, acuñando el traje militar como validación de las estrategias funcionales de los diferentes reinos, a partir del siglo XIX la semiótica del traje institucional cambiará radicalmente.

El origen de la vestimenta política contemporánea bien podría encontrarse en el diseño del traje revolucionario, de adscripción civil, ideado por el artista Jacques-Louis David en la ya republicana Francia de finales del siglo XVIII. Para aquel entonces, el parlamento inglés exhibía la división entre el partido liberal y el conservador según el lado en el que sus afiliados portaran el lunar postizo: en la mejilla derecha los *whigs* —liberales— y en la izquierda los *tories* —conservadores—.⁴⁶⁶ La política irrumpía así en el cuerpo civil, dejando atrás la exclusividad regente del cuerpo monárquico, y con ello, la eclosión de los símbolos indumentarios.

Pero estos nuevos códigos fueron realmente perfilándose con la llegada del siglo XX, cuando el traje sastre burgués acaparó la “Gran Renuncia Masculina” y otorgó a los hombres la asepsia de un atuendo que les distanciaba, tanto de la ostentación desfasada de la corte, como de la confrontación bélica que imprimían los uniformes del ejército. No obstante, antes de llegar a tal neutralidad, el proceso de democratización en Occidente hizo desfilar, previamente, a hombres y mujeres en diferentes atuendos cargados de simbología discursiva. Y es que, mientras la Primera Guerra Mundial fue un

⁴⁶⁶ CENTENO, Patrycia. *Moda y política. La imagen del poder*. Ediciones Península: Barcelona, 2012, p. 36. ISBN: 978-84-9942-136-0.

despliegue de uniformes militares, la Segunda Guerra Mundial marcaría realmente la diferencia respecto al futuro traje político moderno; para entonces, la indumentaria se había convertido en un signo político identificativo que distinguía a adversarios y a víctimas. El nuevo uniforme castrense introducido por nazis y fascistas⁴⁶⁷, las camisolas rayadas con parches identificativos impuestas a los judíos aprisionados, la ropa laboral y popular emblema de los grupos marxistas y el traje sastre de los líderes políticos pro-democráticos aglutinaban los símbolos indumentarios de un conflicto que trazaba un nuevo panorama político desde la perspectiva del traje.

Durante la Guerra Civil española, el escenario se replicaba: los uniformes franquistas de corte fascista chocaban con los usados por los milicianos, es decir, antitéticos al traje castrense tradicional, sin jerarquización militar, empleados por hombres y mujeres y compuestos, generalmente, por una camisa, un pantalón o falda verde caqui, un birrete y una lazada al cuello. A estos uniformes sin reglamentación institucional se sumaba el atuendo de los maquis, que hicieron del aprovechamiento y la recuperación su vestuario disidente:

Llevábamos la casa en el macuto, sobre todo en verano. También aprovechábamos los paracaídas, que eran de color caqui, para hacer camisas. De un paracaídas pueden hacerse una cantidad impresionante de camisas. Teníamos grupos de mujeres que se

⁴⁶⁷ Tanto las filas hitlerianas como las del Duce introdujeron cambios en el uniforme militar: una línea más estrecha en los hombros, la cintura alta marcada por el cinturón, solapas más cortas para los cuellos de chaquetas y sobretodos, unos pantalones de patrón *jodhpur* y las botas de caña alta negras de punta redonda fueron las nuevas señas fascistas que trasmutaban el traje militar conocido hasta la fecha.

encargaban de eso. Mi indumentaria era una camisa de esas y unos pantalones y unas botas de caña de un oficial alemán muerto⁴⁶⁸.



Figura 92. El uniforme improvisado de los maquis y guerrilleros republicanos (izda.) poco tenía que ver con el de los capitostes franquistas (dcha.), regidos por una regulación jerarquizada y siguiendo el patrón de la vestimenta militar fascista.

El triunfo del fascismo desoló tanto a España como al resto de Europa, dejando un escenario político, para inicios de la década de los 40, sumergido en la encorsetada rigidez del traje militar. Será en este contexto donde se construya la identidad del traje sastre como símbolo de una política pacifista y democrática: el presidente inglés Winston Churchill, líder político indiscutible de la victoria de la Segunda Contienda e icono del burgués anglosajón, ejemplificó a través de su atuendo de hombre civil un discurso contrario al de los totalitarismos.

El derrocamiento del régimen nazi se saldó con una firma consuetudinaria de los principios sobre los que se sustentaría el nuevo orbe político occidental. Este fue el marco donde los dirigentes varones vencedores y sus aliados

⁴⁶⁸ RODRÍGUEZ, Mikel. *Maquis: la guerrilla vasca, 1938-1962*. Pamplona: Txalaparta, 2001, p. 60. ISBN: 84-8136-196-X.

hicieron de la chaqueta *esmoquin*, el pantalón oscuro, la camisa blanca⁴⁶⁹ y la corbata, la efigie del nuevo sistema. En España, por su parte, hubo de esperar cuarenta años más para alcanzar tal clima político, y por ende vestimentario.

Según esta disposición indumentaria, desde la segunda mitad del siglo XX el traje de chaqueta ha simbolizado la urbanidad, la industria, la economía controlada y la política de atril. Tal y como afirma el sociólogo Francesco Alberoni:

El traje burgués es, ante todo, un traje pacífico, de gente que se dedica a los negocios dentro de la protección de la ley; que, después de haber construido el Estado de derecho, ha renunciado al uso personal de la fuerza física y de las armas. Sus instrumentos son el cálculo económico, el crédito y la justicia, la astucia, no las armas [...] ⁴⁷⁰.

Las mismas mujeres, que fueron accediendo a los puestos dirigentes de los partidos de manera escalonada en Occidente a lo largo del siglo XX⁴⁷¹, han ido apropiándose del traje chaqueta en su versión femenina —es decir, reemplazando generalmente el pantalón por una falda a la rodilla— para ser validadas en un sistema político patriarcal. A partir de tal disfraz, las formaciones políticas modernas y postmodernas han debido valerse de artefactos indumentarios, sutiles o rutilantes, para acuñar sus proclamas y

⁴⁶⁹ La camisa blanca en el traje político está altamente connotada según preceptos que vinculan su uso al ejercicio de la administración: “[...] en Estados Unidos, todavía se establece una diferencia entre los *blue collar* y los *white collar*. Los primeros son los que realizan trabajos de tipo manual, mientras que los segundos se dedican a tareas administrativas. De hecho, hasta la Primera Guerra Mundial, solo la clase trabajadora llevaba camisa de color”. En: CENTENO. *Op. Cit.*, pp. 109-110.

⁴⁷⁰ *Apud.* CENTENO. *Op. Cit.*, p. 51.

⁴⁷¹ A pesar de que la representación femenina en política se remonta a la Revolución Francesa, sus puestos siempre quedaron relegados a luchas consideradas menores por el eje patriarcal. La batalla de algunas militantes y sufragistas por adoptar el pantalón en las primeras décadas del siglo XX ilustra, vehementemente, la necesidad de la mujer por adquirir el disfraz civil masculino para inmiscuirse en el medio político.

llegar a su electorado. De todos estos recursos, el color ha sido, y es, uno de los más recurrentes para comunicar una afiliación.

Y es que, si bien el disfraz de hombre occidental, racional, industrial y democrático acaparó el vestuario político de postguerra, el color gris empleado para su confección ha sido la nota predominante hasta la era más contemporánea. Mientras que durante siglos el coste técnico y económico que implicaba la tinción de tejidos hizo de la exhibición de los colores una marca de poder para las cortes europeas, la llegada de la Revolución Industrial aniquiló las expectativas cromáticas del traje varonil, y con ello las del futuro traje político:

Bien definida por Nietzsche, en su obra *La voluntad de puissance*, la racionalidad ha decolorado el mundo y la existencia, ha llevado al hombre a creer ciegamente en la razón, sumergiéndole en una filosofía dominada por conceptos grises. El siglo XIX asiste al triunfo de la uniformidad y se convierte en la negación política y moral de los valores expresados por el color durante siglos⁴⁷².

Como consecuencia, el monopolio de las tonalidades grises en la indumentaria política ha convertido al resto de la carta cromática en potenciales divisas comunicativas. Al esterilizado gris se han ido uniendo otros colores en pequeños detalles cargados de intencionalidad discursiva, siendo el azul y el rojo las dos tonalidades más connotadas según la tradición cromática en los panoramas parlamentarios occidentales:

En la antigüedad, el azul, atribuido a los filósofos, simbolizaba el conocimiento, la templanza y la inteligencia. Su apreciación como «color conservador» parece originarse a la par que la expresión «de

⁴⁷² SÁNCHEZ, Alicia. "El color: símbolo de poder y orden social. Apuntes para una historia de las apariencias en Europa". En: *Espacio, Tiempo y Forma*. Universidad Complutense de Madrid, Serie IV, Hª Moderna, t. 12, 1999, pp. 321-354. ISSN 1131-768X.

sangre de azul». En eterna oposición al agua y el frío del azul, el calor, la pasión y el fuego del rojo sirvieron a anarquistas, comunistas y todos los subgrupos y movimientos que pudieron derivarse de ellos. De todos modos, en Estados Unidos se encuentra la excepción más conocida a esta regla: los demócratas emplean el azul y los republicanos, el rojo⁴⁷³.

La España de preguerra es un claro escenario de tal división cromática y que teñirá el futuro bipartidismo político. Durante el franquismo, el ala falangista acaparó el color azul:

José Antonio Primo de Rivera y los suyos se decantaron por el azul mahón para teñir la camisa de Falange Española, ya que recordaba al atavío de los obreros industriales⁴⁷⁴.

Los disidentes republicanos y socialistas del régimen asumieron su condición de “rojos” hasta el fin de la guerra y lo hicieron suyo en la transición. En medio de esta dicotomía cromática, un color de tradición nacional interceptaba como disruptivo: el negro. Color representativo del esplendor del Siglo de Oro español, altamente vinculado a la sobriedad católica, el negro fue el color elegido por una dirigente política española, icono de la disidencia en la era franquista, Dolores Ibárruri. En palabras de la Pasionaria, el color negro fue una elección consciente y política:

¿Por qué he vestido siempre de negro? Una mujer de clase modesta como yo no puede vestir de colorines; el negro es más asequible; con un vestido negro, aunque sea de tela barata, puedes ir a cualquier sitio, pero con un traje de colorines no puedes. No es que el negro me sentara mejor, no se trata de eso, es que con el negro vas vestida más decentemente. Por ejemplo,

⁴⁷³ CENTENO. *Op. Cit.*, p. 41.

⁴⁷⁴ *Ibid.*, p. 41.

un vestido granate, ¿cómo me voy a poner un vestido granate, mujer de un minero? No puedo salir a la calle como si fuera una bandera. El negro es más serio y puedes ir a cualquier parte, lo mismo a la iglesia, que al ayuntamiento, que al frontón. Era yo jovencita y se murió mi abuela. Me puse de negro, comencé a empalmar lutos y todavía no me lo he quitado⁴⁷⁵.

La líder comunista asumía un color asociado a los fascistas italianos de Mussolini⁴⁷⁶ y lo compartía con las devotas mujeres falangistas, haciendo de su vestido enlutado un reclamo propagandístico de la decencia de la clase obrera, la cual revertía en una renuncia acérrima a la opulencia fascisto-burguesa. Su condición de disidente, dentro y fuera de su partido, quedaba impresa en su modo de vestir —siempre lució un traje de mujer civil, contrario al traje de miliciana de la resistencia republicana—y en el color elegido para su indumentaria —contrario al rojo propio de su adscripción política y altamente vinculado al ala más conservadora—.

Color defenestrado por la política contemporánea occidental, el negro ha dejado de representar el recato y la rigidez en la era democrática, tanto en España como en el resto de Europa. De hecho, en la actualidad la carta cromática en política es bien amplia y poliédrica, siendo los colores primarios, secundarios y terciarios los que validan los valores conservadores, progresistas o revolucionarios de las formaciones según el criterio de asesores de imagen y publicistas. Porque el color reverbera, condiciona y transmite, y los políticos son conscientes de ello.

Desde que el sistema democrático ha ido instaurándose en el orbe occidental, cada formación política ha elegido un color-seña corporativo para sus

⁴⁷⁵ VICENT, Manuel. "El dulce sueño de Dolores Ibárruri". *El país* [en línea] 25 de julio del 1981 [consulta: 13/07/19]. Disponible en: https://elpais.com/diario/1981/07/25/sociedad/364860002_850215.html

⁴⁷⁶ CENTENO. *Op. Cit.*, p. 41.

campañas electorales, llevándolo hasta en el registro vestimentario: pines, corbatas o monturas de gafas del color de la afiliación.



Figura 93. Dolores Ibárruri, la Pasionaria, hizo del luto y de la indumentaria de mujer decente tradicional sus signos indumentarios durante su carrera política en la España de preguerra.

A la imperante división azul-rojo, perspectiva cromática que podía ser leída, según una tradición sociopolítica reduccionista, como el enfrentamiento entre normatividad —políticas conservadoras— y disidencia —políticas progresistas—, se han añadido nuevos colores altamente politizados. El más característico y global de entre todas las formaciones políticas occidentales es el color verde, propio de los militantes defensores del medioambiente. Estas neo-formaciones, surgidas en la década de los 80 del siglo XX y legitimadas en los parlamentos a partir del siglo XXI, con mayor o menor representación según los países, se han presentado tradicionalmente como agentes disidentes en un contexto político auspiciado por medidas económicas

basadas en la explotación de los recursos, medidas impulsadas tanto por partidos del ala conservadora como socialista. Sus vestimentas y apariencias desenfadadas⁴⁷⁷ desmantelaron el protocolo indumentario de las asambleas políticas nacionales e internacionales, convirtiendo a su explotado color verde en la representación de la disidencia política contemporánea frente a un caduco sistema capitalista.

Junto con los partidos “verdes”, muchas formaciones eclosionaron al abrigo de una resistencia política insurgente y antisistema. Partidos como *Podemos*, *France Insoumise*, *Movimento 5 Stelle*, *Possibile* o *Momentum* llevan más de una década intercalándose en el tradicional bipartidismo post-democrático europeo, en respuesta a la crisis económica desencadenada por la burbuja inmobiliaria y bancaria que comenzó en el año 2008.

Frente a estos partidos de corte antisistema, y bajo la imperiosa estela contraria al encostrado bipartidismo occidental, nacieron otros partidos del ala moderada centroderecha, los cuales han apostado por la reformulación socioeconómica del sistema pero desde la validación de la política tradicional supremacista: *Ciudadanos*, *La République en Marche* o *Italia Viva* representan la nueva normatividad tamizada. Entre esta nueva izquierda y esta nueva derecha, se han intercalado partidos ultranacionalistas y radicales que habrían visto mitigar su representación política tras el trauma del totalitarismo de la Segunda Guerra Mundial: partidos de ultraderecha y euroescépticos como *Vox*, *Le Front National*, *Liga Norte* o *Alternative für Deutschland*, y de la izquierda radical como *Bildu*, *Nouveau Parti Anticapitaliste* o *Radicali Italiani*, han alcanzado cotas parlamentarias nada despreciables tras décadas de bipartidismo neo-liberal. Todas estas neo-formaciones, representativas de la

⁴⁷⁷ Generalmente asociadas al movimiento *hippie*, dada su anexión a los discursos pro-medioambientales y antisistema del movimiento contracultural a los que muchas formaciones deben su origen constitutivo.

normatividad y disidencia parlamentaria contemporánea, han dilatado el estéril marco cromático político del bipartidismo tradicional.

Si nos limitamos a la política nacional, las tonalidades secundarias han ido sumándose al escrutinio general desde las elecciones del 2015 en adelante, izando una paleta de color disidente a la tradicional, monopolizada por los colores primarios —rojo del *PSOE* y azul del *PP*—: el morado de *Podemos*, el naranja de *Ciudadanos*, el verde⁴⁷⁸ de *Vox* o el rosa fucsia del desaparecido UPyD.

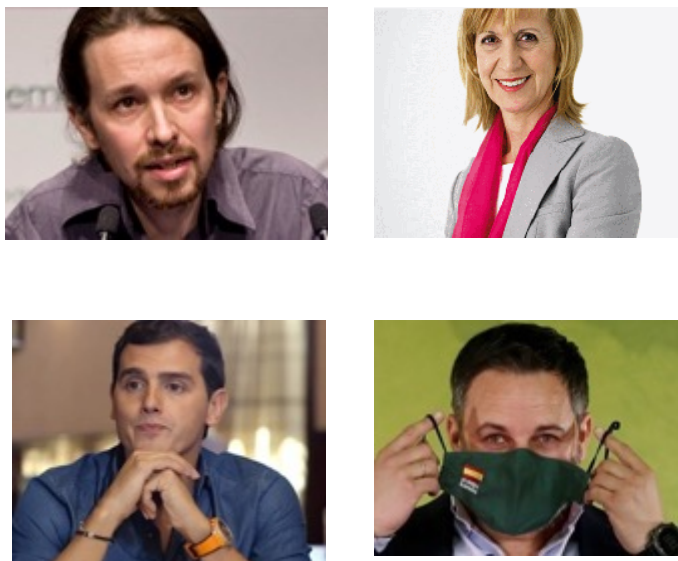


Figura 94. La camisa morada de Pablo Iglesias (arriba izda.), el pañuelo rosa fucsia de Rosa Díez (arriba dcha.), el reloj de muñeca naranja de Albert Rivera (abajo izda.) y la mascarilla verde de Santiago Abascal (abajo dcha.), son algunos ejemplos ilustrativos del uso del color corporativo por parte de los políticos. Estas nuevas tonalidades en la política nacional contemporánea comunican, desde el año 2015, la intención cismática de estas nuevas formaciones por irrumpir en el bipartidismo enquistado de la democracia española.

⁴⁷⁸ El verde de *Vox* nada tiene que ver con el de las formaciones políticas ecologistas. Según representantes de la formación ultraconservadora de *Vox*, el verde fue el color elegido en defensa a la monarquía española: la palabra “verde” sería el acrónimo de “Viva el rey de España”.

Todos estos colores corporativos se han ido apoderando de la indumentaria de sus representantes. Camisas, gafas, relojes de mano, corbatas, pañuelos, gemelos, pendientes o calcetines en los colores-seña de las diferentes formaciones políticas han convertido la democracia en un escenario de micro-mensajes inductivos vestimentarios.

El hecho de que los elementos indumentarios coloreados hayan sido nimios detalles y complementos se debe a la tradicional etiqueta formal exigida en los espacios políticos democráticos. Al traje chaqueta gris o de color oscuro, requerido al político o a la política, se le han ido adhiriendo exiguas piezas o anecdóticas prendas altamente locuaces por su tonalidad. No obstante, este escenario, si bien permanece remanente en el escenario político actual, ha ido transformándose en los últimos años. Desde la eclosión de los partidos antisistema y asamblearios surgidos a raíz de la crisis financiera global del 2008, el protocolo indumentario político occidental ha ido transformándose. Con la paulatina penetración de estas formaciones en congresos y parlamentos, la imagen del político ha ido evolucionando hacia cotas más permisivas y laxas en el vestir. A la llegada al parlamento español de la formación *Podemos* tras las elecciones del 2015, la sala constitutiva vio desfilar pantalones vaqueros desgarrados, camisetas informales, rastas y zapatillas. El protocolo se saltaba con toda una intencionalidad política.

Esta situación indumentaria ya se había dado en la España de la transición, aunque en menor escala: conscientes del momento histórico que se vivía, los políticos vistieron chaquetas de pana y pantalones de campana y lucieron melenas como símbolo de una política nueva que nada tenía que ver con el régimen franquista, sumido en un mar de uniformes militares. Felipe González y Alfonso Guerra personificaban este cambio a través de una indumentaria altamente retórica, siendo portavoces políticos y vestimentarios de una disidencia democratizada y, por tanto, controlada.



Figura 95. El diputado de la formación *Podemos* Alberto Rodríguez lució rastas, barba sin recortar y un atuendo desenfadado durante la sesión constitutiva del Congreso en el año 2016. Ante el revuelo que generó la apariencia de Rodríguez en la Cámara Baja, la exdiputada del PP Celia Villalobos aseveró en el programa *La Mañana* de TVE: “A mí que un diputado de *Podemos* lleve rastas me da igual. A mí con que las lleven limpias para que no me peguen un piojo, me parece perfecto”.

No obstante, las viejas guardias de la política nacional eran incapaces de suscribir tal cambio:

El alcalde socialista de Madrid Enrique Tierno Galván, manteniéndose fiel a su vestimenta de viejo profesor —siempre con trajes sastres cruzados de corte impecable y sin prescindir jamás de la corbata [...]—, pudo apoyar la Moviada Madrileña y sin parecer ridículo ni perder la credibilidad, espetarle a la juventud la ya legendaria frase: «¡Roqueros: el que no esté colocado, que se coloque... y al loro!»⁴⁷⁹.

Sin embargo, el cambio vestimentario de la política nacional actual poco tiene que ver con aquel en términos estilísticos: hoy en día, los símbolos

⁴⁷⁹ CENTENO. *Op. Cit.*, p. 37.

vestimentarios y estilísticos se han multiplicado exponencialmente en la calle, y con ello el armario político ha encontrado un sinfín de útiles de los que servirse.

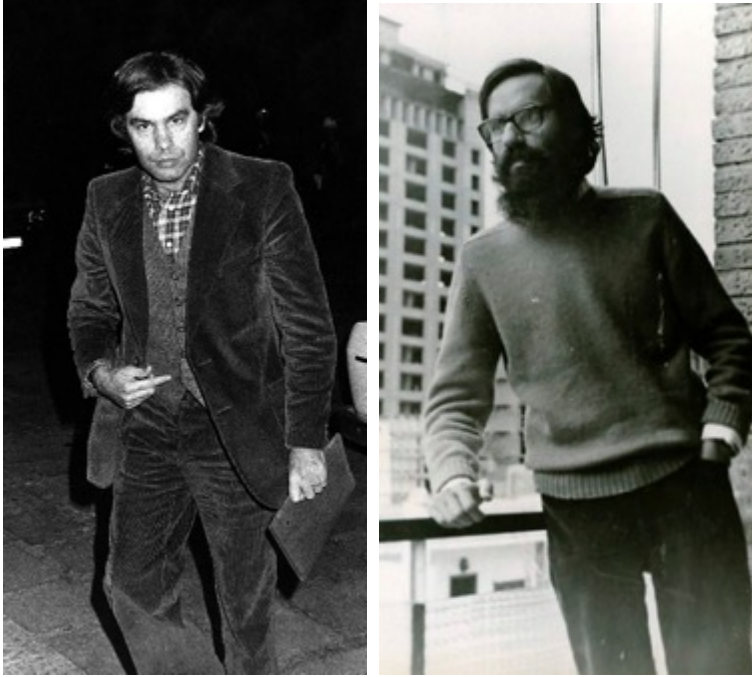


Figura 96. Durante la transición española, la comunicación del anhelado cambio político y generacional se realizaba, entre otras cosas, a través del traje: la pana, las camisas desenfadadas, los jerséis, el largo del pelo y las pobladas barbas forjaron la imagen progresista de los líderes del *Partido Socialista Obrero Español* Felipe González (izda.) y Alfonso Guerra (dcha.).

Los partidos de izquierda, como representantes de la disidencia de escrutinio, se han prestado con más entusiasmo a esta relajación en el vestir, mientras que los partidos de derechas, con su discurso más conservador, han ido adquiriendo hábitos más distendidos en su encorsetado protocolo

vestimentario, como portar pantalones vaqueros, camisetas sustituyendo la tradicional camisa, zapatillas deportivas o prescindir de la corbata.

Si bien este es un gesto común en la sociedad —fruto del expandido “estilo casual”, símbolo del vestir desenfadado, funcional y cómodo contemporáneo—, portar una apariencia antagónica al tradicional traje sastre revela una intencionalidad disruptiva, siendo este un recurso muy recurrente en la política internacional desde hace décadas. Un ejemplo ilustrativo es el eje anti-liberal que conformaron algunos líderes de América Latina a finales de la década de los 90 del siglo pasado: Fidel Castro, Hugo Chávez y Evo Morales afianzaron esta alianza meridional en contra del bloque capitalista occidental, articulado por los EE.UU. y secundado por el intangible conglomerado de la Unión Europea.



Figura 97. Hugo Chávez secundó la opción de aparecer en chándal como su aliado, el líder cubano Fidel Castro (izda.). Chávez se apropió del peculiar formato portando los colores de la bandera venezolana, opción que Castro adoptaría más tarde, reproduciendo en sus chándales, de la multinacional *Adidas*, la bandera cubana. Por su parte, Evo Morales, hizo acopio de los símbolos más representativos del folclore vestimentario indígena boliviano para contravenir las políticas post-coloniales y capitalistas en el territorio latino (dcha.).

Frente a los políticos occidentales, blindados en las convenciones internacionales por sus trajes chaquetas en colores oscuros, camisas blancas y corbatas, Castro⁴⁸⁰ y Chávez aparecían ante la prensa internacional con sendos chándales, en un ejercicio estilístico por enarbolar la disidencia política anti-neoliberal. Por su parte, el líder boliviano Evo Morales, durante toda su legislatura, intercaló elementos propios de la indumentaria tradicional aimara, de la que es originario, a su vestimenta típica de hombre político, enarbolando la identidad cultural indígena.

Recurrir a códigos del folclore, local o nacional, para confrontarse al escudo occidental es algo que otros líderes emblemáticos de la escena oriental hicieron en la era de la pre-globalización. Las chilabas y gandoras de Muamar el Gadafi y las palestinas de Yasir Arafat se convirtieron en los símbolos de una insurgencia árabe que controvertía los intereses estratégicos de la política exterior de EE.UU. y Europa.

Con este alarde de vestimenta tradicional, Morales, Gadafi y Arafat no hicieron otra cosa sino mediatizar un gesto que ya Mahatma Gandhi había impulsado como símbolo de su lucha política: su icónica imagen cubierto con el *dhoti*⁴⁸¹ indio, en la era previa a los *mass media*, fue una de las claves que delinearon su posicionamiento pacifista frente a la ocupación británica. El gesto vestimentario del líder del movimiento por la independencia de la India tenía valor reivindicativo antes que promocional —a falta del calibre mediático propio de las mentes contemporáneas—; sin embargo, la intención política disruptiva quedaba impresa en aquella porción de tela cotonada enrollada alrededor de su famélico cuerpo.

⁴⁸⁰ “Fidel Castro renunció a la mítica guerrera verde oliva por prescripción médica. En agosto de 2006, tras un periodo de convalecencia en el hospital [...], el dirigente cubano reapareció ataviado con el chándal de la Federación Cubana de Atletismo”. En: CENTENO. *Op. Cit.*, p. 50.

⁴⁸¹ Vestimenta tradicional india consistente en una pieza rectangular de varios metros que se enrolla alrededor del cuerpo.

En la actualidad, estas intenciones vestimentarias en política son consideradas con antelación, con premeditación y bajo la consciencia de la repercusión mediatizada que tendrá un atuendo ajeno al protocolo occidental, aséptico y neutral.



Figura 98. En los encuentros internacionales, el drapeado de las túnicas de Muamar el Gadafi (izda.) y el de la palestina sobre la cabeza de Yasir Arafat (dcha.) contrastaban con la rigidez rectilínea de los trajes de sus adversarios —aunque en ocasiones, y según los intereses, aliados—, Nicolas Sarkozy, Bill Clinton e Isaac Rabin. La indumentaria tradicional ha sido, desde la desescalada colonial del siglo XX hasta nuestros días, una herramienta más en la lucha por desavenir unos programas geopolíticos internacionales, en una oscilación continua entre supremacismo y disidencia.

Y es que cada una de las voluntades indumentarias en la política moderna son claves para entender cómo el vestido repercute en el discurrir social, económico e ideológico de un mundo —cada vez más— unidireccional. Porque es en la política, escenario aparentemente antagónico al discurrir frívolo y lúdico de la moda, donde se evidencian claros signos de instrumentalización en el uso del vestir con fines coercitivos y promocionales. Como se ha podido observar, el Estado y sus órganos reguladores han hecho de la indumentaria un factor añadido en los actos constitutivos y organizativos del orden social, llegando a inmiscuirse en la manera de vestir de los

conciudadanos como medida de control normativizante. A pesar de que hoy en día existe una permisividad aparente ante las disposiciones vestimentarias de la población, el panorama político internacional muestra cuán importante es aún para algunos dirigentes regular los modos de vestir de sus sociedades: en 2020, el Ministro de Educación Nacional francés, Jean-Michel Blanquer, hacía un llamamiento a las aulas a vestirse *la façon républicaine*⁴⁸². Con esta alusión incendiaria la polémica quedaba servida y provocaba un vaivén de reflexiones lanzadas entre compañeros del mismo gobierno —como la propia Ministra Delegada por la Igualdad de Género, Elisabeth Moreno— y la oposición, contrarios a la definición estatal de una manera de vestir “correcta” entre los alumnos galos. Este caso de debate político sobre el vestido en Francia es un ejemplo altamente ilustrativo de cómo la normatividad se entremezcla con la disidencia, retroalimentándose en un cadente juego de discursos legisladores y litigantes.

Porque la moda, el vestir y la intención vestimentaria, tanto del ente social como colectivo como de la voluntad individual, responden a un acto político que en ocasiones ha sido conmutado por el carácter fútil otorgado al traje; con todo, y como se ha demostrado, el uso del traje ha levantado y levanta asperezas por sus consecuencias económicas, sociales y morales que los poderes constitutivos han anhelado regular bajo sus esquemas normativos, sea cual sea su naturaleza.

Por lo tanto, se puede afirmar que la moda, el vestir y la intención vestimentaria son política, son cultura y por tanto herramientas plásticas para la creación de discurso.

⁴⁸² [Trad.]: a la manera republicana.

CAPÍTULO V. APROXIMACIÓN A LA RELACIÓN ARTE Y MODA

Porque siempre les he querido [a los pintores], y, entre ellos, siempre estoy a gusto. Me parece que ejerchemos la misma profesión y que son mis compañeros de labor.

Paul Poiret⁴⁸³

⁴⁸³ POIRET. *Op. Cit.*, p. 82.

La recreación de un vestuario tribal, donde lo normativo y lo disidente se conjugan, se resume en la parte práctica de esta tesis doctoral. El diseño del vestuario aquí presentado quiere ser una respuesta plástica a los conceptos teóricos analizados en los capítulos anteriores, y supuso, desde el inicio de la investigación, la forma ulterior de clausurar la tesis. Solo a través del tejido, de los patrones, del bordado y de la confección se podría cerrar un trabajo de investigación que busca observar el alcance y ensalzar un formato poco conocido y, en ocasiones, rechazado por el medio artístico e intelectual.

El dueto arte-moda suele producir recelo y, sin embargo, durante siglos, el traje y el arte fueron de la mano: contemplar la estatuaria griega, las teselas romanas, los retablos románicos, los óleos renacentistas o la fotografía daguerriana supone barrer con la mirada y el intelecto la manera en que la humanidad ha dado forma a sus "disfraces" sociales, cómo ha ocultado su desnudez inherente bajo códigos estéticos tanto locuaces como encriptados, demostrando la creatividad del ser para generar siluetas inverosímiles que lindan con la actividad performativa.

La historia de la moda oficial se ha nutrido del inventario de la historia del arte para documentar y transcribir su relato. Ojear un manual de moda podría hacer pensar, a un lector distraído, que tiene entre sus manos un manual de arte. Sarcófagos, cariátides, jarrones, vidrieras, estatuaria ecuestre y lienzos son el material indispensable de los historiadores de moda para ilustrar las idas y venidas de los caprichos vestimentarios de cada época; no obstante, habrá que esperar a las primeras vanguardias europeas para que el arte, hasta la fecha al servicio de la moda como herramienta documental, detecte en ella una capacidad plástica de gran valor para con la obra artística: numerosos artistas e intelectuales de las primeras décadas del siglo XX vieron en el acto vestimentario un medio polisémico desde el que trasmutar discursos, y engendrar peroratas artísticas. Será desde entonces cuando el elemento

vestimentario, implicado en la creación artística, adquirirá matices según su contenido y forma.

Como se ha visto a lo largo de esta tesis, muchas son las acepciones que el elemento textil ha adoptado a lo largo de su historia: traje, atuendo, vestido, atavío, ropaje... por nombrar tan solo algunas. Sin embargo, son únicamente tres las acepciones que, según nuestra hipótesis, adquirirá el elemento vestimentario cuando a partir del siglo XX comience a vincularse con el medio artístico, a saber: moda, indumentaria y vestuario.

Resulta imprescindible subrayar esta diferenciación inicial pues estos son los tres términos que vertebran los diseños que vamos a presentar y su reflexión sobre las implicaciones plásticas del acto vestimentario: teniendo como objetivo principal —en esta parte práctica de la tesis— cuestionar el poder discursivo y disruptivo de las modas propagadas, las indumentarias consensuadas y los vestuarios diseñados.

Llegados a este punto, se hace necesario identificar y definir cada categoría para así conocer su papel en las repercusiones últimas del acto de vestir. Según esto:

- La **moda** acapararía el juego de difusión de usos, tanto normativizantes como disidentes, de ciertas prendas y complementos.
- La **indumentaria** sería la asimilación, bajo consenso, de ciertos elementos textiles, capaz de asociar significado a dichos significantes.
- Y finalmente, el **vestuario** se manifestaría como el resultado de una reflexión idealizada del elemento textil con fines artísticos.

Tomando como punto de partida esta diferenciación, clausuraremos la tesis haciendo un breve recorrido en torno a los usos del vestuario en las artes de vanguardia y contemporáneas, concluyendo con el registro documental de la práctica elaborada expresamente para la tesis.

5.1. El vestuario en las artes plásticas y escénicas: de la *moda* de las *indumentarias* al *vestuario* a través de la reforma del traje y las vanguardias artísticas

Nunca hay que perder de vista que la moda se convierte en vestuario; que un vestuario de teatro debe encontrar lo vivo de la moda; que los hechos históricos están imbuidos del tormento de todos los días; que los héroes comen, digieren y cagan.

Jean Cocteau ⁴⁸⁴

Según la secuencia semántica expuesta anteriormente —moda, indumentaria y vestuario— podríamos afirmar que la indumentaria fue el primer eslabón desde el que se produjo la revolución plástica del traje: las corrientes científicas e intelectuales, que promovieron la reforma del traje a finales del siglo XIX, enclavaron sobre la indumentaria una nueva visión de orden conceptual, es decir, sobre un conjunto de elementos de uso cotidiano regulados por un régimen del decoro y de la corrección. Es por ello por lo que la reforma del traje constituyó un hito al encarar el engranaje de la “moda”, como entidad, al lenguaje filosófico y cultural propio.

⁴⁸⁴ [Traducción propia]: «*Ne jamais perdre de vu que la mode devient costume, que un costume de théâtre doit retrouver le vif de la mode, que les évènements historiques étaient noiyés dans la tourment de tous les jours, que les héros mangent, digèrent et chient*». Apud. Le Grand Atelier [podcast], 2019.

Esta voluntad de renovación tuvo consecuencias directas en la indumentaria civil, consecuencias que, llegadas las vanguardias artísticas, harán ceder los atributos indumentarios a la ideación de vestuarios inverosímiles. En esta cesión de la indumentaria al vestuario, la moda ejercerá un papel de espectadora y confidente.

Será el movimiento inglés *Arts and Crafts*⁴⁸⁵ el que marcará el punto de partida: si hasta la fecha —exceptuando al pintor Jacques-Louis David y a su diseño del traje revolucionario— los artistas habían visto en la indumentaria un elemento más del atrezzo pictórico o escultórico, a raíz del *Arts and Crafts* y desde la perspectiva del “arte total”, muchos de ellos reconsiderarán las posibilidades retóricas del textil para con la obra plástica.

Este fue el caso del arquitecto belga Henry van Velde: consciente de las revoluciones finiseculares en el ámbito de las artes, y del naciente diseño industrial, implicó su obra en las mejoras sociales que el siglo XIX preconizaba. Habiéndose formado como pintor, a su actividad artística sumó su trabajo de arquitecto, insuflando en todos sus proyectos su sensibilidad hacia la transformación de los espacios y las formas, y aplicando sus especulaciones reformistas en el campo textil. De la mano de su esposa, Maria Sèthe, diseñó e ideó indumentaria femenina racional, ajustando consideraciones ergonómicas y funcionales hasta la fecha ignoradas.

Maria van Velde, en la sombra como muchas otras mujeres de artistas, acompañó a su esposo en su elucubración en torno a las implicaciones del traje desde la perspectiva de género y de su influencia para las proto-democracias. Maria llegó a publicar un álbum donde recogía seis diseños indumentarios que más tarde fueron exhibidos en el Kaiser-Wilhelm-Museum

⁴⁸⁵ El movimiento liderado por William Morris permitió reflexionar, ante la panóptica del “arte total”, sobre el valor del textil en la conformidad de las producciones objetuales y su implicación en la cultura y en la sociedad, desde una perspectiva nunca antes valorada.

de Krefel, Alemania, en una exposición dedicada a ropa diseñada por artistas, bajo la estela del movimiento *Arts and Crafts* británico⁴⁸⁶.

La reforma del traje fue también asumida, con indefectible empeño, por la *Wiener Werkstätte*⁴⁸⁷. Hacia finales del siglo XIX, Viena ya se había convertido, junto con París, en “meca de la moda”⁴⁸⁸, lugares desde los cuales “se empezó a hablar del «vestido anti-moda» o «vestido personal»”⁴⁸⁹. El estudio de *Art and Crafts* vienés incubó las más excelsas figuras voluntaristas por reformar y reconsiderar el traje —especialmente el femenino— como incentivo plástico.

En este contexto de experimentación, la pareja compuesta por el pintor Gustav Klimt y la diseñadora Emilie Flöge personificarán la experiencia artística e indumentaria que brindará a las incipientes vanguardias europeas una eclosión de recursos encuadrados en el vestido.

Ambos divisaron las posibilidades disruptivas del acto de vestir: el pintor lucía en ocasiones su “«blusón Klimt» —inspirado en el caftán oriental y en el traje Nô japonés—”⁴⁹⁰, saltándose la férrea etiqueta de la época, y Flöge diseñaba trajes para las mujeres de la alta burguesía europea⁴⁹¹ que rompían la línea encorsetada decimonónica. De su estrecha relación nacerá un tándem perfecto que consiguió reconfigurar ciertos aspectos de la moda, muy probablemente de manera espontánea y experimental. Como ejemplo, valga citar una célebre editorial de moda en la que Klimt fotografió diez vestidos

⁴⁸⁶ THREUTER, Cristina. “La nueva ropa del artista: Maria Sèthe, Henry van de Velde y la cuestión del moderno *self-fashioning*.” En: *RA. Revista de Arquitectura*. Núm. 7, 2005, pp.: 31-40. ISSN: 1138-5596. 2005.

⁴⁸⁷ Dicha agrupación de artistas centroeuropeos, aglutinados en lo que se denominó los “talleres vieneses”, constituyó la variante del *Arts and Crafts* inglés en la ciudad de Viena.

⁴⁸⁸ BRANDSTÄTTER, Christian. *Klimt y la moda*. Traducción del francés y edición: Pía Michot. Madrid: H. Kliczkowski-Onlybook, 2003, p. 7. ISBN: 84-96048-49-7

⁴⁸⁹ *Ibid.*, p. 6.

⁴⁹⁰ *Ibid.*, p. 9.

⁴⁹¹ Emilie Flöge regentó, junto con su hermana Helene, la casa de costura *Schwwestern Flöge*, situada en la mítica calle comercial *Mariahilfer Straße* de la Viena de principios del siglo XX, calle comparable a la actual rue Saint Honoré de París.

largos diseñados por Flöge, a orillas del lago Attersee en 1906. Este gesto, en la actualidad anodino y manido, supone para la historia de la moda la, presumiblemente, primera ocasión en que se realizó una sesión fotográfica fuera de un estudio, y la primera editorial de moda con voluntad artística y no meramente documental. La moda empezaba así a dar sus primeros pasos hacia nuevos registros hasta la fecha desconocidos.

Dentro de la *Wiener Werkstätte* destacó también el polifacético artista y diseñador Eduard Josef Wimmer-Wisgrill. Al igual que muchos de sus colegas, se interesó por la moda y el diseño textil. Wimmer-Wisgrill fue de los primeros artistas en proponer diseños novedosos y que trasgredían las leyes del protocolo figurinista para vestuarios escénicos. Sus propuestas encajaban con la praxis rompedora de las escenas en las que la dramaturgia se exhibía, como ejemplifican sus modelos para producciones teatrales y vodeviles del *Kabarett Fledermaus*⁴⁹².

Unos años más tarde, y más hacia el este, se fraguaban las bases del diseño contemporáneo bajo premisas artísticas ligadas a las recién llegadas políticas socialistas: prorrumpía así la escuela alemana Bauhaus, el mayor referente del futuro diseño y arte aplicado. Sus sedes en Weimar y Dessau recogieron la tradición finisecular del romántico *Arts and Crafts* y de la *Wiener Werkstätte* del "arte total", pero esta vez desdibujando los arquetipos estructurales para traducir el discurso progresista en líneas depuradas.

De entre sus diferentes ramas formativas, destacaron sus célebres talleres de tejeduría, de los que emergieron grandes figuras femeninas cuyos diseños de tapices y técnicas experimentales dilucidaban un ambiente contrarrevolucionario y germinal para con el arte y la moda de la época. Gunta

⁴⁹² Traducido como "cabaret murciélago", fue un espacio dedicado a las representaciones musicales, así como sainetes artísticos, promovido por los miembros de la *Wiener Werkstätte*.

Stölz, Gertrud Arndt⁴⁹³, Anni Albers o Otti Berger, entre otras, fueron diseñadoras destacadas que abrieron una nueva hoja de ruta, por cuyos senderos prácticos muchas artistas, décadas más tarde, deambularán⁴⁹⁴.



Figura 99. Los diseños de Eduard Josef Wimmer-Wisgrill denotaban la revolución del *art nouveau* en la indumentaria y, por ende, en la moda y en el vestuario escénico de la época. A la izquierda, el diseño que Wimmer-Wisgrill ideó para el personaje del príncipe en la pieza *Die Taenzerin und die Marionette*; a la derecha, modelos del diseñador, de clara línea rupturista y experimental con respecto a la abullonada y limitante silueta femenina predominante al inicio del siglo XX.

⁴⁹³ Cabe resaltar la obra paralela a la textil de Arndt, anticipándose muy prematuramente a la obra de artistas más contemporáneas como Cindy Sherman, a través de la fotografía: Gertrude Arndt realizó autorretratos disfrazada y maquillada, considerando de una manera muy precoz las posibilidades del traje y el retrato, es decir, de la autoficción identitaria, en el discurso artístico.

⁴⁹⁴ La prolífica cantera del *art povera* y del arte contemporáneo de la década de los 70 nutrió un gran número de artistas —mayoritariamente femenino— que trabajaron la tejeduría y el formato del telar. A pesar de no poseer una relación directa con las diseñadoras de la Bauhaus, el legado ineludible de estas mujeres, en tan tempranas épocas de la vanguardia, allanó un camino experimental innegable en el campo textil.

Y es que, a pesar de que gran parte del trabajo textil se enfocaba a su aplicación en el espectro arquitectónico (mobiliario y revestimientos), los procesos productivos y creativos imbricaban diversos paradigmas artísticos:

El proceso creativo de Gunta Stölzl toma como punto de partida las ideas sobre arte moderno que adquirió en las clases de Johannes Itten (teoría del color), Paul Klee (pensamiento visual) y Wassily Kandinsky (arte abstracto), aplicadas al diseño del tejido. Para ella, el tejido es una composición integrada por forma, color y materia. Considera que tiene un poder estático, dinámico, plástico, constructivo o espacial. Rompe con las características tradicionales de entenderlo como un producto asociado a las artes plásticas por lo que elimina sus referencias florales, figurativas, o de perspectiva arquitectónica. Por el contrario, lo considera un producto moderno, es decir útil, con diversas funciones, y su forma es el resultado tanto de un proceso creativo como funcional⁴⁹⁵.

Además de las aportaciones de los telares la escuela Bauhaus incentivó propuestas experimentales en el dominio de las artes escénicas. Uno de sus polifacéticos alumnos, el diseñador Oskar Schlemmer, concibió para su pieza teatral *Triadisches Ballett* un vestuario ideado enteramente bajo formas y planos geométricos. Esta manera de concebir las siluetas en el vestuario escénico resultaría radicalmente novedosa.

Casi en paralelo surgía la Vkhutemas, escuela moscovita que amparó trabajos en directrices plásticas muy semejantes a los de la Bauhaus, pero con la toponimia específica de las aspiraciones comunistas: surgida bajo la estela de la Revolución rusa y de la política de los sóviets, la escuela acogió

⁴⁹⁵ *Apud.* HERNÁNDEZ, Ascensión; BIEL, M^a Pilar. “Mujeres que tejen la historia: artistas, profesoras y alumnas en escuelas de arquitectura y diseño. De vanguardia de la Bauhaus a Black Mountain College”. En: *Las mujeres y el universo de las artes. XV Coloquio de Arte Aragonés*. Editado por Concha Lomba Serrano, M^a Carmen Morte García, Mónica Vázquez Astorga. 2020, pp. 151-176. ISBN 978-84-9911-594-8.

renombradas figuras del arte constructivista y del suprematismo. En cuanto al textil, también la Vkhutemas promovió talleres de telares, así como la experimentación indumentaria a través del vestuario escénico. En este sentido, cabe destacar los diseños ideados por la artista Varvara Stepánova que, imbuida por el espíritu racionalista constructivista, tradujo el ideario comunista de la fuerza y el dinamismo del trabajo en diseños de líneas formales, altamente depuradas y conceptuales.



Figura 100. Los tapices de Gunta Stözl (izda.) y el vestuario geométrico de Oskar Schlemmer para el *Triadisches Ballett* (dcha.) marcaban unas directrices revolucionarias en la nueva manera de concebir la tejeduría y las siluetas indumentarias, en las primeras décadas del siglo XX.

A pesar de que tanto la Bahaus como la Vkhutemas tuvieron más que ver con las artes aplicadas, el diseño y la arquitectura, es innegable su aportación en el nuevo discurrir de la moda: aventurada ya a trascender y habitar las fronteras artísticas, la moda comenzaba la delineación de un nuevo paradigma, desconocido hasta la fecha.

Esta simbiosis “arte-moda” parecía responder, a todas luces, a una serie de factores socioeconómicos y políticos que, de algún modo, cercenaban a la

Europa del momento. La incesante mecanización en la industria, los movimientos feministas, las revueltas de la clase obrera y las Exposiciones Universales se habían convertido, entre otros, en elementos decisivos que convertirían a la moda en un derecho social a conquistar: las producciones textiles seriadas, el abaratamiento de los costes de materias primas, el auge de las publicaciones dedicadas al ocio y a las tendencias en el vestir convirtieron al traje en un bien conspicuo. La ciudadanía de las neometrópolis modernas y productivistas vivía abocada en la vorágine del ocio urbano, especialmente la de la clase acomodada, cada vez más dilatada gracias a la industria, las compras en los grandes almacenes, la asistencia a óperas y *ballets*, y las visitas a las nacientes casas de alta costura: todas ellas actividades lucrativas de esta flamante nueva sociedad.

A la vez que esto sucedía, el arte se iba fraccionando en corrientes plásticas, pero conseguía mantener su estatus de bien socio-cultural; entre tanto, la moda ascendía en esta escala de valores: si tras siglos de modas palaciegas y cortesanas, restringidas a una élite, la mayor parte del orbe social tuvo que asumir las reglas de una indumentaria menoscabada de fantasía, el nuevo sistema de producción y difusión de la moda trastocaba radicalmente esta situación, y el arte tuvo un papel protagonista en ello.

Bien se podría afirmar que los intermediarios de la unión entre el arte y la moda fueron tres modistos de la moda parisina que poseían, como a la historia de la moda gusta remarcar, ambiciones sociales revolucionarias. A pesar de enmarcarse en un registro elitista, como es el de la alta costura, los diseñadores Paul Poiret, Gabrielle Chanel y Elsa Schiaparelli han sido históricamente reconocidos por su labor sediciosa⁴⁹⁶ en un contexto tan

⁴⁹⁶ Principalmente para con la moda femenina. Como se ha recogido a lo largo de esta tesis, la verdadera revolución indumentaria, que se produjo a comienzos del siglo XX, afectó principalmente a la manera de vestir de la mujer quedando la del hombre, por propia voluntad masculina, restringida al traje de burócrata-burgués.

recalcitrante. Poiret es alabado por derrocar el corsé y aligerar la silueta femenina, Chanel es vitoreada por la masculinización y funcionalización del traje femenino, y Schiaparelli es aplaudida por su compromiso con la mujer moderna, anhelante del *ready-to-wear*, depurado de artificios afectados. Estos tres modistos, a la cabeza de las más prestigiosas casas de alta costura de las primeras décadas del siglo XX, estrecharon lazos de amistad y colaboración con los artistas de vanguardia de la época.

En el caso de Poiret, su exhibida admiración por sus amigos pintores, poetas y dramaturgos quedó reflejada en inversiones personales. Bajo el amparo de su exitosa casa de costura, Poiret creó en 1910 *La Petite Usine*, una suerte de taller de serigrafía a cargo del pintor Raoul Dufy, quien creaba diseños de telas estampadas para las colecciones del modisto. Por otro lado, su nutrido círculo amistoso de artistas le empujó a colaborar en numerosas producciones teatrales, vistiendo a los actores tras un análisis pormenorizado de los personajes, aplicando una fantasía desbordante, fruto de su continua búsqueda de la belleza contemporánea. Henri Bataille le encargará el vestuario de *La vie privée de Don Juan*⁴⁹⁷, mientras que Charles Cochrane hará lo propio para su pieza teatral *Afgar*⁴⁹⁸, representada en el Pavilion de Londres.

Al mismo tiempo, los incipientes *ballets* rusos hacían furor en las principales metrópolis finiseculares, bajo la hábil batuta empresarial de Serguéi Diáguilev⁴⁹⁹. Estas producciones mostraban a bailarines enfundados en vestuarios espectaculares de aires orientalistas, tan en boga en la época. Muchos de estos diseños, y su influencia en la moda del momento, fueron

⁴⁹⁷ POIRET. *Op. Cit.*, p. 134.

⁴⁹⁸ *Ibid.*, p. 140.

⁴⁹⁹ Serguéi Diáguilev fue un empresario teatral de origen ruso que consiguió marcar una época, gracias a sus producciones basadas en nuevas formas de expresión artística en la danza, usando bases del folclore ruso-oriental. Fue co-fundador de la *Mir iskusstva*, movimiento de vanguardia que se acogía a las nuevas directrices insufladas por el art-déco europeo. Bajo su estela brillaron figuras de la danza, como Nijinski, y de la música, como Stravinski.

atribuidos al artista Léon Bakst⁵⁰⁰, a quien Poiret señaló como raptor de sus propias ideas⁵⁰¹ justificando que de él procedían las líneas orientalistas y revolucionarias que comenzaban a imponerse en los escenarios y en las calles de las ciudades más cosmopolitas.



Figura 102. Estampado diseñado por Raoul Duffy bajo el amparo de *La Petite Usine* de Paul Poiret. El grafismo del tejido es extremadamente novedoso para la época, recogiendo con un trazo sintético y hábil la efervescencia de los salones *music-hall* de las primeras décadas del siglo XX. Pronto sus diseños fueron adquiridos por el emergente industrial textil Bianchini-Férier, proveedor lionés de tejidos de las grandes casas de costura.

Poiret apostó también, en su propia revuelta indumentaria, por un nuevo formato que empezaba a imponerse: el naciente cine mudo. Musidora, una de las primeras estrellas del celuloide galo, generó un gran escándalo al aparecer en una de sus películas con un estrecho mono negro de seda, fibra que proporcionaba una marcada silueta, y que mostraba a la actriz en un estadio preliminar a la desnudez integral. Tal atuendo lo firmaba Poiret, y la escandalosa prenda se utilizó, a petición de la actriz y bajo el beneplácito del

⁵⁰⁰ Al artista ruso se le encomendó la dirección artística de los ballets rusos producidos por Diáguilev, acuñando así su autoría en las escenografías y vestuario de estos.

⁵⁰¹ POIRET. *Op. Cit.*, p. 141.

modisto, como refuerzo estilístico para encarnar a una pérfida mujer vampiro en el filme del cineasta Louis Feuillade *Los Vampiros* (1915). Fue a partir del personaje de Musidora, Irma Vep, que se popularizó el término *vamp* para referirse a aquellas mujeres que empezaban a emanciparse de sus funciones sociales⁵⁰² bajo la autosuficiencia de una nueva y castrante seducción femenina.

A las puertas de los años veinte, las nuevas vanguardias acechaban a paso ligero, y el orientalismo *art-déco* se desvanecía bajo las astringentes aristas del cubismo. Pablo Picasso, uno de sus artífices, abanderó un movimiento cuyos secuaces sobrepasaban la profesión de artista, como lo demuestra su relación profesional, a la par que amistosa, con la embajadora de *l'air du temps* de la época, Gabrielle Chanel.

Ambos colaboraron en diferentes puestas en escena, donde también tomaría parte como dramaturgo el poeta y artista Jean Cocteau. Este último llevó a escena la pieza teatral *Antígona* (1922) con un vestuario acuñado por la modista y una escenografía firmada por el artista malagueño, de trazos cubistas.

Para la producción de Diáguilev *Le Train Bleu*⁵⁰³, con libreto de Cocteau, Chanel vistió a los bailarines de la producción con ropa deportiva, al más puro estilo de la *maison*. Esta puesta en escena, a pesar de no contar con la participación directa de Pablo Picasso, tuvo como telón un *gouache* dibujado por él, titulado *Deux femmes courant sur la plage* (1922).

⁵⁰² *Quié êtes-vous Musidora? Sans Oser le demander* [podcast]. *France Culture*, 21 de abril del 2022 [consulta: 30/11/22]. Invitada: Carole Aurouet. Disponible en: <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/sans-oser-le-demander/musidora-la-premiere-des-vamps-6235456>

⁵⁰³ *Mitos de la Moda. Coco Chanel*. Texto de Daniel García. Madrid: La Fábrica, 2019. p. 30. ISBN: 978-84-17048-91-4.

Los coqueteos de Poiret y Chanel con las artes escénicas eran anécdotas fructíferas que reverberaban, aun de modo lejano, en sus propias colecciones. Pero si hubo una diseñadora sumergida de lleno en el espíritu de vanguardia y que supo llevar la práctica artística más allá, acondicionándola en sus propuestas vestimentarias, esa fue la modista de origen italiano Elsa Schiaparelli, íntimamente ligada al movimiento surrealista.



Figura 103. Vestuario en tricota para el personaje de Nijinska, Gigolo, de la obra *Le Train Bleu*. Los diseños de Chanel para la pieza eran un guiño a la época de los años 20, imbuída por las vanguardias y el furor por el deporte.

Para la década de los años 20, André Breton había publicado el *Manifiesto Surrealista* (1924), decretando el ideario de las voluntades de un movimiento que cuestionaba las reglas plásticas. Y es que los surrealistas iban más allá del ataque formal a las reglas establecidas: mientras las corrientes artísticas anteriores habían tratado de explicar el enrevesado y obtuso mundo resultante

de una devastadora Primera Guerra Mundial, los dadaístas, y posteriormente los surrealistas, marcaron una línea disidente de la que se nutrirá el futuro arte contemporáneo. Ya no se trataba de entender el mundo y sus estrategias, sino de cuestionarlo y aniquilarlo para volver a construirlo de nuevo, rebatiendo sus bases desde lo absurdo y el ataque a la normatividad.

En este contexto, las propuestas de Elsa Schiaparelli encajaban a la percepción, y así, de su estrecha relación amistosa y creativa con Salvador Dalí, nacieron los modelos más inverosímiles de la época, como el traje chaqueta con “cajones”, el vestido langosta o el sombrero-zapato, claros ejemplos de una voluntad disruptiva y provocativa para con los parámetros indumentarios tradicionales. Tal fue la simbiosis creativa entre ambos que Dalí llegó a realizar, involuntariamente, lo que fue probablemente fue el primer ejercicio estilístico performativo⁵⁰⁴ en un local comercial. Según cuentan los anales:

Dalí tiñó un enorme oso disecado de «rosa shocking⁵⁰⁵» [sic] y después colocó cajones en su estómago. Edward Jame [...] le había dado ese oso a Dalí. Bettina (directora de la casa de costura [de Elsa Schiaparelli] se lo había pedido prestado para decorar la tienda y lo había vestido con un abrigo de satén orquídea y, después, lo había cubierto de joyas. Un día que la casa estaba llena de compradores, Edward entró. Al ver a su oso, prorrumpió en sollozos. Su propio abuelo había matado a ese gran oso blanco en

⁵⁰⁴ Ejercicio al que hoy en día numerosas marcas y casas de costura se afanan por exprimir en sus tiendas y escaparates, para conseguir resultados “virales” y de *marketing* bajo el credo de sus directores creativos —aunque con menos espontaneidad creativa que la de los pretéritos artistas de vanguardias—.

⁵⁰⁵ Elsa Schiaparelli, tras publicar su biografía de título *Shocking Life* (1954), encumbró el término *shocking* como adjetivo sublimado para identificar aspectos clave de sus creaciones, en este caso su propio rosa fucsia, tan característico de la *maison*.

el Ártico y él lo había visto durante toda su infancia en el salón familiar⁵⁰⁶.

Pero la relación de Schiaparelli con el surrealismo no se limitaba a su amistad con Dalí: gozó de un círculo social plagado de artistas que contribuían y nutrían sus prolíficas colecciones. Alberto Giacometti, Elsa Triolet, Man Ray o Francis Picabia formaban el elenco de su entorno más íntimo, de indudable influencia en su discurrir creativo. Extendió sus relaciones personales al ámbito de la moda, solicitándoles encargos a muchos de ellos para sus creaciones — mayoritariamente para su línea de complementos—. La propuesta que le presentó la entonces joven artista Meret Oppenheim, una pulsera enteramente recubierta de pelo, despertó en la modista el interés por el material orgánico, presentando para su colección de 1939 unos botines cubiertos con pelo de mono: la referencia al cuadro de René Magritte *Amor desarmado*, pintado por el artista en 1935⁵⁰⁷, es innegable.

Y es que, como el autor François Baudot apunta, para aquel entonces:

La costura está dispuesta a desviar para su mayor provecho el espíritu del momento que se nutre de todo. Así, a partir de los años treinta, asimilará la vulgata surrealista en su sentido de la provocación y de las descoordinaciones sistemáticas, en el de las asociaciones libres y las rupturas subversivas.⁵⁰⁸

Porque no solo Elsa Schiaparelli se hacía eco de lo que en el arte emergía: “[el diseñador Marcel Rochas] firmará un chaqué en trampantojo de tejas, y montones de botones en forma de labios, de conchas, de grillos, de mariposas

⁵⁰⁶ BAUDOT, François. *Moda y Surrealismo*. Traducción del francés y edición: Pía Michot. Madrid: H Kliczkowski-Onlybook, SL, 2003. p. 15. ISBN: 84-96137-94-5.

⁵⁰⁷ PALMEGANI, María Elena. “Elsa Schiaparelli y su relación con el Surrealismo”. En: *LIÑO 24. Revista Anual de Historia del Arte* [en línea]. Vol. 24, 2018, pp. 73-84 [consulta: 09/12/20]. Disponible en: <https://reunido.uniovi.es/index.php/RAHA/article/view/12689>

⁵⁰⁸ BAUDOT. *Op. Cit.*, p. 7.

y de enigmas indescifrables serán concebidos para la costura por Line Vautrin⁵⁰⁹ .⁵¹⁰

No obstante, el arte también se nutría de la moda: los propios surrealistas adoptaron como referente expresivo la figura del maniquí durante la *Exposición Internacional del Surrealismo* de 1939, organizada por el coleccionista George Wildenstein en la *Galerie Beaux-Arts*, situada en la celeberrima calle Saint-Honoré de París. En la exposición, los artistas distribuyeron diferentes maniquíes en los escaparates con intervenciones de lo más inverosímiles.



Figura 103. Los zapatos ideados por Elsa Schiaparelli (izda.), y confeccionados por el zapatero André Perugia, son una clara reproducción estilística, a modo de homenaje, de los escarpines pintados por René Magritte (dcha.) años antes.

A lo indicado se suma que, anticipadamente, algunos de los participantes más destacados del movimiento dadaísta ya habían coqueteado con las artimañas de la moda con fines artísticos. Claude Cahun, afín a este movimiento, introdujo en su obra el travestismo y el disfraz como vía denunciatoria de la construcción identitaria, el binarismo y la función social del género. Por su

⁵⁰⁹ Line Vautrin fue una célebre diseñadora de joyas, conocida como la "*poétesse du métal*".

⁵¹⁰ BAUDOT. *Op. Cit.*, pp. 16-17.

parte, Marcel Duchamp crea el personaje de Rose Sélavy en la década de los años 20, travistiéndose de mujer para anunciar su creación artística *Belle haine, eau de toilette*⁵¹¹. Duchamp asentaba la comorbilidad entre arte y moda a través de la transfusión del género vestimentario y el uso del disfraz.

Así, Rose Sélavy nace en Nueva York: en este período, Duchamp coincide en la ciudad con el que fue su íntimo amigo, el fotógrafo Man Ray⁵¹², quien lo retrataría transfigurado en su alter ego femenino. Ambos pertenecían al nutrido círculo de artistas, locales y emigrados, de la escena neoyorquina que se daban cita en el salón de los Arensberg⁵¹³. En este ambiente se movía también una revolucionaria figura femenina, altamente transgresora: Elsa von Freytag-Loringhoven, conocida como la baronesa Dadá.

Elsa von Freytag-Loringhoven fue un personaje destacado en el arte de vanguardia americano de la década de los años 20, que supo aventurarse en el tratamiento del cuerpo vestido y desnudo para la consecución plástica. Frecuente del salón Arensberg, destacaba por sus proto-*performances*: el artista francés André Raffray la dibujó con el torso desnudo y ataviada con una falda vegetal⁵¹⁴ tras un Man Ray y un Henri-Pierre Roché que parecían ignorarla por completo durante la reunión que se celebraba en el mítico salón.

⁵¹¹ Buen aliento, agua de velo.

⁵¹² Man Ray tendrá mucho que ver en la posterior gestación de la nueva estética fotográfica de la editorial de moda, surgida tras la segunda mitad del siglo XX y recogida por las más prestigiosas revistas especializadas. Su influencia en el tratamiento de la luz, o el encuadre de las modelos, será una herencia de la que beberán prestigiosos fotógrafos de moda contemporáneos como Richard Avedon o Gy Bourdin.

⁵¹³ El matrimonio compuesto por los mecenas y coleccionistas de arte Louise y Walter Arensberg acogió en su apartamento de Nueva York, desde 1915 hasta 1921, a las más destacadas figuras de la literatura, de la música y del arte de vanguardia de la ciudad.

⁵¹⁴ CASELLAS, Joan. "La baronesa Dadá. Elsa von Freytag-Loringhoven (1874/1927) vanguardista protoperformer". En: *Efímera revista* [en línea]. Núm. 2, Vol. 2, 2011, pp. 21-25. ISSN 2172-5934. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4088693>



Figura 104. El uso del maniquí de moda por los surrealistas (izda.) ya denotaba una atención por el medio, cuyas vertientes creativas serán explotadas por muchos de sus afines. Del mismo modo, el travestismo como hipérbole y caricatura fue otro género que artistas cercanos al movimiento explotaron, es el caso de Claude Cahun (dcha.).

La baronesa Dadá integraba a su cuerpo el adorno y el indumento como vía expresiva:

Se rasura la cabeza y se pinta de rojo. Adelantándose al punk, se maquilla los labios de negro, y tal cual, se exhibe desnuda en la redacción de Little Review posando con plena intención artística contra las paredes pintadas de negro [...]. Elsa se pasea semidesnuda por las calles de Nueva York con latas de tomate como sostén y cucharillas de café como pendientes. En diversas ocasiones es detenida por escándalo público, mucho antes que Dalí, otro protoperformer⁵¹⁵.

⁵¹⁵ CASELLAS. *Op. Cit.*, p. 24.

Pero en España también hubo ejemplos de artistas e intelectuales imbuidos por el espíritu de la indumentaria infiltrada en la práctica creativa, años antes de que la Guerra Civil aniquilara la excelsa escena artística nacional.

El periodista y escritor César González-Ruano protagonizó en el café Ateneo un acto en el que, como él mismo afirmaría, quiso ‘armar la gorda’: consciente del poder trasgresor del elemento indumentario y del adorno, decidió enfundarse un chaleco amarillo y metálico de mujer y decolorase de rubio platino⁵¹⁶, un pelo que ya de por sí era excesivamente largo para el hombre de la época. De esta guisa entró y se subió a la tribuna del Ateneo para proferir un ataque a la prosa de Cervantes, arguyendo que *El Quijote* lo escribió con los pies⁵¹⁷. Tal verborrea y tal apariencia le valió la expulsión del café entre los abucheos e insultos de un público que, además de responder ante tamaña ofensa a la pluma cervantina, se revelaba ante su presencia de tal guisa. La indumentaria, convertida en vestuario performativo, entraba en escena con ánimo de interferir en las normas de lo consentido.

Esta idea, si no de travestismo, sí de intromisión del vestuario ajeno para provocar a la audiencia, prosiguió en otros personajes de la cultura española. Como ya sucedía en Francia desde principios del siglo XX, en especial en *les années folles*, los oficios de las artes escénicas se codearon con la intelectualidad, y modistos y figurinistas españoles se desenvolvían en un ambiente bohemio, entre pintores y literatos. De esta conexión surgirían destacadas figuras como Álvaro Retana y Pepito Zamora, quienes marcarán un antes y un después en el arte del figurinismo. Ambos poseían perfiles de una

⁵¹⁶ MOLINA, Miguel. “La *performance* española *avant la lettre*: del ramonismo al postismo (1915-1945)”. En: *Chámalle X. IV Xornadas de Arte de Acción da Facultade de Bellas Artes da Universidade de Vigo*. Edita Servicio de Publicaciones de la Universidad de Vigo, 2008.

⁵¹⁷ Bajo el argumento de que el ilustre escritor del Siglo de Oro español era manco y no pudo hacerlo de otro modo.

gran polivalencia que hacían de su arte y sus personas un ejemplo del poder creativo de la indumentaria ligado al lenguaje artístico.

Zamora era conocido como dibujante, pintor y diseñador de moda, al igual que Retana, quien además destacaba por su prosa y su afición musical, especialmente al cuplé. De la mano del periodista y escritor Antonio de Hoyos y Vinent, Zamora y Retana practicaron el decadentismo, viviendo los placeres del noctambulismo y de la ambigüedad sexual por los cafés y bares de una España convulsa. Sus aportaciones a la cartografía del vestuario disruptivo fue quizá su capacidad de afeminar y dotar de ambigüedad la apariencia masculina, a pesar de la estigmatizada homosexualidad de la época y la marginalidad del mundo lumpen.

Así pues, las crónicas recogen a un Álvaro Retana vistiendo batines de seda⁵¹⁸ y a un Pepito Zamora que se mostraba, con menos ambages, abiertamente afeminado en sus ademanes y vestimenta. Según narra el libro de Rafael Cansinos Asséns, *La novela de un literato*, Zamora “da la impresión de una señorita vestida de falda pantalón. Gasta unos ‘jerseys’ [sic] originales, que se hace él mismo con sus agujas de ganchillo, se peina a ondas y habla y gesticula como una jovencita, en quien la feminidad fuera congénita”⁵¹⁹.

Pero asumir prendas del vestuario ajeno no es la única concesión que hacían los artistas: el disfraz será otro recurso vestimentario, de inagotables variables plásticas. Durante las vanguardias, se experimentó con la posibilidad de uso de prendas o adornos bajo un acto de impostura, buscando la obra subversiva. Los artistas entendieron que, cuando se produce una escisión semiótica en el

⁵¹⁸ BLAS, José. “La Novela Corta Erótica Española. Noticia Bibliográfica”. En: *Los territorios literarios de la historia del placer*. I Coloquio de Erótica Hispana. Madrid: Huerga y Fierro, 1996, pp. 13-22 [consulta: 02-03-2019]. ISBN: 9788489678606.

Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1230092>

⁵¹⁹ Apud. ESTAPE, Leopoldo. “Pepito Zamora en el olvido”. L’armari obert [blog], 6 de octubre del 2011 [consulta: 23-10-2018]. ISBN: 9788489678606. Disponible en: <http://leopoldest.blogspot.com/2011/10/pepito-zamora-en-el-olvido.html>

traje, se desfigura la relación del signo —traje, prenda o complemento— con la significante —fin social y protocolo—, consiguiendo una objetualización de dicho signo y convirtiéndose en un disfraz: es decir, en un elemento que oculta y confunde, que engaña y predispone a la performatividad artística.

En este sentido, y continuando en el panorama español, el gran Ramón Gómez de la Serna tuvo absoluta conciencia del apoyo performativo del disfraz. La prolijidad de su obra y sus aportaciones alumbraría el camino de generaciones posteriores, ya que su arte del ingenio, plasmado a través de lo que él denominaría como 'ramonismo', acotaba un terreno no explorado hasta la fecha en el ambiente artístico nacional. Fue pionero en muchos aspectos, especialmente en el arte performativo, consiguiendo trazar una hoja de ruta para las futuras praxis vanguardistas en nuestro país.

En este contexto, Gómez de la Serna utilizó el vestuario como un refuerzo semántico en muchas de sus acciones. En especial, en el ciclo de conferencias que inició en 1923 en las que se valió del disfraz para acentuar sus intervenciones: en función del tema evocado en la charla, se disfrazaba hiperbolizando el acto expositivo, vistiéndose de torero en la «Conferencia torero», de Napoleón en la «Conferencia Napoleón», maquillándose de negro en la «Conferencia jazz» o portando un traje chaqueta en mitades y maquillando medio rostro en la «Conferencia medio ser»⁵²⁰.

Otros artistas que hicieron uso del disfraz fueron los integrantes de la conocida «Orden de Toledo»: fundada en 1923 por un joven Luis Buñuel. Esta agrupación hizo del disfraz una herramienta de desorden en sus escapadas performáticas a la fantasmagórica y castiza ciudad de Toledo.

⁵²⁰ MOLINA. *Op. Cit.*, p. 4.

La orden tuvo su origen en la Residencia de Estudiantes de la calle Pinar de Madrid donde, en la década de 1920, se dieron cita ilustres figuras de lo que hoy se conoce como la Edad de Plata de la cultura española: Luis Buñuel, Salvador Dalí, Federico García Lorca, Rafael Alberti, Luis Buñuel y Pepín Bello, entre otros.

Bajo la fascinación que Toledo despertaba entre ellos, se gestó la Orden para promover visitas a la ciudad según lo absurdo, lo poético y lo improbable de unas situaciones que se marcaban anticipadamente. La Orden estaba estructurada de manera jerárquica y performática; Buñuel ostentaba el máximo rango y la admisión en las actividades requería de una suerte de ritos surrealistas.

De hecho, Rafael Alberti hubo de pasar por una especie de acto de iniciación: de madrugada, fue colocado en uno de los extremos de la plaza de Santo Domingo del Real, al tiempo que el resto de los cofrades salían por diferentes puntos de la plaza cubiertos por sábanas que habían sacado a hurtadillas de la fonda donde se hospedaban; como fantasmas y espectros que la ciudad hubiera expelido, gritaban '¡por aquí, por aquí!', mientras se perdían por las góticas y laberínticas callejuelas toledanas, dejando a Alberti abandonado a su suerte.

Además de esta ocasión, el grupo practicó el disfraz en numerosas acciones como medio de acentuación de sus ejercicios, siendo los más interesados en él Buñuel y Dalí. Como afirmara Luis Buñuel a Max Aub, "nos disfrazábamos, entre otras cosas, por lo menos yo, para ver la sociedad desde otro punto de vista"⁵²¹. Es decir, conocía y trabajaba la impostura al vestirse de cura, moja, militar o campesino, consciente de la dramaturgia implícita en el acto

⁵²¹ FERNÁNDEZ, María Soledad. *Buñuel en Toledo. Arte Público, Acción Cultural y Vanguardia*. Woodbride: Tamesis, 2016, p. 23. ISBN: 978-1-78204-581-6.

representado a través del vestuario, aunque este no fuera guionizado y participase de la realidad más próxima.

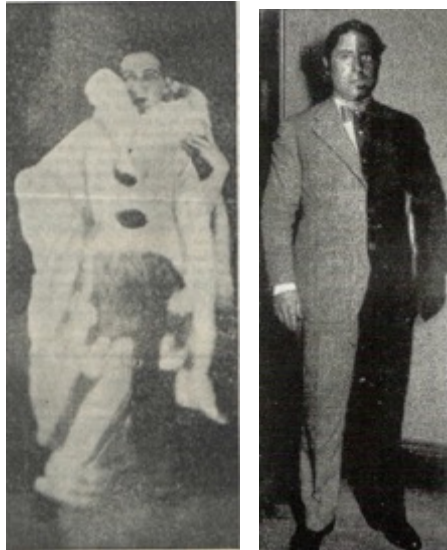


Figura 105. El travestismo y el disfraz fueron recursos con los que la vanguardia española de preguerra comenzaba a desenvolverse. A la izquierda, Pepito Zamora, asumiendo una silueta femenina gracias al vestuario de su creación coreográfica *Pierrot y la Luna*; a la derecha, Ramón Gómez de la Serna disfrazado de 'medio ser' en sus acciones-conferencias.

Salvador Dalí, que participó activamente en las acciones de la «Orden de Toledo», usó repetidamente el disfraz en sus proto-*performances* para enfatizar la esencia discordante. Un buen ejemplo de ello es la conferencia-acción titulada «Auténticas fantasías paranoicas» que realizó en Londres en 1936, pocos días antes del estallido de la Guerra Civil española. Esta conferencia se circunscribía en la primera exposición internacional de los

surrealistas que se organizaba en la capital inglesa, y en la que apareció ataviado con un traje de escafandra con el que estuvo a punto de asfixiarse.

Pero si hubo un colectivo que hizo del indumento una razón motriz en la acción artística, este fue el de las Sinsombrero: siendo la vanguardia un ambiente ampliamente habitado por hombres, las mujeres artistas españolas integrantes de esta agrupación tuvieron un papel importante en la escena nacional. Las Sinsombrero demostraron la interconectividad de los usos vestimentarios y el discurrir artístico-conceptual: como muchos artistas de la época, ellas también entendieron el uso vestimentario como un utensilio plástico disruptivo.

Como ya se ha visto en el segundo capítulo de la tesis, durante siglos el adorno de la cabellera femenina podía suscitar el escándalo si este disidía de la norma. En el marco del ornamento de la cabeza de la mujer nació este grupo en la década de 1920, en el que artistas como Maruja Mallo y Margarita Manso, coetáneas a la Generación del 27, realizaron una serie acciones proto-performáticas, tales como la que consistió en salir a pasear por la madrileña Puerta del Sol sin cubrir sus cabezas con sombreros, complemento indispensable para el correcto cumplimiento de la indumentaria femenina en el espacio público de aquella época, con el añadido de que al no portar el sombrero descubrían una melena corta que se oponía a la tradicional larga cabellera de la mujer idealizada.

Aquel gesto fue objeto de abucheos, y como Mallo afirmó “la gente pensaba que éramos totalmente inmorales, como si no lleváramos ropa, y poco faltó para que nos atacaran en la calle”⁵²². Por ello, y al mismo tiempo, Mallo también tuvo la genial ocurrencia de idear un proto-*happening* si la obligaban a volverse a poner el sombrero: pensó que, en tal caso, se ataría un globo de

⁵²² GIBSON, Ian. *Lorca-Dalí: El amor que no pudo ser*. Barcelona: Plaza y Janés, 1999, p. 148. ISBN: 9788401012174.

helio en la muñeca al que le pondría un sombrero, el cual retiraría en forma de saludo al cruzarse con algún transeúnte conocido.

La escritora y poeta Concha Méndez, una de las integrantes del grupo, protagonizó también actos proto-performativos usando el vestuario. Como ya se sabe, la adopción del pantalón y de las prendas semánticamente masculinas, como el mono de trabajo, no fue tarea fácil para las mujeres. Méndez asumió que su empoderamiento como mujer venía de la prenda bifurcada. Se dice que cuando Gerardo Diego no la incluyó ni a ella ni a ninguna de sus compañeras en la antología poética de la Generación del 27, ella le espetó: “debajo de la falda llevo un pantalón”⁵²³, denunciando así el machismo pestilente que reinaba entre la comunidad literaria. Al mismo tiempo que afirmaba esto, asumía su militancia en la lucha en pro de la prenda bifurcada, vistiéndose con un mono azul de trabajo para desempeñar su labor como impresora, pues Méndez había abierto su propia imprenta junto con el poeta Manuel Altolaguirre y, sin dudarlo, se enfundaba un mono azul con el que poder desempeñar hábilmente la edición de sus propios libros y revista. Además de portarlo en el taller, Concha Méndez salía a la calle con él y, como recordaría más tarde en sus memorias, “la gente se quedaba extrañadísima; no recuerdo haber visto en todo Madrid a otra mujer vestida con pantalones”⁵²⁴.

Los ejemplos, evidentemente, son mucho más extensos, nos servimos tan solo de estos prolijos gestos en el arte compilados hasta aquí, como síntesis indicativa que expresa la introducción de la indumentaria en la gestual disruptiva y conceptual artística, trasmutando las posibilidades semánticas de un formato que, hasta la fecha, había respondido a fines funcionales y sociales.

⁵²³ GÓMEZ, Alberto. “Concha Méndez: el pantalón bajo la falda”. *Diario Sur* [en línea], 9 de abril de 2018 [consulta: 30-11-2018]. Disponible en: <http://www.diariosur.es/culturas/concha-mendez-pantalon-20180409233049-nt.html>

⁵²⁴ *Ibid.*

En definitiva, el arte, en vísperas de las grandes hecatombes bélicas que se aproximaban a Europa, atrapaba a la moda y descodificaba la indumentaria para producir un vestuario con fines artísticos.

5.2. El textil y el traje en el lenguaje del arte posmoderno: la moda del vestuario a través de la *indumentaria*

Una consecuencia de estos cambios es que el arte y la moda, que antes eran bastante distintos como conceptos sociológicos, ahora muestran una gran similitud.

Diana Crane⁵²⁵

El estallido de la Segunda Guerra Mundial y de la Guerra Civil española sumieron el panorama artístico de vanguardia en un largo letargo. No obstante, sus semillas quedaron bien diseminadas a la espera del resurgir social, económico y cultural de Europa para la mitad del siglo XX. Tras la recuperación, Occidente se reconfigurará según un nuevo esquema político-económico, sellado bajo la alianza transatlántica entre Europa y EE.UU., cuya repercusión reverberará también en la escena artística.

Para los años 60 y 70, las pretéritas vanguardias habían quedado licuadas y metamorfoseadas en diferentes ramificaciones plásticas de un arte con un apetito voraz por la experimentación: el arte *povera*, el movimiento *fluxus*, el *pop-art*, el *happening* o el arte minimalista, entre otros, han compuesto una larga lista de modalidades expresivas de la post-modernidad. Y es en este recién inaugurado arte contemporáneo que el uso del vestuario y del textil ya no se da desde la inocencia de su incorporación como utensilios en vías de

⁵²⁵ CRANE. *Op. Cit.*, p. 128.

explotación, sino desde la enorme carga que supone tener plena consciencia de las posibilidades semánticas que contienen sus formas.

El arte *povera*⁵²⁶ fue pionero en poner en marcha dispositivos productivos que englobaban materiales de toda índole: lana, arpillera, ropa usada o pelo fueron, entre muchos otros, recursos que se incluían en esta nueva lista de materiales. Artistas del movimiento dieron buena cuenta de las posibilidades plásticas del elemento vestimentario y textil: Alighiero Boetti empleó el telar y el bordado para la delineación de sus poéticos mapas; Michelangelo Pistoletto creó la instalación de *La Venus de los trapos* (1967) enfrentando una estatua de Venus a ropa usada apilada; en sus obras más recientes, Jannis Kounellis usó pelo natural o abrigos colgados en sus instalaciones.

El emergente *happening* de la escena europea y americana a finales de los años 50 dilató el adorno y el uso del traje, o su ausencia, bajo una declaración de principios artísticos. Joseph Beuys aparecía «maquillado» (según una base de miel y láminas de oro) en *Cómo explicar cuadros a una liebre muerta* (1965), y dejaba para los anales de la Historia del Arte su icónico traje chaqueta de fieltro, o su imagen coronada por un icónico sombrero borsalino, el cual le acompañó en la mayoría de sus acciones. Yves Klein lució un impecable frac en la acción que daría forma a su obra *Antropometrías de la Época Azul* (1960), en la que dirigía a sus modelos desnudas a bañarse en tinta azul⁵²⁷ y estampar sus huellas sobre lonas; y en ese mismo año, el artista Jin Dine se atavió de unas prendas metalizadas y se maquilló la cara para aparecer así ante la audiencia en su acción *El accidente de automóvil*. Por otra parte, Gina Pane, artista insignia del *body art* de la década de los setenta, se vestía de riguroso

⁵²⁶ La imagen de Lee Miller portando un collar de esponjas de mar en 1930, o la de Maruja Mallo enteramente ataviada de algas en 1945, bien podrían ser bautizadas como la antesala de la praxis del arte pobre, exhalado de poesía vestimentaria.

⁵²⁷ El color azul índigo empleado fue patentado y hoy en día es conocido como «azul Klein», referencia habitualmente empleada en el sector de la moda.

blanco, con una camisa y unos pantalones de corte masculino, en su *performance Azione Sentimentale* (1973), contrastando la pureza del color de su atuendo con la sangre que brotaba de sus heridas y las flores sanguinolentas que portaba.



Figura 106. Gina Pane, en su *performance Azione Sentimentale*, enteramente vestida de blanco, hace del vestuario un recurso más de la polisemia de la acción.

En paralelo a lo anterior, aparecían artistas conocidas como “artistas textiles”⁵²⁸: Debra Rapoport⁵²⁹, Sheila Hicks y Dorothea Tanning, entre otras, emplearon “tejidos como materia principal de sus esculturas e instalaciones”⁵³⁰ entre los años 60 y 70. Pero la abstracción de los telares no fue el único resultado plástico en el empleo del textil: artistas como Jann Haworth utilizaron el tejido para reproducir, desde la perspectiva dismórfica que el textil ofrecía, elementos de la vida cotidiana a través de “esculturas blandas”⁵³¹.

En este contexto aparece el hiperrealismo, surgido con miras a denunciar las fatigas y neuralgias de la recién estrenada sociedad post-moderna abocada al consumismo. Esta corriente hará del hábito un utensilio más en la concepción de la obra. Las esculturas en resina y poliéster de uno de sus mayores exponentes, Duane Hanson, son un claro ejemplo de ello: si sus piezas no portasen la ropa que llevan, ni los adornos y complementos, no alcanzarían a recrear la realidad ficcionada con la que se concibieron, y por tanto no lograrían comunicar el intrínseco mensaje encriptado de la obra.

Pero si ha habido un movimiento que conseguirá consolidar la relación entre arte y moda este es el *pop-art*, y especialmente de la mano de Andy Warhol.

⁵²⁸ PORCEL, Alazne; ARTETXE, Enara. “Los Textiles en el Arte Contemporáneo y su conservación. Estado de la cuestión”. En: *Arte, Individuo y Sociedad*. Ediciones Complutense, Núm. 1, Vol. 36, 2020, pp. 173-194. ISSN: 1131-5598. Más información sobre las artistas textiles contemporáneas en el catálogo de la exposición *Teixint identitats*, realizada en el Centre d'Art Tecla Sala (Barcelona), en el año 2019. Comisariado: Carmen Marcos y Ascensión García. El catálogo incluye textos de las comisarias: VV.AA. *Teixint identitats*. Barcelona: Centre d'Art Tecla Sala (Ajuntament de L'Hospitalet). ISBN: 978-84-947382-7-2.

⁵²⁹ En la actualidad se ha convertido en una célebre *instagramer* por lucir estilismos en las redes sociales, generados a base del reciclaje de los más dispares materiales y productos.

⁵³⁰ PORCEL; ARTETXE. *Op. Cit.*, p. 179.

⁵³¹ A pesar de que en el recorrido histórico no había cabida para piezas más contemporáneas, no podemos pasar por alto la obra de la artista Louise Bourgeois. La artista hizo uso del textil en sus obras más recientes, como *Femme couteau* (2002), *Ode à l'oubli* (2004) o *Seven in bed* (2001). Habiendo crecido rodeada de tejido —su familia regentaba un negocio de tapicería— para la artista el textil llegó a jugar un papel muy importante en la curación de sus heridas psicológicas, materializándose en su obra plástica. Esculturas blandas, libros textiles y banderolas tejidas componen gran parte de la extensa producción de la longeva artista francesa.

Ligado al universo de la moda desde el inicio de su carrera a finales de los años 50⁵³², Warhol atrajo a su alrededor a compañías de toda índole, de entre las que destacaban las célebres maniqués y los diseñadores más influyentes de finales de la década del año 1970, como Diane Von Furstenberg, Halston o Yves Saint Laurent.

Con el diseñador estadounidense Halston, Warhol estrechó una relación amistosa y colaborativa de la que resultaron fructíferas creaciones: Halston presentaría un vestido de seda en 1972, usando como estampado una referencia de la serie de flores pintadas por Warhol en 1964, y Warhol recrearía la *performance An Onstage Happening by Andy Warhol* para el desfile de Halston en los *Coty Awards* de 1972.



Figura 107. Las esculturas blandas de Jann Haworth (izda.) y el impertérrito traje en fieltro de Joseph Beuys⁵³³ (dcha.), son solo una pequeña muestra de la incesante inclusión del elemento vestimentario y del textil en las producciones artísticas del arte contemporáneo.

⁵³² Andy Warhol realizó numerosas ilustraciones de moda para las ediciones estadounidenses de *Vogue*, *Harper's Bazaar* o *Esquire*, entre otras.

⁵³³ En 1970 Joseph Beuys produjo cien ejemplares similares de este traje compuesto por una chaqueta de tres bolsillos y sin forrar, y un pantalón, ambas piezas confeccionadas en fieltro.

La compenetración entre ambos fue indudable, como quedó reflejado en la exposición *Halston and Warhol: Silver and Suede*, celebrada en 2014 en el Museo de la Fundación de Andy Warhol en Pittsburgh, y que, en palabras del comisario Nicholas Chambers, resume la “estrecha relación de amistad, así como profesional que dio como resultado colaboraciones, encargos y proyectos inspirados en el trabajo de cada uno”⁵³⁴.

Para finales del siglo XX, el arte contemporáneo ya conoce y explota sin reservas el indumento, tras décadas de flirteo y colaboraciones entre ambas disciplinas. Los trabajos de Annette Messager, Tracy Emin, Vanessa Beecroft o Matthew Barney, por ejemplo, parecen indisolubles de las posibilidades plásticas, retóricas y polisémicas del vestuario o el textil.

Muy probablemente, el vínculo entre estos artistas posmodernos altamente ligados al lenguaje vestimentario y sus predecesores, aquellos artistas que hicieron del textil un guiño plástico, se podría encontrar en los trabajos de Jana Sterbak y Louise Bourgeois. Ambas artistas ennoblecieron el indumento disponiéndolo en el centro discursivo de muchas de sus obras, consiguiendo convertirlo en “vestuario retórico” gracias a la crítica a través de la moda y, por ende, a través de la sociedad contemporánea.

Jana Sterbak así lo ejemplifica. En su obra *Vanitas-Flesh Dress for an Albino Anorectic* (1987), como si de una traducción literal de aquel diálogo ensoñado por Giacomo Leopardi entre la muerte y la moda⁵³⁵ se tratase, Sterbak sitúa al

⁵³⁴ [Traducción propia]: «Close friendship as well as a professional relationship that resulted in collaborations, commissions and projects inspired by each other's work». GRAHAM, Mhairi. “Halston and Warhol. An Iconic Friendship”. Another [blog], 15 de mayo del 2014. Disponible en: <https://www.anothermag.com/art-photography/3617/halston-warhol-an-iconic-friendship>

⁵³⁵ LEOPARDI, Giacomo. *Diálogo de la moda y de la muerte*. Madrid: Trama, 2016. ISBN: 978-84-943800-0-6.

indumento en el centro reflexivo de la pieza: un traje enteramente confeccionado con carne cruda, expuesto a la descomposición, acompaña al espectador a imbuirse en lo caduco, bajo una hipérbole cárnica —la carne muerta entra en contacto con la carne viva de la modelo que lo porta—. Una alusión funesta, que redundo en la expiración de la propia moda, algo que Walter Benjamin ya exploraba en su obra *Libro de los Pasajes*:

Pues nunca fue la moda sino la parodia del cadáver multiforme, provocación de la muerte mediante la mujer, amargo diálogo en susurros, entre risas estridentes y aprendidas, con la descomposición. Eso es la moda. Por eso cambia con tanta rapidez; pellizca a la muerte, y ya es de nuevo otra para cuando la muerte intenta golpearla⁵³⁶.

Pero Sterbak va más allá sondeando el resorte relator del medio textil: en su pieza *Cones on Fingers* (1979), la artista deforma una mano, estilizándola bajo el yugo medidor de cintas métricas usadas para la confección y la toma de medidas de la figura humana; en *Distraction* (1992) viste un torso femenino desnudo con una camiseta transparente, en cuya caja torácica se despliega una vellosidad que emula la del torso masculino, generando un juego de trampantojo deformado y antagónico; en *Remote Control II* (1989) explora el cuerpo-máquina a través de miriñaques metálicos teledirigidos por bailarinas: estas quedan suspendidas por la pesada envoltura que las guía y dirige, a pesar de sus aparentes voluntades telemáticas. Indiscutiblemente, la artista

⁵³⁶ BENJAMIN, Walter. *Libro de los pasajes*. Traducción de Luis Fernández Castañeda, Isidro Herrera y Fernando Guerrero. Madrid: Ediciones Akal, 2005, p. 92. ISBN: 978-84-460-1901-5.

canadiense, con parte de su obra, reconoce la dignidad tácita del elemento indumentario para con el arte.

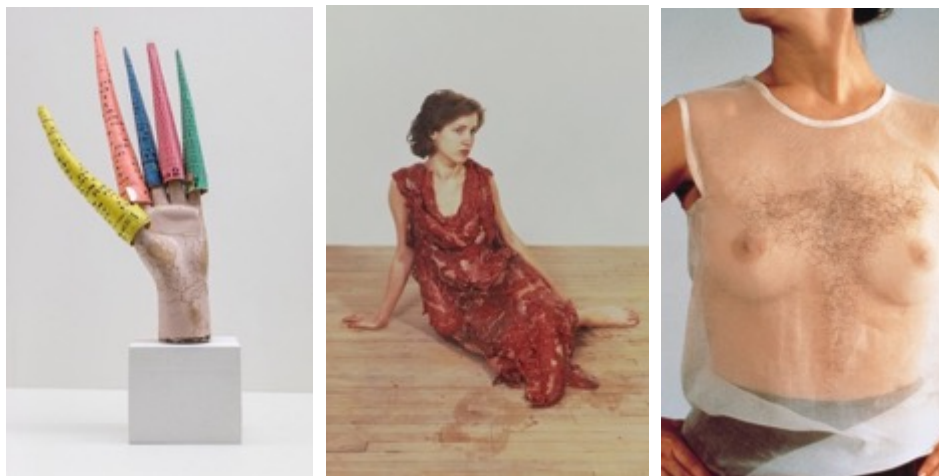


Figura 108. Las obras de Jana Sterbak demuestran el interés de la artista por el lenguaje de la costura, la indumentaria y la moda. Desde la estilización deformante de su pieza *Cones on Fingers* (izda.) hasta el trampantojo de *Distraction* (dcha.), pasando por la inverosimilitud vestimentaria de su pieza *Vanitas-Flesh Dress for an Albino Anorectic* (centro). Sterbak demuestra cómo la incursión del traje y su lenguaje enriquecen al arte contemporáneo, validando su papel comunicacional.

Por su parte, Louise Bourgeois, si no con la literalidad simbólica de Jana Sterbak, sí con una capacidad metafórica cargada de enigmas plásticos, utilizó en muchas de sus piezas el medio textil y la topografía de la moda: en uno de sus primeros *performances* en la ciudad de Nueva York, *A Banquet 7, A Fashion Show of Body Parts* (1978), Bourgeois replicó el aparato recreativo de un desfile, en el que los modelos —la mayoría amigos de la artista— lucían túnicas atestadas de protuberancias y bultos. De hecho, la locuacidad de este último fundamentará parte de la estética constitutiva de la artista: el bulto del pecho lactante, el bulto genital masculino o el bulto del “ser” se imbrican en un

entramado orgánico, a veces suspendido, otras veces portado, pero casi siempre bajo la forma textil.

Además de las recreaciones abstraídas elaboradas en textil, Louise Bourgeois, hizo uso de restos vestimentarios y textiles de hogar de su infancia para el despliegue tipológico de objetos y estructuras de sus instalaciones.

Con sus respectivos trabajos, Jana Sterbak y Louise Bourgeois legitimaron definitivamente el traje y sus códigos en la práctica artística contemporánea.



Figura 109. El uso del desfile como recurso performativo (arriba izda.), el tejido tricotado como material escultórico (abajo izda.) o el vestido deformante, con el bulto como repetición sincopada e hiperbólica del cuerpo humano, han sido herramientas desde las que la artista Louise Bourgeois creó una ingente obra de gran carga simbólica, demostrando la validez del traje y del textil para la acentuar el discurso plástico.

Bien se podría considerar a la artista española Alicia Framis la gran heredera del legado vestimentario en relación con el arte que Sterbak y Bourgoise trazaron, como lo muestra el constante uso y adaptación del traje en su producción artística, desde las postrimerías del siglo XX hasta la actualidad.

En su obra *Anti_dog* (2000-2003), Framis presentó una colección de vestidos y trajes confeccionados enteramente en un tejido destinado a la indumentaria militar, el *teijin twaron*; esta fibra sintética está especialmente diseñada para repeler el fuego, evitar el traspaso de balas y proteger en caso de mordeduras de can⁵³⁷. La obra, considerada como itinerante, fue creciendo con nuevos diseños, algunos de los cuales fueron fruto de la colaboración con diseñadores de moda como Hussein Chalayan, David Delfin o Jesús del Pozo; lejos de replicar la silueta castrense asociada del tejido de base, estos diseños reproducen líneas propias del ideario femenino, con faldas de capa de amplio volumen, vestidos escotados, drapeados y trajes sastre. Este trabajo nació cuando la artista residía en Berlín, en el barrio de Marzhan, donde las mujeres, especialmente las inmigrantes, eran objeto de agresiones por parte de bandas *skinheads*. Los diseños recrean a partes iguales la vulnerabilidad y la protección, denunciando las vejatorias situaciones en las que muchas mujeres se encuentran al transitar, a veces a horas intempestivas, por las calles de un continente europeo que, tras su discurso proto-democrático, esconde aún rescondos de racismo y machismo. Cuando la obra llegó a la ciudad de Barcelona los diseños fueron portados por transexuales, denunciando una vez más la fragilidad de aquellas personas que provocan extrañeza entre aquellos que tan solo contemplan lo unilateral en la praxis existencial humana. Framis

⁵³⁷ LÓPEZ, MONTSERRAT. "Construcciones y *performances*: las prendas de Alicia Framis". En: Revista *Estúdio*, artistas sobre otras obras [en línea]. Núm. 8, (19), julio-septiembre 2017, pp.: 69-78 [consulta: 06/02/21]. Disponible en:

https://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/29637/2/ULFBA_E_v8_iss19_p69-78.pdf

señala con el dedo el exceso de cámaras de control policial en la ciudad condal, como vía insuficiente de protección, e interpela al espectador con sus vestidos y prendas en *twaron* la necesidad de la defensa bajo el aura de la belleza, sellada por los diseños.

En una línea similar nace su trabajo *Lifedress* (2019), una colección de vestidos de blanco immaculado propio del tejido usado en ellos, el mismo que se usa para crear los *airbags* de los coches. Una vez más, Framis emplea la protección de la fibra para recrear, a través de excelsos volúmenes, una imagen delatora de la violencia ejercida, desde siglos, sobre el cuerpo de la mujer. Los diseños poseen dos posiciones: una, en posición relajada, recrean siluetas femeninas, muchas de ellas muy próximas a algunas de las más icónicas de la historia de la moda; y otra, en posición de protección, con el tejido inflado emulando un *airbag* accionado tras una colisión.

En uno de sus trabajos más recientes, *Sistershoop* (2021), la artista explora las fisuras y las contradicciones de un Occidente que publicita la igualdad de género, pero que, en la práctica, sus sistemas evidencian las equidistancias entre hombres y mujeres; todo ello lo explora Framis a través del vestuario y la actuación de un equipo de baloncesto femenino de Gran Canaria. Para la *performance*, este se divide en dos grupos que se enfrentarán en un partido de básquet en una cancha al aire libre, vistiendo dos vestuarios diferentes: unas van vestidas con una camiseta deportiva fluorescente, en cuya espalda aparecen textos extraídos del manifiesto *Glitch Feminism* de la autora estadounidense Legacy Russel; las otras, portan igualmente una camiseta deportiva en cuyas espaldas aparece una letra: cuando todas las integrantes se agrupan se puede leer la locución *safe space*. La artista incorpora a este último grupo de chicas, a modo de guiño estético-crítico, un sombrero bombín y un velo plástico en el que se puede leer nuevamente *safe space*, funcionando como un traslapo contemporáneo de la indumentaria tradicional

canaria femenina, donde el folclore actúa a su vez de reducto, pero también de apertura hacia nuevos paradigmas de género.



Figura 110. Gran parte de la obra de Alicia Framis explora, a través de la indumentaria, la vulnerabilidad del cuerpo de la mujer frente al sistema patriarcal: el uso del tejido de *airbag* en *Lifedress* (arriba), los diseños y las *performances* de *Anti_dog* (abajo izda.) o la equiparación con mensajes feministas en *Sistershoop* (abajo dcha.) demuestran la capacidad discursiva de Framis a través del traje.

En sus primeras *performances* la artista Marina Abramovič mutilaba y exponía su cuerpo desnudo al dolor en un acto de ascetismo, similar al de aquellos reclusos místicos religiosos del pasado; Orlan ha hecho de su fisicidad su útil fundacional para construir su propia obra artística, transformando su cuerpo en aras de una estética bulímica íntimamente ligada al factor moda; el artista y *performer* Nick Cave ha recreado nuevas realidades físicas a través del disfraz, usando, entre otros materiales el pelo humano; Michel Journiac o Pierre Molinier hicieron del travestismo el eje conductor de sus obras, bajo una lectura biográfica y ficcional; Cindy Sherman ha explotado las vertientes de género de la mujer contemporánea desde casi todos sus poliédricos matices. Por otra parte, el uso de la escarificación corporal, la indumentaria del "género opuesto" o el uso del bigote como complemento disruptivo, son elementos clave de la obra del artista *queer* Catherine Opie; Gilbert & George trocaron la flema inglesa en sus impecables trajes chaqueta de burgués, atuendo que les ha acompañado en sus acciones para denunciar las impericias del gobierno británico; Grayson Perry hace lo propio a través del travestismo y la recreación de tapices, atacando a la encorsetada cultura anglosajona; la serie de retratos de dos jóvenes militares alistados a la Legión Extranjera Francesa y al ejército israelí, de Rineke Dijkstra, conmueven al observar la transfusión temporal y vestimentaria de dos individuos en formación, expuestos al eterno conflicto de la nación contra el extranjero; el controvertido artista italiano Francesco Vezzoli parodia la disputa por la presidencia, en un vídeo que caricaturiza a dos candidatos a la Casa Blanca, perfectamente disfrazados para la ocasión y bajo la estela del *star system*⁵³⁸.

⁵³⁸ Los dos candidatos en cuestión son la actriz Sharon Stone y el mediático filósofo francés Bernard-Henry Lévy.



Figura 111. El recurso del travestismo en la obra de Michel Journiac (arriba izda.), el cuerpo como lienzo quirúrgico según Orlan (arriba dcha.), y el disfraz de hombre burgués hiperbolizado en las acciones de Gilbert & Georges (abajo centro), demuestran cómo el cuerpo vestido, enmascarado o intervenido se ha convertido para el arte contemporáneo en una herramienta semántica más desde la que construir discursos plásticos.



Figura 112. El cuerpo escarificado en los retratos de Catherine Opie (arriba izda.), los inverosímiles vestuarios del artista Nick Cave en su serie *Soundsuits* (arriba dcha.), el registro de una juventud uniformada en las series de retratos de Rineke Djistra (abajo izda.), y el travestismo hiperbólico de Grayson Perry (abajo dcha.), son una pequeña muestra de cómo conceptos tan dispares como el género, la fisicidad o el cuerpo civil son explorados en el arte desde ópticas estilísticas denunciatorias.

La moda también se ha apropiado del arte, pero este no ha sido el cometido del repaso histórico que se ha pretendido hacer sobre la relación entre el arte y la moda, y la consecuencia del uso de la indumentaria como vestuario artístico y herramienta plástica.

Los ejemplos son numerosos: ya en 1969, un joven Yves Saint Laurent presenta vestidos con recreaciones escultóricas de algunas partes del cuerpo realizadas por el artista Claude Lalanne; en la década de los 80, el diseñador Jean-Charles de Castelbajac "invita a algunos artistas de la figuración libre como Hervé di Rosa y Robert Combas, o a Jean-Charles Blais, a que pinten sobre sus vestidos confeccionados con lienzo para cuadros"⁵³⁹; a principios del siglo XXI, la firma Louis Vuitton, capitaneada entonces por el diseñador americano Marc Jacobs, presenta una célebre colección de accesorios en colaboración con el artista nipón Takashi Murakami. Por otra parte, algunos artistas han sido invitados a participar directamente en el espectáculo de la moda: Marina Abramovič será imagen de la campaña primavera-verano 2013 de la casa Givenchy; Tracey Emin desfilará para Vivienne Westwood en la pasarela *Fashion for Relief* en 2009; Judy Chicago colaborará con la casa de costura Dior, con 21 bordados y la ideación de la escenografía para el desfile de alta costura de la firma en 2020.

Si bien estas intrusiones no interesan para la construcción de la defensa del elemento indumentario en la producción artística, sí que demuestran cómo la moda y el arte reverberan de forma conjunta e insistente, al tratarse de dos disciplinas que embeben del factor cultural y que, por sinestesia, tienden a unirse en determinadas ocasiones. Y es que este recorrido histórico sobre la estrecha relación entre el arte y la moda ha respondido afirmativamente a un interrogante delineado al inicio de esta investigación doctoral: en el que se

⁵³⁹ BOUCHER. *Op. Cit.*, p. 430.

cuestionaba la capacidad del traje para convertirse en vestuario significador apto para el análisis, el estudio y la difracción del discurso crítico.

Desde las vanguardias hasta el poliédrico lenguaje del arte contemporáneo, la moda, la indumentaria y el posterior vestuario han asumido roles interpretativos que antaño resultarían inverosímiles. No obstante, la posibilidad de haber alcanzado tal estatus semiótico dentro del arte se debe a la naturaleza intrínseca del vestido, capaz de dotar de mensaje a un cuerpo al vestirlo o al desnudarlo, como a lo largo de esta tesis se ha intentado demostrar, gracias a la compilación de casos aislados de personas o grupos insurgentes, desde el plano político al plano vestimentario.

Estos ejemplos, además de actos políticos y sociales, fueron, y son, actos culturales y artísticos. Porque la moda, la indumentaria y el vestuario son, según su modo de empleo, mediadores de la política, de la sociedad, de la cultura y, además, del arte.

5.3. Vestuario *Ecce Tribu*

Suponga que usted pertenece a una tribu del mundo antiguo que desea difundir su idea de civilización en el extranjero. ¿Cómo comunicaría el mensaje de su vida política a naciones a las que su discurso es ajeno y cuyo discurso le parece un mero balbuceo?

Gary Watt⁵⁴⁰

A continuación, se expone el desarrollo práctico llevado a cabo en diálogo con la sección teórica de la presente tesis. Se trata de un vestuario que recoge aspectos formales de la historia de la moda y de la historia universal, imbuido de detalles plásticos asociados a la disidencia.

Este vestuario nació de manera espontánea, bien si posteriormente se resolvió como un ejercicio autoimpuesto de investigación práctica y estética, pues tras el visionado de la película *Medea* de Pier Paolo Pasolini al inicio de la tesis, se despertó un incesante interés por trabajar en torno a la idea de la tribu y su vestimenta. En ese momento, sabedoras ya de que se trabajaría sobre la disidencia indumentaria desde un plano teórico, y siendo las tribus urbanas el mayor exponente de esta, se revelaba casi necesario recrear *looks* que

⁵⁴⁰ [Traducción propia]: «*Suppose you are a tribe in the ancient world that wishes to spread your idea of civilization abroad. How will you communicate the message of your political life to nations to whom your speech is alien and whose speech appears to you to be mere babbling?*». WATT, Gary. *Dress, Law and Naked Truth. A Cultural Study of Fashion and Form*. London: Bloomsbury Academic, 2013, p. 34. eISBN: 978-1-4725-0045-8.

emularan las claves de la disrupción vestimentaria propia de las subculturas, a modo de automatismo caricaturesco.

En la ideación de este vestuario se buscó la antítesis como constante: haciendo un registro de referentes de la moda, de la historia del arte y de la cultura, se procedió a someter a cada uno de ellos a un ejercicio de devaluación y contraste, como por ejemplo degradando una silueta noble a través de un tejido vulgar, o enaltecendo una prenda, tradicionalmente ligada a movimientos alternativos, mediante técnicas de alta costura.

Esta tribu representada a través de una indumentaria creada bajo parámetros propios del vestuario escénico, y con conexiones directas al mundo de la moda, es solo una exigua representación de una comunidad que bien podría haber sido mucho más extensa, pero que por razones técnicas —es decir, por lo costoso que resulta confeccionar, a pesar de que hoy en día se haya devaluado la actividad gracias a los irresponsables bajos precios de la nefasta *fast-fashion*— se ha debido limitar a la recreación de siete diseños.

Previamente a la muestra fotográfica del vestuario, se ha considerado pertinente contextualizar este desarrollo práctico con una introducción de referentes directos, así como un registro de actividades prácticas desarrolladas con anterioridad y en paralelo a la confección del vestuario. Todo ello permitirá al lector y a la lectora reconocer los parámetros circundantes en torno a los cuales se han ideado los diseños, siendo estos últimos interrogantes abiertos con los que se pretende concluir la tesis: ¿es la disidencia una respuesta liberatoria, o simplemente una traducción antagonica a una norma que busca imponerse? Si la disidencia gana la batalla, ¿se convierte automáticamente en otra norma? ¿Disidencia y normatividad son lo mismo, pero al revés?

5.3.1 Referentes: el indumento disruptivo y el arte en el trabajo de Le Mindu, Lespagnard, Warren y García⁵⁴¹

Que la moda y el arte contemporáneo son un símil fruto de las condiciones socioculturales que propició la postmodernidad es indiscutible. Como profiere el galerista de arte Jeffrey Deitch, citado por Diane Crane:

El arte solía ser una comunidad, pero ahora es una industria. No es solo un mercado; es una industria de la cultura visual, como la industria del cine o de la industria de la moda, y unida a ellas.⁵⁴²

Y es en esta cultura visual donde creadores y artistas despliegan su producción plástica a través del indumento, aunque la difusa frontera entre arte y moda, como se ha venido demostrando al inicio del capítulo, y los prejuicios sobre el traje como obra artística, sitúan a estos autores en una sombra que bien merece ser disipada.

Charlie Le Mindu, Jean Paul Lespagnard, Jaimie Warren y Rachel García son solo algunos de los autores que vinculan moda y arte, y cuyos trabajos trascienden las barreras normativas de la moda, mostrándose como prolegómenos de un nuevo horizonte de experimentación para el lenguaje vestimentario y, por lo tanto, de un nuevo campo artístico que enaltece el indumento como herramienta narrativa y plástica. Todos ellos connotan al vestuario de una capacidad polisémica que beneficia a la producción artística,

⁵⁴¹ Este subapartado se nutre de la investigación realizada para la II Coloquio Textil, organizado por la Fundación Historia del Diseño de Barcelona. CRUZ, Almudena. "El indumento disruptivo y el arte: Le Mindu, Lespagnard, Warren y García". En: *Actas II Coloquio Textil: Nombres en la sombra*. Edita: Isabel Campi y Silvia Ventosa. Fundación Historia del Diseño de Barcelona. 2019, pp.: 305-309. ISBN 978-84-09-15616-0.

⁵⁴² CRANE, Diane. *Difundir, coleccionar y consumir: ensayos sobre moda, arte y consumo*. Pamplona: Eunsa. Colección Ciencias Sociales, Núm. 3, 2012, p. 128. ISBN: 978-84-313-2830-6.

demostrando la capacidad del traje para vehicular un discurso crítico y reflexivo.

Claro ejemplo de ello es el trabajo de *haute coiffure* del francés Charlie Le Mindu: autodefinido como artista, diseñador y peluquero de “alta costura”, desarrolló su actividad en la escena más *underground* de Burdeos, Berlín y Londres. Sus producciones *hors norme* trascienden la industria arquetípica de la moda: tras desfilarse en la *London Fashion Week* y en el *Salon Tranoï* de París, Le Mindu ha gestado creaciones para las artes escénicas, habiendo sido objeto de exposiciones muchas de sus piezas.

Su discurso disruptivo inherente a su obra cuestiona conceptos que hasta la fecha parecían vetados al formato moda: la monstruosidad, la sensualidad distorsionada y la pulsión irreverentemente primigenia del artificio cosmogónico son premisas cuestionadas a través de sus creaciones escultóricas de pelo natural, y que reformulan los parámetros creativos de una industria normativizante, la de la moda, para vincularla con la producción artística.

En particular cabe destacar sus creaciones *chewbacca*. Estas piezas, confeccionadas enteramente con pelo, remiten a esa pulsión creativo-dinamizante primitiva que evoca a culturas que usaron como base este material: los *basket makers* que se asentaron en la era cuaternaria en el parque nacional de la Mesa Verde de Colorado, recurrieron a mechones de mujer para hacer las tiras que ajustaban sus rudimentarias sandalias al pie⁵⁴³. Como los *basket makers*, Le Mindu usa largos mechones —como remisión última al pelo femenino de estos—, para recrear así un ser bestial que linda entre la monstruosidad del hombre de las nieves y la figura del chaman de un colectivo

⁵⁴³ TOUSSAINT-SAMAT (1994b). *Op. Cit.*, p. 8

imbuído por la cultura pop, que reconoce en él al mítico personaje de la saga *Star Wars*.

Sea como fuere, sus piezas *chewbacca* aluden a una primitividad ancestral, cosmogónica, que hermana al ser humano con la pulsión creativa y artificiosa. Una concatenación que Walter Benjamin describe como la capacidad de la moda de conectar “el cuerpo vivo con el mundo inorgánico”⁵⁴⁴. Para reforzar tal idea, Benjamin se apoya en el discurso del historiador francés Henri Focillon, para quien la moda:

La mayoría de las veces...[sic] crea...[sic] híbridos, impone al ser humano el perfil de la bestia...[sic]. La moda inventa así una humanidad artificial que no es la decoración pasiva del medio formal, sino ese medio mismo. Esta humanidad alternativamente heráldica, teatral, mágica, arquitectónica, tiene...[sic] como regla...[sic] la poética del ornamento, y lo que llama línea...[sic] quizá no sea sino un sutil compromiso entre cierto canon fisiológico... [sic] y la fantasía de las figuras.⁵⁴⁵

Y es que sus creaciones suponen una alegoría transgresora que, a pesar de circunscribirse en el ámbito de la moda, requiere ser asumida desde otras perspectivas más complejas. El panorama cultural francés así lo ha entendido: en 2014, Le Mindu colabora con la Fondation Cartier pour l'Art Contemporain en las *Soirées Nomades*; por su parte, el Palais de Tokyo le consagra una exposición retrospectiva en el año 2016 llamada *Charliewood*; en 2017, el Centre Pompidou le invita a dirigir el *Studio 13/16*⁵⁴⁶, bajo una propuesta creativa titulada *Charlie Show*; durante dos años consecutivos es nombrado

⁵⁴⁴ LOZANO, JORGE (comp.). *Moda. El poder de las apariencias*. Madrid: Casimiro, 2015, p. 24. ISBN: 978-84-15715-67-2.

⁵⁴⁵ *Apud. Ibid.*, pp. 24-25.

⁵⁴⁶ Primer espacio dedicado a la experiencia artístico-pedagógica con adolescentes en un museo de arte contemporáneo.

director creativo de los carnavales de Burdeos, entendidos estos como una cofradía cultural en la que arte y paganismo generan un diálogo social.



Figura 113. Las creaciones en pelo natural de Le Mindu sitúan al vestuario artístico en el mismísimo sector de la moda: sus desfiles en la Semana de la Moda de Londres (dcha.), nunca mostraron un interés por persuadir un cambio estilístico, sino más bien, siempre tuvo intenciones disruptivas inherentes a su creador. Sus icónicas piezas conocidas como *chewbacca* (izda.), han sido objeto tanto de representaciones escénicas como herramientas estilísticas para sesiones de fotografías de editoriales de moda.

Algo similar sucede con el diseñador belga Jean Paul Lespagnard: aunque más integrado en el sector de la moda, su perfil polivalente y su capacidad creativa le han permitido circular bordeando la escena artística. Sus creaciones emanan de una reflexión crítico-creativa, reproduciéndose en una plasticidad que supera los límites formales y convencionales del mercado textil.

Cabe destacar que, al inicio de su carrera, parte de sus acciones textiles se dirigieron al mundo de la pedagogía, destacando los talleres infantiles en torno a la moda y a su experimentación que llevó a cabo en el museo Nouveau

Musée National de Mónaco y en el festival de moda y fotografía contemporánea de Hyères.

Lespagnard salió a escena en 2008 con su colección *Ich will nen Cowboy als Mann*⁵⁴⁷, presentada en la vigésimo tercera edición de dicho festival. Esta colección prelude su manifiesto como autor: la sociedad de consumo, proto-cowboy y *debordiana* del espectáculo —en su versión más *kitsch*— quedó representada en cascadas de bucles blondos, tacones en forma de barquillas de patatas fritas y pantalones con bolsillos estilo rodeo. La cultura de la parodia y del pastiche, como señas de identidad del posmodernismo en la moda, parece ser rendida en homenaje en esta colección en la que Ronald MacDonald se metamorfosea en una enseña que abandera la mofa al pensamiento “capitalistocéntrico”.⁵⁴⁸

Y es en esta burla en la que Lespagnard ofrece una reflexión, a través del elemento vestimentario, sobre la cuestión del consumo desde una perspectiva sociológica que sitúa al espectador entre dos fronteras filosóficas: una, la teorizada por la Escuela de Frankfurt en el período de postguerra, en la que las elecciones de los consumidores eran manipuladas por la cultura de masas⁵⁴⁹ —representada directamente por la efigie de Roland MacDonald y la densificación de la cultura norteamericana en su folclore proto-capitalista—; y otra, la estructurada por Pierre Bourdieu, incidiendo en la voluntad del consumidor por adoptar bienes como respuesta a un anhelo de reciprocidad entre su gusto estético y la carga simbólica de estos productos⁵⁵⁰ —la crítica a través de sus estampados satíricos de trazado *naïf*, aluden al conflicto de

⁵⁴⁷ Traducida como *Quiero un cowboy como esposo*, título extraído del repertorio de la cantante danesa Gitte Hænning.

⁵⁴⁸ CRANE. *Op. Cit.*, p. 140.

⁵⁴⁹ *Ibid.*

⁵⁵⁰ *Ibid.*

repoblación de EEUU en el siglo XIX e interpela a un espectador consciente—



Figura 114. La hiperbolizada cultura *pop* quedó recogida en la colección que Lespagnard presentó en el prestigioso Festival de Hyères. Las modelos lucían estilismos *kitsch*, como una caricatura inocente y humorística del ideario “yanqui”.

Esta colección contenía todos los ingredientes para participar en una *performance* colectiva llamada *Demolition Party*, organizada por el hotel de lujo Le Royal Monceau de París, ante su clausura temporal por reformas. La *soirée* convidaba a los invitados, entre los que se encontraban artistas y

diseñadores, a intervenir en la destrucción de los espacios previamente a su demolición. En este contexto de caos, los modelos del Lespagnard avanzaban, bailaban y se exhibían ante una multitud, con un maquillaje tipo *clown* que las emparentaba con la imagen diabólica del payaso de *Viernes 13*, una nueva remisión a la hiperbólica cultura pop que hermana la caricatura con el retoricismo crítico. La perversidad es subrayada aquí como un soporte remanente de una colección que cataliza la sátira como fuente constructora de un discurso crítico, y que va más allá del producto de consumo.

En esta misma sintonía se encuadra el trabajo de la artista norteamericana Jaimie Warren junto con el también artista Matt Roche. Su proyecto *Whoop Dee Doo!* explora las desavenencias de la sociedad de consumo a través de instalaciones, *performances* y desarrollo de vestuario realizados en colaboración con artistas locales, niños y adolescentes. A pesar de que el proyecto cuenta con sede en Kansas City, su carácter itinerante lo ha llevado a diferentes museos norteamericanos como el Bemis Center for Contemporary Arts de Omaha, el Smart Museum of Art de Chicago o el Kemper Museum of Contemporary Art de Kansas City.

Podríamos afirmar que *Whoop Dee Doo!* antecede aquella premisa de la sociedad de consumo, regurgitada por aquella "debordiana" del espectáculo de Lespagnard, bajo un espectro de micro-globalización como único recurso para apelar al concepto ancestral de comunidad, en su acepción más espiritual. Este proyecto, auspiciado por instituciones artísticas y en el que han colaborado artistas, niños y adolescentes, recoge la asunción del humor dentro del arte en lo que el filósofo francés Gilles Lipovetsky consideró "como

una de sus dimensiones constitutivas"⁵⁵¹. *Whoop Dee Doo!* suscribe esta idea del humor a través de la escenografía, de la *performance* y del vestuario.

Por otra parte, siguiendo con la formulación de Lipovetsky, según la cual el humor ha evolucionado a través de la historia desde la comicidad grotesca al humor pop, la propuesta de Warren versa entre este puente de agudezas y, sin embargo, su vertiente pop difiere de la perspectiva crítica de Lipovetsky, ya que *Whoop Dee Doo!* integra la insurgencia y la disidencia con un hilo conductor comunitario y carnavalesco que le exime de la vacuidad humorística post-pop, enraizándolo con la metódica medieval. Porque *Whoop Dee Doo!* linda con la cultura cómica de la Edad Media:

Profundamente ligada a las fiestas [donde] lo cómico está unificado por la categoría de 'realismo grotesco' basado en el principio del rebajamiento de lo sublime, del poder, de lo sagrado, por medio de imágenes hipertrofiadas de la vida material y corporal.⁵⁵²

Esta deformación del ideal normativo se vislumbra en la ideación del vestuario: los trajes de comida basura, la recreación de emblemas folclóricos de culturas no-occidentales —como proclama de que Occidente no es el único eje circundante— y las prendas surrealistas a base de materiales reciclados, ahondan en el poder del indumento para vehicular narrativas artísticas que cuestionan los formalismos y arquetipos de la cultura dominante.

La figurinista y escenógrafa francesa Rachel García hace lo propio, pero con un matiz cargado de sutilezas. Su capacidad de síntesis a la hora de evocar la crítica reflexiva a través de sus propuestas de vestuario en producciones de artes escénicas es de una firmeza creativa remarcable.

⁵⁵¹ LIPOVETSKY, Gilles. *La Era del vacío*. Traducción de Joan Vinyoli y Michèle Pendanx. Barcelona: Anagrama, 2003. p. 136. ISBN: 978-84-339-6755-8.

⁵⁵² *Ibid.*, p. 138.



Figura 115. El proyecto *Whoop Dee Doo!* de Jaimie Warren y Matt Roche hace de la caricatura vestimentaria el puente comunicativo entre los participantes de sus talleres y el público asistente, convirtiendo la hipérbole del traje en una herramienta plástica capaz de dilatar la experiencia artística.

Un ejemplo de ello es el vestuario que recreó para el coreógrafo francés David Wampach, para su espectáculo *Cassette* (2011). La pieza parte de la reconducción de la danza contemporánea hacia la idea del colectivo, siendo la pareja de baile el núcleo matriz de esta colectividad, e introductora de la seducción cosmogónica de lo femenino-masculino. Los bailes de salón son

distorsionados en esta pieza en una cadencia de movimientos que son elevados a través de bodis, vestidos y monos asimétricos.



Figura 116. En el vestuario de la pieza *Cassette* de David Wampach, Rachel García excede los límites de la exuberancia de la indumentaria circense y de los bailes de salón para acompañar a los bailarines al estridente compás de piruetas desmesuradas, a veces grotescas por ficticias. El vestuario de García alimenta la belleza de la producción donde lo absurdo comulga con lo bello, como simple paradoja de la propia realidad.

El vestuario de García recoge así la esencia a la que Wampach hace referencia: la seducción como entelequia última del juego artificioso que gesta la interrelación humana. La samba o el chachá son una excusa metódica para ejercitar un juego artificial de seducción, agudizado a través de la hipertrofia de un vestuario con disimetrías por medio de localizaciones estratégicas de tul de color carne que redundan en la erótica y la festividad de los concursos de baile. Esta enfática puesta en escena vestimentaria vendría a resumir el

apoteagma de Jean Baudrillard, quien afirma que “la seducción nunca es del orden de la naturaleza, sino del artificio —nunca del orden de la energía sino del signo y del ritual—”.⁵⁵³

El vestuario de García juega con esa impostura que introduce el maniqueo de la seducción gracias al recurso feminizado de las simetrías evocadoras del cuerpo, incluyendo al masculino. Parece como si García partiese de la máxima de Baudrillard según la cual la “seducción y feminidad son ineludibles en cuanto reverso mismo del sexo, del sentido, del poder”⁵⁵⁴, y jugará caricaturalmente con esa feminización de la seducción para someter al cuerpo masculino a esas veladuras indecorosas con el fin de alcanzar un objetivo común: seducir para revertir la falocracia.

Y es que las propuestas de García, como las de Le Mindu, Lespangard y Warren, demuestran que el traje habla, la moda permuta y el vestuario afirma. Estos cuatro artistas, diseñadores y figurinistas ejemplifican con sus creaciones que la filosofía, la crítica, la sociología y la etnología encuentran en el vestuario un vehículo para articular una disertación dentro de la producción artística que cuestione lo consensuado; y de ahí su pertinencia en la producción artística: porque el vestuario, como la indumentaria y la moda, son fundamentales para ayudar a entender nuestro mundo actual, pasado y futuro, e interpelar a todos aquellos mundos extraños al nuestro, ya que comunican, descifran y codifican lenguajes múltiples.

⁵⁵³ BAUDRILLARD, Jean. *De la Seducción*. Traducción de Elena Benarroch. Decimotercera Edición. Madrid: Cátedra, 2011, p. 9. ISBN: 978-84-376-0277-6.

⁵⁵⁴ *Ibid.*, p. 10.

5.3.2 Estudios y colaboraciones previos

Se presenta a continuación una serie de trabajos analíticos realizados a lo largo de los años de ejecución de la tesis. Estos se recogen como preámbulo de la propuesta de vestuario tribal *Ecce Tribu*, es decir, de la recreación plástica de la sección teórica de la investigación.

En todos estos trabajos se abordó la relación semántica de la indumentaria, la moda y el cuerpo a través de la recreación de vestuarios y escenarios reales pero inverosímiles, aparentemente normativos pero irreverentes en el fondo; en definitiva, en todos se ha transitado en torno a la idea de la disidencia indumentaria a través del elemento vestimentario.

Las piezas escogidas que se presentan en lo que sigue pertenecen al repertorio personal, otras han sido colaboraciones con la revista DXI Magazine en forma de editoriales de moda, bajo una dirección de arte, siendo propuestas de estilismo a partir de la temática propuesta por la publicación; y finalmente se incluye la participación en la exposición *Exposición Joyas impensables de la proto-performance española (1920-1955)* dentro del marco de *Melting Point* del 2018, encuentro organizado por la especialidad de Joyería de la Escuela de Arte Superior y de Diseño de Valencia.

Estudios estilísticos, 2017-2018.













Editorial de moda para DXI#51. Número: Mentiras.

Título: *El hábito hace al monje*



Empotrador



Madre



Aparejador



Conservadora



Triunfador



Editorial de moda para DXI#50. Número: Mutantes





104









Editorial de moda para DXI#59. Número: Robot. Edición online
Trabajo realizado con alumnas de la EASD





OFERTA
3 €







AZKOYEN



Fumar



Colaboración en *Melting Point*, 2018. Exposición *Joyas impensables de la proto-performance española (1920-1955)*
Recreación de un vestuario a partir de un figurín de Álvaro Retana



5.3.3 Vestuario *Ecce Tribu*: proceso









Buscar en Todas ...



- Almudena
★★★★★ (2)
- Compras
- Ventas
- Productos
- Buzón**
- Favoritos
- Estadísticas
- Wallapop PRO
- Monedero
0 €
- Configuración >

Mensajes

Notificaciones



Bandeja de Entrada



María 1 sept. 2022
Preciosa toalla logotipo CO...
Hola, Me parece q tienes q poner q



Carmen C. 25 jul. 2022
Toalla de playa Coca Cola. L...
✓ Gracias Carmen



Ismael 16 jul. 2022
Toalla playa Coca Cola
Mil perdones



Isabel 6 jul. 2022
Toalla playa SPIDER-MAN D...
¿Cómo ha ido? Valora tu experienci



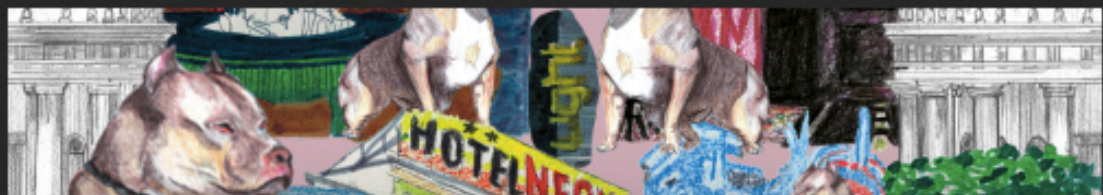
Marian 23 jun. 2021





Intensidad: 72% 0° Muestrear todas las capas Pintar con los dedos

2 0 2 4 6 8 10 12 14 16 18 20 22 24 26



Ps Allover_prueba2.psd al 33,3% (Capa 1, CMY

0 2 4 6 8 10 12 14 16 18



IS 24
Zeleris 14
Zeleris 10

Pe
etiqa

FREE

PPC















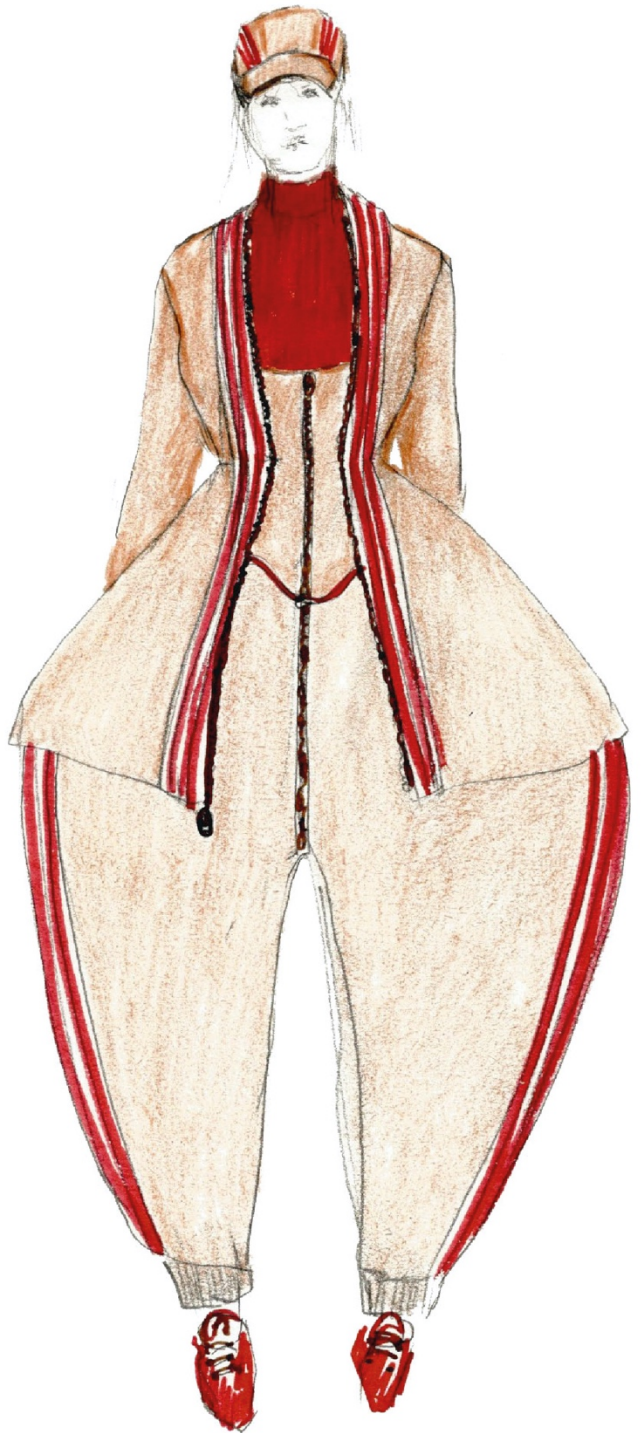


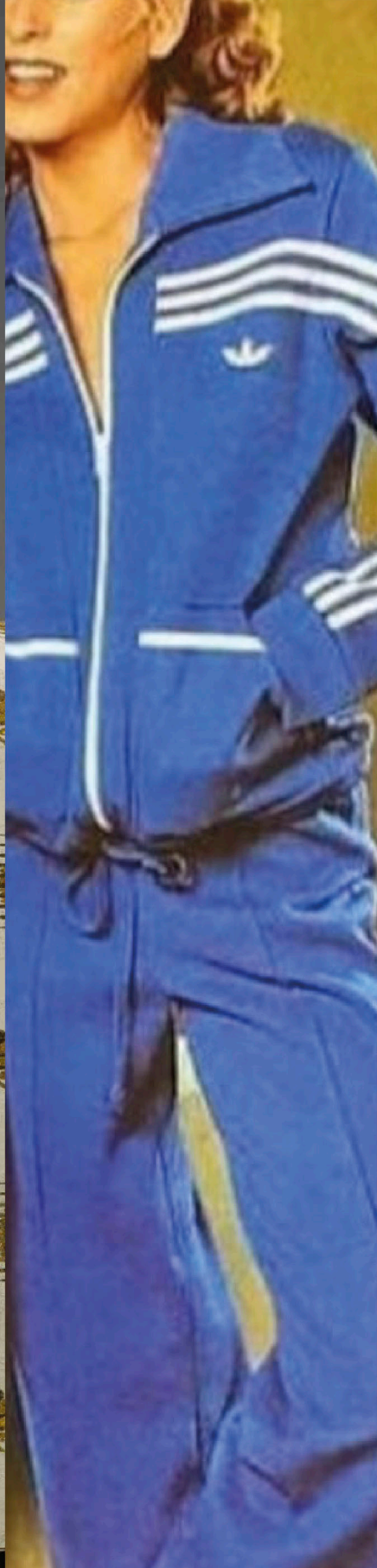
5.3.4 Vesturaio *Ecce Tribu*: diseños

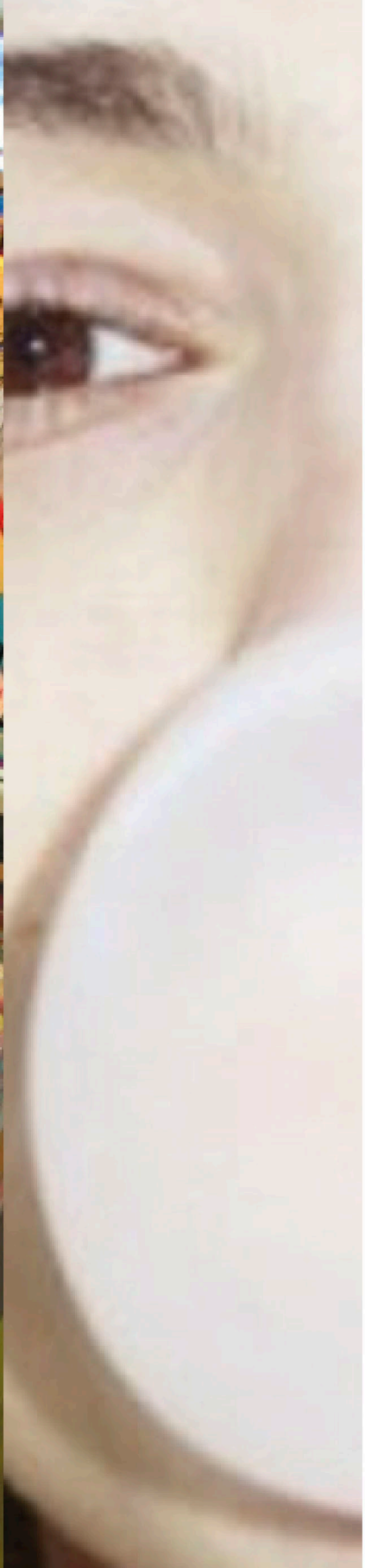




chon











FICHA TÉCNICA

	POLIÉSTER	TENCEL	CANALÉ	BIÉS
CHAQUETA LEVITA	X		X	X
PANTALÓN	X			X
CORSÉ	X			X
CAMISETA		X		

DESCRIPTIVO



Chándal compuesto por una chaqueta tipo casaca (inspiración corte francesa siglo XVIII) con cremallera y bolsillos en los costados; pantalón con cinturilla elástica, cremallera y puños en las perneras; y corsé de 5 piezas con varillas y cremallera central. Las tres piezas llevan bieses de color rojo y blanco emulando las icónicas bandas de una famosa marca deportiva. El conjunto se completa con una camiseta monocroma de manga larga y cuello tipo *perkins*.

Para recrear la silueta femenina del siglo XVIII se ha usado una estructura de miriñaque con varillas de plástico y tiras de bies.

PALABRAS CLAVE

María Antonieta; *hip-hop*; contracultura; juventud; absolutismo; extrarradio; cortesanos.



M  n J 











FICHA TÉCNICA

	LYCRA	ENCAJE	STRASS	FLECOS
MONO	X		X	
BALACLAVA	X			
MANTO		X		X

DESCRIPTIVO

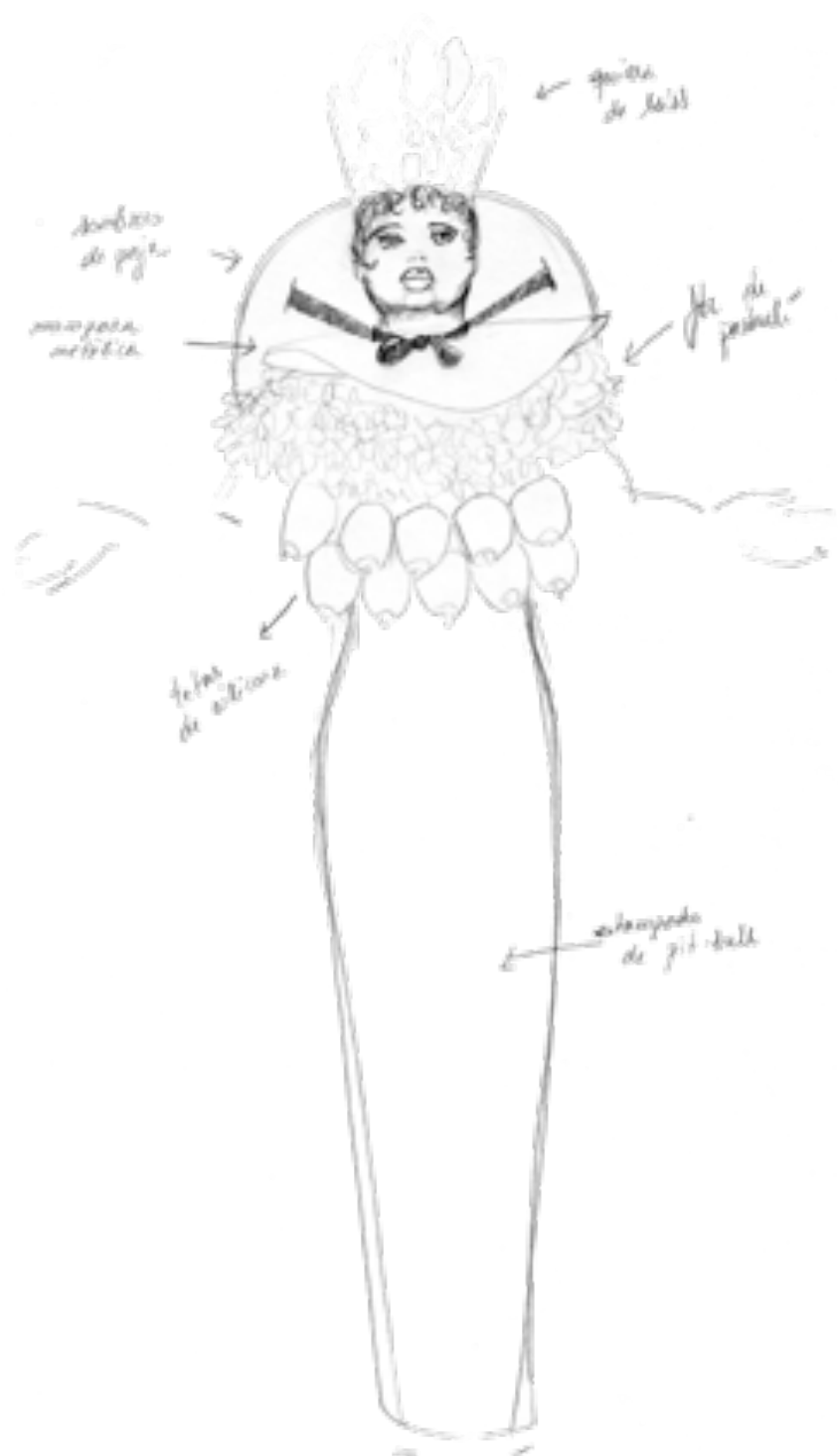
Mono de cuerpo entero y tirantes, con stass aplicados en la zona genital recreando un pubis. Balaclava a modo de "mañanitas" encapuchado y manto recreado con capas de tul y flecos.

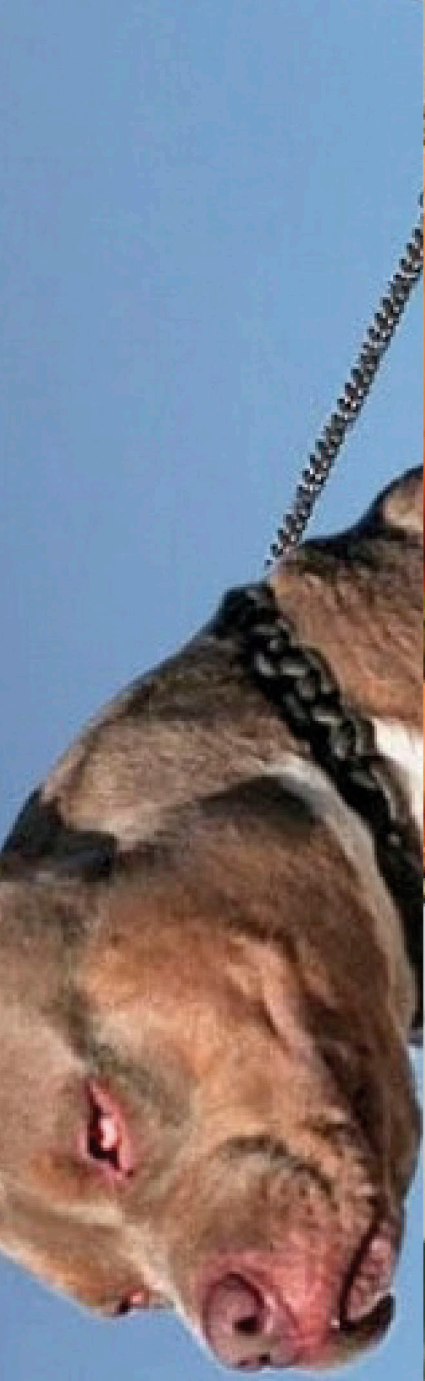
PALABRAS CLAVE

Religión; s. XVIII; desnudez; lujuria; sumisión; militancia; dogma.



Artemis 









the cat on a hot thin groo





FICHA TÉCNICA

	POLIÉSTER ESTAMPADO	GANCHILLO	RETORTA TINTADA	TUL	CUENTAS
VESTIDO	X	X		X	
COLLAR			X		X

DESCRIPTIVO

Vestido que recrea la túnica ceñida portada por la estatua de *Artemisa de Éfeso*: el faldón está confeccionado con un tejido estampado de motivos dibujados a mano, recreando zonas de ocio contemporáneas, arquitectura neoclásica y un can de raza *pit-bull*; el cuerpo está confeccionado en tul y senos en ganchillo. Se remata el vestido con un collar de flores de tela teñida con abalorios cosidos a modo de pistilos.

PALABRAS CLAVE

Helenismo; civilización; salvaje; *mater*; ocio; consumismo; gogó.



garager 











FICHA TÉCNICA

	ALGODÓN	TUL	BORDADO	CUENTAS
CAMISETA	X	X	X	X

DESCRIPTIVO

Maxi-camiseta negra, emulando las camisetas promocionales de grupos musicales, con capa de tul bordada en la espalda. El bordado de la espalda intercala bordado tradicional y de tipo *luneville* usado en alta costura. Los motivos bordados son reproducciones de carteles de conciertos de grupos *punk* y *garage*.

PALABRAS CLAVE

Patriarcado; absolutismo; *underground*; elitismo; Versalles; contracultura; macho alfa.



tanagr 











FICHA TÉCNICA

	ALGODÓN RIZADO	LYCRA
TOGA	X	
BALACLAVA		X

DESCRIPTIVO

Toga confeccionada con toallas publicitarias *vintage* y balaclava roja. El *look* está inspirado en las estatuillas costumbristas de Tanagra de la Grecia Clásica.

PALABRAS CLAVE

Colonialismo; explotación; marketing; venta ambulante; globalización; ciudadano; extranjero.



Madam  Fro  -Fro 









matte



FICHA TÉCNICA

	MASCARILLA QUIRÚRGICA	TUL	FIELTRO	RASO
SUJETADOR	X	X		
BRAGA	X	X		
TOCADO			X	
LAZADA				X


DESCRIPTIVO

Conjunto de sujetador y braguita confeccionados con mascarillas quirúrgicas. El estilismo se completa con un tocado cónico propio del *New Look* de Dior y una lazada de raso que recoge los pies.

PALABRAS CLAVE

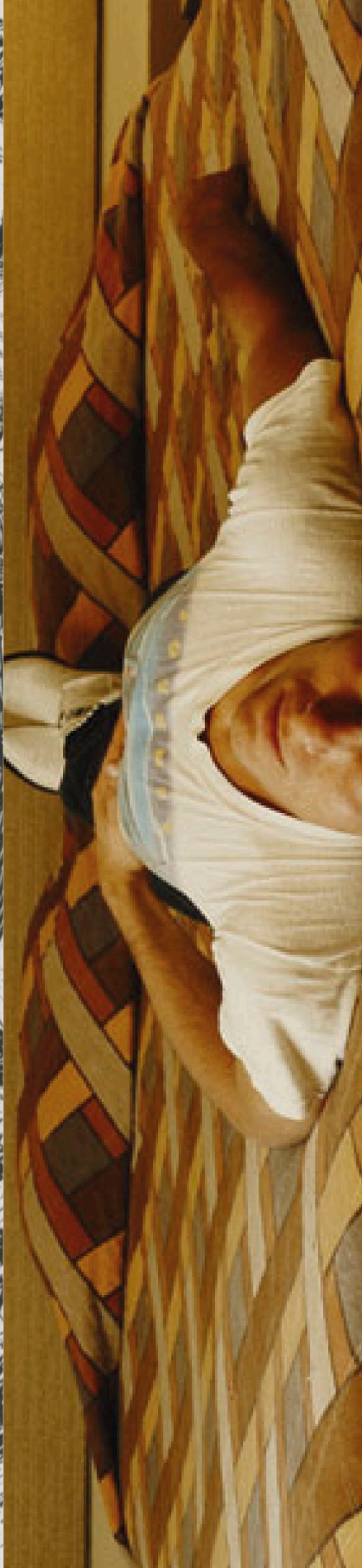
Exhibicionismo; mujer-objeto; Poiret; *jupe entravée*; “pollo frito”; feminismo; asepsia; mojjigatería.



beb 









COMMUNICAZIONE

TECNOLOGIA

SCHMUCK
2013

BOOKS



ARQUITECTURA e INTERIORISMO (A)

ARQUITECTURA e INTERIORISMO (A)

ARQUITECTURA e INTERIORISMO (A)

ALTA BROWNE & CO
New York, USA

ARQUITECTURA E L'ART
L'ARQUITETTURA E L'ART
L'ARQUITETTURA E L'ART
L'ARQUITETTURA E L'ART
L'ARQUITETTURA E L'ART
L'ARQUITETTURA E L'ART

FICHA TÉCNICA

	TEJIDO VARIO	PAPEL DE FUMAR	BIES
MONO "PIJAMA"	X		X
GORGUERA		X	X

DESCRIPTIVO

Pijama de bebé escalado para adulto, recreado a partir de varias telas con estampado africano. La apertura del pijama está aseada con bies a contraste y sistema de cierre de botones a presión. El pijama se remata con una gorguera almidonada, realizada con papeles de fumar superpuestos.

PALABRAS CLAVE

Caballero; Barroco; colonialismo; manifestación; anti-sistema; líder; patriarcado.



CONCLUSIONES

Como muestra el transcurrir histórico recogido en los cuatro primeros capítulos de esta tesis, el elemento vestimentario ha servido, sirve y servirá para vehicular acciones que rompen el equilibrio implantado por un discurso operativo y mandatario, sea cual sea este, en el plano sociopolítico y económico. Desde la Antigüedad, el indumento ha registrado maneras de operar contrarias a la establecida, lo que evidencia la labor del traje y sus modas para quebrar parámetros formales, situándose en registros semánticos que en determinados momentos han colindado con el terreno artístico.

Tras el insistente y, a veces, arduo trabajo de investigación llevado a cabo, se puede afirmar que el traje, sus modas, e incluso sus aliados estilísticos —como el acicalamiento del cuerpo y el cabello—, han provocado revoluciones, incendiado instituciones y suscitado el debate. Ante tales evidencias el mundo del arte no ha permanecido ajeno y se ha valido de las reverberantes manifestaciones del medio textil, pues desde las vanguardias artísticas hasta la era contemporánea numerosas obras han sabido conjugar la irreverencia discursiva con el lenguaje indumentario.

Tales diálogos y sus correlatos nos permiten concluir que es de necesaria urgencia dotar al traje de un lugar vehicular y propio en la investigación académica y en la escena artística; porque, hasta la fecha, la moda sigue siendo vetada como entidad de estudio más allá de los márgenes formales, comerciales y normativos. Así mismo, tal y como se muestra en el último capítulo, la realidad creativa de algunos artistas y diseñadores subrayan que el elemento vestimentario requiere su propio espacio en las enseñanzas artísticas. Y es que el registro aquí recogido ha permitido observar que la

moda, la indumentaria y el vestuario han sido desatendidos, desde enfoques más poliédricos, obviando así su riqueza: en los materiales que maneja, en términos técnicos, pero también semánticos, simbólicos y discursivos.

La Historia así lo atestigua: desde que nació la moda y sus dinámicas, hubo de pasar mucho tiempo hasta que el sector intelectual despertase el interés por ella; hasta finales del XIX y principios del XX no aparecerán las primeras teorías sobre su metódica, gracias a aceleración industrial y al aura preciosista e inaccesible que le confería la naciente alta costura.

Esto surgía mientras la moda era atesorada por sociedades filantrópicas ligadas a la museología, con una intención documental y en un ejercicio de recolección, donde cada pieza adquirida conformaría una lectura de archivo de la historia del traje. Los museos de artes decorativas afloraron, y se comenzó así a hacer acopio de ejemplos textiles, como muestras de un saber hacer técnico y de la evidencia de los cambios estilísticos en el traje a lo largo de los años. Desde entonces, los "museos del traje" no dejaron de proliferar en Occidente, desde las primeras décadas del siglo XX hasta sus postrimerías.

En paralelo, se fue trazando la "espectacularidad de la moda" en el museo, que llegaría a su mayor apogeo en la década de los años 80 cuando la antigua editora de Haper's Bazaar y Vogue Diana Vreeland se convirtió en consultora de la colección textil del Metropolitan Museum de Nueva York. Vreeland promovió exposiciones monográficas de los diseñadores más célebres del momento, situando a la moda donde la sociedad hedonista de aquellos años, entregada a la nueva camada de diseñadores de *prêt-à-porter*, quería: en la debordiana sociedad del espectáculo.

En la actualidad, la necesidad de poseer un museo textil y de la moda en el mapa cultural y turístico en las grandes capitales se ha extendido a nivel global: cualquier gran ciudad que se precie posee una colección textil que secuencie su historia nacional del traje, pero esta inclusión de la moda en el museo solo responde a la consideración del traje como producto historicista y económico.

En épocas más recientes, se han comisariado exposiciones de gran éxito en torno a diseñadores consagrados y a otros más controvertidos, haciendo de los museos que las acogen una especie de meca de peregrinación para el público en masa. Muestra de ello han sido las exposiciones dedicadas a Alexander McQueen en el Victoria & Albert Museum de Londres, a Rei Kawakubo para Commes des Garçons en el Met de Nueva York o a Christian Dior en el Museo Galliera de París. El éxito de público cerró unas cifras espectaculares.

Así mismo, muchos museos se han hecho eco de las contribuciones del vestuario escénico de diseñadores y artistas, y han recogido en sus salas una muestra documental de diseños para obras teatrales y *ballets*. Las exposiciones de *Picasso/Chanel* en el Museo Thyssen y *Los Ballets Rusos de Diaghilev, 1909-1929* de la Fundación Caixa Forum ennoblecen el vestuario a un rango expositivo.

La inclusión de la indumentaria, la moda y el vestuario en la escena cultural más contemporánea honra, aparentemente, la importancia de estos como bien patrimonial y creativo; ahora bien, el acercamiento propuesto desmerece otros aspectos más enriquecedores, y que redundan en reflexiones críticas y artísticas. De cómo entroncarlos en el ámbito de la cultura, el libro *Fashion and Museums: Theory and Practice* esclarece algunos puntos; de hecho,

analiza los diferentes acercamientos que el museo contemporáneo debería seguir para aprehender estas nuevas herramientas expositivas, pero incidiendo enormemente en la exigencia de avanzar en el terreno académico, uno de los objetivos más anhelados al inicio de nuestra investigación doctoral, y al que esperamos haber contribuido con el texto que desarrolla esta tesis

Por un lado, la moda otorga a los museos, nuevos o antiguos, el potencial de parecer relevante, atraer una atención más amplia de los medios y generar un mayor número de visitantes con una demografía más amplia. Por otro lado, se puede cuestionar qué relevancia tienen las exhibiciones de moda más allá del valor de entretenimiento con la exhibición de la creatividad de un diseñador de moda o la contemplación de la belleza expresada a través de la vestimenta y el adorno corporal. [...] El aumento de la investigación en moda a través de estudios de moda como una disciplina académica debería promover dicho desarrollo.⁵⁵⁵

Pero no solo el museo se beneficiaría de una visión más amplia si acogiese creaciones artísticas mediadas por el indumento, fomentado el debate crítico al dotar al traje su merecido lugar discursivo; también la comunidad académica enriquecería sus fronteras de conocimiento si otorgase a la indumentaria, a la moda y al vestuario mayor amplitud en sus registros investigativos y didácticos.

⁵⁵⁵ [Traducción propia]: «*On the one hand, fashion gives museums, new or old, the potential to appear relevant, attract broader media attention, and generate greater visitor numbers with broader demographics. On the other hand, it can be questioned what relevance fashion exhibitions have beyond the entertainment value of the display of a fashion designer's creativity or the joy of beauty expressed via clothing and body adornment. [...] Increasing research in fashion through fashion studies as an academic discipline should promote such development*». RIEGELS, Marie (Ed.); SVENSSON, Brigitta (Ed.) (2014). *Fashion and Museums: Theory and Practice*. Bloomsbury, p. 13. ISBN: HB: 978-1-4725-2524-6.

Y es que, con la presente tesis, se pretende estimular otra mirada, más plural, abierta e incisiva que la sesgada y discriminatoria que se ha tenido, hasta la fecha, sobre la moda: reforzada, a su vez, desde el plano académico. Nuestra investigación ha detectado que la repercusión entre el acto vestimentario y la cultura es directa y esto nos ha permitido descubrir la necesidad de trazar nuevas lecturas en torno a la moda, la indumentaria y, por ende, al vestuario, explorando la capacidad disruptiva del medio textil en acciones históricas y artísticas.

Porque modas hay muchas. Muchas de ellas vacuas y carentes de interés. Pero hay muchas otras de fundamental repercusión, esenciales para entender nuestro mundo actual, pasado y futuro, e interpelar a todos aquellos mundos que se visten o no. Esas modas comunican, descifran y codifican lenguajes múltiples. Es por ello por lo que apostamos por una escena académica, artística y museística capaces de acoger creaciones vestimentarias, defendiendo sus posibilidades expositivas y pedagógicas.

Como se ha podido constatar, la vestimenta nació con múltiples fines: no solo supuso un recurso defensivo contra las inclemencias climáticas en los remotos albores de la humanidad, sino que también hizo su aparición como el útil necesario para la interrelación comunicacional dentro las comunidades. Desde que la moda se empezó a propagar, las indumentarias comenzaron a mutar y el vestuario acaparó la experimentación creativa. Según nuestra tesis, la disrupción constituye uno de los factores principales para entender esta concatenación, y así se ha pretendido recoger en el transcurso de todos sus capítulos.

Ahora bien, llegado a este punto, cabría despejar las hipótesis planteadas al arranque del capítulo quinto, donde nos cuestionábamos si la participación de

la disidencia indumentaria era en sí mismo un acto liberador, o simplemente uno antagónico a los esquemas normativos, a efectos prácticos. Pues bien, podemos concluir al cierre de la presente tesis, y tras una ardua investigación que nos ha dotado de una visión panorámica de la cuestión para hacerlo, que la disrupción vestimentaria es una respuesta automatizada pero a su vez redentora que surgió, surge y surgirá siempre que la "norma" presida un contexto. No obstante, siempre que dicha disidencia del traje se instaure como liberadora frente a un constreñimiento reglamentario, esta se convertirá en "norma" *per se*.

Tal aseveración, de ningún modo, deslegitima la relevancia discursiva y creativa de la disidencia del elemento vestimentario: la tesis ha sido todo un ejercicio compilatorio y correlativo para corroborar su *leitmotiv* operante y de su irrevocable contribución en el discurrir histórico y socio-político en las sociedades occidentales. Y de tal demostración, se ha pretendido substraer el valor de la moda, la indumentaria y el vestuario en nuestra percepción cultural. Porque gracias al examen exhaustivo de los procesos de la moda y la indumentaria hemos podido validar el valor del vestuario escénico, poniendo de relieve las carencias existentes en el terreno del estudio analítico de una disciplina tan atrayente a la par que excluida: la del arte de vestirse.

Es por ello que, además de estar a favor e intentar promover una mayor inclusión de la moda y la indumentaria desde un plano crítico en la investigación académica, también defendemos, con nuestro trabajo, la introducción de estudios de vestuario en la investigación y producción artística: porque la moda propaga; la indumentaria provoca; y el vestuario especula.

BIBLIOGRAFÍA GENERAL

ABADÍA, Jesús Lalinde. "La indumentaria como símbolo de la discriminación jurídico-social". En: *Anuario de historia del derecho español* [en línea]. Núm. 53, 1983, pp. 583-602. ISSN 0304-4319. Recuperado de: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=134434>

ALMEDA, Elena. "Mujer y moda a lo largo del XVIII: una cuestión de poder". En: *Congreso Internacional de la Asociación Universitaria de Estudios de las Mujeres*. Edición: Milagro Martín Clavijo. AUDEM, 2012, pp. 11-19.

AMIGO-VENTUREIRA, Ana María. "Un recorrido por la historia trans*: desde el ámbito biomédico al movimiento activista-social". En: *Artigo. Cadernos Pagu* [en línea]. Núm. 57, 2019, pp.: 1-26. ISSN 1809-4449. Disponible en: <http://www.scielo.br/j/cpa/a/nkbQgnc3btMTbGr3yJL3kKG/?lang=es>

AMORES, Pedro Antonio. "La historia de las mentalidades como método de análisis histórico. Breves anotaciones sobre el contexto y los hechos que acaecieron en Salem a finales del siglo XVII". En: *Proyecto Clío, History and History teaching*, Núm 38. pp. 5-44. ISSN 1139-6237. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4148835>

ARIÈS, Philippe (coord); DUBY, Georges (coord). Volumen dirigido por Paul Veyne. *Historia de la vida privada.1. Del Imperio romano al año mil*. Traducción de Francisco Gutiérrez. Madrid: Taurus, 2001, pp. 19-227. ISBN: 84-306-9951-1.

ARREDONDO, Francisco. "Un episodio de magia negra en Lucano: la bruja de Tesalia". En: *Helmántica* [en línea]. Vol. 3, Núm. 9-12, 1952, pp. 347-362. ISSN: 0018-0114. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4648260>

ASENSIO, Nicolás. "La identidad del santo anacoreta a través de las tablas de San Millán". En: *Norba, Revista de Arte* [en línea]. Universidad de

Extremadura, Vol. XXXV, pp. 9-25. 2015. ISSN 0213-2214. Recuperado de:
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5511892>

BARA, Silvia (edición). *Mujeres, mística y política. La experiencia de Dios que implica y complica*. Verbo Divino, Estella, 2016. ISBN: 9788490732816.

BARD, Christine. *Historia política del pantalón*. Traducción de Nuria Viver. Barcelona: Ensayo Tusquets, 2012. ISBN: 978-84-8383-382-7.

BAUDOT, François. *Moda y Surrealismo*. Traducción del francés y edición: Pía Michot. Madrid: H Kliczkowski-Onlybook, SL, 2003. ISBN: 84-96137-94-5.

BAUDRILLARD, Jean. *De la Seducción*. Traducción de Elena Benarroch. Decimotercera Edición. Madrid: Cátedra, 201. ISBN: 978-84-376-0277-6.

BRANDSTÄTTER, Christian. *Klimt y la moda*. Traducción del francés y edición: Pía Michot. Madrid: H. Kliczkowski-Onlybook, 2003. ISBN: 84-96048-49-7

BENAIGES, Aurora. "Tintes capilares. Evolución histórica y situación actual". *Offarm* [en línea]. Vol. 26, Núm. 10, 2017, pp. 68-72. ISSN: 0212-047X. Disponible en: <https://www.elsevier.es/es-revista-offarm-4-articulo-tintes-capilares-evolucion-historica-situacion-13112892>

BENJAMIN, Walter. *Libro de los pasajes*. Traducción de Luis Fernández Castañeda, Isidro Herrera y Fernando Guerrero. Madrid: Ediciones Akal, 2005. ISBN: 978-84-460-1901-5.

BENTO, Berenice. "La producción del cuerpo dimórfico: transexualidad e historia". En: *Anuario de Hojas de Warmi* [en línea]. Núm. 15, 2010, pp. 1-19. ISSN: 2013-4827. Disponible en: <http://www.publicacions.ub.edu/revistes/hojasdewarmi15/>

BERTI, Irene (ed.); CARLÁ, Filippo (ed.). *Ancient Magic and the Supernatural in the Modern Visual and Performing Arts*. Londres: Bloomsbury Academic, 2016. ISBN: HB: 978-1-47252-783-7.

BLANK, David L. "Socraticus versus Sophists on Payment for Teaching". En: *Classical Antiquity* [en línea]. University of California Press, Vol. 4 (1), 1985, pp.1-49. Disponible en:
https://www.jstor.org/stable/25010822?seq=1#metadata_info_tab_contents

BLAS, José. "La Novela Corta Erótica Española. Noticia Bibliográfica". En: *Los territorios literarios de la historia del placer*. I Coloquio de Erótica Hispana. Madrid: Huerga y Fierro, 1996, pp. 13-22 [consulta: 02-03-2019]. ISBN: 9788489678606. Disponible en:
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1230092>

BLISTÈNE, Bernard, MÜLLER, Florence. et al. Yves Saint Laurent. París: La Martinière, Fondation Pierre Bergé-Yves Saint Laurent, 2010. ISBN: 978-0-8109-9608-3.

BODELÓN, Serafín. "El discurso antipagano de Octavio en la obra de Minucio Félix". En: *Memorias de historia antigua*, Universidad de Oviedo, Núm. XV-XVI, pp. 51-142. ISSN 0210-2943. BOURDIEU, P. *La Distinción. Criterio y bases sociales del gusto*. Madrid: Taurus Humanidades, 1988. ISBN: 84-306-0236-4.

BOUCHER, François. *Historia del traje en occidente*. Traducción de Antonio Kuhlmann Thomann y Cristina Zelich. Barcelona: Gustavo Gili Moda, 2009. ISBN: 978-84-252-2337-2.

BOURDIEU, Pierre. *La Distinción. Criterio y bases sociales del gusto*. Traducción de M^a del Carmen Ruiz de Elvira. Madrid: Taurus Humanidades, 1988. ISBN: 84-306-0236-4.

BRUN, Jean. *La desnudez humana*. Coordinación de José María Díez. Traducción de Ernestina de Champurcí. Madrid: Ensayos Aldaba-Magisterio Español, S.A., 1977. ISBN: 84-265-2503-2.

BURKERT, Walter. "Profesión frente a secta: el problema de los órficos y los pitagóricos". En: *Taula: quaderns de pensament* [en línea]. Vol. 27, 1997, pp. 11-32. Disponible en:
<https://www.raco.cat/index.php/Taula/article/view/70992>.

CABRERA, Elena. "Feministas y brujas" [en línea]. En: *El diario*, 6 de diciembre del 2013. Disponible en:
https://www.eldiario.es/sociedad/movimiento-feminista-olvida-brujeria_1_5148225.html

CAMPAGNE, Fabián Alejandro. "El otro-entre-nosotros. Funcionalidad de la noción de supersticio en el modelo hegemónico cristiano (España, siglos XVI y XVII)". En: *Bulletin Hispanique*. Tomo 102, Núm. 1, 2000, pp. 37-63. DOI: 10.3406/hispa.2000.5032

CANET, José Luis. "La mujer venenosa en la época medieval". En: *Lemir: Revista de Literatura Española Medieval y del Renacimiento* [en línea]. Núm. 1, 1996-1997. ISBN: ISSN 1579-735X. Disponible en:
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=275748>

CASELLAS, Joan. "La baronesa Dadá. Elsa von Freytag-Loringhoven (1874/1927) vanguardista protoperformer". En: *Efímera revista* [en línea]. Núm. 2, Vol. 2, 2011, pp. 21-25. ISSN 2172-5934. Disponible en:
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4088693>

CARO BAROJA, Julio. *Las brujas y su mundo*. Madrid: Alianza Editorial, 2015. ISBN: 978-84-206-9800-7.

CATRANI, Ángela (Selección de). "Hilo conductor: Femme fatale. Figuras del mito". [Eurípides, Medea, traducción de Enriqueta de Andrés]. En: *FMR*, Núm. 19, pp. 28-40. Bolonia, 2007. ISBN: 0214-9400.

CENTENO, Jesús. "George Harrison, el tercer Beatle en clave hippie" [en línea]. *Público*, 4 de agosto del 2009. Disponible en:
<https://www.publico.es/actualidad/george-harrison-tercer-beatle-clave.html>

CENTENO, Patrycia. *Moda y política. La imagen del poder*. Ediciones Península: Barcelona, 2012. ISBN: 978-84-9942-136-0.

CERVERA, César. La historia de Diógenes de Sinope: el filósofo griego que vivía en la indigencia. En: *ABC* [en línea], el 1 de enero del 2015. Disponible

en: <https://www.abc.es/internacional/20150121/abci-diogenes-sinope-filosofo-historia-201411211847.html>

COURTINE, Jean Jean (coord.); CORBIN, Alain (coord.); y VIGARELLO, George (coord.). Traducción de Nuria Petit y Mónica Rubio. *Historia del cuerpo. Vol. 1. Del Renacimiento al siglo de las luces*. Madrid: Taurus Historia, 2005. ISBN: 84-306-0589-4.

CRANE, Diane. *Difundir, coleccionar y consumir: ensayos sobre moda, arte y consumo*. Pamplona: Eunsu. Colección Ciencias Sociales, Núm. 3, 2012. ISBN: 978-84-313-2830-6.

CRESPO, Francisco Javier. "La imagen del petimetre en la prensa española de finales del siglo XVIII". En: *II Encuentro de Jóvenes Investigadores en Historia Moderna. Líneas recientes de investigación en Historia Moderna*. Editor: Félix Labrador Arroyo. Ediciones Cinca. Universidad Rey Juan Carlos, 2015. pp. 1296-1297. ISBN: 987-84-15305-87-3. Disponible en: https://digital.csic.es/bitstream/10261/130059/1/II%20Encuentro%20J. Investigadores Madrid 2014_p.1293-1310_Crespo_Sánchez.pdf

CRUZ, Almudena. "El indumento disruptivo y el arte: Le Mindu, Lespagnard, Warren y García". En: *Actas II Coloquio Textil: Nombres en la sombra*. Edita: Isabel Campi y Sílvia Ventosa. Fundación Historia del Diseño de Barcelona. 2019, pp.: 305-309. ISBN 978-84-09-15616-0

CRUZADO, Ángeles. "Las brujas: mujeres sabias, mujeres públicas, peligrosas, diabólicas". En: *Las Revolucionarias: Literatura e insumisión femenina* [en línea]. Estela González de Sande (ed. lit.); Ángeles Cruzado Rodríguez (ed. lit.), pp. 169-182. Sevilla, 2009. ISBN 9788496980723. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4631733>

DE DIEGO, Estrella. *El andrógino sexuado. Eternos ideales, nuevas estrategias de género*. Madrid: La balsa de la Medusa, 1992. ISBN: 84-7774-553-6.

DEKKER, Rudolf M., VAN DE POL, Lotte. *La doncella quiso ser marinero. Travestismo femenino en Europa (siglos XVII-XVIII)*. Prólogo de Peter Burke.

Traducción de Paloma Gil Quindós. Madrid: Siglo XXI, 2006. ISBN: 84-323-1246-0.

DÍAZ, Teresa. "Rampova: Maribollotrans no es un insulto porque cuando admites el término se convierte en arte". *Editorial Imperdible* [en línea], 2 de octubre del 2020. Disponible en:

<https://editorialimperdible.com/2020/10/02/rampova-maribollotrans-no-es-un-insulto-porque-cuando-admites-el-termino-se-convierte-en-arte/>

DOUGHERTY, Cristy. "Drag Performance and Femininity: Redefining Drag Culture through Identity Performance of Transgender Women Drag Queens". Trabajo Final de Máster [en línea]. Cornerstone: A Collection of Scholarly and Creative Works for Minnesota State University, Mankato, 2017. Disponible en: <https://cornerstone.lib.mnsu.edu/etds/730/>

DURÁN, Gloria. "Dandysmo y contragénero. La artista dandy de entreguerras:

Baronesa Elsa von Freytag-Loringhoven, Djuna Barnes, Florine Stettheimer, Romaine Brooks". Tesis doctoral inédita. Universidad Politécnica de Valencia, 2009. Disponible en: <https://riunet.upv.es/handle/10251/321/discover>

ECCO, Umberto. *Historia de la fealdad*. Traducción de María Pons Irazazábal. Barcelona: Lumen, 2007. ISBN: 978-84-264-1634-6.

EETESSAM, Golrokh. "Lilith en el arte decimonónico. Estudio del mito de la *femme fatale*". En: *UNED. Revista Signa* [en línea]. Núm. 18, 2009, pp. 229-249. ISSN ed. electrónica: 2254-9307. Disponible en:

<https://www.cervantesvirtual.com/obra/lilith-en-el-arte-decimonnico-estudio-del-mito-de-la-femme-fatale-0/>

ENTWISTLE, Joanne. *El cuerpo y la moda: una visión sociológica*. Traducción de Alicia Sánchez Millet. Barcelona: Paidós, D.L., 2002. ISBN: 84-493-1258-2.

ERNER, Guillaume. *Sociología de las tendencias*. Traducción de Cristina Zelich. GGModa: Barcelona, 2010. ISBN: 978-84-252-2364-8.

ESCOHOTADO, Antonio. "Dionisos y la orgía". En: *REIS. Revista Española de Investigaciones Sociológicas* [en línea]. Núm. 34, 1986, pp. 197-204.

ISSN 0210-5233. Disponible en:

<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=249099>

ESTEBAN, Alicia. "Mujeres terribles. Heroínas de la mitología griega I". En: *CFC (G): Estudios griegos e indoeuropeos* [en línea]. Núm. 15, pp. 63-93.

2005. ISBN: 1131-9070. Disponible en:

<https://revistas.ucm.es/index.php/CFCG/article/view/CFCG0505110063A>

FERNÁNDEZ, María Soledad. *Buñuel en Toledo. Arte Público, Acción Cultural y Vanguardia*. Woodbride: Tamesis, 2016. ISBN: 978-1-78204-581-6.

FLÜGLE, John Carl. *Psicología del vestido*. Traducción de Carlos Gual Marqués. Melusina: Santa Cruz de Tenerife, 2015. ISBN: 978-84-15373-17-9.

GIBSON, Ian. *Lorca-Dalí: El amor que no pudo ser*. Barcelona: Plaza y Janés, 1999. ISBN: 9788401012174.

GOIG, Juan Manuel. "El Molesto derecho de Manifestación". En: *Revista de Derecho UNED* [en línea]. Núm. 11, 2012, pp. 353-386. Disponible en:

<http://e-spacio.uned.es/fez/eserv.php?pid=bibliuned:RDUNED-2012-11-6075&dsID=Documento.pdf>

GÓMEZ, Ruth; GIL, Marta. "Vestir la política: la indumentaria como estrategia en comunicación electoral". En: *Revista Internacional de Relaciones Públicas*. Núm. 18, Vol. IX, 2019, pp. 95-118.

GONZÁLEZ, María Jesús. "Las sufragistas británicas y la conquista del espacio público: integración, recreación y subversión". En: *Arenal: Revista de historia de las mujeres* [en línea] Vol. 16, Núm.1, 2009, pp. 53-84. ISSN-e 2792-1565. Disponible en:

<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3323217>

GUTIÉRREZ, Andrés (coord.). *Trans*. Diversidad de identidades y roles de género*. Madrid: Museo de América, 2017. ISBN: 978-84-8181-672-3.

HEBDIGE, Dick. *Subcultura. El significado del estilo*. Barcelona: Paidós Comunicación 157, 2004. ISBN: 978-84-493-1609-8.

HERNÁNDEZ, Ascensión; BIEL, M^a Pilar. "Mujeres que tejen la historia: artistas, profesoras y alumnas en escuelas de arquitectura y diseño de vanguardia. De la Bauhaus a Black Mountain College". En: *Las mujeres y el universo de las artes. XV Coloquio de Arte Aragonés*. Editado por Concha Lomba Serrano, M^a Carmen Morte García, Mónica Vázquez Astorga. 2020, pp. 151-176. ISBN 978-84-9911-594-8.

HERRERA, Juan Carlos. *Breve historia del espionaje*. Madrid: Nowtilus, 2021. ISBN-13: 978-84-9967-314-1.

HOWE, Katherine. *El libro de las brujas. Casos de brujería en Inglaterra y en las colonias norteamericanas (1582-1813)*. Barcelona: Alba Clásica, 2016. ISBN: 978-84-9065-224-4.

IRIARTE, Ana. "El ciudadano al desnudo y los seres encubiertos en la Antigua Grecia". En: *Veleia: Revista de prehistoria, historia antigua, arqueología y filosofías clásicas* [en línea]. Universidad del País Vasco, Núm. 20, 2003, pp. 273-296. ISSN 2444-3565. Disponible en: <https://ojs.ehu.eus/index.php/Veleia/article/view/5397/5251>J.B. De esclavo afroamericano a la primera Drag Queen: la increíble vida de William Dorsey Swann. *El Español Digital* [07/02/20]. Recuperado de: https://www.elespanol.com/cultura/historia/20200207/afroamericano-drag-queen-increible-william-dorsey-swann/464704122_0.html

KÖNIG, René. *La moda en el proceso de la civilización*. Traducción de Sabine Lesse. Valencia: Engloba Edición, 2002. ISBN: 84-932630-1-X.

LARA, Eva. *Hechiceras y brujas en la Literatura española de los Siglos de Oro*. Valencia: Parnaso UV, 2010. ISBN: 978-84-370-7962-2.

"Las Provincias. La falda-pantalón en Bilbao. Mujeres agredidas". *La Época* [Madrid] 27 de febrero de 1911. Núm. 21.669.

"Las Faldas-Pantalón". *ABC* [Madrid], 22 de febrero de 1911. Núm. 2.083.

LAVIER, James. *Breve Historia del traje y la moda*. Apéndice y traducción de Enriqueta Albizua Huarte. Decimotercera Edición. Madrid: Editorial Cátedra, 2017. ISBN: 978-84-376-3728-0.

LE BRETON, David. *El tatuaje o la firma del yo*. Traducción de Raoul Albé. Madrid: Casimiro, 2013. ISBN: 978-84-15715-32-0.

LEOPARDI, Giacomo. *Diálogo de la moda y de la muerte*. Madrid: Trama, 2016. ISBN: 978-84-943800-0-6.

LIOVETSKY, Gilles. *La Era del vacío*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2003. ISBN: 978-84-339-6755-8.

LOMAS, Francisco Javier y DEVÍS, Federico (editores). *De Constantino a Carlomagno. Disidentes heterodoxos marginados*. Cádiz: Servicios de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, 1992. ISBN: 84-7786-112-9.

LÓPEZ, Montserrat. "Construcciones y *performances*: las prendas de Alicia Framis". En: Revista *Estúdio*, artistas sobre otras obras [en línea]. Núm. 8, (19), julio-septiembre 2017, pp.: 69-78. Disponible en: https://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/29637/2/ULFBA_E_v8_iss19_p69-78.pdf

LÓPEZ, Sagrario. "Signos visuales de identidad en el Siglo de Oro". En: *Compostella Aurea. Actas del VIII Congreso de la Aiso*. Antonio Azaustre Galiana (coord.); Santiago Fernández Mosquera (coord.). Universidad da Coruña, 2008, pp. 57-90. ISBN 978-84-9887-552-2 (T.I).

LOZANO, Jorge (comp.). *Moda. El poder de las apariencias*. Madrid: Casimiro, 2015. ISBN: 978-84-15715-67-2.

MACINNES, Colin. *Principiantes*. Traducción de Baldomer Porta. Barcelona: Círculo de Lectores, 1986. ISBN: 84-226-2207-6.

MARCOS, Manuel Antonio. "El mundo de los goliardos y clérigos vagabundos". En: *Estudios humanísticos. Filología* [en línea]. Núm. 19, 1997,

pp. 67-90. ISSN 0213-1382. Disponible en:

<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=104880>

MARCOS, Manuel Antonio. "La prostitución en la Roma Antigua". En: *Estudios sobre la mujer en la cultura griega y latina: [XVIII Jornadas de Filología Clásica de Castilla y León]*. Coordinación: J. María Nieto. Universidad de León. Servicio de Publicaciones, 2005, pp. 233-266. ISBN 84-9773-201-4. Disponible en:
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/libro?codigo=8274>

MARTÍNEZ, Elena. "La apariencia como identificadora social de la mujer española en la segunda mitad del Setecientos" [en línea]. En: María Concepción de la Peña Velasco (dir.), Manuel Pérez Sánchez (dir.), María del Mar Alberio Muñoz (dir.), María Teresa Marín Torres (dir.), Juan Miguel González Martínez (dir.). *Congreso Internacional Imagen y Apariencia*. Universidad de Murcia, 2015, pp. 1-15. ISBN 978-84-691-8432-5

MARTÍNEZ, María. "Indumentaria y sociedad medievales (ss. XII-XV)". En: *En la España Medieval* [en línea]. Vol. 26, 2003, pp. 35-59. ISSN: 0214-3038.
Recuperado de:

<https://digitum.um.es/digitum/bitstream/10201/43686/1/CongresoImagen113.pdf>:

<https://revistas.ucm.es/index.php/ELEM/article/view/ELEM0303110035A>

MARTÍNEZ, Ramón. "Mari(c)ones, travestis y embrujados. La heterodoxia del varón como recurso cómico en el Teatro Breve del Barroco". En: *Anagnórisis*. Núm. 3, 2011, pp. 9-37. ISSN: 2013-6986.

MARTÍNEZ-PINNA, Jorge. "In Convivio Lluxuque: mujer, moralidad y sociedad en el mundo etrusco". En: *Brocar. Cuadernos de Investigación Histórica* [en línea]. Núm. 20, 1996, pp. 31-56 204. ISSN 1885-8309.

MÉNDEZ, Borja. "El dios Fauno y el ritual de los lupercos. Representaciones de la desnudez masculina". En: *Arys* [en línea]. Núm.17, 2019, pp. 161-190. Madrid, p. 167. ISSN 1575-166x. Disponible en:

<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7154946>

MENDIETA, Eva. "En busca de Catalina de Erauso. Identidades en conflicto en la vida de la Monja Alférez". En: *Asparkia* [en línea]. Núm. 30, 2017, pp. 163-172. ISSN: 1132-8231. Disponible en: <https://dx.doi.org/10.6035/Asparkia.2017.30.10>

MICHAUD-FRÉJAVILLE, Françoise. "Un habit «deshonnête». Réflexions sur Jeanne d'Arc et l'habit d'homme à la lumière de l'histoire du genre". En: *Recherches récentes sur Jeanne d'Arc. Table ronde franco-allemande. Institut historique allemand de Paris* [en línea]. *Perspectiva*, Vol. 34, Núm. 1, 2007, pp. 175-185. DOI: 10.11588. Disponible en: <https://journals.ub.uni-heidelberg.de/index.php/fr/article/view/45031>

Mitos de la Moda. Coco Chanel. Texto de Daniel García. Madrid: La Fábrica, 2019. ISBN: 978-84-17048-91-4.

MOLINA, Álvaro, VEGA, Jesusa. *Vestir la identidad, construir la apariencia. La cuestión del traje en la España del siglo XVIII*. Madrid: Ayuntamiento de Madrid. Área de Gobierno de las Artes, 2004. ISBN: 84-96102-14-9.

MOLINA, Miguel. "La performance española avant la lettre: del ramonismo al postismo (1915-1945)". En: *Chámalle X. IV Xornadas de Arte de Acción da Facultade de Bellas Artes da Universidade de Vigo*. Edita Servicio de Publicaciones de la Universidad de Vigo, 2008.

MONTERO, José. "Julio Camba, con Madrid al fondo". En: *Villa de Madrid* [en línea]. Núm. 80, 1984, pp. 11-26. Depósito legal: M.4. 194-1958. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5362928>

MORÁN, Carmen. "Partidario de la barbarie: Pasolini, Medea, 1969". En: *Extravío. Revista electrónica de literatura comparada* [en línea]. Universitat de València, Núm. 7, 2014, pp. 42-57. ISSN: 1886-4902.

MOROCHO, Gaspar. *Pedro de Valencia. Obras Completas. Volumen VII. Discurso acerca de los cuentos de las brujas*. Estudios introductorios, notas y edición crítica por Manuel Antonio Marcos e Hipólito B. Riesgo. León: Colección Humanistas Españoles, 1997. ISBN: 8-1 7719-580-3.

MUÑOZ, Joaquín. "La «desnudez» del galo y otros guerreros. Unas notas comparadas". En: *Espacio, Tiempo y Forma, Serie II, Historia Antigua* [en línea]. UNED, Núm. 13, 2000. pp. 229-242. ISSN: 1130-1082. Disponible en: <http://e-spacio.uned.es/fez/eserv.php?pid=bibliuned:ETFSerie2-A9B1CE32-9065-2A9F-71EB-90970C758319&dslD=Documento.pdf>

NOGALES, Trinidad. "Moda romana: símbolo de estatus y actividad vital en una sociedad multicultural". En: *Vínculos de Historia* [en línea]. Núm. 6, pp. 40-70, 2017. ISSN-e 2254-6901. Recuperado de: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6048740>

PALMEGIANI, Maria Elena. "Elsa Schiaparelli y su relación con el Surrealismo". En: *LIÑO 24. Revista Anual de Historia del Arte* [en línea]. Vol. 24, 2018, pp. 73-84. Disponible en: <https://reunido.uniovi.es/index.php/RAHA/article/view/12689>

PARAVISINI-GEBERT, Lizabeth. "Las aventuras de Anne Bny y Mary Read: el travestismo y la historia de la piratería femenina en el Caribe". En: *Género y cultura en América Latina. Arte, historia, y estudios de género*. Coordina GUTIÉRREZ, Luzelena. México: El colegio de México, 2013. ISBN: 968-12-1076-X.

PÉGOLO, Liliana. "Del mito de las amazonas a las mujeres santas". En: *Actas y comunicaciones del Instituto de Historia Antigua y Medieval*. Vol. 4, Núm. 1, 2008. pp. 1-6. ISSN: 1669-7286.

POIRET, Paul. *Vistiendo la época*. Traducción de Boris Bureba. Sevilla: Editorial Renacimiento, 2017. ISBN:978-84-17266-15-8.

POLO, Magda, ROSÉS, Silvia. "Masculinidades femeninas. Moda, Filosofía y estereotipos de género en la modernidad". En: *Actas del III Simposio FHD. To be or not to be. El papel del diseño en la construcción de identidades*. Barcelona, 2020.

PORCEL, Alazne; ARTETXE, Enara. "Los Textiles en el Arte Contemporáneo y su conservación. Estado de la cuestión". En: *Arte, Individuo y Sociedad*.

Ediciones Complutense, Núm. 1, Vol. 36, 2020, pp. 173-194. ISSN: 1131-5598.

RAMÍREZ, Bernabé. "El pensamiento antiguo y la magia en el mundo romano: El ritual de necromancia en la Farsalia de Lucano". En: *Eúphoros* [en línea]. Núm. 7, 2004, pp. 63-90. ISSN: 1575-0205. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1973642>

RIEGELS, Marie (Ed.); SVENSSON, Brigitta (Ed.) (2014). *Fashion and Museums: Theory and Practice*. Bloomsbury. ISBN: HB: 978-1-4725-2524-6.

RIEZU, MARTA D., 2021. *La moda justa. Una invitación a vestir con ética*. 2a ed. Barcelona: Editorial Anagrama. ISBN: 978-84-339-1657-0.

RIVERA, Silvia; P. JOHNSON, M. "S.T.A.R." *Acción Travesti Callejera Revolucionaria. Supervivencia, revuelta y lucha trans antagonista*. Traducción de Peligrosidad social. Valencia, Madrid, Barcelona: El Imperdible, 2014. ISBN: 978-84-606-7903-5.

RODRÍGUEZ, José J. (coords.). *Marginados, Disidentes y olvidados en la historia*. Cádiz: MHA Monografías-Universidad de Cádiz, 2009. ISBN: 978-84-9828-253-5.

RODRÍGUEZ, Mikel. *Maquis: la guerrilla vasca, 1938-1962*. Pamplona: Txalaparta, 2001. ISBN: 84-8136-196-X.

RODRÍGUEZ, Rosalía. "Análisis antropológico de la transexualidad, entre la realidad cultural y la resistencia social". En: *Anuario de filosofía, psicología y sociología* [en línea]. Núm. 4-5, 2001-2002, pp. 239-248. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=792330>

ROSELLÓ, Estela. "El cuerpo de las brujas en la Nueva España: herencia de una identidad femenina medieval". En: *Medievalia, Instituto de Investigaciones Históricas, UNAM* [en línea]. Ciudad de México Vol. 47, 2015, pp. 95-104. eISSN: 2448-8232. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5913960>

SÁNCHEZ, Alicia. "El color: símbolo de poder y orden social. Apuntes para una historia de las apariencias en Europa". En: *Espacio, Tiempo y Forma*. Universidad Complutense de Madrid, Serie IV, Hª Moderna, t. 12, 1999, pp. 321-354. ISSN 1131-768X

SANFELIU, Luz. "Del laicismo al sufragismo. Marcos conceptuales y estrategias de actuación del feminismo republicano entre los siglos XIX y XX. Pasado y Memoria". En: *Revista de Historia Contemporánea* [en línea]. Universidad de Alicante, Núm. 7, 2008, pp. 59-78. Disponible en: https://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/19419/1/Pasado_y_Memoria_07_04.pdf

SEELING, Charlotte. *Moda. El siglo de los diseñadores. 1900-1999*. Traducción del alemán de Mariona Gratacòs i Grau y Meritxell Tena Ripollès. Barcelona: Könemann, 2000. ISBN: 3-8290-2983-7.

SENNETT, Richard. *Carne y Piedra. El cuerpo y la ciudad en la civilización occidental*. Traducción de César Vidal. Madrid: Alianza Editorial, 1997. ISBN: 84-206-9489-4.

SQUICCIARINO, Nicola. *El vestido habla*. Traducción de José Luis Aja Sánchez. Madrid: Cátedra, 1990. ISBN: 84-376-0907-0.

SIMMEL, George. *Filosofía de la moda*. Introducción de Jorge Lozano. 2ª Edición. Madrid: Casimiro libros, 2015. ISBN: 978-84-15715-40-5.

THREUTER, Cristina. "La nueva ropa del artista: Maria Sèthe, Henry van de Velde y la cuestión del moderno *self-fashioning*." En: *RA. Revista de Arquitectura*. Núm. 7, 2005, pp.: 31-40. ISSN: 1138-5596. 2005.

TOUSSAINT-SAMAT, Maguelonne. *Historia Técnica y Moral del vestido. 1. Las Pieles*. Traducción de Mauro Armiño. Madrid: Alianza Editorial, 1994a. ISBN: 84-206-0681-4.

TOUSSAINT-SAMAT, Maguelonne. *Historia Técnica y Moral del vestido. 2. Las Telas*. Traducción de Celina González. Madrid: Alianza Editorial, 1994b. ISBN: 84-206-0681-2.

TOUSSAINT-SAMAT, Maguelonne. *Historia Técnica y Moral del vestido*. 3. *Complementos y estrategias*. Traducción de Celina González. Madrid: Alianza Editorial, 1994c. ISBN: 84-206-0682-4.

TURNER, Bryan. "Los avances recientes en la teoría del cuerpo". En: *Reiss*. Núm. 68, 1994, pp. 11-39. ISSN: 0210-5233.

VACA, Ángel (ed. lit.). *Disidentes, heterodoxos y marginados en la historia. Novenas Jornadas de Estudios Históricos organizadas por el Departamento de Historia Medieval, Moderna y Contemporánea*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 1998. ISBN: 84-7481-891-5.

VAL, Alejandra. *La percepción social del desnudo femenino en el arte "Siglos XVI-XIX". Pintura, mujer y sociedad*. Memoria presentada para optar al Grado de Doctor. Bajo la dirección de la Doctora: Julia Varela Fernández. Univerisdad Complutense [en línea]. Madrid, 2001, pp.357-358. ISBN: 84-669-2231-8. Disponible en:
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/libro?codigo=728668>

VARGAS, Sebastián. "«De pelos». Exteriorización de ideas y escenificación de la identidad a través del cabello en cuatro culturas juveniles". En: *Revista Humanitas*, Vol. 3, 2008, p. 197-226. ISSN 1909-3160.

VIGARELLO, George. *La metamorfosis de la grasa. Historia de la obesidad*. Traducción de Elisenda Julibert González. Barcelona: Ediciones Península, 2011. ISBN: 978-84-9942-119-3.

VILLEGAS, Raúl. "Ciudad y territorio, ortodoxia y disidencia religiosa en el Imperio romano cristiano (siglos IV-V)". En: *Gerión. Revista De Historia Antigua* [en línea]. Vol. 30, 2012, pp. 263-291. ISSN 0213-0181. Disponible en: https://doi.org/10.5209/rev_GERI.2012.v30.41815

VON BOEHN, Max. *La Moda. Historia del traje en Europa desde los orígenes del cristianismo hasta nuestros días. Tomo III: Siglo XVII*. Con un estudio preliminar por el Marqués de Lozoya. Barcelona: Salvat, 1928a.

VON BOEHN, Max. *La Moda. Historia del traje en Europa desde los orígenes del cristianismo hasta nuestros días. Tomo IV: Siglo XVIII*. Barcelona: Salvat, 1928b.

VON BOEHN, Max. *La Moda. Historia del traje en Europa desde los orígenes del cristianismo hasta nuestros días. Tomo VII: Siglo XIX*. Con un estudio preliminar por el Marqués de Lozoya. Barcelona: Salvat, 1929b.

WATT, Gary. *Dress, Law and Naked Truth. A Cultural Study of Fashion and Form*. London: Bloomsbury Academic, 2013. eISBN: 978-1-4725-0045-8.

ZAMORA, María Jesús. "In virum mutata est. Transexualidad en la Europa de los siglos XVI y XVII". En: *Bulletin Hispanique* [en línea]. Tomo 110, Núm. 2, 2008, pp. 431-447. ISBN: 978-2-86781-543-0. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2903687>

RECURSOS ONLINE Y AUDIOVISUALES

À voix nue: Bernard Stiegler, la philosophie et la vie [en línea]. Presentadora: Cécile Loozen; Realizador: Guillaume Baldy. France Culture Radio, 14 de febrero del 2020. Disponible en: <https://www.franceculture.fr/emissions/a-voix-nue/bernard-stiegler-55-prendre-soin-de-nos-desirs>

AIMEUR, Carlos. "La cruel ejecución de Margarida Borrás, la hija del notario que nació hombre". En: *Cultura Plaza* [en línea] 28 de mayo del 2014. Disponible en: <http://epoca1.valenciaplaza.com/ver/131986/margarida-borras-ejecutado-transsexual.html>

ARRIZABALAGA, Mónica. "Mi antepasada la Varona de Castilla era el terror de los árabes" [en línea]. *ABC*, 3 de julio del 2015. Disponible en: <https://www.abc.es/cultura/20150409/abci-antepasada-varona-castilla-terror-201504071423.html>

ATTALI, Jacques. *Los judíos, el mundo y el dinero: Historia económica del pueblo judío* [en línea]. París: Librairie Arthème Fayard, 2002. Disponible en: <https://books.google.es/books?id=7m7DDwAAQBAJ&printsec=frontcover&dq=ATTALI,+Jacques.+Los+jud%C3%ADos,+el+mundo&hl=es&sa=X&ved=2ahUKEwiJqOCdw7z9AhUXVKQEHUTBHEQ6wF6BAgJEAE#v=onepage&q=ATTALI%2C%20Jacques.%20Los%20jud%C3%ADos%2C%20el%20mundo&f=false>

BARADO, Francisco. *Historia del peinado* [en línea]. Barcelona: José Serra, 1887; Editorial Maxtor, 2009 [facsimilar]. ISBN: 84-9761-678-2. Disponible en: <https://books.google.es/books?id=vWHN8HXUDCwC&printsec=frontcover&hl=es#v=onepage&q&f=false>

BARREIRO, Javier. *El Madrid nocturno de fines del siglo XIX (1890)* [blog en línea]. Disponible en: <https://javierbarreiro.wordpress.com/2015/09/14/el-madrid-nocturno-de-fines-del-siglo-xix-1890/>

BLAS, Manuel. "La «Rebelión de las Mantillas» en «Pequeñeces»" [blog] 18 de febrero del 2014. Disponible en:

<http://manuelblascinco.blogspot.com/2014/02/la-rebelion-de-las-mantillas-en.html>

CERVERA, César. "Así narró ABC el origen del nudismo en España, «la última locura humana» procedente de Alemania" [en línea]. *ABC*, 12 de abril del 2019. Disponible en: https://www.abc.es/historia/abci-narro-abc-origen-nudismo-espana-ultima-locura-humana-procedente-alemania-201904120124_noticia.html

Christian Lacroix. Le Grand Atelier [podcast]. *France Culture*, 16 de julio del 2019. Disponible en: <https://www.radiofrance.fr/franceinter/podcasts/le-grand-atelier/christian-lacroix-1596913>

CONDROYER, Philippe. *La coupe à 10 francs*. [Largometraje]. Francia: Paris-Cannes Productions, 1974.

Deuteronomio 22, 5. Reina-Valera 1960. Disponible en: <https://www.biblia.es/biblia-buscar-libros-1.php?libro=deuteronomio&capitulo=22&version=rv60>

EHRENREICH, Barbara; ENGLISH, Deirdre. *Witches, Midwives, & Nurses: A History of Women Healers* [en línea]. 2ª Edición. Nueva York: The Feminist Press, 2010. ISBN: 978-1-55861-661-5. Disponible en: <https://books.google.es/books?id=bdPxROdAPlAC&printsec=frontcover&hl=es#v=onepage&q&f=false>

ESTAPE, Leopoldo. "Pepito Zamora en el olvido". *L'armari obert [blog]*, 6 de octubre del 2011 [consulta: 23-10-2018]. Disponible en: <http://leopoldest.blogspot.com/2011/10/pepito-zamora-en-el-olvido.html>

FAYANAS, Edmundo. "Babilonia y el sexo" [en línea]. *Nueva Tribuna*, 27 de febrero del 2017. Disponible en: <https://nuevatribuna.publico.es/articulo/historia/babilonia-sexo/20170227095057137157.html>

GÓMEZ, Alberto. "Concha Méndez: el pantalón bajo la falda". *Diario Sur* [en línea], 9 de abril de 2018 [consulta: 30-11-2018]. Disponible en:

<http://www.diariosur.es/culturas/concha-mendez-pantalon-20180409233049-nt.html>

GORMAN, Paul. "À la mod: how the Jam and mod style transcended fashion" [en línea]. *The Guardian*, 12 de agosto del 2015 [consulta 15/06/20]. Disponible en: <https://www.theguardian.com/fashion/2015/aug/12/a-la-mod-how-the-jam-and-mod-style-transcended-fashion>

GRAHAM, Mhairi. "Halston and Warhol. An Iconic Friendship". Another [blog], 15 de mayo del 2014. Disponible en: <https://www.anothermag.com/art-photography/3617/halston-warhol-an-iconic-friendship>

J.B. "De esclavo afroamericano a la primera Drag Queen: la increíble vida de William Dorsey Swann". *El Español Digital* [en línea], 7 de febrero del 2020. Disponible en: https://www.lespanol.com/cultura/historia/20200207/afroamericano-drag-queen-increible-william-dorsey-swann/464704122_0.html

JORIC, Carlos. "Violette Morris, ¿la hiena de la Gestapo?". *La Vanguardia* [en línea] 4 de febrero del 2020. Disponible en: <https://www.lavanguardia.com/historiayvida/historia-contemporanea/20200204/473279913976/violette-morris-deporte-femenino-bohemia-gestapo-francia-ocupada-colaboracionista.html>

LAURITANG, Jean. "La vie romanesque de Gabrielle Chanel. Les guerres de Coco Chanel" [en línea]. En: *Chaîne Arte Youtube*. Documental de Jean Lauritang, Francia, 2018, 56mn. Disponible en [hasta el 04/02/2021]: <https://www.youtube.com/watch?v=Alp7sz9ZtdQ>

LUDUEÑA, Ezequiel. "La vida travesti en la Edad Media" [en línea]. *Clarín*, 5 de julio del 2019. Disponible en: https://www.clarin.com/revista-ene/ideas/vida-travesti-edad-media_0_COIYZsAmf.html

MEGÍA, Carlos. "Christine Jorgensen: la pionera en reasignación de sexo fue un soldado de la Segunda Guerra Mundial". *SModa* [en línea] 2 de julio del 2020. Disponible en: <https://smoda.elpais.com/moda/actualidad/christine-jorgensen-primera-mujer-trans-documental-netflix-disclosure/>

MIRAS, Eugenia. "El curioso consejo de Antístenes, el filósofo que vivió el amor como «perro»". *ABC* [en línea], 19 de abril del 2018. Disponible en: https://www.abc.es/historia/abci-curioso-consejo-antistenes-filosofo-vivio-amor-como-perro-201804130116_noticia.html

MUELAS, Silvia. "La homosexualidad a lo largo de la Historia: Mesopotamia" [en línea]. *Shangay*, 18 de agosto de 2017. Disponible en: <https://shangay.com/2017/08/18/la-homosexualidad-a-lo-largo-de-la-historia-mesopotamia/>

PASOLINI, Pier Paolo. *Medea*. [Largometraje]. Italia: Euro International Films, 1969.

PITA, Antonio. "Un transexual en la España de Felipe II" [en línea]. *El País Digital*, 19 de noviembre del 2017. Disponible en: https://elpais.com/cultura/2017/10/30/actualidad/1509349581_209358.html

Quié êtes-vous Musidora? Sans Oser le demander [podcast]. *France Culture*, 21 de abril del 2022. Invitada: Carole Aurouet. Disponible en: <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/sans-oser-le-demander/musidora-la-premiere-des-vamps-6235456>

ROSS, Alex. Berlin Story. *New Yorker online* [19/01/15]. Recuperado de: <https://www.newyorker.com/magazine/2015/01/26/berlin-story>

TAYLOR, Kerry. *Galliano: Spectacular Fashion* [en línea]. Bloomsbury Visual Arts. Londres, 2020. ISBN: HB: 978-1-4742-7784-6. Disponible en: <https://books.google.es/books?id=fs6hDwAAQBAJ&printsec=frontcover&hl=es#v=onepage&q&f=false>

VICENT, Manuel. "El dulce sueño de Dolores Ibárruri". *El país* [en línea] 25 de julio del 1981. Disponible en: https://elpais.com/diario/1981/07/25/sociedad/364860002_850215.html

VICENTE, Álex. "Travestismo de hierro y papel" [en línea]. *El País Digital*, 22 de agosto del 2016. Disponible en: https://elpais.com/cultura/2016/08/22/actualidad/1471890289_265712.html

BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA

BALZAC, Honoré; BAUDELAIRE, Charles; BARBEY D'AUREVILLY, Jules. *El dandismo*. Prólogo de Salvador Clotas. Traducción: Joan Giner. Editorial Anagrama: Barcelona, 1974. ISBN: 84-339-0423-X.

BARTHES, Roland. *El sistema de la moda y otros escritos*. Paidós Comunicación 135: Barcelona, 2003. ISBN: 84-493-1348-1.

BENAIGUE, Aurora. "Tintes capilares. Evolución histórica y situación actual". En: *Elsevier*. Vol. 26, Núm. 10, 2017. pp. 68-72. ISSN: 0212-047X.
Recuperado de: <https://www.elsevier.es/es-revista-offarm-4-articulo-tintes-capilares-evolucion-historica-situacion-13112892>

BURAGLIA, María Lucía (2012). *El traje como mecanismo de control, construcción y definición del cuerpo de la mujer: Louise Bourgeois y Jana Sterbak*. Trabajo Final de Grado. Universidad de los Andes.

DÍAZ, Julián (coord.) *Arte, diseño y moda. Confluencia en el sistema artístico*. Ediciones Universidad Castilla La Mancha. Cuenca: 138 Colección Estudios, 2013. Disponible en:
<https://books.google.es/books?id=n1IYAgAAQBAJ&pg=PA42&dq=gustav+klimt+moda&hl=es&sa=X&ved=2ahUKEwil-bS-kMb7AhVKhFwKHb9mA8oQ6AF6BAGMEAl#v=onepage&q=gustav%20klimt%20moda&f=false>

Eduard Josef Wimmer-Wisgrill. [Página web]. Ronald s. Lauder. Neue galerie. Museum for german and austrian art. Nueva York. Disponible en:
<https://www.neuegalerie.org/collection/artist-profiles/eduard-josef-wimmer-wisgrill>

FEIERABEND, Peter (ed.); FIEDLER, Jeannine (ed.). *Bahaus*. Traducción del alemán: Mariona Gratacòs i Grau y Meritxell Tena Ripollès. Barcelona: Ullmann, 2006. ISBN: 978-3-8331-4347-2.

FORMAN, Bedřich. *Indonesian Batik and Ikat. Textile art-threads of continuity*. Londres: Hamlyn, 1988.

GANS-RUEDIN, Erwin. *Le Tapis du Caucase*. Fribourg-París: Office du Livre-Editions Vilo, 1986. ISBN: 2-7191-0256-3.

HART, Avril; NORTH, Susan. *La moda de los siglos XVII-XVIII en detalle*. Traducción: Amelia Leira. Barcelona: GGModa, 2009. ISBN: 978-84-252-2310-5.

LIPOVETSKY, Gilles. *El imperio de lo efímero. La moda y su destino en las sociedades modernas*. Traducción de Felipe Hernández y Carmen López. 7.^a edición. Barcelona: Anagrama, 2013. ISBN: 978-84-339-6778-7.

LIPOVETSKY, Gilles, *El lujo eterno. De la era de lo sagrado al tiempo de las marcas*. Traducción de Rosa Alapont. Barcelona: Anagrama, 2014. ISBN: 978-84-339-7753-3.

LORIOT, T.M (dir.). *Jean Paul Gaultier. Un universo de la moda: De la calle a las estrellas*. Musée des Beaux-Arts Montreal, Fundación Mafre. Madrid, 2013. ISBN: 978-84-9844-394-3.

LURIE, Alison. *El lenguaje de la moda. Una interpretación de las formas de vestir*. Traducción de Fernando Inglés Bonilla. 2.^a edición. Barcelona: Paidós Contextos, 1994. ISBN: 84-493-0004-5.

MILLER, Perry. Paris, les années lumineuses: 1905-1930 [en línea]. En: Youtube, Documental de ARTE TV, 28 de septiembre del 2018. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=Z4b-g7wr8QA>

PETSOPOULOS, Yanni. *Le Kilims. Tapis tissés et brodés du Moyen Orient*. Fribourg-París: Office du Livre-Editions Vilo, 1984. ISBN: 2-7191-0096-X.

RIEFF-ANAWALT, Patricia. *Historia del vestido*. Traducción: Remedios Diéguez Diéguez. 1.^a edición en lengua española. Barcelona: Blume, 2008. ISBN: 978-84-9801-299-6.

SCHOUVALOFF, Alexander. *Set and costume designs for ballet and theater*. The Thyssen-Bornemisza Collection. Nueva York: The Vendome Press, 1987. ISBN:0-86565-076-4.

SHEAD, Richard. *Ballets Russes*. Londres: Apple Press, 1989. ISBN: 1-85076-134-5.

TARDE, Gabriel. *Leyes de la Imitación y la Sociología*. Centro de Investigaciones Sociológicas y Agencia Estatal Boletín Oficial del Estado. Madrid, 2012. ISBN: 9788434020054.

V. MAUR, Karin. *Oskar Schlemmer*. Munich: Prestel-Verlag, 1982. ISBN: 3-7913-0588-3.

VEBLEN, Thorstein. *Teoría de la clase ociosa*. 3ª ed. México: Fondo de Cultura Económica, 2010. ISBN: 9786071602725.

VON BOEHN, Max. *La Moda. Historia del traje en Europa desde los orígenes del cristianismo hasta nuestros días. Tomo V: Siglo XIX*. Con un estudio preliminar por el Marqués de Lozoya. Barcelona: Salvat, 1929a.

VREELAND, L. I; TCHENG, Frédéric; PERLMUTT, B. *Diana Vreeland, la mirada educada*. [Documental]. EE.UU.: Verus, 2011.

ÍNDICE DE FIGURAS

Fig. 1.- Anónimo. Sócrates, circa 200-100 a.C [estatuilla de mármol]. The British Museum. Departamento de Grecia y Roma. Recuperada de: https://www.britishmuseum.org/collection/object/G_1925-1118-1

Fig. 2 izq. *Recreación de Prisciliano*. En: *Ser Historia, Cadena Ser* [en línea]. el 14 de mayo del 2020. Recuperada de: https://cadenaser.com/programa/2020/05/14/ser_historia/1589467473_081070.html?rel=buscador_noticias

Fig. 2 der. *Procesión de santas de San Apolinar el Nuevo, Rávena*, circa 561. En: LAVER, James. *Breve Historia del traje y la moda*. Editorial Cátedra, 2017. p. 39. ISBN: 978-84-376-3728-0.

Fig. 3 izq. Juan de Ribera. *Sainte Marie l'Egyptienne*, 1641 [óleo]. Museo Fabre, Montpellier. Recuperada de: https://es.wikipedia.org/wiki/Mar%C3%ADa_de_Egipto#/media/Archivo:Ribera-marie-egyptienne-musée-Fabre.jpg

Fig. 3 der. Juan de Ribera. *San Pablo el Ermitaño*, 1640 [óleo]. Museo del Prado, Madrid. Recuperada de: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/san-pablo-ermitao/c3f5a01c-b02a-4cb1-860d-9dc042947c81>

Fig. 4 izq. *El rey Sisenando hablando con tres obispos*. Códice Albendense o Vigiliano, siglo X. Biblioteca del Monasterio del Escorial, Códice Núm. 976. Recuperada de: <https://www.turismo-prerromanico.com/manuscritos/cdice-albeldense-20130921121526/>

Fig. 4 der. *San Benito entregando su regla a San Mauro y otros monjes de su orden*, 1129 [miniatura]. Monasterio de Sant Gilles, Nîmes. Recuperada de: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:St._Benedict_delivering_his_rule_to_the_monks_of_his_order.jpg

Fig. 5 izq. Lorenzo di Petro. *Santa Catalina de Siena*, 1445 [fresco].
Pinacoteca Nacional de Siena.

Fig. 5 der. Breviario italiano, circa 1380. Ms. lat. 577 fº 380, Biblioteca Nacional de Francia. En: BOUCHER, F. *Historia del traje en Occiente*. GGModa, 2009. p. 164. ISBN: 978-84-252-2337-2.

Fig. 6. François Morellon la Cave. *Detención de un grupo de adamitas en una plaza de Ámsterdam*, s. XVIII [grabado]. Recuperada de:
https://es.wikipedia.org/wiki/Adamismo#/media/Archivo:The_arrest_of_Adamites_in_a_public_square_in_Amsterdam._Etch_Wellcome_V0035701.jpg

Fig. 7. Francisco de Zurbarán. *Beato Enrique Suso*, circa 1638 [óleo sobre lienzo]. Recuperada de: <https://www.wikidata.org/wiki/Q97159321>

Fig. 8. izq. Isaac Oliver. *Los tres hermanos Brown*, 1598. En: BOUCHER, François. *Historia del traje en Occiente*. GGModa, 2009. p. 202. ISBN: 978-84-252-2337-2.

Fig. 8. der. Jakob Seisenegger. *El archiduque Fernando de Tirol*, 1542. En: BOUCHER, F. *Historia del traje en Occiente*. GGModa, 2009. p. 189. ISBN: 978-84-252-2337-2.

Fig. 9. Jean le Lepautre. *Interior de una mercería en París*, 1678 [grabado]. Disponible en: <https://search.creativecommons.org/photos/a3297c99-766e-499a-8a0a-1f2f6047e748>

Fig. 10. izq. Francisco de Zurbarán. *San Francisco en meditación*, 1635-1639. Li Taipo, licencia CC BY-NC-ND 2.0. Disponible en: <https://search.creativecommons.org/photos/9c6b89ed-68ad-458d-9955-e51ac4c6b7f9>

Fig. 10 der. Nicolas Bonnard. *Recueil des modes de la cour de France, 'Dame de qualité en habit d'Esté'*, circa 1678-1693. Disponible en: <https://search.creativecommons.org/photos/faff9423-4e96-453f-b665-33c6a217f09f>

Fig. 11. Christian Dior, Haute Couture. *Dress, hat and boots*, n°. 39, 2000. National Gallery of Victoria, Melbourne. Recuperada de: <https://www.ngv.vic.gov.au/essay/christian-dior-dressing-the-national-gallery-of-victoria/>

Fig. 12 izq. Rick Owens. Otoño-invierno 2017. Fotografía : Kim Weston Arnold. Indigital.tv. Recuperada de: https://assets.vogue.com/photos/5880ae79607e0df06ca753bd/master/pass/KIM_0167.jpg

Fig. 12 der. Ader Error, Project#5. Recuperada de: https://m.en.adererror.com/collection/index.html?cate_no=78

Fig. 13 izq. Jil Sander. Primavera-verano 1987. Fotografía: Scholz Friends. Recuperada de: <https://www.onewhodresses.com/library/2017/11/a-thought-from-jil-sander>

Fig. 13 der. Yohji Yamamoto. Otoño-invierno 1981. Fotografía: John Bright. Pense Media. Rex, Shutterstok. Recuperada de: <https://theculturetrip.com/asia/japan/articles/yohji-yamamoto-the-japanese-designer-who-redefined-avant-garde-fashion/>

Fig. 14 izq. Sid Viciuos de The Sex Pistols cubierto de sangre en el escenario en Dallas, 1978. Fotografía: Bob Gruen. Recuperada de: https://static.wixstatic.com/media/0c8800_6c4d497ba22e47959d0a361326d026dc~mv2.jpeg/v1/fill/w_500,h_646,al_c,q_85.usm_0.66_1.00_0.01/0c8800_6c4d497ba22e47959d0a361326d026dc~mv2.jpeg

Fig. 14 der. Suecia, 1977. 19 Filthy, Furious Vintage Photos of early Punk. Recuperada de: <https://www.pinterest.com.mx/pin/352406739569246098/>

Fig. 15. Campaña publicitaria No-l-ita. Oliviero Toscani, 2007. Agencia AFP. Recuperada de: https://www.abc.es/sociedad/abci-modelo-anorexica-201101010000_noticia.html

Fig. 16 izq. *Venus Felix y Amor*. Patio Octogonal. Museo Pío-Clementino. Museos Vaticanos. Copia de época romana del 180-200 d. C. de un original

griego. Mármol. CC BY-NC-SA 2.0 license. Recuperada de:
<https://search.creativecommons.org/photos/e5268ba4-046b-434f-b1b3-c95cd71b052f>

Fig. 16 der. *Apoxiomenos de Lisipo*. Copia romana (hacia el s. I d.C.) del original griego en bronce de Lisipo (hacia el 320 a.C.) Juan P. Aparicio, licencia CC BY-NC-ND 2.0 license. Recuperada de:
<https://search.creativecommons.org/photos/7f5c0842-3bd8-4fde-99b2-2570e6fc744a>

Fig. 17. *Attic Sarcophagus - V: Amazonomachy*. Egisto Sani licensed under CC BY-NC-SA 2.0 license. Recuperada de:
<https://www.flickr.com/photos/69716881@N02/9104974855>

Fig. 18. Mosaico de la villa de Piazza Armerina, Sicilia. Siglos IV-III a.C. Recuperada de: <https://search.creativecommons.org/photos/83e310fd-abc1-4c7b-b9d7-0a06df9ed2c8>

Fig. 19 izq. Zacaría Dolendo. *Invidia*, 1597 [grabado a partir de una obra de Jacques de Gheyn]. Recuperada de:
<http://necropolisnow.blogspot.com/2016/10/erichtho-wicked-witch-of-west.html>

Fig. 19 der. Albrecht Dürer. *La bruja*, circa 1500 [grabado]. The Metropolitan Museum. Recuperada de: <https://www.letraslibres.com/espana-mexico/cultura/una-pintura-brujas-entre-el-miedo-y-la-risa#&gid=1&pid=5>

Fig. 20 izq. Artus Quellinus y Hubertus Quellinus. *Artemisa*, 1719 [estampa]. De la obra *Architecture, peinture et sculpture de la Maison de Ville d'Amsterdam*, editada por Geran Valk. Recuperada de:
<https://palauantiguitats.com/grabado/artemisa/>

Fig. 20 der. Anónimo. *Diana cazadora y sus ninfas*, siglo XVII [fragmento]. Recuperada de: Colección Museo del Prado.

Fig. 21. Eugène Delacroix. *Medée furieuse*, 1838 [óleo]. Palais des Beaux-Arts, Lille. Recuperada de:

<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/702769>

Fig. 22. Salvator Rosa. *L'ombre de Samuel apparaissant à Saül chez la pythonisse d'Endor*, circa 1668. Recuperada de:

<https://www.louvre.fr/oeuvre-notices/l-ombre-de-samuel-apparaissant-saue-chez-la-pythonisse-d-endor>

Fig. 23. Alberto Durero. *Las cuatro brujas*, 1497 [buril]. Recuperada de:

<http://www.bne.es/es/Micrositios/Exposiciones/durero/Exposicion/Seccion2/Obra15.html?origen=galeria>

Fig. 24. Benjamin Christensen. *Häxan. La brujería a través de los tiempos*, 1992 [fotograma]. Documental, cine mudo, 105 min. Copenhague: SF Studios.

Fig. 25 izq. *La reina de la noche (relieve Burney)*, 1800-1750 a.C [altorrelieve]. Recuperada de:

https://es.wikipedia.org/wiki/Lilit#/media/Archivo:Burney_Relief_Babylon_-_1800-1750.JPG

Fig. 25 der. *La tentación*, siglo XV [manuscrito]. Recuperada de:

<https://es.wikipedia.org/wiki/Lilit#/media/Archivo:AdamNeve.jpg>

Fig. 26. Louis Maurice Boutet de Monvel. *La leçon avant le Sabbath*, circa 1880 [óleo]. Recuperada de:

<https://artediscordante.wordpress.com/2017/05/15/degenerate-beauty-queens-primera-parte/>

Fig. 27. *Cora Pearl*, circa 1863. Colección Hulton, Getty Images. Recuperada de: <https://allthatsinteresting.com/cora-pearl>

Fig. 28. Gaspar Romani. *Tarasca en columpio*, 1710 [acuarela]. Archivo de la Villa, Madrid. Recuperada de:

http://www.memoriademadrid.es/buscador.php?accion=VerFicha&id=22893&num_id=3&num_total=48

Fig. 29 der. Anónimo. *Madame Ch. de Granvalvers*, 1857 [prueba sobre papel albuminado pegado sobre cartón]. Museo D'Orsay. Recuperada de: https://www.musee-orsay.fr/fr/collections/catalogue-des-oeuvres/resultat-collection.html?no_cache=1&zoom=1&tx_damzoom_pi1%5Bzoom%5D=0&tx_damzoom_pi1%5BxmlId%5D=065007&tx_damzoom_pi1%5Bback%5D=fr%2Fcollections%2Fcatalogue-des-oeuvres%2Fresultat-collection.html%3Fno_cache%3D1%26zsz%3D9

Fig. 29 izq. Gustave Klimt. *Judith 1*, 1901 [óleo]. Viena, Galería Belvedere. Recuperada de: <https://www.lavanguardia.com/libros/20200705/482101861496/mujer-fatal-feminismo-bornay-freixas-lilith.html>

Fig. 30. Twitter Femen. Recuperada de: <https://www.eldigitalcastillalamanca.es/actualidad/728193196/Tres-activistas-de-Femen-irrupen-semidesnudas-en-un-acto-de-Falange.html>

Fig. 31. Santa María Magdalena. Altar Mayor de Múnnerstadt , circa 1490-1492. Bayerische Nationalmuseum, Múnich. Recuperada de: <https://tallamadera.com/articulos/tallistas-escultores/la-belle-allemande-de-george-erhart>

Fig. 32. *Marte, Venere e Cupido*, circa 1560 [óleo]. Galería del Palacio Doria Pamphilj, Roma. Recuperada de: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/26/Paris_Bordone_-_Venus_and_Mars_with_Cupid_-_WGA02463.jpg

Fig. 33. Jean Harlow posando con su madre "Mama Jean", 1934. MGM-Photo. Recuperada de: https://es.wikipedia.org/wiki/Jean_Harlow#/media/Archivo:Jean_Harlow_and_mother_1934.jpg

Fig. 34. Robert Sayer, John Bennet. *What! Is this my son Tom?*, 1774. [grabado]. Sátiras Birtánicas 1770-1780. British Cartoon Collection. Recuperada de: [https://es.wikipedia.org/wiki/Macaroni_\(moda\)#/media/Archivo:What-is-This-my-Son-Tom-1774.jpg](https://es.wikipedia.org/wiki/Macaroni_(moda)#/media/Archivo:What-is-This-my-Son-Tom-1774.jpg)

Fig. 35. Diego Rivera. *Panel of Diego's mural at Unity House, depicting the labor movement and labor radicalism.* Recuperada de: <https://search.creativecommons.org/photos/c0f4d9ae-d7b4-4afe-a7e6-3782040cc436>

Fig. 36. Eugène Lamsonius. *Les Incroyables*, 1795 [óleo]. Recuperada de: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Les_Incroyables_\(1795,_Loursay\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Les_Incroyables_(1795,_Loursay).jpg)

Fig. 37. Charles Baudelaire, circa 1850 [daguerrotipo]. Recuperada de: <https://www.noesis.com.mx/post/charles-baudelarie-el-poeta-maldito-de-francia>

Fig. 38 izq. Mark Jay Goebel. *Women with long hair*, circa [fotografía]. 1880. Getty Images. Recuperada de: <https://flashbak.com/38-photos-that-prove-victorian-women-never-cut-their-hair-39354/>

Fig. 38 der. Anónimo. EE.UU., circa. 1926. Sterneck Archive. Recuperada de: <https://www.flickr.com/photos/sterneck/49539955021/in/photolist-2iweoF1-2is4dbz-2iwfxXm-2is6TAA-2it2QZM-2iwbXed-2iBUwHH-2g4WrWT-2itRjWz-2itFdx-2ieZvgu-2g3yKmY-2h5QhuP-2iwfxVc-2g3zdxm-2imgVGS-2is6Tuo-2iBUwLJ-2g4Wf8w-2ijFegR-2imyrza-2ioATnX-2itoKya-2g3zf6K-2it9Efc-2iqzDy4-2g3z2xV-2itjMo4-2iqPDjz-2itCETq-2gdyvTK-2iusU46-2itFdBj-2ir4MMm-2g4WpEH-2g3z2JH-2ipSMiU-2ipTD7t-2iiaJkH-2if2nUP-2g3yKAA-2g4WCoc-2igkY2E-2iqzDxh-2iiQ5X3-2h5QhHV-2gr9cJU-2g4WBVu-2g3z7pY-2ijE5vv>

Fig. 39. *Teddy Boys*, circa 1970. Chris Steele-Perkins. Agencia Magnum. Recuperada de: <https://www.dazeddigital.com/beauty/head/article/43836/1/decoding-the-duck-s-arse-the-iconic-teddy-boy-hairstyle>

Fig. 40. *Allen Ginsberg as the King of May, Prague*, 1965. Engramma.it, CC BY-SA 3.0. Recuperada de: <https://english.radio.cz/allen-ginsberg-and-other-immoral-menaces-8262117>

Fig. 41. Panthers line up at a Free Huey rally in DeFremery Park, Oakland, 1968. Stephen James, Courtesy of Steven Kasher Gallery. Recuperada de: <https://www.anothermag.com/fashion-beauty/9194/retracing-the-creative-legacy-of-the-black-panthers>

Fig. 42 izq. Bradford, Inglaterra, 1976. Chris Steele-Perkins, agencia Magnum. Recuperada de: <https://www.vice.com/es/article/4wekzw/el-fotografo-chris-steele-perkins-ama-inglaterra>

Fig. 42 der. Steve Marriott, circa 1970. Recuperada de: https://24.media.tumblr.com/7ca190fcb338bad416cfd98bd5a16b7/tumblr_mpe1cqNv9w1stw97no1_500.png

Fig. 43. George Harrison, s.f. Bridgeman Images. Recuperada de: <https://www.gq-magazine.co.uk/culture/article/george-harrison-all-things-must-pass>

Fig. 44. Two British punks, circa 1980. Recuperada de: https://en.wikipedia.org/wiki/Punk_subculture#/media/File:Punk-27947.jpg

Fig. 45 izq. Christian Dior, Otoño/Invierno 2004. Marcio Madeira. Recuperada de: <https://i.pinimg.com/736x/ca/66/31/ca6631da42971f405ab306cc534cd5f0--john-galliano-cloche.jpg>

Fig. 45 centro. Tom Ford, Otoño/Invierno 2021. Cortesía de Tom Ford. Recuperada de: <https://www.vogue.com/fashion-shows/fall-2021-menswear/tom-ford/slideshow/collection#1>

Fig. 45 der. Chanel, pre-temporada Otoño/Invierno 2012. Yannis Viamos. Recuperada de: <https://www.vogue.com/fashion-shows/pre-fall-2012/chanel/slideshow/collection#6>

Fig. 46 izq. El emperador Tiberio, siglo I d.C. En: LAYER, J. *Breve Historia del traje y la moda*. Editorial Cátedra, 2017. p. 4. ISBN: 978-84-376-3728-0.

Fig. 46 der. Figurilla encontrada en Alesia, siglo I [bronce]. En: BOUCHER, F. *Historia del traje en Occidente*. GGModa, 2009. p. 113. ISBN: 978-84-252-2337-2.

Fig. 47 izq. *Vida de santa Radegunda: niño resucitado por el cilicio de santa Radegunda*, finales del siglo XI. Biblioteca Municipal, Poitiers. Ms. 250 fº 25 vº y 38 vº. En: BOUCHER, F. *Historia del traje en Occidente*. GGModa, 2009. p. 133. ISBN: 978-84-252-2337-2.

Fig. 47 der. VAN MECKENEM, I. *Moda italiana, hacia 1470* [grabado]. En: LAVER, J. *Breve Historia del traje y la moda*. Editorial Cátedra, 2017. p. 59. ISBN: 978-84-376-3728-0.

Fig. 48. *La papisa Juana dando a luz*, Wendel Rihel, 1539. The British Museum. Recuperada de:
https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1880-0710-297

Fig. 49 izq. *Elena aka Eleno de Céspedes*, circa 1545-1588, España. Ria Brodell, 2011. Ria Brodell, 2013 [gouache sobre papel]. Colección Davis Museum, Wellesley College. Recuperada de:
<https://www.riabrodell.com/elena-aka-eleno-de-cespedes>

Fig. 49 der. *Lisbetha Olsdotter aka Mats Ersson*, circa 1679, Suecia. Ria Brodell, 2013 [gouache sobre papel]. Colección Davis Museum, Wellesley College. Recuperada de: <https://www.riabrodell.com/lisbetha-olsdotter-aka-mats-ersson>

Fig. 50. Juan van der Hamen y León. *Retrato de Catalina de Erauso, la monja alférez.*, circa 1625 [óleo sobre lienzo]. Colección Kutxa. Trans. Diversidad de identidades y roles de género. Museo de América. Secretaría General Técnica, 2017. p. 342. ISBN: 978-84-8181-672-3.

Fig. 51. Armadura de Catalina Sforza. *Questa illustre Madonna... la creazione di un mito*, Palazzo Albertini. 2020, Forlì. Recuperada de:
<http://www.amicisantandrea.com/Eventi/2009/Mostra%20Forli/Mostra%20Forli.htm>

Fig. 52 izq. *María Pérez la Varona*, 1848 [ilustración]. Semanario Pintoresco Español, Núm. 11, 1848. Recuperada de:

<https://futuropasado.com/2019/02/10/maria-perez-la-varona/>

Fig. 52 der. Busto de la Varona de Castilla, s.f. Palacio de Villanañe, Álava.

Recuperada de: <http://gagomilitaria.blogspot.com/2015/04/maria-perez-la-varona-de-castilla.html>

Fig. 53. *Mary Read*, circa 1720 [grabado]. En la traducción inglesa de la obra neerlandesa *A General History of the Pyrates* (1725). *Histoire der Englescge zeerovers*, Universiteitsbibliothee, Ámsterdam. Recuperada de:

https://en.wikipedia.org/wiki/Mary_Read#/media/File:Mary_Read.jpg

Fig. 54. *Kit Cavanaugh, aka Mother Ross and Christian Davies*, circa 1706 [ilustración]. Scottish Military Historical Society. Wikimedia Commons. Public Domain. Recuperada de:

https://en.wikipedia.org/wiki/Christian_Davies#/media/File:Kit_Cavanagh.jpg

Fig. 55. Auguste Raffe. *Amazone de la Révolution Française, Theroigne de Mericourt*, 1817 [grabado]. Recuperada de:

https://de.m.wikipedia.org/wiki/Datei:Theroigne_de_Mericourt.jpg

Fig. 56. Balthasar Moncornet. *Madame de Saint-Baslemont*, circa 1630

[grabado]. Recuperada de: https://en.wikipedia.org/wiki/Madame_de_Saint-Baslemont#/media/File:Madame_de_saint_baslemont.jpg

Fig. 57 izq. Alcide Joseph Lorentz. *Caricature George Sand*, circa 1848 [litografía coloreada]. Recuperada de:

[https://www.meisterdrucke.es/impresion-art%C3%ADstica/Alcide-Joseph-Lorentz/325489/Caricatura-de-George-Sand-\(1804-76\)-c.1848.html](https://www.meisterdrucke.es/impresion-art%C3%ADstica/Alcide-Joseph-Lorentz/325489/Caricatura-de-George-Sand-(1804-76)-c.1848.html)

Fig. 57 der. Rose Bonheur en su jardín, circa 1880-1890 [fotografía].

Recuperada de:

https://es.wikipedia.org/wiki/Rosa_Bonheur#/media/Archivo:Bonheur_psd.jpg

Fig. 58. Anónimo. *Mrs. Amelia Bloomer*, circa 1850 [grabado]. En: LAVER, J. *Breve Historia del traje y la moda*. Editorial Cátedra, 2017. p. 161. ISBN: 978-84-376-3728-0.

Fig. 59. Anónimo. Traje de montar con chaqueta y falda-pantalón, circa 1900-1910. Colección Jacoba de Jonge, MoMu Museum. Recuperada de: <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=26030460>

Fig. 60. *Mlle Madeleine Pelletier*, 1912 [fotografía de prensa]. Agencia Rol. Recuperada de: <https://gallica.bnf.fr/services/engine/search/sru?operation=searchRetrieve&version=1.2&startRecord=0&maximumRecords=15&page=1&query=%28gallica%20all%20%22madeliene%20pelletier%22%29%20and%20dc.type%20all%20%22image%22#resultat-id-1>

Fig. 61. Underwood & Underwood. *The arrival of the Friendship in England*, 1928 [fotografía]. National Portrait Gallery, Smithsonian Institution. Recuperada de: https://collections.si.edu/search/detail/edanmdm:npg_NPG.2011.77.1?q=record_ID%3Dnpg_NPG.2011.77.1&record=1&hlterm=record_ID%3Dnpg_NPG.2011.77.1&inline=true

Fig. 62. *Violette Morris devant son magasin d'accessoires automobile parisien, Porte de Champerret*, 1928 [fotografía]. Recuperada de: [https://en.wikipedia.org/wiki/File:Violette_Morris_devant_son_magasin_d'accessoire_automobile_parisien,_Porte_de_Champerret_\(1928\).jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/File:Violette_Morris_devant_son_magasin_d'accessoire_automobile_parisien,_Porte_de_Champerret_(1928).jpg)

Fig. 63. Chanel en su casa de la Costa Azul. La Pausa, con su perro Gigot, 1930 [fotografía]. Colección Denise Tual. *Mitos de la Moda. Coco Chanel*. Texto de Daniel García. La Fábrica, 2019. ISBN: 978-84-17048-91-4.

Fig. 64. Sin título, circa 1950 [fotografía]. Recuperada de: <https://3.bp.blogspot.com/-qP6zUEG04Uk/XMCP5pyrvUI/AAAAAAAAAGY/5EzJVGg83Nwetr3DnLRcwH4521ogbRdqgCLcBGAs/s1600/bd8edc31af0a265b6a085e02749109dd.jpg>

Fig. 65. Alexandre Guirkinger. *First tuxedo, worn by Ulla, Fall-Winter, haute couture collection*, 1966 [fotografía]. BLISTÈNE, B., MÜLLER, F. et al. Yves Saint Laurent. París: La Martinière, Fondation Pierre Bergé-Yves Saint Laurent, 2010. p. 144. ISBN: 978-0-8109-9608-3.

Fig. 66. Brassai. *Lulu de Montparnasse wearing a tuxedo with a woman at Le Monocle*, circa 1932 [fotografía]. The Ralph M. Parsons Foundation Photography Collection. Recuperada de:
<https://theculturetrip.com/europe/france/paris/articles/gay-paris-20th-century-lesbian-culture-in-the-city-of-love/>

Fig. 67. Miguel Jacinto Meléndez. *Luis I, Príncipe de Asturias*, 1712 [óleo sobre lienzo]. Museo Cerraldo, Madrid. Recuperado de:
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Meléndez,_Miguel_Jacinto_-_Luis_I,_Prince_of_Spain_-_Google_Art_Project.jpg

Fig. 68. Thomas Stewart. *Chévalier D'Éon*, 1792 [óleo sobre lienzo]. Recuperado de:
https://es.wikipedia.org/wiki/Charles_de_Beaumont#/media/Archivo:Thomas_Stewart_-_Chevalier_d'Eon.jpg

Fig. 69. Pierre Thomas Le Clerc. *A Lady and Gentleman with Exaggerated Headdresses*, 1778-1780 [tinta sobre papel]. National Gallery of Art, Washington. Recuperada de:
<https://search.creativecommons.org/photos/44bb9716-94a9-4efd-a324-01ac5206fd06>

Fig. 70. Francisco de Goya. *Majo contemplando un petimetre que se inclina ante una maja*, 1794-1797 [dibujo]. The Pierpont Morgan Library and Museum, Nueva York. Recuperada de:
<https://fundaciongoyaenaragon.es/obra/majo-contemplando-un-petimetre-que-se-inclina-ante-una-maja/1038>

Fig. 71. Jules-Joseph G. Bourdet. *Un paseo*, 1838. Oa 38, Gabinete de Estampas, Biblioteca Nacional de Francia, París. En: BOUCHER, F. *Historia del traje en Occidente*. GGModa, 2009. p. 347. ISBN: 978-84-252-2337-2.

Fig. 72 izq. *Two sporting, hunting and shooting outfits, men's dress. Male fashion for La Mode*, 1834 [grabado coloreado]. *Journal des Dames et des Modes, Costumes Parisiens*, 5 de Agosto, 1834. Colección Victoria & Albert Museum. Recuperada de:

<https://search.creativecommons.org/photos/195c0fd2-10f6-4ee7-94a5-bbcad0667c51>

Fig. 72 der. *Journal des tailleurs*, 1850 [grabado]. Oa 19, Gabinete de Estampas, Biblioteca Nacional de Francia, París. En: BOUCHER, F. *Historia del traje en Occidente*. GGModa, 2009. p. 347. ISBN: 978-84-252-2337-2.

Fig. 73. Isaac Robert Cruikshank. *Exquisite dandies*, 1818 [grabado]. Colección British Cartoon prints. Recuperada de:

<https://search.creativecommons.org/photos/51910169-e357-48f7-839d-6d2ae9dab901>

Fig. 74. Anónimo. Imagen de la obra *The Sunken Bell*, s.f. (circa s. XIX).

Recuperada de: <https://flashbak.com/19th-century-student-drag-queens-408472/>

Fig. 75. *William Dorsey Swann dance the Cake-Walk in Paris*, 1903. James Gardiner Collection. CC-BY. Recuperada de:

<https://fashionandrace.org/database/william-dorsey-swann/>

Fig. 76. *Magnus Hirschfeld and two cross-dressers, outside the Institute for Sexual Science*, s.f. Photo Hirschfeld, Voilà, Gallimard. Recuperada de:

<https://www.newyorker.com/magazine/2015/01/26/berlin-story>

Fig. 77 izq. Fotografía de Dörchen Richter, circa 1891-1933. Recuperada de:

https://en.wikipedia.org/wiki/Dora_Richter#/media/File:DoraRichter.png

Fig. 77 der. Neils Hoyer. Fotografía de Lili, París, 1926. Extraída del libro *Man into Woman. An Authentic Record of a Change of Sex. The true story of the miraculous transformation of the Danish painter Einar Wegener (Andreas Sparre)*. London: Jarrolds, 1933. Recuperada de:

https://es.wikipedia.org/wiki/Lili_Elbe#/media/Archivo:Lili_Elbe_1926.jpg

Fig. 78. Christine Jorgensen fotografiada en un hotel de las Vegas, 1953. Bettmann, Getty Images. Recuperada de:
<https://smoda.elpais.com/moda/actualidad/christine-jorgensen-primera-mujer-trans-documental-netflix-disclosure/>

Fig. 79. Marsha P. Johnson, circa 1970. Recuperada de:
<https://editorialimperdible.files.wordpress.com/2020/02/cancelaperfil10.jpg>

Fig. 80 izq. Patrice Stable; Jean Paul Gaultier. Colección *La Maison des plaisirs, prêt-à-porter Homme primavera-verano 1997*. LORIOT, T.M (dir.). *Jean Paul Gaultier. Un universo de la moda: De la calle a las estrellas*. Musée des Beaux-Arts Montreal, Fundación Mafre. 2013. p. 152. ISBN: 978-84-9844-394-3.

Fig. 80 centro. Mario Testino; Art Partner. Colección *Ambiance salon de haute couture*. Alta costura primavera-verano 1997. LORIOT, T.M (dir.). *Jean Paul Gaultier. Un universo de la moda: De la calle a las estrellas*. Musée des Beaux-Arts Montreal, Fundación Mafre. 2013. p. 55. ISBN: 978-84-9844-394-3.

Fig. 80 der. DR; Jean Paul Gaultier. Jean Paul Gaultier y Francis Manuge, Palacio del Elíseo, París, 1985. LORIOT, T.M (dir.). *Jean Paul Gaultier. Un universo de la moda: De la calle a las estrellas*. Musée des Beaux-Arts Montreal, Fundación Mafre. 2013. p. 39. ISBN: 978-84-9844-394-3.

Fig. 81 izq. (a). Colección para hombre primavera-verano 2004. Walter Van Beirendonck. Recuperada de:
<http://www.waltervanbeirendonck.com/HTML/home.html?/HTML/COLLECTIONS/collections.html&1>

Fig. 81 izq. (b). Colección para hombre otoño-invierno 2005. Walter Van Beirendonck. Recuperada de:
<http://www.waltervanbeirendonck.com/HTML/home.html?/HTML/COLLECTIONS/collections.html&1>

Fig. 81 der. (a). Colección para hombre primavera-verano 2008. Bernhard Weilheim. Recuperada de:
<http://www.bernhardwillhelm.com/collections/detail/s-s-08-m/>

Fig. 81 der. (b). Colección para hombre primavera-verano 2009. Bernhard Weilheim. Recuperada de:
<http://www.bernhardwillhelm.com/collections/detail/s-s-09-m/>

Fig. 82 izq. Colección otoño-invierno 2019 para hombre de Ludovic de Sermin. Fotografía cortesía de Ludovic de Sermin. Recuperada de:
<https://www.vogue.com/fashion-shows/fall-2018-menswear/ludovic-de-saint-sermin/slideshow/collection>

Fig. 82 centro. Kuba Dabrowski. Stefano Pilati en la Pitti Uomo, Florencia, 2017. WWD. Recuperada de: <https://wwd.com/fashion-news/street-style/gallery/pitti-uomo-92-best-street-style-looks-photos-10915736/they-are-wearing-street-style-at-pitti-uomo-92-18/>

Fig. 82 der. Chloe Horseman. Colección primavera-verano 2020 para hombre de Duckie Brown. Recuperada de: <https://www.vogue.com/fashion-shows/spring-2020-menswear/duckie-brown/slideshow/collection#2>

Fig. 83 izq. *Estela funeraria de Neirab, sacerdote arameo procedente de Siria* [talla]. En: BOUCHER, François. *Historia del traje en Occidente*. GGModa, 2009. p. 47. ISBN: 978-84-252-2337-2.

Fig. 83 der. *Tumba de Sethi: Sethi I y Hathor, dinastía XIX*. Piedra calcárea [pintura en relieve —detalle—]. En: BOUCHER, F. *Historia del traje en Occidente*. GGModa, 2009. p. 80. ISBN: 978-84-252-2337-2.

Fig. 84. Jean de Wavrin. Detalle de la *Chronique d'Angleterre*, s. XV [miniatura sobre pergamino]. British Museum, Londres, Ms. Royal 14, E.IV. LAVER, J. *Breve Historia del traje y la moda*. p. 65. Editorial Cátedra, 2017. ISBN: 978-84-376-3728-0.

Fig. 85 izq. Anónimo. *Spanish court costume of Nils Brahe, detail of SKO11874 "golilla"*, 1655. Recuperado de:

[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Spansk dräkt som ägts av Nils Brahe - Skoklosters slott - 5217 Krage \(golilla\).png](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Spansk_dräkt_som_ägts_av_Nils_Brahe_-_Skoklosters_slott_-_5217_Krage_(golilla).png)

Fig. 85 centro. Juan Pantoja de la Cruz. *Retrato de Felipe III de España*, circa 1606 [óleo sobre lienzo]. Recuperado de:

<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/felipe-iii/840ea644-a901-4ca3-be48-ca857d57b876?searchid=0ec2d9cc-d25f-2938-879b-d01e2e28c8c6>

Fig. 85 der. Juan Ricci. Tiburcio de Redín y Cruzat [con cuello a la valona en indumentaria militar], circa 1635 [óleo sobre lienzo]. Recuperado de:

[https://es.wikipedia.org/wiki/Valona_\(indumentaria\)#/media/Archivo:Juan ricci-tiburcio.jpg](https://es.wikipedia.org/wiki/Valona_(indumentaria)#/media/Archivo:Juan_ricci-tiburcio.jpg)

Fig. 86 izq. Jean-Baptiste Lesueur. *Sans-culottes en armes*, 1793-1794 [gouache]. Museo Carnavalet. Recuperada de:

<https://www.parismuseescollections.paris.fr/fr/musee-carnavalet/oeuvres/sans-culottes-en-armes-0#infos-principales>

Fig. 86 der. Pierre Thomas Le Clerc. *Cet homme est vétû d'un habit...*, 1780 [grabado coloreado sobre papel]. Galerie des Modes et Costumes Français. 29e Cahier de Costumes Français bis Pour servir de Supplément à la 7e suite d'habillement à la mode en 1780. ee.173(bis). Recuperada de:

<https://collections.mfa.org/objects/349450/gallerie-des-modes-et-costumes-francais-29e-cahier-de-costu?ctx=6b6d9b1d-2c27-487f-a37c-ba33ea361cde&idx=87>

Fig. 87 izq. Autor desconocido. Tela de Jouy, circa 1785-1799 [muestra textil]. Colección Victoria & Albert Museum. Recuperada de:

<http://collections.vam.ac.uk/item/O259179/dress-fabric-unknown/>

Fig. 87 der. *Vestido de ciudad de brocado violeta con flores*, circa 1869. Museo de Birmingham. En: BOUCHER, F. *Historia del traje en Occidente*. GGModa, 2009. p. 371. ISBN: 978-84-252-2337-2.

Fig. 88. *Suffragette advertising a march supporting votes for women*, Strand, Londres, circa 1909 [fotografía]. Museum of London, Heritage Images, Getty

Images. Hulton Archive. Recuperada de:

<https://rumblemuseumsuffrage.wordpress.com/2018/03/27/suffrage-corridor-arrests/>

Fig. 89 izq. Barry Miles. William Burroughs en Londres, circa 1960 [fotografía].

Recuperada de: https://www.linkedin.com/pulse/exhibition-william-burroughs-london-stephen-coates?trk=public_profile_article_view

Fig. 89 der. *Three cheers for Terry Danielson, winner of 1959's Universal Miss*

Beatnik Contest in New York City, 1959 [fotografía]. En: New York Journal-

American, Harry Ransom Humanities Research Center, The University of

Texas at Austin. Recuperada de:

<https://www.austinchronicle.com/books/2001-08-03/82507/>

Fig. 90. Adrian Boot. *Rastaman*, circa 1970 [fotografía]. Recuperado de:

<https://adrianboot.co.uk/beautiful-jamaica/>

Fig. 91. Julio Donon. Litografía perteneciente a la obra *Historia de la villa y*

Corte de Madrid de José Amador de los Ríos, 1864 [a partir de un dibujo de

Eusebio Zarza]. Recuperado de: [https://www.elmundo.es/la-aventura-de-la-](https://www.elmundo.es/la-aventura-de-la-historia/2015/09/17/55ed85cfca4741164e8b458a.html)

[historia/2015/09/17/55ed85cfca4741164e8b458a.html](https://www.elmundo.es/la-aventura-de-la-historia/2015/09/17/55ed85cfca4741164e8b458a.html)

Fig. 92 izq. Autor desconocido. *Revolucionarios*, s.f. [fotografía]. Recuperada

de: <http://joseantoniobru.blogspot.com/2015/05/la-revolucion-de-octubre-de-1934-en.html>

Fig. 92 der. Autor desconocido. Los generales Cavalcanti, Francisco Franco y

Mola en Burgos, 1936 [fotografía]. Recuperada de:

https://elpais.com/politica/2018/08/18/actualidad/1534591963_820354.html

Fig. 93. Dolores Ibárruri, circa 1936 [fotografía]. Agencia Keystone-France,

Gamma-Keystone via Getty Image. Recuperada de:

https://cadenaser.com/ser/2019/11/17/sociedad/1574002061_597428.html

Fig. 94 arriba izq. Autor desconocido. Pablo Iglesias en rueda de prensa, s.f.

Recuperada de: [https://www.elboletin.com/nacional-109983-acusan-](https://www.elboletin.com/nacional-109983-acusan-pucherazo-primarpodemos-pablo-iglesias-html/)

[pucherazo-primarpodemos-pablo-iglesias-html/](https://www.elboletin.com/nacional-109983-acusan-pucherazo-primarpodemos-pablo-iglesias-html/)

Fig. 94 arriba der. Autor desconocido. Rosa Díez en una fotografía de campaña, s.f. Recuperada de:
<https://www.elimparcial.es/noticia/4406/elecciones/rosa-diez-gonzalez.html>

Fig. 94 abajo izq. Albert Rivera en el debate de la emisión televisiva 'Salvados', 2015. Recuperada de:
<https://www.elindependiente.com/opinion/2016/10/30/que-reloj-lleva-albert-rivera/>

Fig. 94 abajo der. Santiago Abascal durante un mitin, s.f. Agencia EFE. Recuperada de:
<https://www.libertaddigital.com/internacional/latinoamerica/2021-08-17/fundacion-vox-disenso-iberoamerica-comunismo-peru-ecuador-nicaragua-hermann-tertsch-martin-frias-alvaro-uribe-6810331/>

Fig. 95. Uly Martin. Alberto Rodríguez, de la formación Podemos, pasa ante Rajoy, 2016. Agencia Atlas. Recuperada de:
https://elpais.com/politica/2016/01/14/actualidad/1452774372_070418.html

Fig. 96 izq. Autor desconocido. Felipe González, circa 1982. Recuperada de:
<https://www.elmundo.es/blogs/elmundo/sinnoticiasdedior/2012/12/11/felipe-gonzalez-rompe-la-pana.html>

Fig. 96 der. Autor desconocido. Alfonso Guerra, s.f. Recuperada de:
<https://www.cartasaldirector.org/quien-los-vio-y-quien-los-ve/>

Fig. 97 izq. Fidel Castro y Hugo Chávez, 2011. Agencia AP Photo. Recuperada de: <https://sevilla.abc.es/fotos-internacional/20130225/fidel-castro-cambia-marca-115811.html?elemento=3>

Fig. 97 der. Evo Morales, s.f. Agencia AP Photo. Recuperada de:
<https://mundo.sputniknews.com/20191015/evo-morales-el-indigena-que-quiere-seguir-haciendo-historia-en-bolivia-1088985187.html>

Fig. 98 izq. Jacky Nagelen. El expresidente francés Nicolas Sarkozy y exlíder libio Muamar Gadhafi, París, 2007. Agencia Reuters. Recuperada de:

<https://www.humanite.fr/nicolas-sarkozy-la-traversee-du-desert-libyen-652289>

Fig. 98 der. J. David Ake. El expresidente de EEUU Bill Clinton, el exlíder palestino Yasir Arafat y el ex primer ministro israelí Isaac Rabin, tras firmar los Acuerdos de Oslo, Washington, 1993. Agencia AFP. Recuperada de: <https://www.elmundo.es/internacional/2018/09/13/5b9944ed268e3e56778b467c.html>

Fig. 99 izq. Vestuario de teatro para el "príncipe", circa 1907. Diseño de Eduard Josef Wimmer-Wisgrill para la *performance*-pantomima *Die Taenzerin und die Marionette* (El bailarín y la marioneta) de Max Mell. Fotografía Imagno-Getty Images. Recuperada de <https://www.gettyimages.es/search/more-like-this/89777629?family=editorial&assettype=image&phrase=wiener%20werkst%C3%A4tte>

Fig. 99 der. Modelos de traje y abrigo, circa 1920. Diseños de Eduard Josef Wimmer-Wisgrill para la Wiener Werkstätte. Fotografía Imagno-Getty Images. Recuperada de: <https://www.gettyimages.es/search/2/image?phrase=eduard+josef+wimmer&family=editorial>

Fig. 100 izq. Gunta Stölzl. Tapiz Rot-Grün, 1927-1928 [textil]. Tapiz gobelino: algodón, lana, seda y lino, todas las tonalidades de color. Inv. Nr. 1998/5. Recuperada de: [https://open-archive.bauhaus.de/eMP/eMuseumPlus?service=direct/1/ResultDetailView/result.inline.list.t1.collection_list.\\$TspTitleImageLink.link&sp=13&sp=Sartist&sp=SfilterDefinition&sp=0&sp=4&sp=1&sp=SdetailView&sp=131&sp=Sdetail&sp=0&sp=T&sp=0&sp=SdetailList&sp=0&sp=F&sp=Scollection&sp=l60412](https://open-archive.bauhaus.de/eMP/eMuseumPlus?service=direct/1/ResultDetailView/result.inline.list.t1.collection_list.$TspTitleImageLink.link&sp=13&sp=Sartist&sp=SfilterDefinition&sp=0&sp=4&sp=1&sp=SdetailView&sp=131&sp=Sdetail&sp=0&sp=T&sp=0&sp=SdetailList&sp=0&sp=F&sp=Scollection&sp=l60412)

Fig. 100 der. Sin título. Daisy Spies como espiral en la pieza de Oskar Schlemmers "Das Triadische Ballett", 1926 [impresión sobre gelatina de plata]. The Thomas Walther Collection 1909–1949. The Museum of Modern Art, Moma, Nueva York. Recuperada de: <https://www.moma.org/interactives/objectphoto/objects/83995.html>

Fig. 101. *Les Dancings*, circa 1920 [gouache sobre tela]. Raoul Duffy para Biachini-Férier. Recuperada de: <http://www.raoul-duffy.com/pages/pafauv04.html>

Fig. 102. Vestuario de teatro de Chanel, 1924 [lana tricotada]. Victoria & Albert Museum. Recuperada de: <https://collections.vam.ac.uk/item/O1115811/theatre-costume/>

Fig. 103 izq. Diseño de Elsa Schiaparelli en colaboración con André Perugia y confeccionados por Padova. Botines con pelo natural, 1938 [calzado]. Recuperada de: <https://philamuseum.org/collection/object/65450>

Fig. 103 der. René Magritte. *Loved disarmed*, 1935 [óleo sobre lienzo]. Colección privada. En: BAUDOT, François. *Moda y Surrealismo*. H. Kliczkowski-Onlybook, SL, 2003. ISBN: 84-96137-94-5.

Fig. 104 izq. Man Ray, 1939 [fotografía]. En: BAUDOT, François. *Moda y Surrealismo*. H. Kliczkowski-Onlybook, SL, 2003. ISBN: 84-96137-94-5.

Fig. 104 der. Claude Cahun. *I'm in training, don't kiss me*, 1927 [fotografía]. Recuperada de: <https://www.flickr.com/photos/186899531@N08/49523480337/in/photolist-2isdMkg-5XBjkM-fvZKmZ-SSbK2B-byyCPp-dQonxT-dKa6uC-7Bb5Ev-6Jrzsr-bd6Xyt-pdN6FS-7ncrEH-2kc5BcK-jMF7ZU-SuHAq3-81KUv6-9xPmi5-9xLo3F-52muq1-81P48S-rG5eh-kHA3hJ-kHA3QY-F8yphd-2eF32GH-YpFNd8-bwzEG4-9z5av3-2iDgogn-a7cV8E-5P8xJ8-LtJdp-64sJmy-9sUsDP-2nj8zZP-zLYE1-2mcGkmX-fjt1or-7zgS8M-5CrAYG-7WT1SY-jAZUSz-X5HtRY-jMDGjH-779UYm-97dkjN-gm5Gpd-5jR5ct-2kfbKAK-zLY5j/>

Fig. 105 izq. Pepito Zamora con vestuario de *Pierrot y la Luna*, 1930. En: *¡Tararí!* Madrid. ISSN: 2172-0657.

Fig. 105 der. Ramón Gómez de la Serna disfrazado en la *Conferencia mitad del ser*, s.f. En: *Obras Completas XX. Escritos autobiográficos I: Automoribundia*, 1998. Galaxia Gutenberg. EAN: 9788481091137.

Fig. 106. Gina Pane. *Azione Sentimentale*, 1973 [impresión cromogénica]. The Modern Women's Fund, The Contemporary Arts Council of The Museum of Modern Art. Recuperada de: <https://www.moma.org/collection/works/193259>

Fig. 107 izq. Jann Haworth. *Donuts, Coffee, and Comics*, 1962 [escultura textil]. Wolverhampton Art Gallery. Recuperada de: <https://historia-arte.com/obras/donuts-cafe-y-comics>

Fig. 107 der. Joseph Beuys. *Felt Suit*, 1970 [fieltro y madera]. Artist Rooms, Tate and National Galleries of Scotland. Recuperada de: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/beuys-felt-suit-ar00092>

Fig. 108 izq. Jana Sterbak. *Cross Finger*, 1979 [cintas métricas y fibra de vidrio]. Galerie Laroche/Joncas. Recuperada de: <http://larochejoncas.com/jana-sterbak/>

Fig. 108 centro. Jana Sterbak. *Vanitas Flesh Dress for an Albino Anorectic*, 1987 [impresión cibacroma]. Galerie Laroche/Joncas. Recuperada de: <http://larochejoncas.com/jana-sterbak/>

Fig. 108 der. Jana Sterbak. *Distraction*, 1992 [impresión cibacroma]. Galerie Laroche/Joncas. Recuperada de: <http://larochejoncas.com/jana-sterbak/>

Fig. 109 arriba izq. Louise Bourgeois. *A Banquet 7. A Fashion Show Body Part*, 1978 [performance]. Hamilton Gallery, Nueva York. Fondazione Prada.

Fig. 109 abajo izq. Louise Bourgeois. *Ferocious vulnerability ... Seven in Bed*, 2001 [instalación]. Fotografía de Christian Sinibaldi para *The Guardian*. Recuperada de: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2010/jun/01/louise-bourgeois>

Fig. 109 der. Louise Bourgeois enfrente de su casa en Nueva York City, 1975 [vestido-escultura en látex]. Fotografía de Mark Setteducati. The Easton Foundation. Recuperada de: <http://www.theeastonfoundation.org/biography>

Fig. 110 arriba. Alicia Framis. *Lifedress*, Ámsterdam, 2018 [fotografía]. Recuperada de: <https://www.aliciaframis.com/work/11/lifedress>

Fig. 110 abajo izq. Alicia Framis. *Anti_Dog*, Helsingborg, 2002 [fotografía]. Recuperada de: <https://www.aliciaframis.com/work/98/anti-dog>

Fig. 110 abajo der. Alicia Framis. *Sistershoop*, Gran Canaria, 2021 [fotografía]. Recuperada de: <https://www.aliciaframis.com/work/3/sistershoop>

Fig. 111 arriba izq. Michel Journiac. *24 heures dans la vie d'une femme ordinaire, c'est quoi?*, 1974. Pinault Collection. Recuperada de: <https://www.pinaultcollection.com/fr/boursedecommerce/24-heures-de-la-vie-dune-femme-ordinaire-cest-quoi>

Fig. 111 arriba der. Orlan. *Sewing and stitching. 4th surgical-performance operation called "successful operation"*, París, 1991 [fotografía]. Recuperada de: <http://www.orlan.eu/works/photo-2/>

Fig. 111 abajo centro. Gilbert & Georges. 2013 [fotografía]. Recuperada de: <https://www.elledecor.com/es/arte/a25914370/gilbert-and-george-invitado-honor-brafa-feria-arte/>

Fig. 112 arriba izq. Catherine Opie. *Self-portrait/Cutting*, 1993 [fotografía]. Regen Projects. Recuperada de: <https://www.dazeddigital.com/art-photography/article/48089/1/photographer-catherine-opie-her-work-is-about-more-than-just-her-queer-identity>

Fig. 112 arriba der. Nick Cave. *Soundsuits*, 2009 [fotografía]. Fotografía de James Prinz. Jack Shainman Gallery, New York. Recuperada de: https://jackshainman.com/artists/nick_cave

Fig. 112 abajo izq. Rineke Dijkstra. *Olivier. Quartier Monclar, Djibouti*, 2003 [fotografía]. Recuperada de: <https://www.mariangoodman.com/exhibitions/288-rineke-dijkstra/>

Fig. 112 abajo der. Grayson Perry en una exhibición de su propio trabajo, s.f. [Fotografía]. Fotografía de Trista Fewings. Getty Images para Victoria &

Albert Museum. Recuperada de: <https://www.theguardian.com/tv-and-radio/2020/apr/23/grayson-perry-launches-channel-4-art-club-to-battle-the-boredom-of-lockdown>

Fig. 113 izq. *Untitled*. Primavera-Verano 2014, Charlie Le Mindu, s.f. [Fotografía]. Recuperada de: <https://www.dazeddigital.com/beauty/article/57115/1/lady-gaga-s-bad-romance-blonde-lips-wig-is-up-for-auction>

Fig. 113 der. Primavera-Verano 2010, London Fashion Week, Charlie Le Mindu, 2009 [fotografía]. Fotografía de Samir Hussein, Getty Images. Recuperada de: <https://www.gettyimages.es/fotos/charlie-le-mindu?assettype=image&family=editorial&page=19&phrase=charlie%20le%20mindu&sort=best>

Fig. 114. Jean Paul Lespagnard, 2008 [fotografía]. Recuperada de: <https://trendland.com/jean-paul-lespagnard-winner-at-hyeres-2008/>

Fig. 115 arriba. *Whoop Dee Doo*, 2011 [fotografía]. Talleres de campamento de verano en Sisters, Oregon, comisariados por Portland Institute for Contemporary Art, Time-Based Art Festival y Caldera. Recuperada de: <https://www.whoopdeedoo.org/your-body>

Fig. 115 abajo. *Whoop Dee Doo*, 2011 [fotografía]. Talleres de campamento de verano en Sisters, Oregon, comisariados por Portland Institute for Contemporary Art, Time-Based Art Festival y Caldera. Recuperada de: <https://www.whoopdeedoo.org/your-body>

Fig. 116. *Cassette*. David Wampach, 2011 [fotografía]. Fotografía de Valérie Archeno. Recuperada de: <http://www.davidwampach.fr/index.php?/creations/cassette/>

ÍNDICE DE IMÁGENES DE LA FASE PRÁCTICA

1. Imágenes de la página 412 a la 418: fotografías propias, 2017-2018.
2. Imágenes de la página 419 a la 423: *El hábito hace al monje*. Almudena Cruz, 2019 [editorial de moda]. Fotografía de Álex Giró. DXI Magazine,.
3. Imágenes de la página 424 a la 429: *Mutantes*. Almudena Cruz, 2019 [editorial de moda]. Fotografía de Álex Giró. DXI Magazine,.
4. Imágenes de la página 43 a la 435: *Robots*. Fátima, Carmen Sabater, Almudena Cruz, 2019 [editorial de moda]. Fotografía de Álex Giró. DXI Magazine,.
5. Imagen de la página 436: fotografía propia, 2018.
6. Imágenes de la página 437 a la 450: fotografías propias, 2020-2023.
7. Imagen 453: panel tipo *collage*, composición propia, 2022.
8. Imágenes 454: fotografías propias, 2023. Modelo: Elena Martínez.
9. Imagen 457: panel tipo *collage*, composición propia, 2022.
10. Imágenes 458: fotografías propias, 2023. Modelo: Ana Batalla.
11. Imagen 461: panel tipo *collage*, composición propia, 2022.
12. Imágenes 462: fotografías propias, 2023. Modelo: Mara.
13. Imagen 465: panel tipo *collage*, composición propia, 2022.
14. Imágenes 466: fotografías propias, 2023. Modelo: Adri

15. Imagen 469: panel tipo *collage*, composición propia, 2022.
16. Imágenes 470: fotografías propias, 2023.
17. Imagen 473: panel tipo *collage*, composición propia, 2022.
18. Imágenes 474: fotografías propias, 2023. Modelo: Marina de Luengo.
19. Imagen 477: panel tipo *collage*, composición propia, 2022.
20. Imágenes 478: fotografías propias, 2023. Modelo: Pepe Romero.

