



EN MADRID UNA HISTORIA DE LA MODA 1940-1970

EN MADRID
UNA HISTORIA
DE LA MODA
1940-1970





COMUNIDAD DE MADRID

PRESIDENTA

Isabel Díaz Ayuso

CONSEJERA DE CULTURA, TURISMO Y DEPORTE

Marta Rivera de la Cruz

VICECONSEJERO DE CULTURA Y TURISMO

Carlos Daniel Martínez Rodríguez

DIRECTORA GENERAL DE PATRIMONIO CULTURAL

Elena Hernando Gonzalo

SUBDIRECTOR GENERAL DE PATRIMONIO HISTÓRICO

Lucas García Guirao

ORGANIZA

Subdirección General de Patrimonio Histórico
Dirección General de Patrimonio Cultural
Consejería de Cultura, Turismo y Deporte
de la Comunidad de Madrid

COMISARIA GENERAL

Esperanza García Claver

COCOMISARIADO

Lola Feijóo Alonso
Miquel Martínez Alberó
Sonia Taravilla Gómez

COORDINACIÓN TÉCNICA

David Rejano Peña
Mariela Beltrán García-Echániz

CON LA COLABORACIÓN DE

Miguel Ángel Camón Cisneros
Yolanda Cebada Flores

COMUNICACIÓN

Sandra de la Flor Aguado

EDUCACIÓN PATRIMONIAL

Macarena Calderón Prieto

DISEÑO Y DIRECCIÓN DE MONTAJE

Jesús Moreno & Asociados

CARPINTERÍA

Montajes Horche

DIRECCIÓN Y EDICIÓN DE AUDIOVISUALES

Morgancrea:
Carlos Rodríguez y Asun Lasarte

EQUIPOS AUDIOVISUALES

Fluge

GESTIÓN DE DERECHOS AUDIOVISUALES

Lince Comunicación

ENMARCADO

Magallarte
Museoteca

PRODUCCIÓN FOTOGRÁFICA

Museoteca

TRANSPORTE

EDICT

SEGURO

Caser Seguros

RESTAURACIÓN Y CONSERVACIÓN

Mercedes Amezaga

PRESTADORES DE LOS FONDOS
MUSEOGRÁFICOS

Academia de las Artes y de las Ciencias
Cinematográficas de España
Archivo Regional de la Comunidad de Madrid
Colección López Trabado
Colección María Arroyo Gómez
Guillem Bernat Alventosa
Andrea Bronston Robinson
Lola Feijóo Alonso
Esperanza García Claver
Miquel Martínez Alberó
Carlos Milla Mínguez
Julen Morrás Azpiazu
Museo del Traje. Centro de Investigación
del Patrimonio Etnológico, Madrid.
María Eulalia Ortuño Sicilia
Sastrería Peris
Miguel Pintre Gallego
Sonia Taravilla Gómez
The Pull Fashion Service
Carlos Velasco Murviedro

TITULARES DE LOS FONDOS FOTOGRÁFICOS
Y CINEMATOGRAFICOS

Agencia EFE
Archivo JM Lara
Archivo Regional de la Comunidad de Madrid
Asturias Films
Ayuntamiento de Sevilla, ICAS-SAHP,
Fototeca Municipal de SevillaCinesol AT
Colección familiar Andrea Bronston
María José Contreras Abelló
Divisa Home Video
España. Ministerio de Cultura y Deporte.
Centro Documental de la Memoria Histórica
Filmoteca de Catalunya
Filmoteca Española
Instituto del Patrimonio Cultural de España,
Madrid, Ministerio de Cultura y Deporte
Gonzalo Juanes Asensio
Legado de José Demaría Vázquez, Campúa
Video Mercury Films

EDITA

Subdirección General de Patrimonio Histórico
Dirección General de Patrimonio Cultural
Consejería de Cultura, Turismo y Deporte
de la Comunidad de Madrid

COORDINACIÓN CIENTÍFICA

Esperanza García Claver
Lola Feijóo Alonso
Miquel Martínez Alberó
Sonia Taravilla Gómez

COORDINACIÓN EDITORIAL

David Rejano Peña
Mariela Beltrán García-Echániz
CON LA COLABORACIÓN DE
Miguel Ángel Camón Cisneros
Sandra de la Flor Aguado

DISEÑO Y MAQUETACIÓN

Jesús Moreno & Asociados /
Manuel Ponce Contreras

EDICIÓN

CÁLAMO & CRAN

FOTOMECÁNICA

Museoteca

IMPRESIÓN Y ENCUADERNACIÓN

Organismo Autónomo Boletín Oficial
de la Comunidad de Madrid

AGRADECIMIENTOS

La Comunidad de Madrid, agradece a todas las
personas e instituciones que han hecho posible
este proyecto, en especial al Museo del Traje
por su estrecha colaboración en esta exposición.

José Luis Angullo Merino
Mari Luz Antolín Almendáriz
José Luis Azcárate Aguilar
Luis Aznar Fernández
Colección María Arroyo Gómez
Amaya Barriuso Terrazas
Blanca Bazaco Palacios
Clara Berástegui Pedro-Viejo
Guillem Bernat Alventosa
Andrea Bronston Robinson
Juan Carlos Berhanyer Lotero
Anabel Bueno Moreno
Ana Cabrera Carpio
María Jesús Cabrera Bravo
Mar Camarero Santamaría
Lorenzo Caprile Trucchi
Sol Carnicero Bartolomé
David Cobos Gómez
María José Contreras Abelló
Julio Cornejo Bazán
Inés Cruz Rodríguez
Jesús Cruz Rodríguez
Maribel Cruz Rodríguez
Marisa Cruz Rodríguez
José Luis Estarrona Manzanares
Familia Lara
Esther Fernández Demaría
Natacha Fernández Gallardo
Gianni Ferrari
Lulú Figueroa Domecq
Lydia García López
Jordi Gómez Grau
Montserrat Gómez Grau
Fernando Gómez Pulgarín
Juan Gutiérrez Fernández-Barja
Elena Hormigo León
Gonzalo Juanes Asensio
Julia Juaniz Martínez
Jon Víctor Lara Juaniz
Beatriz Lodge de Oyarzábal
Ana María López-Cotelo
Helena López de Hierro D'Aubarede

Marcos López Rodríguez
César Martínez-Useros
Abraham Menéndez Menéndez
Carlos Milla Mínguez
Inmaculada Molina Álvarez
Pedro Moreno Campos
Julen Morrás Azpiazu
Carmen Murillo Portela
Ana Nuñez Arrieta
Cristina Pilar Ortega Álvarez
María Eulalia Ortuño Sicilia
Rafael Francisco Payá (Rappel)
María Teresa Peris Paluzie
Miguel Ángel Pintanel Bassets
Miguel Ángel Pintre Gallego
María Prego de Lis
Paloma Puente Fuentes
Pepe Reyes Sánchez
Javier Ríoyo Jambrina
Cristina Ruiz Fernández
Revista Film Ideal
Revista Fotogramas
Nieves Sobrino García
Paola Trucchi
Concha Velasco Varona
Manuel Velasco Marsó
Patricia Viada Galván
Myriam Wais Aranovici

Fotografía de cubierta: Juan Pando Barrero. Modelos po-
san con vestidos de verano en el Parque del Retiro. Ma-
drid, 1965. Instituto del Patrimonio Cultural de España,
Madrid, Ministerio de Cultura y Deporte.

© de las imágenes: instituciones mencionadas

Se ha hecho un gran esfuerzo para localizar a los pro-
pietarios de los derechos de las imágenes reproducidas
en este catálogo. Si alguien conociera a algún titular de
estos derechos o tuviera alguna información adicional, le
rogamos se ponga en contacto con el editor para corregirlo
en posteriores ediciones.

ISBN: 978-84-451-3971-4

D.L.: M-5365-2022

© de la edición: Comunidad de Madrid,
Dirección General de Patrimonio Cultural

© de los textos: Comunidad de Madrid,
Dirección General de Patrimonio Cultural

En Madrid. Una historia de la moda. 1940-1970

La historia de la moda en el siglo XX se ha desarrollado al compás de grandes nombres que han acreditado el valor de la moda como disciplina artística. Pero la moda también debe ser entendida desde una perspectiva cultural amplia, como el reflejo de las transformaciones sociales que caracterizan una época. Su impacto en el cine y en la prensa nos permiten comprender la evolución de los usos y costumbres de una sociedad. De igual modo, el trabajo diario de las modistas y costureras —una parte poco conocida pero fundamental en la historia de la vestimenta— nos acerca al entramado urbano y profesional del mundo de esta disciplina.

De todo esto nos habla *En Madrid. Una historia de la moda. 1940-1970* a través de una cuidada selección de piezas, documentos, vídeos y fotografías que nos trasladan a ese Madrid de la posguerra que buscaba recuperar su vitalidad. Una ciudad en la que empezaban a despuntar los nuevos nombres de la alta costura española y que, impulsada por el creciente turismo y proyección internacional de España, acabaría por ocupar un lugar destacado en el circuito europeo de la moda.

Así, en la exposición conviven modelos de alta costura con herramientas de sastrería, fotografía publicitaria con imágenes cotidianas, estrellas de cine con personas anónimas y refinadas tiendas de moda con modestos talleres de costura. Una historia de la moda en la que tiene una presencia destacada la mirada fotográfica de Santos Yubero, Portillo, Contreras y Muller cuyos fondos se conservan en el Archivo Regional de la Comunidad de Madrid.

En Madrid. Una historia de la moda. 1940-1970 refuerza, además, la apuesta de la Comunidad de Madrid por El Águila como centro de conocimiento y difusión del patrimonio cultural de nuestra región, como lugar en el que conectar-nos con nuestro pasado para comprender el presente y proyectarnos hacia el futuro.

ISABEL DÍAZ AYUSO

Presidenta de la Comunidad de Madrid

	12	LAS LUCES DE LA CIUDAD ESPERANZA GARCÍA CLAVER
AÑOS 40	26	
	41	HILVANANDO MADRID LOLA FEIJÓO ALONSO Y SONIA TARAVILLA GÓMEZ
AÑOS 40	65	
	97	MADRID DE ALTA COSTURA: UNA RADIOGRAFÍA MIQUEL MARTÍNEZ ALBERO
	115	PEOPLE ARE TALKING ABOUT... IN MADRID LA MODA INTERNACIONAL Y LA CAPITAL MIQUEL MARTÍNEZ ALBERO
AÑOS 50	129	
	185	VOGUE Y HARPER'S BAZAAR: RETRATOS DE ALTA COSTURA JULEN MORRÁS AZPIAZU
AÑOS 60	201	
	249	FOTOGRAFÍA ANÓNIMA COMO DOCUMENTO DE UNA ÉPOCA: EL FONDO MADRILEÑOS SONIA TARAVILLA GÓMEZ



LAS LUCES DE LA CIUDAD

ESPERANZA GARCÍA CLAVER

«Madrid con la memoria de la ciudad sitiada, capital del dolor, de la gloria, de la golpeada República, de las noches del Pasapoga y del Barrio de las Injurias. Madrid quería salir del tiempo de silencio. Madrid tenía doble vida, la que callaba y la que bailaba, la que sufría y la que disfrutaba»

(Javier Rioyo).

Las luces de la Gran Vía iluminaban el corazón de una ciudad complicada en la posguerra. Una época en la que los escaparates de las tiendas, los luminosos de los almacenes —como los SEPU, tan vapuleados durante la contienda—, de las salas de fiesta, los carteles publicitarios con luces de neón —que las restricciones eléctricas solo permitían encender durante un par de horas al día— y las *premières* de los cines y teatros alegraban las noches de una ciudad que no dejaba nunca de apasionarse.

WHAT IF YOU BECAME A STAR?

En el último número de la revista *Cinegramas* del 19 de julio de 1936, las actrices españolas Rosita Gómez Gimeno y Catalina Bárcena y la norteamericana Carole Lombard aparecían espléndidas. Rosita y Catalina llegaban a España después de triunfar en el Spanish Department de

Fox Film Corporation en Hollywood y dispuestas a seducir al público en producciones nacionales.

En la sección «Charlas con las artistas, una tarde con...», la redacción nos presenta a Catalina y a Rosita como las «*stars* triunfadoras», y ellas cuentan su experiencia en los estudios de Hollywood (los ensayos de peinados, el lujoso vestuario, las sesiones de fotos y las campañas promocionales para las revistas...).

Las dos actrices trabajaron en las *talkies* que se rodaron en los años treinta en Hollywood, primero en la Metro-Goldwyn-Mayer y después en Fox Film Corporation.

El *star system* o «sistema de estrellas» (el lanzamiento, promoción y mantenimiento a cargo del propio estudio) había llegado a España. Las actrices eran rostros fundamentales en las portadas de las revistas cinematográficas de mediados de la década de 1930. En 1932 nace la Compañía Industrial Film Española S. A., conocida como CIFESA, con su mítica frase promocional «La antorcha de los éxitos» y con un sistema de promoción de sus estrellas parecido al de los estudios de Hollywood. Una industria del «cine feliz» en Hollywood y también en España, como asegura Terenci Moix, para quien entre 1935 y 1936 el cine español tuvo una edad dorada, espejo del esplendor social y cultural del momento que se vivía en Madrid; pero el 18 de julio de 1936, coincidiendo con la fecha del inicio de la Guerra Civil, la vida se paralizó.

Fueron muchos los rodajes que se suspendieron con el estallido de la contienda y estrenados de manera precipitada una vez finalizada en abril de 1939. Así la *première* de *El genio alegre* tuvo lugar en diciembre de 1939 en el cine Rialto (Gran Vía, 54) sin Rosita, actriz protagonista, ni en la alfombra roja ni en los créditos de la película. Sus opiniones progresistas a favor del voto femenino, del divorcio o de la emancipación femenina, además de su matrimonio con el hijo del presidente de la Segunda República, Juan Negrín, provocaron su exilio a Nueva York, donde falleció en 1986.

Rosita y Catalina se convirtieron en dos grandes estrellas en los años treinta en España a la manera hollywoodiense, «a lo Carole Lombard», carismática actriz norteamericana del más temprano *golden age* y primera mujer que falleció al comienzo de la II Guerra Mundial en un accidente aéreo al regresar de un acto de promoción de los bonos de guerra en el estado de Indiana. El llegar a ser referentes de estilo o tendencias de estas actrices venía muy condicionado por su actitud moderna, cosmopolita y de opinión liberal.

En los años treinta la imagen marcaba tendencia en la sociedad y las actrices le daban mucha importancia. Catalina se convierte en una gran embajadora de la nueva actuación en España y en sus giras extranjeras estuvo siempre muy pendiente de la moda. La actriz fue precursora de tendencias fuera del set de rodaje. En los años veinte viajaba a París para comprar en las firmas de alta costura más influyentes en ese momento como Lanvin y vistió de grandes diseñadores como Cristóbal Balenciaga, Paul Poiret, Christian Dior, María Miccò (que vestiría a María Félix en el rodaje de su primera película en España *Mare nostrum* en 1948), o de la Casa Paquin, donde se vistió con los diseños de la española Ana de Pombo. En los años treinta también pudo hacerse con parte de su armario durante su estancia en Hollywood y ya en los cuarenta en Casa de Modas Bernarda en Buenos Aires, de cuya casa fue también clienta Eva Perón.

Catalina y su pareja, el escritor y empresario teatral Gregorio Martínez Sierra (a quien se le ha discutido mucho en la actualidad la autoría de sus obras, compartida con su esposa María de la O Lejárraga), regresarán a

Madrid en septiembre de 1947, después de un largo y duro exilio provocado por la Guerra Civil. Gregorio fallecerá unas semanas después en Madrid.

Un año después el fotógrafo Nicolás Muller realizó un reportaje de retratos para homenajear a la actriz y a los actores de su compañía con motivo del estreno de la obra *Cincuenta años de felicidad* en el Teatro de la Comedia de Madrid.

La actriz Conchita Montenegro también regresará a España a principios de la década de los cuarenta y rodará la película *Ídolos* (Florián Rey, 1943) con un lujoso vestuario firmado por Julio Laffitte, figurinista y diseñador de alta costura, instalado en Madrid en 1940 después de haber pasado un tiempo en Francia. La entrada de Montenegro a lo gran estrella cinematográfica tuvo lugar en el cine Capitol durante el estreno de la película en noviembre de 1943.

Unos meses antes, la actriz se había reencontrado con el actor británico Leslie Howard, al que había conocido en Hollywood en 1931 y con el que había mantenido un apasionado romance. Howard había venido a Madrid oficialmente a impartir una conferencia sobre la obra shakespeariana *Hamlet* en el Instituto Británico y a promocionar sus películas (aunque *Lo que el viento se llevó* no llegaría a estrenarse en Madrid hasta 1950), pero los últimos estudios han revelado que esta inocente conferencia se trataba de una tapadera promovida por el mismo Winston Churchill para que el actor ejerciera como espía para el Servicio de Inteligencia Británico. Las cámaras de los fotoreporteros de la Agencia EFE captaron este glamuroso y fascinante momento del encuentro de ambas estrellas para la eternidad con todo lo que velaba esta imagen.

Unos días después de esta cita, Howard fallecería en el vuelo de regreso a Londres el 1 de junio de 1943; el avión civil en que volaba fue abatido por cinco cazas de la Luftwaffe frente a la costa de Cedeira (La Coruña).

En esos años, Madrid estaba repleta de espías alemanes y una de sus ubicaciones como centro de intrigas y espionaje era el lujosísimo Hotel Ritz, donde los informadores disfrutaban de plena libertad de movimientos y donde tuvo lugar el último encuentro entre Leslie y Conchita.

Los diferentes salones y estancias del Hotel Ritz, incluido su conocido Salón de Belleza, sirvieron de cobijo

de los dueños de palacios y casas lujosas de Madrid que habían sido devastadas durante la contienda, así como de base de operaciones y hervidero de actividades de espionaje en territorio no británico. Su nuevo gerente, Conrado Kressler, que sustituyó a la familia Marquet, aprovechó el papel neutral de España durante la I Guerra Mundial e hizo del Ritz un hotel con unos servicios y un *glamour* muy particulares, motivo fundamental por el que los visitantes del hotel cambiaron de perfil.

Las fotografías de Vidal, fotorreportero de EFE, que cubrió la extraña y discreta visita de los duques de Windsor en Madrid en el verano de 1940 —por supuesto, alojados en el Ritz—, nos muestran a unos esnobs Eduardo VIII y su esposa Wallis Simpson con unos austeros trajes negros haciendo fotografías cámara en mano en las ruinas del frente de la Ciudad Universitaria, uno de los lugares de confrontación más simbólicos durante la contienda. Era la primera visita de mayor significado histórico en España después de la guerra y cuyo carácter controvertido aún se está estudiando con la operación Willi.

«EN LA NUEVA ESPAÑA NO ESTÁ BIEN VISTO
QUE LAS SEÑORAS SALGAN SOLAS,
NI QUE FUMEN, BEBAN O VAYAN VESTIDAS
DE MANERA VISTOSA»

(*El tiempo entre costuras*; Dueñas, 2009, p. 401)

La posguerra española ha sido fuente de inspiración para novelas históricas que narran cómo la vida se hace paso a pesar de las rupturas coyunturales de la historia, con tramas de espías, colaboradores clandestinos asociados al Servicio Secreto Británico y talleres de modistas montados en Madrid en los que obtener información mientras que cosen vestidos para las mujeres de los altos cargos nazis, para quienes el mundo parece ser un «salón de baile y no el sangriento campo de batalla en el que ellos mismos lo han convertido».

«O se visten en Madrid, o no estrenarán modelos en la temporada que está a punto de empezar, lo cual para ellas sería una tragedia porque la esencia de su vestir en estos días se centra en una intensísima vida social... Se rumoreaba que Balenciaga iba a reabrir su atelier este año, pero finalmente no lo ha hecho. Aquí tengo los nombres de

los que sí tienen previsto funcionar: Flora Villarreal; Brígida en la Carrera de San Jerónimo, 37; Natalio en Lagasca, 18; Madame Raguet en Bárbara de Braganza, 2; Pedro Rodríguez en Alcalá, 62; Cottret en Fernando VI, 8» (Dueñas, 2009, pp. 375 y 376).

La moda que se reflejaba en las revistas (las portadas más vendidas eran las de las actrices de Hollywood), en el cine o la que se podía escuchar en algunos programas de radio, como en *La moda en España*, presentaban un lujo no accesible para todas las mujeres y para las cartillas de racionamiento. Lo que sí las unía era el querer cuidar que su aspecto fuera más ostentoso o más modesto, comprando en almacenes o cosiéndose su propia ropa e inspirándose en estas referencias. Es el espíritu de supervivencia que en la historia de la moda se refleja en el esfuerzo de las casas de alta costura al abrir después de la contienda; los talleres de sastres, modistas y gremios relacionados que permanecen a pesar de las carencias de proveedores y las tiendas o almacenes que fueron dismantelados durante la guerra y que volvían a abrir pese a las innumerables dificultades con las que se encontraban, como el poder conseguir tejidos.

En un artículo dedicado a la Gran Vía, Sheila Loewe expuso en qué circunstancias se abrió la tienda en el número 8 de la arteria urbanística: «Loewe tenía muchas deudas en 1939, pero lo hizo, y en un contexto muy triste y difícil. Acabó por ser la sensación de Madrid» (Rodrigo, 2015).

Los escaparates-espectáculo de Loewe, renovados cada temporada, se convirtieron en uno de los lugares de mayor atracción por la creatividad que mostraba en ellos el diseñador José Pérez de Rozas, que dio color a la expresión «ir de escaparates» en la sociedad de los años cuarenta y que continuará el arquitecto Javier Carvajal en los años cincuenta y sesenta.

El cine había creado unos nuevos referentes de estilo y *glamour*, ídolos sociales y populares. Amparo Rivelles, que firma un contrato con CIFESA en 1941, y Aurora Bautista se convirtieron en las principales estrellas cinematográficas nacionales de la posguerra.

Maruchi Fresno, una vez regresa a España del exilio, se convertirá en otra de las figuras más sólidas del panorama artístico en cine y en teatro. El público de estas películas, en su mayor parte femenino, encontraba inspiración

en sus diseños, maquillaje y peluquería, pero también en sus interpretaciones. Las actrices españolas son fotografiadas a lo *still pose* hollywoodiense por Vicente Ibáñez, Juan Gyenes, Campúa o Nicolás Muller.

Además de los grandes figurinistas como Eduardo Torre de la Fuente o Manuel Comba, comienzan a colaborar en cine los diseñadores de alta costura, y es entonces cuando se inicia la fascinante relación entre los diseñadores y las actrices, que se irán convirtiendo en las nuevas clientas de alta costura.

El cine era sinónimo de soñar y si en los años treinta la protagonista de las películas norteamericanas que llegaban a España era una heroína moderna, liberal y sofisticada, en los cuarenta se sigue forjando el concepto de «mujer fatal» de entreguerras con actrices que encarnan el *glamour* como Rita Hayworth (*Gilda* no se estrenó en Madrid hasta 1947 con estrictas reservas por parte de la Dirección Central de Acción Católica), que es quien refleja mejor la evolución del estilo en los años cuarenta, o María Félix «que sabe convertir la moda de los cuarenta en atributo intrínseco de la mujer fatal como ninguna otra actriz del cine mundial» (Terenci Moix). Unos años después, Sara Montiel será quien construirá este tipo de personaje en nuestro cine con un vestuario diseñado por Cristóbal Balenciaga, Pedro Rodríguez o Schuberth de Roma.

«ERES MÁS BONITA QUE EL SEGUNDO TRAMO DE LA GRAN VÍA»

(*El señor Adrián, el primo o qué malo es ser bueno*; Arniches, 1927)

Volvamos a la Gran Vía, porque fue en ese segundo tramo desde la segunda década del siglo XX donde se construyeron centros comerciales a la manera de los franceses o de los americanos.

Algunos de los asombrosos primeros locales comerciales que se construyeron fueron los almacenes Rodríguez (número 19, 1921); la Casa Matesanz (número 27, 1923), «un edificio comercial a la americana», así lo definió su arquitecto Antonio Palacios; los almacenes Quirós (en los bajos del mismo edificio Matesanz, 1932); o los titánicos almacenes Madrid-París, inaugurados a comienzos de 1924 por SS. MM. los reyes Alfonso XIII y Victoria Eugenia.

Fue *El paraíso de las damas* (1883), de Émile Zola, la novela que reflejó cómo el comercio y la venta eran claves para el desarrollo de una ciudad, así como su edificio para reflejar la modernidad del urbanismo. Los grandes almacenes se habían construido con los nuevos materiales de la Revolución Industrial, como el hierro, el acero, el vidrio o el cristal, posibilitando enormes y atractivos espacios con decoraciones tomadas del *art nouveau* o del *art déco*. Quizás Zola tuvo como referencia los almacenes parisinos Le Bon Marché construidos en el siglo XIX y pioneros, junto a otros ingleses, en el modelo de venta moderna, *marketing*, ofertas y promociones, devoluciones... Todo lo que pudiera propiciar la compra.

Sin ninguna duda, los almacenes ofrecían precios más asequibles para todos y su baza eran las campañas de moda. La primera cadena de grandes almacenes fueron los SEPU (Sociedad Española de Precios Únicos), que abrieron en 1934 en el mismo edificio donde habían estado los Madrid-París, y los almacenes Capitol («La casa que vende más barato de Madrid») abrieron sus puertas con las ofertas de verano para campo y playa en la primavera de 1945 en los bajos del edificio de Gran Vía número 43.

«Entraron en el SEPU para ver las ofertas del duro de las que tanto se hablaba; estuvieron mirando unas medias de seda natural, pero no las compraron porque costaban cinco duros y medio. Había demasiada gente así que salieron y se metieron en los nuevos almacenes Capitol» [...]. Recorrieron las cálidas dependencias sorprendidas de tanto género expuesto, desde bolsos, zapatos, ropa de señora y caballero, lencería, perfumes, medias, bisutería y hasta artículos de viaje. No se cansaban de mirar, podían tocar los artículos o probarse las prendas sin necesidad de ser atendidas por nadie. [...] Al final compraron unas medias de nylon que estaban de oferta en un dos por uno («Pague un par y llévase dos»))» (Muñoz, 2016).

Coincidiendo con el final de la II Guerra Mundial, la revista *Life* del 3 de septiembre de 1945 nos ofrece un atractivo reportaje de los almacenes Neiman Marcus en Dallas, con fotografías de Nina Leen, que captura a una sociedad de posguerra que quiere recuperar el *glamour* y el *charm*. Las elegantes clientas probándose artículos de lujo, viendo desfiles privados, las dependientas y encargadas de

los departamentos, la trastienda con los modelos probando, y en su descanso, las diseñadoras... nos muestra mejor que cualquier fuente documental de la época el modelo norteamericano de almacén como proveedor de ropa y accesorios de lujo para mujer.

El *American look* había alcanzado una gran cohesión gracias al empeño de Dorothy Shaver por determinar la identidad y promoción de los diseñadores americanos. Shaver fue nombrada presidenta de los almacenes Lord & Taylor en 1945 y en 1947 la revista *Life* publicó que era «*the No. 1 American career woman*». Su nombre se convirtió en una influencia necesaria para los diseñadores europeos a los que tanto había estado mirando como referentes de alta costura, y que ahora querían vender en los Estados Unidos y distribuir sus diseños (haciendo un par de colecciones por año con un número pactado de *toiles* que se fabricaban en serie) por los almacenes de lujo de todo el país.

18

Una de las estrategias de *marketing* preferidas de los almacenes era hacer referencia a Hollywood. El *bringing Hollywood home* como creación de un estilo al que aspiraban las mujeres norteamericanas y de todo el mundo vendía como marca «Hollywood» en moda, accesorios y maquillaje. Los acuerdos de *marketing* con diseñadores o marcas desaparecerán con el final del sistema de Hollywood.

Las películas se vendían a través de la moda —el género cinematográfico *woman's film*—, donde la narrativa está centrada en las mujeres, son ellas las protagonistas y su objetivo es atraer a la audiencia femenina al igual que el sistema de venta de los almacenes. Joan Crawford, Bette Davis y Barbara Stanwyck son las principales protagonistas de algunas de estas películas que hacen soñar a las madrileñas que disfrutaban de ellas —las que llegaban a la cartelera sin censura— en los cines Callao, en los Rialto o en el Avenida.

El peinado patriótico «arriba España» se dejaba ver más en las mujeres que paseaban por Madrid que el «*peek-a-boo bang*» de Veronica Lake que triunfaba en Estados Unidos. La actriz norteamericana lo había popularizado en la película *Vuelo de águilas* (1941), con la raya al lado y parte del pelo por detrás de la oreja, mientras que la otra parte cae por encima de los ojos de una manera muy sexi.

Naturalmente, «sexí» y posguerra española no iban de la mano. El «arriba España» retiraba el flequillo

echándolo hacia atrás y se utilizaba el mítico Solriza o algún truco casero, como un relleno de algodón camuflado bajo el pelo, para lograr la verticalidad del «saludo» de este peinado.

Las damas de la alta sociedad llevaban sus trajes de día, vestidos de cóctel y abrigos perfectamente cosidos en sus paseos por Puerta de Hierro, por el barrio de Salamanca o en eventos como la inauguración del elegante nuevo hipódromo de la Zarzuela en la primavera de 1941, mientras que eran retratadas por Campúa en unas imágenes con un curioso contraste entre la modernidad de los valores de los años treinta, en los que se había comenzado a construir este edificio, y la severidad de los cuarenta.

«Me probé varios trajes de chaqueta de corte soberbio... Me maravillaron sus líneas puras y estilizadas, simples, limpias, carentes de la más mínima ostentación o extravagancia, vivo reflejo de la austeridad que atravesaba el país en todas sus vertientes. Los precios en cambio, distaban abruptamente de la contención económica y el racionamiento. Decidí quedarme con dos, añadí un par de zapatos de tacón esbelto y un sombrero conciso como un pastillero» (*Sira*; Dueñas, 2021).

Al mismo tiempo que reabren algunos de los almacenes y tiendas, en Madrid se inauguran espacios para las nuevas formas de ocio y entretenimiento como el cine, las salas de fiesta, lujosos cafés y los «bares americanos» con un nuevo tipo de bebida de moda, el *cocktail*; lugares de tertulias y diversión para dejarse ver, como el emblemático Chicote, inaugurado a principios de los años treinta y que adquirió su mayor fama y apogeo en las décadas de los cuarenta y cincuenta. Sus *cocktails* dieron la vuelta al mundo y ninguna celebridad del momento se quedó sin tomar uno o varios, incluido uno muy especial dedicado por el propio Perico Chicote a las vendedoras de la tienda vecina Loewe en 1958, que al salir de trabajar se pasaban por la coctelería para tomar la deliciosa bebida realizada con granadina, vodka, zumo de naranja y Campari.

«Hollywood tenía el Coconut Grove, Londres posee el Cilo como lugares donde se reúne el alto estado mayor del gran mundo de la pantalla internacional. Allí pueden verse al productor famoso y a la actriz sensacional, al galán de moda y a la vamp de turno en idilio silencioso, al cronista

indiscreto y a la estrella en ciernes. Pues bien, Madrid un elegante cenáculo donde se dan cita las personalidades más conocidas: Riscal. En las noches del club Riscal, productores, artistas, escritores y críticos se dan cita y muchas veces, el simple hecho de hallar juntos a este y aquel personaje ya constituye una noticia» (*Cine Radio*, «Noches en Riscal», 1954).

Estos atractivos locales se convirtieron en el núcleo con más vida de la ciudad y le daban un carácter de cierta modernidad y *glamour* cosmopolita. Las dependientas, las clientas de estos locales, las jóvenes ociosas, paseaban pizpiretas y robaban los corazones de sus transeúntes, como ha quedado retratado en las fotografías elegantes y espontáneas de la colección «Madrileños» del Archivo Regional de la Comunidad de Madrid o en las instantáneas de carácter cinematográfico de los grandes fotógrafos y fotorreporteros en los años cincuenta y sesenta, como Francesc Català Roca, Gerardo Contreras, Martín Santos Yubero, Nicolás Muller o Campúa.

Mari Zarubia (Carmen Sevilla) acaba de recoger al joven arquitecto estadounidense (Richard Kiley) en el aeropuerto de Barajas. Merritt está sorprendido porque en el aeropuerto a pie de pista, sin conocerle, Mari fue directamente hacia él. Diálogo en el taxi desde el aeropuerto al centro de Madrid.

Merritt: «Sigo sin saber cómo pudo reconocerme».

Mari: «Porque es americano».

(*Aventura para dos* o *Spanish affair*,
Don Siegel y Luis Marquina, 1957)

Fueron las revistas femeninas, el cine, la publicidad, la televisión (que nace en España en 1956) y el turismo los factores principales para promover todas las modas internacionales.

Las revistas femeninas ayudaban a la difusión de los estilos y modas norteamericanas y francesas a través

de ilustraciones o figurines para que, siguiendo el modelo/patrón, pudiera coserlo una modista o, incluso, la propia lectora, pero también con las fotografías de actrices y actores para que pudieran vestirse, peinarse o maquillarse como ellos.

España retoma relaciones con Estados Unidos con los Pactos de Madrid de 1953, que se potenciarán a lo largo de toda la década. Madrid se convierte en el centro de proyectos internacionales, de idas y venidas de actores, trabajadores de la industria cinematográfica y turistas.

Este desembarco coincidió con la paulatina apertura de España al turismo a partir de 1956. Todo este contexto provoca que el *chic* se instale aquí, gracias a todos sus protagonistas, que solo eran conocidos por las revistas o las pantallas de cine.

Un ambiente cosmopolita en el que nació entonces un gran interés por el estilo de vida norteamericano, por modernizar la imagen según las tendencias estéticas que llegaban desde el exterior. Al lujo y confortabilidad norteamericana se une el respeto por la tradición y por la cultura española.

En julio de 1953 se inaugura el Hotel Castellana Hilton. El titular del *New York Times* «*Movie starlets will give Castellana Hotel a real Hollywood-style opening*» con el que Jane Cianfarra —corresponsal del NYT en Madrid— introducía su artículo sobre la inauguración del hotel nos describe la inspiración cinematográfica que estaba a punto de consolidarse en Madrid. Los actores Gary Cooper y Merle Oberon fueron los primeros invitados ilustres en pisar el hotel y durante dos días estuvieron en los diferentes eventos que se organizaron, como el desfile de Pedro Rodríguez al que acudió Merle y en el que pudo adquirir uno de los diseños, como nos lo cuenta la revista *Garbo* del 1 de agosto de 1953, y después almorzar con los productores Benito Perojo y Cesáreo González, como me ha podido contar Luis Aznar, primer gerente del Corral de la Morería.

Como consecuencia de las numerosas entradas y salidas de estos protagonistas cinematográficos, el hotel se convierte en un auténtico set de Hollywood. La misma ubicación del hotel, en pleno *downtown* madrileño, donde se empiezan a ubicar los negocios más modernos, algunas de las casas de los mejores diseñadores, los locales con ritmos

más actuales o la construcción del Paseo de la Castellana, hace de esta localización todo un referente en 1950 y 1960.

En el Hilton se inauguran dos tiendas que resumen el excelente panorama español de la moda en esos momentos: Loewe y Pedro Rodríguez. La cercanía a la clientela vip, a las gentes del cine, facilitó las relaciones públicas de ambas casas. Una nueva estética contemporánea comienza a ser tendencia en la arquitectura de las tiendas y diseño madrileño, lo que da lugar a una modernización de la depuración que anticipa el minimalismo de los años sesenta.

Mientras que en España nuestros jóvenes actores se dejaban ver por la Gran Vía y por el centro de Madrid en películas con un carácter de comedia romántica de historias corales y atractivos protagonistas que interpretaban o cantaban como en los films norteamericanos de los años cincuenta, los productores y directores norteamericanos también buscaban en la capital ese encanto entre la tradición y lo cosmopolita.

Y convierten a Conchita Velasco en una de las actrices más queridas con su personaje en una de las películas más alegres del cine español, *Las chicas de la Cruz Roja* (1958) junto a Mabel Karr, Katia Loritz y Luz Márquez, tres actrices versátiles de gran belleza y estilo que representaban el grupo de amigas modernas con el que soñaban los jóvenes españoles y que simbolizaban la alegría de vivir que llegaba con los nuevos tiempos.

Se pone de moda el «dejarse ver por la Gran Vía» y los espacios evocadores de Madrid como en *El día de los enamorados* (1959) o en *Las chicas de azul* (1957), donde el grupo de amigas-dependientas de los almacenes Galerías Preciados, almacenes que precisamente introdujeron en España la tradición de regalar el día de San Valentín, tiene un gran carisma para venderlo todo, por supuesto a precios asequibles.

Pero no todo es don de gentes para vender; en los años cincuenta, y muy impulsada desde los Estados Unidos, se pone en funcionamiento la publicidad y sus estrategias. La democratización de la moda comienza sus pasos y fotógrafos como Pando o Vicente Nieto hacen trabajos para marcas o tiendas de moda dejándonos atractivas imágenes comerciales tomadas en rincones de Madrid.

DRESSING STARS IN MADRID

El año 1959 marca el comienzo de la etapa Bronston y la ciudad se convierte en protagonista de rodajes. Las películas norteamericanas rodadas en Madrid promueven el diseño de alta costura española en grandes mitos de la historia del cine como Ava Gardner, que vivió en Madrid quince años y fue clienta de Balenciaga (varios de sus vestidos EISA realizados en Madrid se conservan en el museo Victoria and Albert de Londres). Frederic Gómez Grau, fotógrafo de Samuel Bronston Productions, la retrata inmersa en sus pensamientos en su apartamento de la calle Doctor Arce en 1962 en plena promoción del rodaje de *55 días en Pekín*. Ava mejor que nadie conocía la importancia de la imagen de una estrella (la moda y el *lifestyle*).

Oscar de la Renta vivió en los cincuenta en Madrid, donde vistió a su primera clienta, Beatriz Lodge, hija del embajador de Estados Unidos en Madrid, John Davis Lodge, y conoció a Ava, a quien describe: «*I remember the color of her blue-green eyes, her very matte skin, her chiseled nose and cheekbones —just unbelievably beautiful*» («Recordo el color de sus ojos azul verdoso, su piel muy mate, su nariz y sus pómulos cincelados, simplemente increíblemente hermosos»).

En los rodajes de las películas norteamericanas, la directora de vestuario solía formar parte de los estudios de Hollywood, pero su equipo era español en la mayor parte de las producciones. El vestuario se producía y confeccionaba en las sastrerías Cornejo o en Peris y en muchas ocasiones intervenían de manera exclusiva en el diseño grandes *couturiers* de la época como Balenciaga, Pedro Rodríguez, Pierre Cardin, Schuberth de Roma, Antonio del Castillo (que compartió Óscar con Yvonne Blake en *Nicholas and Alexandra*)... quienes vestían a las actrices protagonistas y podían ser Rita Hayworth o Carmen Sevilla, a quien Manuel Pertegaz diseñó un vestuario completo para ir a Hollywood: «En mi época de cine yo era muy coqueta y una enamorada de los trajes de Balenciaga y Pedro Rodríguez, pero me enganché a Pertegaz [...]. En el 57, Pertegaz me diseñó una colección para ir a Hollywood, que dio mucho que hablar [...]. Yo estaba soltera y tenía ese cuerpazo que me llevé a Hollywood» (Del Valle, 2004). Ese mismo año Slim Aarons —el afamado fotógrafo del *attractive people*

doing attractive things in attractive places—, que estuvo en Madrid siguiendo a un grupo de artistas españoles, retrata a Carmen en su casa de El Viso.

La «novia de España» rueda en 1957 junto a Richard Kiley la producción norteamericana *Spanish affair* (*Aventura para dos*) con un vestuario diseñado por Pedro Rodríguez. La revista *Hola* retrata su *look* durante sus viajes de esta manera: «Se vestía elegantemente fuera del set de rodaje, especialmente cuando viajaba, con conjunto de sastre con abrigo a juego gafas de sol “ojos de gato” y todo tipo de neceseres para sus productos de belleza» (s. f.). Al igual que Carmen, Sara Montiel viajaba con su sombrerera de Saks Avenue y era recibida como toda una estrella en el aeropuerto de Barajas por su marido, el director de cine Anthony Mann, y por toda una comitiva de medios de comunicación.

El director de cine George Marshall también realiza dos comedias románticas muy afines al estilo cinematográfico de finales de los años cincuenta y principios de los sesenta, donde la ciudad de Madrid es la estrella: *Empezó con un beso* (*It started with a kiss*, 1959) y *Último chantaje* (*The happy thieves*, 1961). Sus protagonistas femeninas Debbie Reynolds y Rita Hayworth fueron vestidas por Helen Rose y Pedro Rodríguez/Pierre Balmain respectivamente y llevan sus diseños por las calles de la capital.

Los diseñadores españoles también llegarían al mercado norteamericano. Un año antes de los Pactos de Madrid y, de nuevo con la revista *Life*, es grato comprobar cómo se empezaba a gestar una estrategia de imagen para el turismo y la moda de España desde Madrid: «*Spain, which has been busily displaying her historic glories to American Tourist all summer (Life, Aug. 18), last month showed off contemporary side. In Madrid at the first show of its kind ever held in Spain, five of the country's top couturiers unveiled their new clothes collections for American fashion leaders*» (*Spanish Fashion Take a Bow. Madrid follows tradition but turns up some Good designs*, 22 de septiembre de 1952).

Tradicción y cultura españolas aparecían por primera vez junto a la «faceta contemporánea» de la moda y desde Madrid.

Es conocido en el sistema de moda de Hollywood desde el más temprano *golden age* que el diseñador jefe de los estudios solía viajar a París a los desfiles para comprar

al menos un diseño de las colecciones de la *haute couture* francesa, pero es menos conocido que algunos de esos figurinistas compraron también en Madrid como atestigua la fotografía de Helen Rose en un desfile de alta costura tomada por Basabe.

En el cine español continuarán las fabulosas colaboraciones de nuestros diseñadores en los años cincuenta como Balenciaga, Pedro Rodríguez, Asunción Bastida, Marbel o Pertegaz, y evolucionará a una actitud más natural en los sesenta y setenta con la significativa transición al *prêt-à-porter*, más acorde con los tiempos. Con nuevos diseñadores, tiendas y *boutiques*, como Herrera y Ollero, Vargas Ochagavía, Elio Berhayner, Pedro Rovira o Rango y la *boutique* Caruncho, como otro tipo de negocio que tuvo mucho éxito en ventas y en vestuario de cine, así como Galerías Preciados.

Las revistas y periódicos como *Life*, *The New York Times* o *Paris Match* enviaban desde mediados de los años cincuenta y durante los sesenta a sus mejores redactores y fotógrafos a España para cubrir los desfiles de moda, los rodajes de las películas o el bullicio de la *société*. Aristócratas, artistas, actores y profesionales del mundo del cine, diplomáticos o *first ladies* se dejan ver en el *backstage* de sus trabajos en Madrid y también piden ser vestidos por los mejores diseñadores y marcas, dando un gran impulso a la industria.

Los fotógrafos patrios como Gerardo Contreras, Martín Santos Yubero, Cristóbal Portillo, Basabe ó J. M. Lara dejaron un magnífico archivo visual de ese capítulo de nuestra historia.

En Madrid se sigue rodando el género cinematográfico de comedias norteamericanas, como *The pleasure seekers* (Jean Negulesco, 1964). La película parece un desfile de moda de los años sesenta. La diseñadora de vestuario, Renié, acababa de ganar un Óscar por *Cleopatra* (1963) junto a Irene Sharaff y Vittorio Novarese.

Las tres jóvenes actrices protagonistas, Ann-Margret, Carol Lynley y Pamela Tiffin, acompañadas por la leyenda del *golden age* Gene Tierney, triunfaban en esos momentos como *teen idols* en el cine y en la moda.

La moda imperante del *youthquake* (terremoto juvenil) se deja ver en las protagonistas que representan el

espíritu optimista, dinámico, pop y osado de los años sesenta. Las reivindicaciones feministas, de liberación sexual, los estudiantes, la música y la moda de la mujer reflejarían este momento con un significativo desplazamiento de las tendencias a la juventud y a la creación de una identidad cultural.

Madrid es una protagonista más de esta película, donde hay guiños propagandísticos a la exposición organizada por los veinticinco años del régimen franquista «España 64» en la lonja de los Nuevos Ministerios en el Paseo de la Castellana y en el pabellón de España de la New York World's Fair, convirtiéndose en un sofisticado programa de relaciones públicas con Estados Unidos. La moda, mejor que ningún otro medio, se adapta a los cambios, sin rubor, sin perder su tradición y cultura, y que contribuye, a pesar de todo, a que Madrid empiece a verse en color.

EN MADRID. UNA HISTORIA DE LA MODA 1940-1970

En Madrid. Una historia de la moda 1940-1970 es una exposición colectiva para la investigación y difusión de la historia de la moda en los fondos de patrimonio y archivos de la Comunidad de Madrid, creando sinergias y una red para estudiar e identificar la mirada de la moda en Madrid y su identidad con otros archivos, colecciones y legados públicos y privados.

Presenta una evolución cronológica de la moda en Madrid desde 1940 hasta principios de los años setenta enfocando la mirada en la expresión pública de la moda, cómo vive e interactúa (los desfiles, los grandes almacenes, los escaparates, las tiendas, las *boutiques*, el *glamour* de las clientas y de la alfombra roja...), cómo influye y se difunde (el cine, las revistas especializadas, los programas de radio, la televisión...); y la expresión interna, el funcionamiento de los oficios (los talleres y las modistas, como gremio y su formación), las estrategias, los procesos creativos en la evolución natural del diseño, las herramientas, los proveedores, los artesanos y también el *backstage*, las bambalinas.

Ambos ámbitos comparten la huella histórica que nos trae hasta la actualidad, el paso del tiempo a través del estudio de la documentación, los testimonios de clientas, de las modistas y testigos del sector que son memoria del oficio de moda en Madrid.

Durante la investigación, hemos elaborado un amplio mapa de Madrid en donde están ubicados históricamente las casas de costura, los estudios, las *boutiques*, las tiendas, los grandes almacenes, así como los talleres de las modistas, los artesanos, las tiendas de proveedores y otros oficios vinculados con la moda.

He tenido la suerte de contar con un equipo especializado con el que hemos trazado la huella de la moda en Madrid durante estas significativas tres décadas: Sonia Taravilla y Lola Feijóo, que han cocomisariado con mucho rigor y cariño la especialidad de las modistas y oficios; y Miquel Albero, cocomisario de alta costura en Madrid, que desde París investiga con pasión y enorme profesionalidad nuestra alta costura; acompañados por mi mirada cinematográfica de Madrid.

Gracias al Archivo Regional de la Comunidad de Madrid por apoyarnos durante la investigación y a todos los archivos y fondos fotográficos públicos y privados que nos han ayudado y animado todo este tiempo de trabajo. Ha sido asombroso poder descubrir los trabajos inéditos de moda de fotógrafos como Nicolás Muller, Gerardo Contreras, Martín Santos Yubero, Cristóbal Portillo y el Fondo Madrileño del Archivo Regional de la Comunidad de Madrid, en el que Sonia Taravilla ha profundizado y ha escrito un precioso texto; también las fotografías inéditas de Campúa, Vicente Nieto, J. M. Lara y Basabe, que mostramos por primera vez gracias a la generosidad de sus responsables y gestores, familiares en muchos casos, a los que tengo muchísimo que agradecer por haberme permitido descubrirlas junto a ellos; así como las fotografías de Pando (IPCE), de Frederic Gómez Grau y Gonzalo Juanes, y las colecciones familiares de Andrea Bronston y María José Contreras.

Mi más sincero agradecimiento también para el Archivo Regional de la Comunidad de Madrid, la Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España, la Hemeroteca Municipal de Sevilla, la Filmoteca Española, la Filmoteca de Catalunya, a Jordi Gómez Grau, a Morgancree y a la Agencia EFE por estar siempre apoyando cada proyecto de fotografía contemporánea y audiovisual que abordo.

Esta exposición enriquece su discurso con significativas piezas gracias a la generosidad del Museo del Traje de Madrid y de los fantásticos coleccionistas privados

con los que hemos tenido el inmenso placer de trabajar: Lydia García, de la colección López Trabado, Carlos Millas, Guillem Alventosa, Natacha Fernández Gallardo, María Eulalia Ortuño (por darme a conocer el trabajo de diseño de la actriz Margarita Lozano en los años cuarenta), colección María Arroyo, Luis Aznar, Andrea Bronston, sastrería Peris, Miguel Pintre y Julen Morrás (a quien agradezco el interesantísimo texto que ha escrito titulado *Vogue y Harper's Bazaar: Retratos de Alta Costura*).

Referencias

Arniches, C. (1927). *El señor Adrián, el primo o qué malo es ser bueno*. Madrid: Prensa Moderna.

Del Valle, R. (2004). Carmen Sevilla. Recuerdos de una novia de Pertegaz. *ABC*, 29 de febrero de 2004.

Dueñas, M. (2009). *El tiempo entre costuras*. Editorial Planeta.

Dueñas, M. (2021). *Sira*. Editorial Planeta.

Muñoz, R. (2016). La sonata del silencio 1946, remiendos para el corazón y la moda. *La vida al bies*, blog RTVE, 4 de octubre.

Noches en Riscal (1945). *Cine Radio*.

Rodrigo, B. (2015). Loewe Gran Vía, un rayo de luz en el Madrid de la posguerra. *ABC*, 27 de noviembre de 2015.

Spanish fashion take a bow. Madrid follows tradition but turns up some good designs (1952). *Life*, 22 de septiembre.

EN MADRID
UNA HISTORIA
DE LA MODA
1940-1970

Las luces de la Gran Vía, 1946.
Fondo fotográfico Gerardo
Contreras. Archivo Regional
de la Comunidad de Madrid.









La actriz Catalina Bárcena y el dramaturgo Gregorio Martínez Sierra son recibidos por su hija Katia en el aeropuerto de Barajas después de pasar diez años en el exilio en Buenos Aires, 16 de septiembre de 1947. EFE.

El actor inglés Leslie Howard conversa con la actriz cinematográfica Conchita Montenegro en el Instituto Británico de Madrid, 14 de mayo de 1943. Hermes Pato. EFE.



Los duques de Windsor en las ruinas de la Ciudad Universitaria durante su discreta visita a Madrid, 24 de junio de 1940. Fotografía Vidal. EFE.





La señorita Conchita Olivares
en el hipódromo de la Zarzuela,
década de 1940. Legado de José
Demaría Vázquez, Campúa.

Cocktail en casa de la señora Echávarri organizado para *La Moda en España*, Madrid, 1949. Fondo fotográfico Cristóbal Portillo. Archivo Regional de la Comunidad de Madrid.









La vedette Celia Gámez y la cantante y actriz Estrellita Castro en la firma de autógrafos organizada por la revista cinematográfica *Primer Plano* en los cines Avenida de Madrid, para recaudar fondos para los damnificados por el incendio de Santander, 1941. Fondo fotográfico Gerardo Contreras. Archivo Regional de la Comunidad de Madrid.

La actriz Maruchi Fresno
paseando por Madrid, 1945.
Fondo fotográfico Gerardo
Contreras. Archivo Regional
de la Comunidad de Madrid.





HILVANANDO MADRID
LOLA FEIJÓO ALONSO
Y SONIA TARAVILLA GÓMEZ

«para lujo y travesura
 las modistas de Madrid
 aunque es poco lo que ganan
 como reinas suelen ir.
 La costura está perdida
 ya no se puede coser,
 y se declaran en huelga
 cuando les parece bien ...»¹

Confeccionar una prenda de ropa con tela, aguja, hilo y dedal requiere de una planificación previa. La habilidad para llevar a cabo tal objetivo se sustenta en un aprendizaje que recorre los diferentes pasos a seguir en la confección. Un arduo trabajo manual que tiene mucho de mágico, ya que la transformación de los materiales, desde el inicio hasta el resultado final, se escapa a la lógica de una mirada profana en el tema. Con este texto intentaremos hilvanar, como si de una prenda se tratara, la historia de las mujeres que, con sus manos y puntada a puntada, confeccionaron en los talleres de Madrid desde las prendas más populares hasta los modelos de alta costura más exclusivos. Para realizar este viaje haremos un recorrido cronológico que nos situará en el tiempo y en el espacio de un oficio que en su esencia no ha cambiado tanto.

¿Dónde están las mujeres que trabajaron en los talleres de costura? ¿Quiénes fueron las «obreras de la aguja» que con su tesón y trabajo diario ayudaron a triunfar a los grandes modistos del siglo XX español? ¿Quiénes fueron todas esas mujeres que cosían en sus domicilios, regentaban talleres y vestían a los madrileños? Es de justicia recordar a estas mujeres trabajadoras que durante décadas han permanecido en el anonimato y a quienes la historia nunca ha prestado la suficiente atención.

Las modistas y costureras siempre han formado parte del entramado laboral de la sociedad española. El hecho de que su trabajo fuese, en la mayoría de los casos, anónimo ha hecho que su relato se haya desdibujado a lo largo del tiempo y que sus fotografías trabajando en los talleres, en cierto modo, se hayan convertido en meras instantáneas de un pasado no tan lejano. (Imagen 1)

Herrera y Ollero, Vargas Ochagavía, Isaura, Marbel, Lino o Pertegaz son algunos de los nombres de los creadores de alta costura, modistería y *prêt-à-porter*

1 — [Literatura de pliegos de cordel. Canciones de los líos de las modistas Madrid: \[s. n., ca. 1850-1870\].](#)



Imagen 1. Modistas trabajando en un taller, Madrid, 1935. Fondo fotográfico Martín Santos Yubero. Archivo Regional de la Comunidad de Madrid.



Imagen 2. Modistas cosiendo en un maniquí durante la celebración del Concurso Destreza para el Oficio de Modistas, Madrid, 1954. Fondo fotográfico Martín Santos Yubero. Archivo Regional de la Comunidad de Madrid.

asentados en Madrid en el siglo XX que marcaron con sus creaciones una época. En sus talleres de costura trabajaban aprendizas y oficiales encargadas de confeccionar de una manera anónima sus colecciones. Todavía hoy estas mujeres conocidas en Francia con el término «*petites mains*» siguen realizando este trabajo para las casas de alta costura que han llegado hasta nuestros días y, salvo algún ejemplo aislado², su trabajo continúa siendo poco reconocido.

Asimismo, y en convivencia con los anteriores, existieron casas de moda y talleres particulares que realizarían encargos a medida para las clientas, bien copiando los modelos a partir de los patrones de revistas como *El Hogar y la Moda* o *Burda*; bien creando sus propias prendas a partir de los gustos de sus clientas, a las que asesoraban a la hora de elegir qué tipo de tejido debían comprar para la confección de la prenda escogida. A este respecto podemos recoger el testimonio de la exmodista de Vicálvaro María José Piña Franco, más conocida como Pepi, a quien en 2018 Diego Sabanés entrevistó con motivo del proyecto Plantación de la Memoria³ del Ayuntamiento de Madrid.

Pepi recordaba su oficio y la confección de modelos para sus clientas de la siguiente manera: «Nosotras les aconsejábamos el tipo de tela que necesitaban para los vestidos que querían. Les decíamos: “le va un crepé, le va una seda natural, le va un algodón, le va una tela de batista...”. Les decíamos los metros que tenían que comprar y ellas los iban a comprar».

En lo que se refiere a las copias de modelos es importante subrayar que esta práctica se documenta ya desde el siglo XIX en toda Europa. Sería en esa centuria cuando las modistas comenzasen a recurrir a los figurines que se mostraban en las publicaciones de moda para copiar los diseños más exclusivos para las clientas que no podían acceder a los originales. Esta práctica, algo transformada, ha pervivido en la actualidad de la mano de importantes empresas de moda que fabrican y comercializan sus modelos recogiendo las tendencias que desfilan por las pasarelas de los grandes diseñadores, llegan así al gran público y a todos los bolsillos; eso sí, de una manera abrumadora, perdiendo mucho por el camino, perdiendo «lo artesanal». (Imagen 2)

SIGLO XVIII, COSER Y CANTAR

La entrada de la Casa de Borbón a la corte madrileña traerá consigo importantes cambios sociales, políticos, culturales, científicos y económicos. En lo que se refiere a la industria textil, a la llegada de Felipe V esta se encontraba en deca-

2 — Es el caso de la reivindicación que sobre este tema ha hecho Pierpaolo Piccioli, diseñador de la mítica casa Valentino, poniendo al vestido el nombre de la modista que ha trabajado en él, como sucedió en su colección de alta costura de 2018 en la que sus creaciones llevaban los nombres de las personas reales que las habían cosido, declarando «No son “manos”, son personas».

3 — Ver: Biblioteca Digital memoriademadrid: «El taller de costura. Las telas y los modelos». Madrid, 2018.



Imagen 3. Luis Paret y Alcázar, Detalle de *La tienda del anticuario*. © Museo Lázaro Galdiano, Madrid.

Imagen 4. Detalle de un ejemplar de una publicación de la zarzuela *El barberillo de Lavapiés* contado en 48 escenas escritas en tercetillos, 1860-1870, Metropolitan Museum of Art.



dencia, por ello se recurrió principalmente a la importación de tejidos procedentes de Lyon, el centro sedero más importante de la época.

Para paliar esta situación de declive industrial y no depender del exterior, las políticas de los Borbones se centraron en la activación de la industria nacional impulsando las fábricas ya existentes y creando otras⁴. Estos centros abastecían a los mercaderes de tejidos cuya clientela principal era la corte, el clero y la nobleza.

Los principales centros productores textiles nacionales fueron Toledo, especializado en ornamentos litúrgicos, Valencia, con una importante industria sedera y Cataluña, dedicado a la producción del algodón y de telas estampadas denominadas «indianas». En el caso concreto de Madrid la actividad de venta de sedas, lanas, linos, brocados y algodones se concentraba alrededor de la Puerta de Guadalajara, donde se daban cita los denominados «Cinco Gremios Mayores»⁵.

Además, a mediados de siglo fue común encontrar tiendas donde se vendían este tipo de tejidos. Así fue como se produjo el paso del negocio «nómada» al «sedentario», creando lugares de recepción donde mostrar los más fastuosos textiles del momento a los personajes adinerados de la época.

Esas primeras tiendas se concentraron en las calles más comerciales de Madrid, como era la calle de la Montera, donde en el número 11 se encontraba la tienda de José Geniani, uno de los italianos que se habían asentado en el Madrid dieciochesco y se dedicaba a la venta de diversos artículos, entre ellos textiles.

Podemos hacernos una idea de cómo sería este negocio a través del lienzo *La tienda*, de Luis Paret y Alcázar pintado en 1772 para el infante don Luis de Borbón, que se conserva en el Museo Lázaro Galdiano. El pintor nos muestra una escena cotidiana de venta diaria en el comercio. En ella es el mancebo situado tras el mostrador en la parte derecha superior quien se aúpa para colocar una pieza textil en un aparador, como puede verse en el siguiente detalle. (Imagen 3)

En lo que se refiere a la situación laboral de la mujer en la costura, un hecho destacable tendrá lugar en el siglo XVIII bajo el reinado del monarca Carlos III (1759-1788). Será en este momento cuando se emita la Real Cédula del 2 de enero de 1784, por la que se determina que todas las mujeres podrán trabajar en la manufactura de hilo y en cuantos oficios determinen «el decoro y fuerza de su sexo». Es decir, desde este momento la mujer va a poder incorporarse a los talleres de confección y ejercer el oficio. Esta incursión femenina en el ámbito laboral de la costura ayudará a contri-

4 — Felipe V crearía la Real Fábrica de Paños de Guadalajara en 1719 y Fernando VI la Real Fábrica de Tejidos de Seda, Plata y Oro de Talavera de la Reina en 1748, que sería dirigida durante los primeros años por el lionés Juan Rubiére y que contaría con artesanos franceses a su servicio.

5 — Los Cinco Gremios Mayores fue una entidad establecida en 1686 por la agrupación de los gremios más importantes de la ciudad: mercaderes joyeros, mercaderes merceros, mercaderes sederos, mercaderes pañeros y mercaderes drogueros y especieros.

buir a las dotes y a la economía familiar. Además, fue de tal importancia que en algunas reales fábricas se contemplaron medidas no solo para incentivar su incorporación al trabajo, sino también para favorecer a sus maridos (López-Cordón, 1986, p. 67).

El valor social de las modistas y costureras quedará reflejado en el género chico. Así, en *El barberillo de Lavapiés* se nos muestra el oficio de la costura en el Madrid de Carlos III personificado en la joven Paloma, costurera que en la escena primera del segundo acto hace su aparición junto a sus compañeras mientras cosen una camisa de hombre y entonan a coro:

«El noble gremio de costureras
permite solo niñas solteras,
que se reúnen
una semana en la vivienda
de cada hermana
para que puedan al trabajar
coser y cantar...».

En su canto además nos ofrecen detalles sobre su jornada laboral y las características del oficio: «Puntada corta y buen estilo; garganta fresca y fuerte el hilo. Voz incansable y buena vista; perfecto oído, muñeca lista, y aunque haya mucho que trabajar...». No faltan las alusiones a su soltería y a la búsqueda de marido que las retire de la costura: «Pajarito que estás entre faldas, y que a todas solteras nos ves, di a los hombres que pasan, que estamos cansaditas de tanto coser». (Imagen 4)

En el entorno de la corte trabajará un amplio número de maestros como sastres, cotilleros, bordadores, peleteros, manguiteros, zapateros, cordoneros, costureras, guanteros y peluqueros.

Antonio Almar, Juan Castañet, Lorenzo del Valle, Juan Rau o Juan Linttner son algunos de los nombres de los sastres y cotilleros que trabajaron en la corte de Felipe V e Isabel de Farnesio. En el caso de la mujer, su actividad en este campo quedaría reducida a la confección de prendas interiores y de medias bajo el nombre de «costureras» o «laboreras».

Será la francesa Ana Margarita Martinet la primera mujer sastra que trabaje para María Luisa de Saboya y luego en 1715 para Isabel de Farnesio. Además, habrá en la corte mujeres sastras y bateras como Teresa Lenoble, María Teresa Belí, Eugenia Sánchez, Nicolasa Benavides y costureras que se encargarán de los arreglos como Casilda Adri, María José Toledano, Ana Lafontaine Martinet y Margarita Chevaus (Antúnez, 2019).

SIGLO XIX. UN SIGLO DE CAMBIOS SOCIALES AL AMPARO DE LA INDUSTRIALIZACIÓN

A lo largo de esta centuria la ciudad de Madrid va a vivir una gran transformación urbana. Al abrigo de la industrialización, se va a producir un éxodo rural a la ciudad y con ello la confección va a crecer, se va a afianzar y a especializar.

Se trata de un siglo de cambios que afectan a la moda, la aristocracia y la incipiente clase burguesa, que van a querer diferenciarse de las clases inferiores y a su vez mantener la distancia entre sí.

En este contexto van a surgir varios espacios comerciales en la ciudad. Por un lado, los denominados «pasajes comerciales» a imitación de las galerías parisinas, siendo el de San Felipe Neri, el del Iris, el Matheu (que contaba con iluminación nocturna) o el Murga los más populares de la Villa y Corte⁶. En el interior de estas galerías se disponían sastres, modistas, sombrereros, estancos, plateros, joyeros, tiendas de regalos, quincalla, etc. Por otro lado, a partir de mediados del XIX, en las calles aledañas a la Puerta del Sol se crean los almacenes o bazares⁷ en los que se vendía una variada selección de productos dispuestos a precios más asequibles, como los almacenes El Águila en Preciados número 3 o el Gran Bazar de la Unión en Mayor número 1. Podían ocupar varias plantas y en su interior la mercancía se disponía en diversos departamentos en los que se vendería ropa ya confeccionada y a medida, ropa para el hogar, relojes, corbatas y otro tipo de mercancías que se difunden a través de almanaques o catálogos ilustrados.

«Innumerables sastres, modistas, camiseros, sombrereros y demás que de todos los puntos de Europa afluyen a la Puerta del Sol y ostentan sus elegantes muestras y talleres en la calle de la Montera, Mayor y de Carretas, Carrera de San Jerónimo, etc., han emancipado absolutamente a nuestros elegantes de la tutela de las calles de la Paix, Vivienne y Palais Royal de París» (Simón, 2004, p. 20). (Imagen 5)

De vital importancia para la difusión de la moda es la aparición de revistas y publicaciones dedicadas a la mujer. En España las primeras publicaciones aparecen en la década de los años 30 del siglo XIX, con figurines en su interior para seguir las tendencias que llegaban desde París⁸. Será en Madrid donde se publiquen por primera vez *El Correo de las Damas* (1833), *El Semanario Pintoresco Español* (1836) o *La Mariposa* (1839).

La edad de oro de estas publicaciones se dará durante el reinado de Isabel II con la aparición de más de una treintena de cabeceras, entre las que destaca *La Moda Elegante Ilustrada*, cuya suscripción de lujo incluía patrones y figurines de París⁹.

«Así que el forastero al llegar a Madrid podrá renovar su vestido, si bien no a poca costa, al menos con arreglo a los preceptos del buen tono. Muchos

6 — En la actualidad tan solo el Pasaje del Comercio o de Murga, que comunica la calle Tres Cruces con la de Montera, se mantienen en pie. En otras ciudades como Zaragoza se conserva el Pasaje del Comercio o de la Industria, en Valladolid el Gutiérrez y en Albacete el de Lodares.

7 — Para más información sobre el tema, ver: Pasalodos Salgado, M.

8 — Ver: Velasco Molpeceres, A.

9 — Ver: Prego de Lis, M. y Cabrera LaFuente.

ANUNCIOS RECOMENDADOS.

Agentes. Negocios. Heliodoro, Infanta, 2. Almacén de leñas. Clases superiores. Gracia, 6. Aparatos para gas. La Purísima, Barrio-Nuevo, 8-10. Artículos de casa y viaje. Bazar de la Unión, Mayor, 1. D. Tapia, Arenal, 20. Batería de cocina. Bazar de la Unión, Mayor, 1. Carbon de piedra y coke. A 10, 12 y 13 rs. quintal.—Carpellana, 1, d.ª Hoyos Valdés. Carbonerías. Gra. arceba, Conde de Barajas, 1. Caretas. Caballeros de Gracia, 15.—Serra.	Comercios de sedas. Merced y guantes. Clavel, 12. Chales, paños, corsets. Atocha, 54. Confiterías. C. Prast, Arenal, 3. Daban, Cedizeros, 3. Gonzalez, Pósito de S. Martín. Consultas médicas. Males de la vista. —peja, 2, pel. Farmacias. (Químicas). Fuencarral, 22. Merceño Miguel, Arenal, 2. Escobar, Plaza del Ángel, 3. Martín, Laza, 1. Iguierdo, Pantoja, 6. Sánchez Osaña, Atocha, 33. Figurinas para sastres. Rapon y Mina, 30, sastrería. Marina láctea. Nestlé. Alimento para los niños.—Depósito principal, Preciados, 8.	Modistas. D.ª Felisa Salas, Cedizeros, 7. Manteguerías. Fina de vacas, Mayor, 54. Música y piano. Navas, Duocagabo, 13. Fábila Martín, Correo, 6. La Hoya, Mayor, 106. Aguirre, Plaza de la Faja, 7. Alquiler y venta. Mayor, 119. Nodrisas. Calatrava, 37, portoría. Paseo de Atenceros, 3, corrag.ª Objetos de escritorio. Bazar de la Unión, Mayor, 1. González Rodríguez, Carretas, 2. E. Mangar, Preciados, 30. Objetos para farmacia. M. Camdemunt, Bola, 12, baja. Papel de envolver.	Prenderías. Al Ombú, Tudescos, 11. Restaurantes. Duro, Carrera de San Jerónimo, 32. La Hoya, Mayor, 64. Revistas. Medicina. Doctores, Pasadillo, 6. Arquitect.ª 7.ª año. Barquilla, 3. Rapas hechas. El Aguila, Preciados, 1. El Fénix, Laparteros, 3. Sastrerías. Prada, Rapon y Mina, 30. Gál, Pelagros, 14 y 16. Sombrererías. Trucharte, Cal.ª de Gracia, 17. Tapiceros. Rincon, Jesús del Valle, 3, baja.
---	---	--	--



Imagen 5. Este anuncio, publicado en la página 4 de *El Liberal* el 9 de enero de 1880, ofrece una radiografía comercial del Madrid decimonónico. Biblioteca Nacional de España.

Imagen 6. Fotografía reproducida en el reportaje «Las modistas madrileñas», publicado en la revista *Nuevo Mundo* en Madrid el 25 de julio de 1912. Biblioteca Nacional de España.

son los sastres y modistas encargados en Madrid de hacernos pasar por originales, y sin tomarse el trabajo de traducirlas, las modas francesas, miradas como otras tantas leyes por la juventud madrileña» (Mesoneros, 1833).

Gran importancia tendría para la actividad textil la aparición de la máquina de coser, invento que supuso la incorporación de la mujer al mundo laboral, convirtiéndose en una de las mayores transformaciones sociales de nuestra historia.

Su origen se remonta a la segunda mitad del siglo XVIII, en concreto al año 1755, fecha en la que se otorga una patente en Londres al alemán Charles Weisenthal para una aguja destinada al cosido mecánico. Pero no será hasta el año 1790 cuando se patentó una máquina con un punzón que agujereaba el cuero, invento del inglés Thomas Saint. Estos primeros intentos fueron modificados múltiples veces, surgiendo nuevas patentes, hasta la aparición de la primera máquina de coser que realmente tuvo un uso práctico, creada en 1830 por el sastre francés Barthélemy Thimonnier, cuyo primer cliente fue el ejército con el cometido de la confección de uniformes. Su invento no fue bien recibido por el gremio de sastres parisinos, que lo vio más como una amenaza a su trabajo que como un avance y, lejos de aceptar los argumentos de su creador, el 20 de enero de 1831 saquean su taller de costura y destruyen las ochenta máquinas con las que trabajaban.

El gran éxito comercial llegaría con el modelo creado por Isaac Singer en 1853, que se basaba en uno anterior ideado por Elias Howe (no exento de un pleito por los derechos de autor). La novedad presentada en su modelo fue el movimiento vertical de la aguja y su control mediante un pedal. Las primeras máquinas Singer llegaron a España a finales del siglo XIX, siendo un artículo de lujo solo al alcance de las clases más pudientes. Aunque las costureras y modistas las adquirirían pagándolas a plazos de diez reales semanales. Su uso no se popularizó hasta mediados los años 30 del siglo XX. Por ese entonces las máquinas se convirtieron en un regalo de boda muy solicitado entre la burguesía. (Imagen 6)

A su vez, las chicas de clases más humildes van a aprender a coser a máquina en los talleres de costura, lo que generará una vía de empleo femenino tanto en la proliferación de talleres de confección como en las fábricas. Sin embargo, esta actividad no se realizará en las mejores condiciones para la mujer en cuanto a sueldo o jornadas laborales, algo que sigue persiguiendo al sector textil en nuestros días en diferentes partes del mundo¹⁰.

En el siglo XIX eran por lo tanto tres las vías para aprender el oficio de modista: el más habitual y efectivo era trabajando en un taller siguiendo el modelo

10 — La Organización Internacional del Trabajo señala treinta países donde las manos pequeñas y hábiles de niños y adolescentes trabajan en el textil, sobre todo en el algodón y el cuero. Acusa a otros de trabajo forzado de minorías étnicas, con restricciones a la libertad del movimiento, acoso sexual, maltrato psicológico y violencia. Las jornadas duran doce horas, pero en los picos de trabajo se alargan hasta las dieciocho horas los siete días de la semana. Ver: Domínguez Riezu, M.



Imagen 7. Niñas aprendiendo a bordar en un taller, Madrid. 1915. Fondo Madrileños. Archivo Regional de la Comunidad de Madrid.



Imagen 8. Detalle de un anuncio publicado en *El Imparcial* el 24 de diciembre de 1880.

de enseñanza gremial¹¹, otro era aprendiendo a domicilio por medio de los métodos y manuales que podían adquirirse y el último en escuelas o academias.

En lo referente al sistema de aprendizaje en el taller, existía una jerarquía: a la cabeza del mismo estaba la dueña o modista que era la que daba nombre al taller, por debajo de ella estaba la encargada que dirigía a las oficiales y a las aprendizas. Respecto a estas últimas entraban en los talleres con apenas 12-13 años y desempeñaban labores básicas, recibiendo un salario muy bajo o incluso no cobrando.

Los talleres solían traspasarse de madres a hijas y tenían dos espacios diferenciados: el salón, al que acudían las clientas para hacerse pruebas o ver desfiles de los modelos, y el taller donde trabajaban las costureras. (Imagen 7)

Los talleres, salones de moda y negocios asociados a la confección sobre todo desempeñados en el domicilio crecerán a lo largo de los años en la ciudad. Así, según los datos arrojados por la *Guía comercial de Madrid. Anuario del comercio*, en 1863 se contabilizaban en Madrid 56 establecimientos comerciales de titularidad femenina, frente a los 266 del año 1887¹².

En cuanto a la creación de métodos de corte y confección, van a ser de gran importancia, ya que profesionalizaron a la mujer en el oficio de modista. La mayor parte de estos métodos serían ideados por mujeres como Filomena Arregui, quien en 1851 creaba su *Sistema modista. Corte de prendas facilitado para la enseñanza de la mujer* o el de Carmen Ruiz y Alá editado en 1877, que gracias a su popularidad seguía editándose en las primeras décadas del siglo XX. Pero sin duda será el método de corte denominado «sistema Martí», patentado por la modista Carmen Martí de Misse¹³ en 1891, el que revolucionará el mundo de la moda al facilitar a sastres y modistas la creación de patrones.

Por último, surgirían academias a menudo regentadas por las creadoras de los métodos anteriormente citados.

Consultando la prensa madrileña del momento, localizamos en la calle Bordadores, 2,4 y 6 la academia de confección Sistema Jiménez, abierta y dirigida por los señores Ocharan, mientras en la calle Mayor 15 confeccionaban vestidos por «nuevo método» o en Desengaño número 10 la modista Juana informaba de su academia de corte y confección donde se podía aprender a confeccionar los últimos modelos de vestidos y sombreros¹⁴.

11 — En Madrid, desde finales del XVIII las mujeres comenzaron a abrir sus talleres.

12 — Ver: Amo del Amo, M. C., 2008.

13 — Carmen Martí de Misse (1872-1949) fue hija de modista y comenzó de aprendiz en un taller; con 18 años ideó el denominado «sistema Martí», abrió su academia y formó en ella a otras mujeres que a su vez continuaron enseñando su método en España, Latinoamérica y Japón. Este sistema se encuentra aún vigente y su creadora ha recibido un homenaje en el Museo del Diseño de Barcelona en 2018.

14 — *El Liberal*. 17 de mayo de 1898, pág. 4.

En lo referente a la costura en el contexto doméstico, no podemos dejar de mencionar que a la mujer decimonónica se le educará para ser el «ángel del hogar», siendo por encima de todo madre y esposa, ocupando su tiempo en labores como el bordado y la costura, confeccionando así los modelos que se publicaban en semanarios como *La Moda Elegante Ilustrada*. (Imagen 8)

SIGLO XX: MADRID SE VISTE, DE LOS TALLERES DE CONFECCIÓN A LOS GRANDES ALMACENES

«Mi madre me criaba
pa chalequera,
pero yo he salido pantalonera»¹⁵.

Llegado el siglo XX la industrialización del sector textil va a despegar en España, crecerá la demanda de ropa confeccionada, que se venderá en un primer momento en pequeñas tiendas hasta que aparezcan en las grandes ciudades los primeros comercios modernos a modo de almacenes. En el caso concreto de Madrid, estos se ubicaron en la zona centro entre la Puerta de Sol y la Gran Vía o también en áreas más populares, pero densamente pobladas, como Tirso de Molina o la calle Fuenarral. La mayor parte de ellos nacieron como tiendas de tejidos y poco a poco irán incorporando artículos confeccionados.

Podemos destacar, entre otros: los almacenes Madrid-París (1924), que imitaban las galerías francesas y que tras su cierre en 1933 se convirtieron en los populares almacenes SEPU; las sederías Carretas (1934), que derivarían en Galerías Preciados (1943); los almacenes San Mateo (1935), que contaban con talleres de confección propios, o los almacenes Progreso (1926), que abrieron el primer establecimiento en la plaza del Progreso y tras este fueron abriendo otros a lo largo de la posguerra por la ciudad¹⁶. (Imagen 9)

Coincidiendo con la *belle époque* abren casas de alta costura en la capital diseñadoras francesas como Madame Paquin en 1914 o Sonia Delanaud en 1917. La modista española Margarita Lacoma va a establecerse en Madrid en 1924 abriendo su casa en la que adaptaba las tendencias parisinas a la realidad española y donde contaría con más de cuatrocientas empleadas entre sus talleres de peletería, bordado, administración, corte, etc.

En una entrevista para el diario *La Nación* del 25 de noviembre de 1929 hablaba de la mala situación por la que pasaba su casa en ese momento, viéndose

15 — La zarzuela *Luisa Fernanda*, compuesta por Federico Moreno Torroba y libreto de Guillermo Fernández-Shaw, fue estrenada el 26 de marzo de 1932 en el teatro Calderón. La trama se desarrolla en el Madrid isabelino previo a la revolución de la Gloriosa (1868) y en ella es el personaje de Rosina quien encarna a una joven «modistilla».

16 — Ver: Toboso Sánchez, P.

obligada a despedir a muchas empleadas. Sin embargo, el negocio de Lacoma remontó y durante la II República se convirtió en una S. A., contando con más de diez talleres de confección donde trabajaban obreras del vestido como ella misma las llamaba: «Es propósito mío que la obrera del vestido gane un sueldo decoroso y no trabaje aisladamente para los clientes. Esta superproducción de la oficiala nuestra agota sus energías y la hace víctima de la tuberculosis. Es frecuente oír a las señoras decir: “A mí me hace los trajes una modista de Lacoma”. Es la muchacha que busca un suplemento a sus ingresos trabajando para las casas particulares»¹⁷.

Como vemos, el siglo XX va a heredar el sistema de trabajo y de aprendizaje de la centuria anterior. Habrá talleres de costura y de bordados¹⁸ donde en las primeras décadas trabajarán las «modistillas», término que desde finales del XIX designaba a las jóvenes solteras empleadas en los talleres de costura.

Uno de los recuerdos asociados a las modistillas que ha quedado para la posteridad es su presencia en bailes populares y verbenas como la de San Antonio de la Florida celebrada el 13 de junio. Sería en esta cita anual donde las modistillas cumplirían con la tradicional liturgia de posar su mano en la pila bautismal. Según la tradición el número de alfileres que se pegasen en la mano serían los novios que tendría la susodicha durante el año.

A pesar de haber pasado a la posteridad como «jóvenes alegres», la situación laboral de estas trabajadoras de la aguja no era nada alentadora. Es por ello que en la primera década del siglo XX surgen las primeras acciones por parte de asociaciones católicas para mejorar sus condiciones laborales. Así, en 1910 la escritora Dolors Molserdá crea el Patronato de las Obreras de la Aguja, una institución católica que ofrecía a las asociadas asesoramiento, asistencia médica y bolsa de trabajo. También impulsó la Liga de Compradoras, una lista de empresas y establecimientos en los que la explotación laboral era menor. Por su parte, María Domènech de Cañellas en 1912 fundó la Federación Sindical de Obreras, que ofrecía empleos, contaba con una escuela propia y asesoraba a las mujeres.

En el caso de Madrid a comienzos de siglo se crea el Sindicato de Modistas, que contaba con trescientas asociadas que abonaban una cuota mensual de 0,60 pesetas, la cual se destina a su protección de la enfermedad y su vejez¹⁹.

De gran importancia será la figura de la toledana Petra Cuevas (1908-2014), quien llegó a Madrid con 11 años y comenzó su aprendizaje en un taller como modista, empleo que recordaba de este modo en una entrevista concedida para *El País* en el año 1993: «Era muy pesado. Tenías que montar y desmontar los trajes una y mil veces. Entonces se hacían vestidos muy trabajados, no como ahora. Las clientas eran marquesas, condesas y esas gentes».

17 — *Crónica*. 23 de octubre de 1932, pág. 8.

18 — Las labores de bordado podían desempeñarse tanto a máquina como a mano y en ellas trabajaban bordadoras que debían dominar el dibujo.

19 — Ver: Medialdea, S.



Imagen 9. Interior del comercio de tejidos Almacenes Cuadrado, Madrid, 1960. Fondo Madrileños. Archivo Regional de la Comunidad de Madrid.

Imagen 10. Mujeres en clase de corte y confección, 1940. Fondo fotográfico Martín Santos Yubero. Archivo Regional de la Comunidad de Madrid.

Del taller de modista, Petra pasó a ser bordadora en el taller regentado por italianos, primero en Lavapiés y luego en Gran Vía, llamado La Bordadora Española: «Éramos casi mil empleadas, todas del barrio y todas muy jóvenes». Como ella misma recordaba, el trabajo de bordadora estaba bien remunerado: «Ganaba 5,50 al día, mucho más que mi padre, que cobraba tres pesetas».

Cuevas se convirtió en la secretaria del Sindicato de la Aguja durante la II República y la Guerra Civil, llegando a organizar los talleres que confeccionaban los uniformes a las milicias. Al finalizar la contienda en 1939, fue encarcelada durante varios años. Tras cumplir su condena Petra volvió a su oficio: «Con otra modista menos significada que yo políticamente monté un pequeño taller. Ella iba a recoger y a llevar los pedidos».

De manera paralela estas mujeres se organizaron para defender sus derechos y conseguir mejoras en su situación laboral y ejercieron su derecho a huelga, la primera de ellas decretada en París en 1901: «Cuando se trata de nosotras, de nuestras reivindicaciones, de la infame explotación de que somos víctimas, de nuestros derechos y de nuestros sufrimientos, todo el mundo sonríe. Parece que por trabajar en materias frívolas, hemos llegado a adquirir una frivolidad incorregible»²⁰. Por su parte, las modistillas madrileñas en 1905 se organizaron para «defender sus intereses contra las pretensiones abusivas de las dueñas de taller»²¹.

Tras la Guerra Civil se presenta un panorama desolador, la industria textil había decaído, los colores gris, marrón y negro se imponen y la carencia de materiales textiles van a llevar a que se recicle y se reconviertan las prendas. Debido al aislamiento político internacional que sufrirá el país, poco a poco surgen industrias asociadas a la confección como las cremalleras, las agujas para remallar las medias o la máquina de coser Alfa, que se anunciaba como «la primera gran marca española».

La sección femenina de FET y de las JONS, a través de las denominadas «escuelas del hogar», orientarán la educación femenina hacia el gobierno de una casa a través de asignaturas dedicadas al lavado y plancha, la economía doméstica y el corte y confección, entre otras.

En junio de 1948 se aprueba la Reglamentación Nacional de Trabajo en las Actividades de la Confección, Vestido y Tocado²², que se compone de 92 artículos que regulan el sector de la confección a medida y de la confección en serie. Dicho reglamento clasifica minuciosamente las actividades del sector y define al personal específico (femenino y masculino) encargado de realizarlas, encontrándonos así con una información que nos permite visualizar la situación laboral y jerárquica del momento. También se atiende a la actividad de las aprendices, a los períodos de prueba, retribuciones, trabajo a domicilio, horarios o vacaciones, entre otras. (Imagen 10)

20 — *El Liberal*. 20 de febrero de 1901, pág. 1.

21 — *La Lectura Dominical*. 29 de mayo de 1904, pág. 8.

22 — Orden de 16 de junio de 1948. *Boletín Oficial del Estado*, n.º 183.



Imagen 11. Grupo de modistas festejando el día de santa Lucía en la Gran Vía, Madrid, 1949. Fondo fotográfico Martín Santos Yubero. Archivo Regional de la Comunidad de Madrid.



Imagen 12. Anuncio del Concurso del Vestido de 4 Pesetas convocado por *Estampa* el 9 de julio de 1932. Biblioteca Nacional de España.

Revistas para la mujer como *Ama*, *Teresa* o *El Hogar y la Moda* difunden tanto los valores de la familia tradicional católica española como las tendencias de la moda internacional y nacional. Ofrecen también la posibilidad a sus lectoras de adquirir los patrones de los modelos anunciados dirigiéndose a la redacción mediante un formulario y conocer las últimas novedades de las tiendas de tejidos y de los modelos de máquinas de coser tipo Alfa, Sigma o Wertheim.

Llegado el 13 de diciembre, el gremio de la confección celebraría el día de su patrona, Santa Lucía. Se trataba de un día festivo en el que se mezclaba el componente religioso con el lúdico y se organizaba un concurso en el que una de ellas era proclamada «Rosa de Madrid» o «reina de las modistillas». Las modistas acudían a misa y tras esto recorrían las calles divirtiéndose como vemos en esta foto de Martín Santos Yubero tomada en la Gran Vía en 1949. (Imagen 11)

Mención aparte merecen los denominados concursos de modistas que encontramos documentados desde el año 1912, cuando la revista *Nuevo Mundo* pone en marcha su primer concurso de modistas madrileñas y cuyo premio sería un viaje de instrucción y recreo por San Sebastián, Bilbao y Santander²³.

Otro concurso sería el Concurso del Vestido 4 Pesetas o del «vestido barato» organizado por la revista *Estampa*, celebrado durante 1932, 1933 y 1934, que consistía en la confección de un vestido con un coste máximo de 4 pesetas. Eran las propias modistas quienes lo presentaban en un desfile que tenía lugar en Madrid y tras el cual un jurado decidía la ganadora, a quien hacía entrega de un espléndido mantón de Manila. Además, establecía un premio de 500 pesetas para la segunda clasificada y 250 pesetas para la tercera.

Otros concursos que se celebrarían serían el Concurso Destreza en el Oficio en la década de los 50, que reunirá a las modistas de toda España, o ya los concursos de carácter más popular como el concurso de enhebrado de aguja y pegado de botones que se celebraba en Morata de Tajuña con motivo de sus fiestas patronales. (Imagen 12)

LA MEMORIA PUNTADA A PUNTADA

La memoria viva de un oficio se encuentra en los testimonios de las personas que lo ejercieron, y este es el caso de la aproximación que hemos realizado a los recuerdos y vivencias que nos han ido transmitiendo las entrevistas realizadas a mujeres que trabajaron como modistas en Madrid y a sus familiares.

Como se ha visto a lo largo del texto, existieron en la ciudad pequeños talleres de confección o bordados regentados por mujeres que a su vez daban empleo a muchas trabajadoras. Ese fue el caso de Josefina Robles, que empezó a coser en su casa de la calle Alcalá y en los años 40 abrió su propio taller en la calle Antonio Acuña, el cual permaneció abierto hasta 1975. «Iba a París y Barcelona a ver las colecciones y comprar telas al Dique Flotante y a Santa Eulalia. En los 60 llegó a tener



Imagen 13. La modista Josefina Robles. Imagen cedida por su familia para esta publicación.

unas sesenta personas empleadas entre bordadoras y costureras confeccionando para mujeres de la alta sociedad madrileña», nos relataba su nieta Pepa. (Imagen 13)

Recordamos también el taller de Ninfa Costura regentado por Francisco Aguirre²⁴, ubicado en la calle de las Hileras 17 de Madrid. Corría el año 1944 cuando entraba a trabajar en él Teresa Gómez a la edad de 15 años, permaneciendo en su puesto hasta que su dueño lo cerró por jubilación en 1984. «Cosían para mujeres de ministros y para firmas conocidas. Entre sus clientas se encontraba Laura Pinillos (vedete), Lupe Sino (novia del torero Manolete), Lola Flores, Ava Gardner, etc.», nos cuenta su sobrina nieta María, quien ha heredado la documentación de su tía abuela y está interesada en mantener viva su memoria.

Aún hoy en día las que trabajaron en alta costura recuerdan dónde adquirían los materiales para la confección, aquellas tiendas de telas como Palau, en la calle del Carmen y en Velázquez, Zorrilla, en la calle Alcalá, o Maryeling en Montero, son las más nombradas.

Muchas transmitieron a sus hijas la historia sobre su inicio en la costura en los propios talleres donde empezaban haciendo hilvanes, poniendo hombreras, sobrehilando, llevando las prendas confeccionadas a las clientas. Las aprendizas también limpiaban y recogían el taller. Con el tiempo iban subiendo de categoría y se especializaban en algunos casos.

Teresa trabajó primero para el sastre de la calle Mayor Eusebio de Diego²⁵ y después para un modisto de la calle San Bruno, cobrando 3 pesetas diarias por un horario de 10 a 14 y de 16 a 20 horas. Durante la guerra cosía uniformes militares con su máquina Singer en casa. Su hija Teresa ha conservado en su memoria parte del relato laboral de su madre: «Cuando mi madre empezó a trabajar tenía catorce años, hacía falta una ayuda en casa y entró en el primer taller de repartidora y preparando planchas, allí no le enseñaron nada, pero aun así ganaba 4 pesetas a la semana y estaba asegurada».

Uno de los aspectos más repetidos por las exmodistas y familiares es el hecho de que cuando se casaban dejaban de trabajar, quedando la costura relegada a un contexto más doméstico: «Nunca dejó de trabajar. Dejó el taller cuando se casó y se puso a trabajar por su cuenta, en su casa. Luego con los años siguió cosiendo haciendo arreglos para tiendas de confección», recuerda Julia, nieta de Maruja, costurera de Lavapiés en el taller de doña Manolita en la calle Ave María.

Asimismo, Maruja dejó a su nieta un valioso testimonio de posguerra: «Lo que más hacía en aquellos tiempos era “dar la vuelta a los abrigos” o chaquetas. Una práctica muy habitual en aquellos tiempos de posguerra, de penurias. Y luego en su casa, encargos de señoras. También hubo un tiempo en el que mis tías cosían para el ejército (capotes y botonaduras, sobre todo)».

24 — En el transcurso de nuestra investigación hemos localizado en el Archivo de Villa el expediente alusivo a este taller. Expediente 36.462.21.

25 — En el transcurso de nuestra investigación hemos localizado en el Archivo de Villa el expediente alusivo a este taller. Expediente 21.277.86.

Nacida en Chamberí en 1921, Natividad entró en un taller con 13 a 14 años, llegando a ser oficiala y abandonando la costura en 1949 cuando se casó. Es en su nieta Almudena en quien ha recaído la tarea de recordar el trabajo de su abuela: «Para comprar los tejidos existían los representantes de las fábricas, sobre todo catalanas, que llevaban sus muestrarios al maestro y él elegía las piezas que le gustaban para luego ofrecerlas a sus clientes. Los botones, hilos, broches, etcétera, los compraba en los almacenes del centro de Madrid, sobre todo en Pontejos o en la calle Concepción Jerónima. También en determinadas ocasiones en la mercería El Botón de Oro, de la calle Juan de Austria [...]. En el Sindicato de la Aguja, su jefe no cotizó por ella (cosa que Natividad desconocía) y no recibió nada cuando contrajo matrimonio, y no tuvo derecho a pensión cuando cumplió 65 años. Algunas de las modistas o sastras que trabajaron allí sí que recibieron pensión o dinero extra durante los años de la Guerra Civil (1936-1939), pero Natividad en ese período trabajó solo durante un año, porque cuando se intensificaron los bombardeos cuidaba a los niños pequeños de la corrala donde vivía, les daba de comer, les enseñaba a leer y escribir, y enseñaba a coser a las niñas. En esta época, recibió encargos de su maestro del taller, llevaba a sus hijos al médico, a la escuela, les llevaba compra, y ellos le ayudaron siempre».

En el popular barrio de Lavapiés vivieron y trabajaron las conocidas como «las camiseras de Lavapiés», una familia que en su domicilio de la calle San Carlos abrió su taller dedicado a la confección de camisas.

Fue la abuela de Maribel, Inés, Marisa y Jesús quien llegada desde un pueblo de Ávila abrió su taller de camisas en Lavapiés. Allí enseñó a su hija y a sus nietas mientras que su nieto se encargaba de mantener a punto las máquinas: «Tenía unas veinte máquinas de coser Alfa, Singer, Sigma y también una máquina especial para los ojales», relata Jesús.

En su caso eran los almacenes la Encina que se encontraban en la calle Conde de Romanones donde adquirían las piezas de las camisas ya cortadas, y ellas las cosían y se las devolvían ya confeccionadas para que en el almacén las vendieran.

Carmen, la más longeva de nuestras entrevistadas (Madrid, 1929), aprendió a bordar con las monjas de Santa Cristina y empezó a trabajar como bordadora desde los trece años hasta que se casó. Recuerda que sus condiciones laborales inicialmente no eran muy favorables: «Trabajaba a destajo, hasta que llegó otra monja y nos dio de alta en la seguridad social». También recuerda la organización del taller: «Había alguna que bordaba a máquina. Bordaban y cosían. Estaban las máquinas de bordar y las que bordábamos a mano con el bastidor, y otras con el festón. De hecho, todas las bordadoras hicimos el ajuar de Carmen Franco, bordando juegos de cama, mantelerías, a mano. Y la monja daba las vueltas y miraba las labores, y las que no le gustaban las cortaba con la tijera y había que volver a empezar».

En el caso de Ana Mari (Albacete, 1937), a ella siempre le gustó coser y soñaba desde niña con ser modista. Durante nuestra conversación insiste mucho en diferenciar que ella era modista y no costurera, ya que ella sacaba patrón, cortaba y confeccionaba los modelos.

Nos relata que sus inicios en Madrid fueron en un taller de la calle Mayor donde ingresó sabiendo coser, ya que su tía le había enseñado. Dada su pericia en el oficio, se hizo con una cartera propia de clientas de la aristocracia madrileña, por lo que tras unos años en el taller optó por establecerse por su cuenta.

Durante su vida laboral le fue muy bien, acudía con las marquesas para las que cosía a las casas de modistos como Emmanuel Kowaritz, Asunción Bastida o Elio Berhanyer, donde desfilaban las maniquís y luego ella copiaba los modelos tal y como los recordaba mediante un dibujo que realizaba en el coche de su clienta. Las acompañaba a comprar el género y siempre volvía con alguna pieza de tejido para ella. Como otras modistas, cuando se casó dejó de trabajar, aunque siguió cosiendo con su máquina Wertheim en casa para ella, sus hijos y familiares.

Por los datos consultados en el Archivo de Villa fueron numerosos los sastres, sombrereras y sombrereros, corseteros y corseteras, merceros, modistas y bordadoras que trabajaron en la ciudad de Madrid entre los años 40 y 70.

Otro de los oficios asociados a la mujer dentro del gremio de la costura del calzado era el de aparadoras. Faustina (Madrid, 1948) ejerció este trabajo en Creaciones Albert, que tenía un taller de la calle Ramón Calabuig en Vallecas y tiendas en la calle Goya y Gran Vía. «Su marca era muy reconocida, hacían zapatos para personalidades de la época: Celia Gámez, Antoñita Moreno, Lola Flores, ella incluso tenía su horma propia para sus zapatos, a veces traía el tejido del vestido que iba a llevar para que le hicieran los zapatos a juego».

* * *

Queremos expresar nuestro agradecimiento a Julia, Consuelo, Teresa, Lina, Maribel, Marisa, Inés, Jesús, Pepa, Sandra, Almudena, Estefanía y María por compartir sus recuerdos hilvanando la historia de Madrid.

Referencias

- Amo del Amo, M. C. (2008). *La familia y el trabajo femenino en España durante la segunda mitad del siglo XIX* [Tesis doctoral]. Universidad Complutense de Madrid.
- Antúnez López, S. (2019). Los artífices del vestir de Isabel de Farnesio de 1714 hasta 1746. *ArtyHum: Revista Digital de Artes y Humanidades*, 57, págs. 74-100. ISSN-e 2341-4898.
- Cabrera Pérez, L. A. (2005). *Mujer, trabajo y sociedad (1839-1983)*. Madrid: Fundación BBVA, Fundación F. Largo Caballero.
- De Sousa y Congosto, F. (2007). *Introducción a la historia de la indumentaria en España*. Madrid: Ediciones Istmo.
- Díaz Sánchez, P. (1999). Del taller de costura a la fábrica. El trabajo de las mujeres en la confección-textil madrileña. *Cuadernos de historia contemporánea*, 21, págs. 279-294.
- Domínguez Riezu, M. (2021). *La moda justa*. Barcelona: Anagrama.
- López-Cordón Cortezo, M. V. (1986). La situación de la mujer a finales del Antiguo Régimen (1760-1860). En VV. AA. *Mujer y sociedad en España (1700-1975)* (p. 67). Madrid: Ministerio de Cultura. Instituto de la Mujer.
- Medialdea Veiga, S. (2020). *Mujeres y madrileñas. Madrid en femenino*. Madrid: Editorial La Librería.
- Mesonero Romanos, R. (1833). *Manual de Madrid. Descripción de la corte y de la Villa*. Madrid: Imp. de M. de Burgos.
- Miller Ellis, L. (2004). Shopping for silks in eighteenth century Madrid. *Datatextil*, 10, págs. 4-17.
- Pasalodos Salgado, M. (2012). Ir de compras por Madrid. Los grandes almacenes y sus catálogos ilustrados. *Datatèxtil*, 27, págs. 6-21. ISSN 1139-028X.
- Prego de Lis, M. y Cabrera Lafuente, A. (2019). ¡Extra, moda! El nacimiento de la prensa de moda en España. Museo del Traje.
- Simón Palmer, M. C. (2004). *Extranjeros en el comercio e industria madrileños*. Centro Mesonero Romanos. Ciclo de conferencias Don Ramón Mesoneros Romanos y Su Tiempo. Madrid: Instituto de Estudios Madrileños, CSIC.
- Toboso Sánchez, P. (2002). Grandes almacenes y almacenes populares en España. Una visión histórica. *Historia Económica (Fundación SEPI)*, 2.
- Valero García, E. (domingo, 8 de julio de 2018). Galdós, las modistillas y un concurso. Madrid-Santander, 1912. *Historia urbana de Madrid*. <https://historia-urbana-madrid.blogspot.com/2018/07/galdos-las-modistillas-y-un-concurso-madrid-santander-1912.html>
- Velasco Molpeceres, A. M. (2016). *Moda y prensa femenina en la España del siglo XIX*. Madrid: Ediciones 19.



Bordadoras de una de las
Escuelas del Hogar de la Sección
Femenina, Madrid, 1947.
Fondo fotográfico Nicolás Muller.
Archivo Regional de la Comunidad
de Madrid.

Interior de una tienda de tejidos.
Reportaje de fotografías para la
revista *Textil*, Madrid, 1949. Fondo
fotográfico Cristóbal Portillo.
Archivo Regional de la Comunidad
de Madrid.





Otto Wunderlich. Visita de un grupo de mujeres de la Sección Femenina a los Almacenes Rodríguez de la Gran Vía, Madrid, 1941. Instituto del Patrimonio Cultural de España, Madrid, Ministerio de Cultura y Deporte.



Dos mujeres en una de las clases de confección de la Escuela del Hogar de la Sección Femenina de la calle Villalar, Madrid, 1947. Fondo fotográfico Gerardo Contreras. Archivo Regional de la Comunidad de Madrid.

María Dolores vistiendo el uniforme de Flecha de la Sección Femenina para eventos deportivos veraniegos, Madrid, 1943. Fondo Madrileños. Archivo Regional de la Comunidad de Madrid.





Reportaje en un taller de costura,
Madrid, 1946. Fondo fotográfico
Gerardo Contreras. Archivo
Regional de la Comunidad
de Madrid.











Taller de sombrereras, Madrid,
1946. Fondo fotográfico Gerardo
Contreras. Archivo Regional
de la Comunidad de Madrid.







Las modistas Josefa Herrero Arias y Purificación Herrero Arias junto a sus compañeras en el balcón del taller de costura de Cristóbal Balenciaga, EISA en la avenida José Antonio, actual Gran Vía, con Caballero de Gracia, 7 de mayo de 1949. Colección familiar de María José Contreras Abelló, nieta de Josefa.

Caminito que el tiempo ha borrado
que juntos un día nos viste pasar
he venido por última vez
he venido a contarte mi mal

Caminito que entonces estabas
bordado de trébol y juncos en flor
una sombra ya pronto serás
una sombra lo mismo que yo

Desde que se fue
triste vivo yo
caminito, amigo
yo también me voy

Desde que se fue
nunca más volvió
seguiré sus pasos
caminito, adiós

Caminito que todas las tardes
feliz recorría cantando mi amor
no le digas si vuelve a pasar
que mi llanto tu suelo regó

Caminito cubierto de cardos
la mano del tiempo tu huella borró
yo a tu lado quisiera caer
y que el tiempo nos mate a los dos

Desde que se fue
triste vivo yo
caminito, amigo
yo también me voy

Desde que se fue
nunca más volvió
seguiré sus pasos
caminito, adiós

Caminito que el tiempo ha borrado
que juntos un día nos viste pasar
he venido por última vez
he venido a contarte mi mal
caminito que entonces estabas
bordado de trébol y juncos en flor
una sombra ya pronto serás
una sombra lo mismo que yo
Desde que se fue
triste vivo yo
caminito, amigo
yo también me voy
Desde que se fue
nunca más volvió
seguiré sus pasos
caminito, adiós
Caminito que todas las tardes
feliz recorría cantando mi amor
no le digas si vuelve a pasar
que mi llanto tu suelo regó
caminito cubierto de cardos
la mano del tiempo tu huella borró
yo a tu lado quisiera caer
y que el tiempo nos mate a los dos
En el balcón del taller
Madrid 14-5-1949

Reverso de una de las fotografías
escrita a mano por Purificación
con la letra del tango *Caminito*
interpretada por Carlos Gardel
y que cantaban las modistas en el taller.





Reportaje sobre la confección y pruebas del vestuario de la película *Eugenia de Montijo* en el taller de Modas Monic con figurines diseñados por José Luis López Vázquez, Madrid, abril de 1944. Fondo fotográfico Gerardo Contreras. Archivo Regional de la Comunidad de Madrid.



Maniqués del taller de Julio Laffite, en la calle Serrano, 28. Imágenes de la cabina y del salón, Madrid, 1 de noviembre de 1940. Fondo fotográfico Martín Santos Yubero. Archivo Regional de la Comunidad de Madrid.



Desfile de reinas, organizado por el diseñador Marbel con motivo de su 25 aniversario en la moda, celebrado en sus salones de la calle Lista, Madrid, 12 de diciembre de 1949. Fondo fotográfico Cristóbal Portillo. Archivo Regional de la Comunidad de Madrid.





Entrega de los premios Rosa de Madrid en el Festival celebrado en el Teatro Español con motivo del día de santa Lucía, patrona de las modistas, organizado por los Gremios de Confección del Sindicato Textil, Madrid, 13 de diciembre de 1949. Fondo fotográfico Gerardo Contreras. Archivo Regional de la Comunidad de Madrid.



Reportaje del diseñador Manuel Pertegaz en su primer salón madrileño de la calle Ayala, 10 y en el parque de El Retiro, 1948. Fondo fotográfico Nicolás Muller. Archivo Regional de la Comunidad de Madrid.











El diseñador Manuel Pertegaz
probando a una modelo,
finales de la década de 1940.
Archivo JM Lara.

MADRID DE ALTA COSTURA:
UNA RADIOGRAFÍA
MIQUEL MARTÍNEZ ALBERO

Hablar de alta costura en España es hablar de los años dorados de los grandes creadores que vistieron a las mujeres de una élite política y social. Pero, generalmente, cuando se habla de alta costura en términos españoles, la historiografía ha solido recurrir a unos pocos nombres de la moda de nuestro país que apenas se cuentan con los dedos de una mano. alta costura, para muchos, significa un término casi exclusivamente radicado en París, controlado por una cámara sindical que rige unas normas concretas sobre lo que puede o no llamarse de esta forma. Lo que no entre en esas normas queda fuera de la alta costura. Quizá por esta férrea tradición francesa muchos han sido los que han confundido la creación española como algo que no debía denominarse como tal. Pero nada más lejos de la realidad.

Sería mucho más fácil definir una casa de alta costura como aquella que tiene dos divisiones, la de sastrería (dedicada a trajes sastre, abrigos y, en definitiva, prendas de manga) y la de fantasía (ocupada de los vestidos que se modelan en maniquí con tejidos mucho más suntuosos, drapeados y volúmenes), que realizan una confección manual por encargo y sobre las medidas de la propia clienta, que debe realizarse algunas pruebas antes de que la prenda esté terminada y entregada.

Y definiendo esto, es más fácil entender que, a partir de 1940, España, o mejor dicho una España muy concreta, se vistió de alta costura. Y la alta costura se convirtió casi en un tema nacional.

«Lo primero que os pide es que reafirméis el criterio de que hay que vestir bien. La mujer es [...] el exponente más fino y sensible de la vida de un país. En las zonas rojas se tuvo que abandonar la mujer a los dictados de la chabacanería. Vestir bien era un señalamiento. El buen gusto era un signo que marcaba y que despertaba la sospecha que muchas veces se convertía en realidades fatales. Hemos de distinguirnos de las mujeres de aquel tiempo» (*La moda en España*, 1940, p. 28-29).

De esta forma hablaba Marichu de la Mora bajo el pseudónimo de Friné a las lectoras de *La Moda en España*, la revista que esta había fundado en 1939 dedicada exclusivamente a orientar a las mujeres españolas en el mundo del vestido. Además de diferenciarse de las anteriores mujeres, había que marcar un estilo nacional que representara a la nueva mujer española salida del final de la contienda bélica de la década anterior. Apuntaba asimismo en las páginas de su revista: «Las mujeres tienen, en estas horas de renovación moral de España, la obligación de vestir mejor.

Imagen 1. La modista Isaura Botella. Amer Ventosa, ca. 1960. Museo del Traje. Centro de Investigación del Patrimonio Etnológico, Madrid.

Imagen 2. Una modelo pasa un vestido de noche en el salón de alta costura de Julio Laffitte, Madrid, 1940. Fondo fotográfico Martín Santos Yubero. Archivo Regional de la Comunidad de Madrid.



La elegancia no es incompatible con la sobriedad. Esta nos decreta una conducta mejor, un inquebrantable impulso de servir a España» (*La moda en España*, 1941, p. 3).

Pero ¿tan mal se había vestido en España? Marichu de la Mora pretendía volver a la elegancia de un pasado prerrepblicano, donde la sociedad aristocrática era la que marcaba las pautas vestimentarias en el país.

En Madrid, en los años anteriores a la II República española, los nombres que vestían este entorno cortesano poco tenían que ver con los nombres españoles que en ese momento había que ensalzar. Creadores como Max, *madame* Raguette, las hermanas Cottret, Linette Mioux eran los personajes que, junto a casas extranjeras que pasaban de forma frecuente sus modelos en la capital, vestían a la alta sociedad madrileña del momento. Pero la mayoría de todos estos personajes foráneos que marcaban la moda capitalina desaparecieron entre 1936 y 1939. Quedaron, eso sí, algunas modistas ligadas al mismo entorno cortesano que, aunque con un perfil mediático mucho más bajo que los extranjeros, tuvieron carreras fuertemente sólidas tanto antes de la Guerra Civil como en los años posteriores a 1940.

Una de ellas, quizá la más destacada de la alta modistería madrileña fue Isaura (imagen 1). Isaura Botella Julià, afincada en Madrid desde 1915, comenzó trabajando en el taller de sus tías, las hermanas Gosálbez, muy ligadas profesionalmente al entorno de la corte. Tras la muerte de estas, abrió su propio taller en 1918 en la calle Tamayo, n.º 6 (Herranz, 2015, p. 7). Isaura alcanzaría una grandísima notoriedad a partir de los años cuarenta, con la alianza que mantuvo con otra modista importante de la capital: Rosario Aranduy. Las creaciones de ambas modistas, ahora bajo una misma etiqueta con el nombre de Isaura y Rosario, fueron frecuentes en los grandes eventos de sociedad que se empezaron a desarrollar nuevamente en esos años. Hablar de Isaura, de Rosario, o de Isaura y Rosario, es hablar de la pervivencia de la moda ligada al entorno de una aristocracia que había recuperado sus privilegios a pesar de que no hubiera una corte real a la que servir. De hecho, su nombre se mantuvo unido al de la familia real en el exilio: Isaura y Rosario vistieron a la infanta Pilar en su puesta de largo en Estoril en 1954 y, esta vez Isaura en solitario¹, para su boda con Luis Gómez-Acebo en 1967. (Imagen 1)

No fueron las únicas modistas de la aristocracia, ni son quizá las que más se recuerdan. El 12 de octubre de 1947, una jovencísima Cayetana Fitz-James Stewart contrajo matrimonio con Luis Martínez de Irujo. Lo hizo llevando un vestido de raso de seda y encaje de Bruselas en color marfil con casi dos metros y medio de cola firmado por Flora Villarreal². A pesar de que esta creación ocuparía múltiples portadas y fotografías en la prensa nacional e internacional del momento, Villarreal siempre mantuvo un perfil discreto y de dedicación absoluta a su trabajo. Empezó con un salón de costura en 1924 en la calle Montesquiza n.º 6, en su propia residencia, aunque después

1 — Ambas modistas se separaron en 1960 y cerraron el taller que tenían en la calle Alcalá, 77. Isaura se estableció en el número 77 de la misma calle y Rosario Aranduy en el 44 de la calle de Ayala.

2 — El vestido se conserva en el Museo del Traje CIPE, con n.º de inventario CE092664.

de 1940 se trasladaría a Paseo de la Castellana, 9, donde se mantuvo hasta el cierre del negocio en 1968 (Herranz y Seco, 2008, p. 63). La creación de Flora Villarreal, como la de muchos talleres de alta costura y de modistería madrileña, se basó en la creación propia y en la adaptación de trajes y patrones que compraba en sus múltiples viajes a París y a Roma para ver las colecciones que pasaban sus homónimos extranjeros³.

Además de estos dos nombres, la lista de talleres madrileños de otras modistas de alta costura que vistieron la época pero que se mantuvieron alejados del foco mediático no es corta. Entre 1940 y finales de los años sesenta encontramos talleres como el de Adela Passapera (Génova, 19), Lina (Velázquez, 4), Teresa Rico (Almagro, 3), Teresa Olivares (Prim, 5), Rosario Polo (Eduardo Dato, 12) o Rosa de las Heras (Juan de Mena, 23), entre muchísimos otros.

Sin embargo, sí que hay algunos nombres de salones de costura que trascendieron de modo más notable. Uno de estos es el del jienense Natalio Bernabéu, quien, después de trabajar para la Casa Max antes de la Guerra Civil (*Espanya, cinquanta anys de moda*, 1987, pp. 66-67), abrió un taller de costura en la plaza de la Independencia n.º 8 que se mantuvo en activo hasta los años setenta. Otro nombre destacable es el de *madame* Rosina, quien tuvo su taller en la plaza de Santa Bárbara n.º 3. Sus vestidos de fiesta hicieron furor en los años cuarenta y cincuenta entre las damas de la sociedad, que veían en ella una creadora que entendió bien las formas del cuerpo de la mujer española (*Espanya, cinquanta anys de moda*, 1987, pp. 68-69). En el mismo edificio se ubicó otro salón de alta costura importante en la capital, el de Lino Martínez, en funcionamiento entre 1940 y 1979 (Herranz, 2013, p. 5). Probablemente en la obra de Lino sea donde más se puede apreciar la influencia de la costura parisina en la costura madrileña con modelos que adaptó al gusto español y que decoró con profusión de destacados bordados que todavía hoy se pueden apreciar en muchas de las piezas que le han sobrevivido⁴.

Otro de los nombres que pasaron de trabajar para el entorno cortesano a establecer una firma de alta costura con solvencia fue Emanuel Kowarik. Estaba casado con una de las hermanas Cottret, que abrieron el taller en la calle Fernando VI en 1917, pero decidió establecer su propio negocio dedicado a la alta costura en 1924 en la misma calle. En 1934 se estableció en Carrera de San Jerónimo, 40 bajo el nombre de Monsieur Manolo, nombre que cambiaría rápidamente por el de Emanuel, que es el que le acompañaría hasta los años setenta, cuando se retiró.

LOS QUE VINIERON

En 1940 la Guerra Civil había acabado, pero Europa estaba sumida en plena II Guerra Mundial. Esto hizo que algunos creadores españoles afincados en París regresaran o instalaran casas de moda en la capital de España. (Imagen 2)

3 — Información aportada por Ana María López-Cotelo, nieta de Villarreal, vía entrevista telefónica.

4 — El Museo del Traje conserva algunas piezas pertenecientes a Esperanza Ridruejo que manifiestan la importancia del bordado en la obra de Lino Martínez.

El regreso más importante lo protagonizó un creador cuyo nombre estaba empezando a aparecer en las crónicas de moda internacionales y que había cerrado pocos años antes su casa de Madrid para instalarse en París: Cristóbal Balenciaga. Aunque había abierto su primer negocio de alta costura en San Sebastián en 1917 (Arzalluz, 2010, p. 14), no fue hasta 1933 cuando llegó a Madrid, al mismo taller que ocupó hasta su cierre definitivo en 1968 (Arzalluz, 2010, p. 163). La progresión internacional de Balenciaga en París, al mismo tiempo que mantener una sucursal abierta en Madrid, lo situaron como el modisto estrella de la altísima sociedad madrileña, vistiendo tanto a la antigua aristocracia cortesana como a la nueva aristocracia de la dictadura, siendo especialmente destacable la familia del dictador Franco.

Pero no fue el único. Otro fue el sevillano Julio Laffitte y Pérez del Pulgar, quien después de haber trabajado para Edward Molyneux y para Lucien Lelong en París, abrió su casa de alta costura en el número 28 de la calle Serrano (imagen 2). A pesar de la aparición constante de Julio Laffitte en la prensa nacional, especialmente en revistas de Prensa del Movimiento como *Vértice*, la aventura madrileña de Laffitte duró relativamente poco. En 1946 cerró su taller y marchó a Estados Unidos, donde se hizo cargo del departamento de peletería de varios grandes almacenes neoyorquinos.

Otro destacadísimo nombre que aterrizó desde París fue el de la santanderina Ana Caller Donesteve, conocida como Ana de Pombo, quien abrió su casa de costura en la calle Hermosilla, 12 en 1942, como una sucursal de la misma casa que en ese momento tenía en París. La aventura en la alta costura de De Pombo fue todavía más breve, puesto que, llena de deudas, cerró sus salones dos años más tarde y huyó a Argentina.

Sin embargo, el establecimiento no quedó vacío mucho tiempo. Una de las modistas más destacadas de Barcelona, Asunción Bastida, ocupó sus salones (imagen 3). Había abierto años antes su casa de alta costura en Barcelona, en el Paseo de Gracia, y poco después había inaugurado una sucursal en Madrid en la calle Marqués de Valdeiglesias, 5. A Bastida le siguieron otros creadores de Barcelona como Pedro Rodríguez o Manuel Pertegaz. (Imagen 3)

Rodríguez, que había abierto su casa en Barcelona en 1919 y adquirió fama en el mundo de la moda a partir de la Exposición Internacional de 1929 (Calzadilla, 2012, p. 7), no llega a Madrid hasta 1940. Se instaló en la calle Alcalá, 62 (luego 54), de la que no se movió hasta su cierre a finales de los años setenta. La llegada de Pertegaz no será hasta años más tarde, en octubre de 1947, cuando empieza a pasar colecciones de forma regular en un piso de la calle de Ayala, 10. Ya a finales de 1950 se instalará en la calle Hermosilla n.º 26, aunque su casa cambiará de dirección en varias ocasiones, mudándose al Paseo de la Castellana en 1957 (56 y luego 122) y once años más tarde a un palacete en El Viso, en la calle entonces llamada Matías Montero —hoy Maestro Ripoll—.

Este cambio constante de direcciones en el salón de alta costura de Pertegaz no hace más que demostrar el enorme éxito que tuvieron estos creadores en



Imagen 3. La modista Asunción Bastida en su salón en Madrid, 1960. Fondo fotográfico Gerardo Contreras. Archivo Regional de la Comunidad de Madrid.

Madrid desde su llegada a principios de los años cuarenta. La sociedad capitalina necesitaba un aire renovador en sus guardarropas y encontró en estos modistos que llegaron de Barcelona un estilo más moderno y quizá más alineado con las tendencias de la moda del momento. No en vano, estos tres personajes fueron algunos de lo que muchos llamaron «los cinco grandes de la alta costura española», que incluía otras firmas catalanas como Santa Eulalia y El Dique Flotante.

Cierto es que estas cinco empresas del ramo del textil fueron fundadoras de una asociación a principios de la década de 1940 que llamaron Cooperativa de la Alta Costura Española, que en sus primeros años colaboró con el Sindicato Nacional del Textil en Barcelona para organizar una serie de salones en los que presentar sus colecciones y en los que aglutinar no solamente a modistos, sino también a industrias textiles y otros proveedores relacionados con la alta costura.

Hubo, sin embargo, otro modisto catalán que se afincó en Madrid, pero que, a diferencia de sus paisanos, no estableció allí una mera sucursal de su casa en Barcelona, sino la sede principal: Eusebio Oller, conocido en el mundo de la moda como Marbel.

Marbel era otro de los que había probado fortuna en París, donde acabó siendo modelista en la casa de Paul Poiret. Regresó a España con la Guerra Civil y con el dinero ganado en sus años en Francia abrió una casa de costura en Barcelona en los primerísimos años cuarenta. En 1945 abrió la que sería desde entonces su sede principal, en la calle Lista, 25, donde pasaba sus colecciones (imagen 4), que destacaban por sus preciosistas trajes de noche de ricos bordados y drapeadosuntuosos. (Imagen 4)

LA ALTA COSTURA AGRUPADA

Marbel se convirtió en el diseñador estrella de la capital con el aplauso de la alta sociedad y la atención de la prensa. Y fue de los primeros en reivindicar la posición de Madrid y de los talleres y casas madrileñas en la moda española. Así, en vista del apoyo del Sindicato Nacional del Textil a los salones de la Cooperativa de Alta Costura, Marbel concedió una entrevista a la publicación oficial del Sindicato, la revista *Textil*, en la que cargó duramente contra ambas instituciones:

«[El Sindicato] Es el único que puede encauzar y dirigir este negocio. No podemos consentir los del Ramo [...] que sea una cooperativa de Barcelona —a la que hay que prohibir, dicho sea de paso, ese título que da a sus exhibiciones barcelonesas, “Salón de la Moda Española”, cambiándolo por el de “Salón de la Moda Catalana” o “Barcelonesa”— quien, según parece, asuma la función de canalizar lo que puede constituir una enorme fuente de divisas» (*Textil*, 1952, pp. 17-20).

¿Era en realidad un reproche, puesto que él no pertenecía a la Cooperativa? Parece que no. Él mismo afirmaba en el texto que no tenía sentido formar parte de la



Imagen 4. El modisto Marbel charla con algunas clientas en su salón de la calle Lista, 1952. Fondo fotográfico Nicolás Muller. Archivo Regional de la Comunidad de Madrid.

institución, pues su casa madre estaba en Madrid. «¿Si le invitasen a pertenecer a ella, cambiaría de criterio?», le preguntaron. «Exigiría que invitasen a los demás modistos madrileños», sentenciaba. Marbel, aun siendo consciente del potencial empresarial de Barcelona en cuanto a la alta costura por la cantidad de industria textil existente, exigía que Madrid debía ser el centro:

«Reprocho [al Sindicato Nacional] la desatención que presta a esta rama tan importante de la producción en Madrid. En Lyon puede decirse que se fabrican la mayoría de las telas que Francia emplea en la alta costura; la equivalencia de Lyon en España es Barcelona. Y, sin embargo, es París [...]. No cabe duda que el Salón de la Moda Española, fundado por una cooperativa barcelonesa tiene que renunciar a ese nombre [...]. El auténtico Salón de la Moda Española debe celebrarse en Madrid».

Arturo López, jefe del Sector de la Confección del Sindicato Nacional, contestó a las reclamaciones de Marbel poco tiempo después.

«Para mí, todos los encuadrados en el Sector Confección, sean firmas poderosas o empresarios modestos, tiene o igual mi afecto y consideración [...]. No admito los reproches que al Sindicato se dirigen, ni tampoco la desatención que se le imputa a los problemas de la alta costura [...]. Lo que hace falta es que todos acudan a nuestra llamada y que vengan con espíritu de colaboración, sin personalismos, dispuestos a realizar una labor conjunta [...] que puede dar motivo para la creación del Grupo de Alta Costura, encuadrado en el Sindicato Nacional Textil. Este grupo podría asumir la función rectora en cuanto se refiere a la proyección de la moda española. [...]. La labor realizada hasta hoy en ese sentido por un grupo de alta costura creo merece la gratitud de todos» (*Textil*, 1953, pp. 8-9).

La iniciativa de este Grupo de Alta Costura se materializó algunos años después, en el verano de 1956. Se formó, esta vez sí, la primera organización a nivel estatal y con carácter oficial que reunía las empresas que se dedicaban a la alta costura. La junta directiva la formó un conjunto de casas, tanto de Madrid como de Barcelona, siendo el presidente del grupo el modisto Lino, acompañado en la junta por Rosina, Pedro Rodríguez, Natalio, Asunción Bastida, Rosario Aranduy y el propio Marbel (*Textil*, 1956, p. 14).

En 1960 los creadores de alta costura se agruparon en una nueva asociación alejados esta vez de la oficialidad del Sindicato Nacional del Textil. Nació ACE (Agrupación de Alta Costura Española), con un presidente de honor como Cristóbal Balenciaga, y Enrique Caruncho, como consejero delegado (*Teresa*, 1960, p. 8). Enrique Caruncho, extrabajador de banca, había abierto años antes un salón de alta

costura en la calle Velázquez n.º 22⁵. Su implicación en la difusión de la moda madrileña fue fundamental en los años cincuenta y sesenta, e incluso patrocinó iniciativas y concursos para promover la moda española. La nueva agrupación fue esencial a la hora de gestionar las ayudas que se empezaron a otorgar a las empresas del sector para promocionar la moda española, pero también para negociar las condiciones fiscales y laborales de las empresas agrupadas.

Entre 1964 y 1969 fue presidente de la Alta Costura Española Jesús Vargas, del dúo creador Vargas Ochagavía, una de las firmas más prolíficas del panorama madrileño, fruto de la amistad entre este y Emilio Ochagavía. Abrieron su taller de alta costura en 1946 en la calle Narváez, 13 y se mantuvieron en este oficio hasta 1978 (Calzadilla, 2017, p. 69).

Vargas Ochagavía fue una firma nacida en Madrid de la unión de dos personajes cuyos orígenes estaban alejados de la capital, pero que fue en esta donde sus carreras se encontraron a través del oficio de la alta costura. Emilio Ochagavía trabajaba en el taller de Pedro Rodríguez en Alcalá, 54, donde también trabajaba la madre de Jesús Vargas, que les puso en contacto (Calzadilla, 2017, p. 4).

Otra de las firmas que nació de la unión de dos trabajadores de la costura madrileña y que tuvo una trayectoria nada desdeñable en la moda patria fue la de Herrera y Ollero. El extremeño Enrique García-Caballero Ollero y el sevillano Rafael Herrera abrieron su casa de costura en 1952 en la calle de San Onofre, junto a la Gran Vía. Pocos años después, y visto el gran éxito que tuvieron casi desde el principio, desplazaron su casa de costura a la calle Almirante n.º 9, donde permanecieron hasta el cese de sus actividades. Desde ahí lanzaron las colecciones que les granjearon cierta fama internacional al calor de esta nueva edad de oro de la costura nacional que se generó en las calles de Madrid.

LOS AÑOS SESENTA Y LA NUEVA GENERACIÓN

Los salones del modisto Marbel de la calle Lista habían sido punto de encuentro de lo más granado de la sociedad de Madrid, atraída por sus ricos tejidos y bordados y sus despampanantes vestidos de fiesta. Por eso, cuando Marbel presentó en sociedad a su sobrino José María en un desfile que mostró una colección que este había diseñado, a nadie extrañó que el joven, que entonces contaba con dieciocho años, abriera un nuevo salón de costura y se convirtiera en el heredero creativo de su tío, adoptando el nombre de Marbel Junior. El jovencísimo modisto abrió su casa en 1963 en el n.º 1 de la avenida de Nazaret, zona que entonces empezaba a adquirir cierta notoriedad en la trama urbana de la ciudad.

De igual forma que su tío, la predilección de Marbel Junior fueron los vestidos de fiesta, los ricos bordados y los tejidos sinuosos, esta vez mostrando un espíritu mucho más libre y fluido, en consonancia con la tendencia imperante en la moda del momento. (Imagen 5)

Pero si alguien supuso un revulsivo en la alta costura madrileña fue un joven llamado Elio Berenguer, que presentó su primera colección en 1959. Elio Berhanyer, como fue conocido, no solo fue una nueva casa, sino que fue casi el primer diseñador moderno con el que contó la capital (imagen 5). De origen humilde y completamente ajeno a los ambientes selectos de la capital, su llegada fue más que un soplo de aire fresco.

«A la moda femenina le traigo sinceridad. Creo que mi mensaje y mis intenciones llegan a la gran masa. Nunca debemos apartarnos del pueblo [...]. El pueblo está virgen, abierto. Las “élites” por el contrario, han sido viciadas», afirmaba en una entrevista en 1968 (*Textil*, 1968, pp. 6-7). Sus prendas serían copiadas hasta la saciedad por casi todas las modistas españolas y, en la mayoría de las ocasiones, sin ser conscientes estas de ello.

Tiempo después, Elio resumiría en una entrevista cómo el sistema de la alta costura marcaba la imagen de un país entero:

«A la salida de misa de un pueblecito de Extremadura llegué a contar once abrigos, copias, mías. Es decir, que era realmente una pirámide. Yo tenía una alta costura, a precios inaccesibles y todo eso bajaba, una temporada o dos después, a la base. Se extendía al pueblo»⁶.

MODA DE BOUTIQUE

Cuando en 1960 se anunció que Fabiola de Mora y Aragón, la aristócrata madrileña, iba a casarse con el rey Balduino de Bélgica, toda la prensa nacional e internacional puso sus ojos en la joven. Numerosos fueron los artículos que se escribieron sobre su *trousseau* de bodas, que incluía el fastuoso vestido realizado en los talleres madrileños de Balenciaga, o los conjuntos que le había confeccionado Caruncho. Pero gran parte de la prensa, también internacional, destacó otro nombre: Las Mariposas. Decía el rotativo americano *Women's Wear Daily*: «Las Mariposas, una exclusiva tienda, pero nada cara, le hace dos conjuntos a Fabiola. [...] El coste de los vestidos es de unos 50 dólares» (*WWD*, 1960, p. 4). Lo que muestra el texto es que las casas de alta costura, con sus pruebas y sus precios desorbitados, habían dejado de ser tan importantes incluso en las cotas más altas de la sociedad madrileña.

El fenómeno de las *boutiques* no era nuevo. Ya en 1950, Asunción Bastida había abierto un establecimiento diferente de su salón de costura de la calle Hermosilla. Esta primera *boutique* de modisto estaba en la calle Claudio Coello, n.º 40, y en ella se podía encontrar toda aquella prenda que no necesitaba todo el protocolo de pruebas en *toile* y tejido relativos a la confección de una prenda de alta costura. En las *boutiques* se empezaron a vender los sombreros, los pañuelos, complementos y joyas de fantasía y otras prendas más fáciles de llevar, como las colecciones «de campo y playa» que presentaba la creadora catalana.

Imagen 5. El modisto Elio Berhanyer en un coloquio organizado por los creadores de alta costura para analizar el impacto internacional de la moda española. Detrás de él, el modisto Pedro Rodríguez, 1963. Fondo fotográfico Martín Santos Yubero. Archivo Regional de la Comunidad de Madrid.



Imagen 6. Juan Pando Barrero. Interior del hotel Castellana Hilton. Plaza con varias boutiques entre las que destaca Loewe, 1960. Instituto del Patrimonio Cultural de España, Madrid, Ministerio de Cultura y Deporte



A partir de los años cincuenta, la presencia de *boutiques* se fue multiplicando en la capital y los guardarropas de las damas de la alta sociedad empezaron a abrir sus puertas a algo más que la costura a medida. De esta forma encontramos nombres como Tamara (Héroes del Diez de Agosto, 5), Lacorzán (José Antonio, 12), Navarro (Bárbara de Braganza, 11), Simone y María (Jesús Aprendiz, 5) o Inés Higuera (Serrano, 76); a los que se fueron uniendo los nombres de la alta costura con diferentes establecimientos, como había hecho Bastida. Pertegaz se estableció en Claudio Coello, 52 y Vargas Ochagavía, por ejemplo, en Ortega y Gasset, 11.

Además, hubo *boutiques* que empezaron a vender no solo accesorios de moda, sino también de decoración, generando un nuevo concepto de tienda hasta entonces inexistente en la capital, como fueron Andrée e Hípola en Serrano, 16, Tebas —de Ana de Pombo— en Claudio Coello, 35 o posteriormente Bazaar, donde se mezclaban los trajes y los vestidos de tarde, los bolsos y los guantes con mobiliario y antigüedades originales y de imitación (*Vogue*, 1962, p. 124).

De todas las *boutiques* que aparecieron en la capital, destacaron algunas. En el n.º 19 de la carrera de San Jerónimo, además de los del Congreso, dos leones de piedra aguardaban a la entrada de Rango, decorada con flores rojas y amarillas. Era la *boutique* más cara de la capital y en ella se podía encargar el guardarropa completo: indumentaria, joyería y artículos en cuero. En la misma carrera de San Jerónimo destacaba también la *boutique* de la bailarina Elvira Lucena, que hizo furor en la ciudad con su joyería inspirada en las joyas tradicionales españolas.

Ya en los años sesenta, una de las más destacables es Mitzou, que llegó a ocupar más de mil metros cuadrados en la calle de Serrano, 27, aunando un taller de alta costura con la tienda especializada en prendas y artículos de cuero, ante y napa (Herranz, 2012, p. 1). En artículos de cuero estaba también especializada Loewe, que había iniciado sus operaciones en 1846 y en ese momento tenía sus principales tiendas en Madrid en Gran Vía y en la calle Serrano, cuyo éxito ha superado todas las décadas. (Imagen 6)

Pero si hubo un espacio que puso en valor el nuevo estilo de adquirir moda en la capital fue el Hotel Castellana Hilton, inaugurado en 1953. Sin salir del recinto se hallaba una plaza con multitud de tiendas dispuestas a satisfacer todos los deseos de sus huéspedes: artículos de señora, de caballero, floristas o salones de belleza. En este espacio destacaban los sombreros de Micó Feduchi, una nueva tienda de Loewe y la *boutique* de Pedro Rodríguez, uno de los decanos de la alta costura española (imagen 6).

Lo que puso de manifiesto la presencia y apertura de tantas *boutiques* en la capital es que, independientemente de alta costura o no, el paradigma de la confección a medida empezaba a debilitarse en pro de una moda ya confeccionada que no exigía la rigidez de la alta costura. Incluso establecimientos de venta de tejidos y materiales de confección, como los almacenes Mayerling, en el n.º 30 de la calle Montera, transformaron sus espacios a mediados de los sesenta, abandonaron la venta de materiales y empezaron a dedicarse exclusivamente a la venta de ropa ya confeccionada (*ABC*, 1964, p. 87).

EL FIN DE LA ALTA COSTURA

En mayo de 1968, Cristóbal Balenciaga informaba sin previo aviso del cierre inmediato de sus casas de alta costura, incluida la de Madrid. Lo que supuso un *shock* para la moda internacional no era sino el sinónimo de una tendencia que se vio muy clara también en la moda española y en la capital: la alta costura tenía sus días contados.

Pocos meses antes del anuncio de Balenciaga, Herrera y Ollero ya habían comunicado que dejaban de presentar colecciones de alta costura, pero que seguirían trabajando en sus líneas de *boutique*:

«El próximo será un desfile de alta costura. Hemos decidido cambiar todo. Haremos de nuestro salón una boutique y nos dedicaremos a la confección. Llegamos a esta conclusión en vista de las circunstancias y porque la alta costura es algo pasado, de otro tiempo. Se impone ir con la actualidad, y la actualidad y la juventud llevan a otra dirección» (*Hoja Oficial del Lunes*, 1968, p. 20).

A principios de los setenta, Vargas Ochagavía hicieron lo propio, obligados por la alta presión fiscal a la que los negocios de alta costura, como todos los objetos de consumo de lujo, estaban sometidos. En el caso de Vargas Ochagavía, cuando dejaron de presentar colecciones de alta costura, simplemente sustituyeron este término en sus etiquetas por el de «costura» (Calzadilla, 2017, p. 6). Ahora bien, ¿qué diferencia había?

En España, a partir de 1940, la denominación oficial de alta costura para una empresa la debía emitir la Secretaría General Técnica del Ministerio de Industria y Comercio. La solicitud de esta categoría se realizaba a través del Sector Confección del Sindicato Nacional y permitía a las empresas poder vender con libertad de precios estas prendas a cambio de que nunca estuvieran fabricadas en serie (*BOE*, n.º 94 del 3 de abril de 1944, p. 2689).

En 1949 se anuló la obligación de solicitar esta denominación, dando libertad a las empresas para que desarrollaran sus prendas de alta costura sin necesidad de oficializarlo. A efectos prácticos, pasó a considerarse una casa de alta costura aquella que tenía maniqués en plantilla para pasar las colecciones. Así se entendió cuando se decidió gravar fiscalmente la alta costura por primera vez en 1958 como un objeto de lujo: «A efectos de Imposición se estimarán como tales los vestidos, trajes, abrigos y creaciones realizadas para su venta en establecimientos con exhibición y desfile de modelos» (*BOE*, n.º 202 del 23 de agosto de 1958, p. 1489). El simple hecho de disponer de maniqués hizo que muchas empresas, con el fin de ahorrarse unos impuestos que afectaban enormemente a una industria que languidecía ya en los últimos años sesenta, prescindieran de los modelos y dejaran de realizar alta costura y se centraran en las prendas de ropa ya confeccionada.

De esta forma fue desapareciendo progresivamente la mayor parte de los talleres y salones de alta costura de la capital, aunque todavía en los últimos años sesenta se crearon algunos nuevos, que aprovecharon el cierre de otros para nutrir sus plantillas. Un ejemplo de ellos es la *boutique* Dafnis, que María Rosa Salvador abrió en 1965 en Concha Espina, 5 y aprovechó para contratar a empleados del taller de Flora Villarreal que acababa de cerrar (Gavarrón, 2011, p. 83). El mismo año abrió en el Paseo de la Castellana el salón de María Antonia y Pilar Molinero, que siguieron arrastrando el concepto de la alta costura cuando esta dejó de existir en Madrid. La experiencia de Villahierro, formada por extrabajadores de la casa Balenciaga tras su cierre, fue muy breve, sin embargo, colegas suyos como Felisa y José Luis tuvieron algo más de suerte y consiguieron alargar su vida hasta que la alta costura de la capital prácticamente exhaló su último aliento.

Referencias

Arzalluz, M. (2010). *Cristóbal Balenciaga: The making of a master (1895-1936)*. Londres: V&A Publishing.

Boletín Oficial del Estado, n.º 94, de 3 de abril de 1944.

Boletín Oficial del Estado, n.º 202, de 23 de agosto de 1958.

Calzadilla, P. (2012). Archivo Gráfico. En *Pedro Rodríguez, Alta Costura sobre papel* [cat. exp.]. Madrid: Museo del Traje, p. 13-29.

Calzadilla, P. (2017). Traje de noche de Vargas Ochagavía, 1974. *Modelo del mes de febrero*. Madrid: Museo del Traje.

Gavarrón, L. (2011). María Rosa Salvador o la pasión por la moda. *Indumenta: Revista del Museo del Traje*, 2, 78-91. Madrid: Museo del Traje.

Herranz, C. (2012). Vestido de Mitzou 1969-1970. *Modelo del mes de mayo*. Madrid: Museo del Traje.

Herranz, C. (2013). Vestido de lino. Terno Filipino. 1975. *Modelo del mes de mayo*. Madrid: Museo del Traje.

Herranz, C. (2015). Vestido de fiesta. 1970. Isaura. *Modelo del mes de diciembre*. Madrid: Museo del Traje.

Herranz, C y Seco, I. (2008). Flora Villarreal y su contribución a la moda española. *Indumenta: Revista del Museo del Traje*, 1, 58-83. Madrid: Museo del Traje.

Espanya, cinquanta anys de moda [cat. exp.]. (1987). Barcelona: Ayuntamiento de Barcelona.

Artículos y publicaciones

Perfiles de la Moda (1940). *La Moda en España*, n.º 3, primavera-verano, 28-29.

Perfiles de la Moda (1941). *La Moda en España*, n.º 6, febrero, 3.

Marbel acusa (1952). *Textil*, n.º 107, diciembre, 17-20.

La confección contraataca (1953). *Textil*, n.º 112, abril, 8-9.

Junta de la Alta Costura (1956). *Textil*, n.º 151-152, julio-agosto, 14.

¿Son grandes? Mayor soy yo (1968). *Textil*, n.º 290, 6-7.

Un acuerdo trascendental para la alta costura española (1960). *Teresa*, mayo, 8.

Fabiola's Wedding Gown (1960). *WWD*, 11 de octubre, 4.

Madrid address book (1962). *Vogue*, 15 de agosto, 124.

ABC (1964). 20 de diciembre, 87.

Siguen los desfiles de moda de primavera (1968). *Hoja Oficial del Lunes*, 11 de marzo, 20.

PEOPLE ARE TALKING
ABOUT... IN MADRID
LA MODA INTERNACIONAL
Y LA CAPITAL
MIQUEL MARTÍNEZ ALBERO

«(Nota del editor: por primera vez en más de una década, los viajeros están volviendo a España. Más diseñadores americanos y compradores están incluyendo España en sus viajes europeos para estudiarla como inspiración en la moda. Aquí va la primera de una serie de tres reportajes)» (*Women's Wear Daily*, 1950, p. 3).

Cuando durante la década de los años cincuenta el negocio de la alta costura se había vuelto a desarrollar en Europa de forma notable, los precios de esta en países como Francia se volvieron casi tan exorbitados y exóticos como algunos de sus bordados. No resulta extraño que los compradores internacionales buscaran alternativas en países cercanos, aunque no tuvieran una industria tan consolidada como la francesa. En 1950, el rotativo americano *Women's Wear Daily* (*WWD*), especializado en información económica de moda, volvió a visitar Madrid por primera vez en casi una veintena de años.

Que España y Madrid como su capital volvieran a convertirse en un punto destacable dentro del circuito de las capitales de moda vino acompañado por un fuerte desarrollo turístico. Las aerolíneas americanas Trans World Airlines se instalaron en Madrid y empezaron a realizar viajes directos desde América y la publicidad de la Oficina Nacional de Turismo comenzó a ser frecuente en la prensa americana de moda. De esta forma, Madrid volvió a ser el nombre de una ciudad en la que fijarse: en Madrid pasaban cosas y estas merecían ser contadas.

«España quiere un pedazo del dinero americano», decía *WWD* en otra ocasión, «pero todavía no sabe muy bien cómo. No está preparada para lidiar con extranjeros [...]. Pero Madrid tiene ingenio, valores típicos del mercado y comercio español y una enorme voluntad de agradar a sus clientes [...]. Barcelona no está en mi programa, pero sus mercaderías están disponibles en Madrid» (*WWD*, 1951, p. 1).

«People are talking about...» era una sección de la revista americana *Vogue* que viajaba por las grandes ciudades del mundo y decía qué y a quién había que ver, escuchar, probar o vestir. Desde los años cincuenta, que al título de su sección se le añadiera un «*in Madrid*» para explicar lo que estaba pasando en materia cultural o social fue bastante habitual.

Pero ¿qué vieron estos personajes cuando llegaron a Madrid? ¿Qué pensaron de la moda de la ciudad? Cuando la prensa de moda americana llegó a Madrid

quedó, en primer lugar, impresionada con la cantidad de aristócratas que vivían en la ciudad. Ya en 1948, Charles Wertenbarker, periodista de *Harper's Bazaar*, había dicho que la alta sociedad de Madrid era monárquica por tradición y franquista por oportunidad (*Harper's Bazaar*, 1948, p. 270) y así parecían reflejarlo los primeros reportajes que se hicieron sobre moda en Madrid, casi más centrados en esas personas que en los propios creadores de moda madrileña. «No hay otro país en el mundo donde la élite sea tan poderosa como en España —o más decorativa— [...]. La Alta Sociedad, de las más brillantes de Europa, es el último resquicio de su pasado feudal. El famoso modisto que la viste es, por supuesto, Balenciaga, quién está a caballo entre Madrid y su casa de la Avenida George V» (*Harper's Bazaar*, 1948, p. 178).

Sobre la moda, decía *WWD*: «La primera impresión que uno tiene es que la palabra “suntuoso” es la palabra de la moda española [...]. Para el ojo Americano, la moda española es lujosa y elegante [...]. Cuando aparece el negro es en tejidos que tienen hilos de oro o plata, o con bordados de oro». Al mismo tiempo, la encontraban recatada para lo que se llevaba en aquel momento: «Sólo tres mujeres aparecieron en la gala del Ritz en enero llevando escotes palabra de honor, y eran sudamericanas, no madrileñas» (*WWD*, 1950, p. 3).

Es evidente que el texto de *WWD* se refería a las mujeres de una sociedad que no era imperante en España, ni siquiera entre muchas de las que se vestían de alta costura en Madrid. Teresa Rico, modista sita en la calle Almagro, 3 y activa al menos desde finales de los cuarenta hasta los sesenta decía que las mujeres españolas rechazaban toda la decoración recargada y preferían los trajes sencillos y austeros. De igual forma pasaba con los colores: «Nuestras mujeres se deciden con preferencia por el negro. Es el más elegante y además, hace más delgada la silueta» (*Textil*, 1951, p. 22).

COPIES FROM PARIS

«En este momento, la moda española para mujer está hecha con tejidos españoles por cuatro modistos líderes, o por unos cuantos sastres caros y hordas de “pequeñas modistillas”, las típicas que trabajan en casa, que copian de forma experta a partir de fotografías y bocetos; o adaptan un modelo real. [...]. Cogen muchas ideas de las revistas de moda americanas y de las películas [...] que llegan al país en cantidades muy reducidas» (*WWD*, 1950, p. 3).

La copia de modelos por parte de las casas de moda de Madrid se convirtió en un asunto recurrente en la prensa extranjera. El mercado de copias, pese a lo que pudiera parecer *a priori*, no era una legalidad, sino cómo se trabajaba en el sistema de la alta costura: los grandes *couturiers* de París presentaban sus modelos a clientas particulares y también a compradores internacionales, que adquirirían el derecho

a reproducir los modelos que compraban en sus respectivos salones de sus países de origen. En la mayor parte de los casos, estos vestidos pasaban a etiquetarse con la marca de la casa que los reproducía, salvo que existiese una colaboración mucho más estrecha entre la marca creadora y la reproductora. En los salones que compraban, por tanto, la clienta no adquiría un vestido «de» tal o tal modisto, sino «diseñado por». Todavía en los años sesenta, con una industria de moda mucho más desarrollada, la obtención de copias autorizadas en Madrid era bastante recurrente como el motivo para acudir a una casa de costura concreta. La prensa extranjera lo recomendaba, y además de recomendar visitar los salones de modistos como Pedro Rodríguez, Pertegaz o Eisa, la casa de Balenciaga en Madrid, también lo hacía para la obtención de copias. Y el nombre que más destacaba era el de Flora Villarreal¹.

«Detrás del éxito de esta excelente casa de modistería, Flora Villarreal, está la realización brillante de los vestidos franceses elegidos en la costura de París. Dos veces al año, la señora Villarreal va a París y compra para sus clientes madrileños entre las colecciones de las grandes casas como Givenchy, Chanel o Balmain. Nota: el precio de una copia hecha a medida y que sienta muy bien es una sorpresa muy placentera» (*Vogue*, 1962, p. 124). (Imagen 1)

Efectivamente, Villarreal viajaba cada temporada a París para poder adquirir los modelos. De esto da testimonio la carta de compradora que se conserva todavía de la Cámara Sindical de la Alta Costura francesa (imagen 1), que obligaba a respetar el sistema de adquisición de modelos y a no traficar con ellos de forma ilícita. Sin embargo, estos modelos generalmente necesitaban de una adaptación para complacer al público local: «Nadie puede regatearnos a las modistas o a los modistos españoles nuestro trabajo de adaptación de las creaciones francesas [...]. De los 175 o 200 vestidos que exhiben (los creadores franceses), a lo mejor, sólo nos sirven ocho o diez» (*Textil*, 1951, p. 22).

Pero entre los modistos «creadores» de Madrid también tuvo mucha importancia la venta de modelos franceses. Ya en los cuarenta, Julio Laffitte hizo lo propio con modelos de su exempleador Lucien Lelong; Asunción Bastida pasó y vendió, por ejemplo, modelos de Jacques Heim, quien también colaboró estrechamente con Rosina; Lino Martínez lo hizo con Jean Patou, y algunos como Marbel se erigían en defensa de esta práctica. A la pregunta de cómo lograr competir internacionalmente para situar en buena posición nuestra moda, respondió: «No con la

1 — En 1951, por ejemplo, recomendaba acudir al taller de Villarreal por la calidad de sus productos, aunque explica que era cara para España, con trajes que costaban alrededor de 5000 pesetas o unos 125 dólares al cambio. Eran precios parecidos a los que se cobraban por los trajes en el taller de Balenciaga en Madrid (*Vogue*, 1951, p. 79).



Imagen 1. Carta de compradora de Flora Villarreal. Chambre Syndicale de la Couture Parisienne, 1949. Museo del Traje. Centro de Investigación del Patrimonio Etnológico, Madrid.

pretensión de crear una moda española, sino reproduciendo las creaciones de los grandes modistos franceses; vendiéndolos al amparo de nuestras posibilidades y empleando nuestros tejidos» (*Textil*, 1952, p. 19). Durante finales de los cuarenta y años cincuenta, Marbel vendió colecciones de varios creadores: por ejemplo, en 1950 las de Schiaparelli, el año siguiente, las de Pierre Balmain y el siguiente, las de Nina Ricci.

De todas las colecciones que generaban furor en el momento, las de Christian Dior son las más exitosas. Christian Dior fue pionero en vender directamente el patrón a algunos de sus compradores internacionales. Además, sus diseños fueron copiados hasta la saciedad, de forma legal y también de forma no tan oficial. Las clientas de Madrid también se morían por llevar vestidos diseñados por el creador francés —Flora Villarreal, por supuesto, compraba modelos— y la propia casa Christian Dior se vio obligada en numerosas temporadas a especificar cuáles de las casas de Madrid vendían sus modelos.

Así, por ejemplo, en la temporada de otoño e invierno de 1951, las únicas casas de costura de Madrid autorizadas a reproducir modelos de Christian Dior eran Asunción Bastida, Pedro Rodríguez, Caruncho-Ellas, Flora Villarreal, Isaura y Rosario, Rosario Polo o la *boutique* Rango (*ABC*, 1951, p. 23).

PARÍS DESFILA EN MADRID

La obsesión por Christian Dior en la capital española se tradujo también en numerosos desfiles en los que participó la casa de costura francesa. Era bastante frecuente que en aquel momento se realizaran pases de modelos de los creadores de alta costura como un evento social. Los salones del Ritz, de Pasapoga, del Castellana Hilton, el Palace o el Círculo de Bellas Artes fueron escenarios recurrentes de este tipo de veladas. Lo que resultaba más extraño era que fuera una firma francesa la que lo realizara en un momento en que interesaba por encima de todo destacar la moda nacional y favorecer su industria. En realidad la moda de celebrar desfiles de casas francesas no era nueva en la capital. Desde principios del siglo XX las principales casas de alta costura de París celebraban algunos pases de sus colecciones en lugares emblemáticos de Madrid, como el Hotel Ritz. Lo hacían, como no podía ser de otra forma, para la élite de la capital. Liane Viguié, maniquí francesa, recordaba, todavía en 1967, la fortísima presencia aristocrática en la sociedad de Madrid a raíz de un desfile de la casa Dior: «La élite madrileña se precipitó a venir a nuestro coctel, que fue dado, si mi memoria no me engaña, en la residencia privada del embajador de Francia. Éramos diez chicas para recibir a toda la aristocracia de Madrid. Creo que es la ciudad del mundo donde he visto, además de más curas y de monjas, la mayor cantidad de duques, príncipes, marqueses y barones por metro cuadrado. En esta fiesta, nada de burgueses, nada de plebeyos, ¡solo sangre azul y nada más que sangre azul!» (Viguié, 1977, p. 121).

Es probable que el primer gran evento de estas características que tuvo lugar después de la Guerra Civil fuera en 1948, con el desfile en la extinta sala de

fiestas Villa Romana, en la carretera de La Coruña, de la *maison* francesa Raphaël. En realidad, la casa de costura era francesa, pero su propietario no. Raphaël era la casa de costura de Rafael López Cebrián, madrileño de nacimiento y afincado en París desde 1924. Raphaël era hijo de un reputado sastre, Aldegundo López Córdoba, que trabajó con frecuencia para la corte de Madrid. El desfile de Raphaël en Madrid tuvo un éxito clamoroso y, de hecho, se le realizó un reportaje para el programa *Revista Imágenes* de la televisión franquista en la que no solamente aparecían tomas y momentos de la velada, sino que se realizó un pase de modelos ex profeso para las cámaras españolas (*Revista Imágenes*, 1948). Desafortunadamente, el audio de este archivo audiovisual se ha perdido, por lo que no podremos saber lo que los comentaristas del NO-DO hicieron sobre el evento. (Imagen 2)

Dior desfiló por primera vez en Madrid en 1955 y el evento también fue grabado por las cámaras del NO-DO. El 14 de mayo de 1955, una gala benéfica organizada por un comité presidido por la duquesa de Montpensier trajo a una veintena de trabajadores de la *maison* a Madrid para realizar una cena y un desfile en el Hotel Ritz. Nuevamente fue un acontecimiento de especial calado para el «todo Madrid» y así lo testimoniaron (*Revista Imágenes*, 1955) las cámaras del *Revista Imágenes*. Sin duda, si hubo un desfile de Christian Dior que triunfó en la capital fue el organizado por la duquesa de Alba en el Palacio de Liria el 11 de abril de 1959 (imagen 2), que también tuvo reportaje propio en el NO-DO. Catorce maniquíes francesas y el propio Yves Saint Laurent —quien dirigía entonces la *maison* tras la muerte de Christian Dior en 1957— viajaron de París a Madrid para un evento que reunió a más de 2000 personas y que tenía por fines benéficos las escuelas salesianas de la calle Francos Rodríguez:

«El desfile fue magnífico y tuvo una gran repercusión internacional. Lo mejor es que todo el que era alguien en este país —o se consideraba alguien— se dio de bofetadas por asistir, lo cual me ocasionó no pocas tensiones, porque era difícil satisfacer a todo el mundo. Aunque hicimos dos mil invitaciones, a quinientas pesetas de las de entonces, hubo gente que se quedó con las ganas. La prensa se hizo eco del acto desde el primer día, en cuanto las modelos y los ciento catorce trajes que se embalaron en enormes baúles aterrizaron en Barajas» (Fitz-James Stuart, 2011, pp. 178-179).

Sin ser tan mediático como el anterior, fue también muy destacable el desfile de la casa de alta costura parisina Lanvin-Castillo que se organizó en el Palacio de los Duques de Montellano con fines benéficos en junio de 1960. Aunque la casa de Jeanne Lanvin era francesa, al igual que Raphaël, no lo era su creador. Desde 1951 se hacía cargo de esta el madrileño Antonio Cánovas del Castillo.

El vínculo de Antonio del Castillo con Madrid no se rompió jamás durante sus años al frente de la casa francesa. De hecho, fue bastante frecuente ver creaciones de Lanvin-Castillo vistiendo a actrices en el teatro español o que los modelos de la casa participaran en otro tipo de eventos benéficos o de promoción de la alta

costura. Además, Castillo hizo gala de Madrid y de sus cercanías en la prensa extranjera, como muestra un reportaje que le hizo la edición americana de la revista *Vogue* sobre su finca en la localidad de Valdemoro (*Vogue*, 1960, p. 259-263).

Christian Dior, esta vez bajo la dirección de Marc Bohan, volvió en 1967 a un desfile en la Embajada francesa, pero en estos años fue mucho más destacable la visita de una diseñadora británica, Mary Quant. La inventora de la minifalda trajo sus modelos a la residencia del embajador británico y convirtió el evento en una auténtica fiesta en la que las maniqués, lejos de pasar los vestidos como tradicionalmente había visto el público de Madrid, bailaban y movían sus prendas a ritmo de músicas desenfadadas. Los gustos estaban cambiando, la sociedad estaba cambiando y la moda estaba cambiando. Y la forma en la que esta se presentaba al mundo también lo hacía al ritmo de la música que embriagaba a la juventud del momento.

Pero la vieja moda y las viejas costumbres seguían siendo fuertes en el Madrid de finales de los sesenta y principios de los setenta. Ya en 1971, pocos meses después de la muerte de *mademoiselle* Chanel, el Ritz de Madrid se convirtió en uno de los pocos escenarios extranjeros por los que desfiló la casa de la «doble C» durante esos años. Una de las maniqués que participó recordaba así el desfile: «Para el desfile de Madrid, la pasarela consistió en unas cuantas mesas de restaurante juntas cubiertas con una alfombra. ¡Teníamos que prestar constantemente atención dónde poníamos los pies para no meter el tacón entre dos mesas! Jamás he desfilado en semejantes condiciones!» (Viguié, 1977, p. 125).

DE MADRID AL MUNDO

Al mismo tiempo que las casas internacionales volvían a hacerse un hueco entre el público de la capital, la moda española trataba de hacer lo mismo con el mercado extranjero.

La primera tentativa, sin embargo, no contó con casas propiamente madrileñas. En 1951, la empresa con sede en Madrid Goetsch y Cía. se alió con los grandes almacenes Marshall & Fields de Chicago para que actuara como comprador de alta costura en España (*WWD*, 1951, p. 1). Al año siguiente, la alianza fue con la Cooperativa de Alta Costura de Barcelona. Los almacenes americanos dudaban de la capacidad de las empresas de costura españolas para satisfacer los pedidos, por lo que la concesionaria se comprometía a que cada pedido estuviera listo en dos semanas después de la compra. Únicamente se pidió como requisito que cada comprador adquiriese al menos un modelo de cada colección que asistiese a ver (*WWD*, 1952, p. 9).

Así nació el primer desfile en Madrid concebido para exportar la moda española al extranjero. Lejos de incluir a las casas con sede en la capital, las únicas firmas que participaron en el que se llamó Festival de la Moda Española fueron las cinco que por entonces formaban parte de la Cooperativa: Pertegaz, Rodríguez y Bastida, con sedes en Madrid y Barcelona; y El Dique Flotante y Santa Eulalia, que únicamente tenían casa en la Ciudad Condal. Lejos de emplazarlos a los salones que desarrollaba la Cooperativa junto con el Sindicato Provincial en Barcelona, España



Imagen 2. Maniqués de la casa Christian Dior a su llegada a Barajas para participar en el desfile benéfico celebrado en el Palacio de Liria, Madrid, 1959. Fondo fotográfico Gerardo Contreras. Archivo Regional de la Comunidad de Madrid.

Imagen 3. Modelo de la casa madrileña Isaura y Rosario en el desfile del I Festival de la Moda Española en los jardines de Cecilio Rodríguez, 1960. Fondo fotográfico Martín Santos Yubero. Archivo Regional de la Comunidad de Madrid.

pretendía esta vez ser centro de la moda global. Y esta iniciativa debía celebrarse en Madrid. El I Festival de la Moda Española tuvo lugar en agosto de 1952 y, por primera vez reunió no solo a compradores americanos, sino a la plana mayor de la prensa femenina del momento: *Cosmopolitan*, *Vogue*, *Women's Wear Daily* o *Mademoiselle* (*Hoja Oficial del Lunes*, 1952, p. 6).

Se desarrollaron más ediciones de este festival en las temporadas sucesivas, pero la nula presencia de modistos madrileños hizo que algunos —véase Marbel, por ejemplo— mostraran sus quejas al Sindicato (*Textil*, 1952, p. 19). En cualquier caso, los compradores internacionales aprovechaban la visita a Madrid para esos desfiles para acudir a las presentaciones de las demás casas, se incluyeran o no en el evento. Cuando en 1956 se creó el Grupo de Alta Costura, se trató de coordinar todas las fechas de estas presentaciones con el, más o menos, apoyo del Sindicato Nacional.

No es, sin embargo, hasta 1960, con la creación de ACE (Alta Costura Española) que se vuelve a realizar una iniciativa de gala común para compradores y prensa extranjera, incluyendo a un gran número de casas de Madrid, Barcelona y otras ciudades de España. Esta vez sí existía una voluntad de acudir a la conquista del mercado internacional en común y todos a un mismo paso.

El nuevo I Festival de la Moda Española tuvo lugar la noche del 29 de mayo en los jardines de Cecilio Rodríguez del Parque del Retiro y fue patrocinado, entre otros, por el Ayuntamiento de Madrid, la duquesa de Alba o la esposa del embajador de los Estados Unidos, la señora de Cabot-Lodge, y presentado por una joven Natalia Figueroa. Desfilieron en este evento más de ochenta maniqués de veintisiete casas de alta costura, entre las que se encontraban algunas como Caruncho-Ellas, Vargas Ochagavía, Elio Bernhayer, Herrera y Ollero, Rosina, Ramón Gullón o Natalio. De la enorme celebración dieron buena cuenta los medios españoles y hasta el NO-DO. El lema de la velada, un mantra que se ha repetido hasta nuestros días: «Madrid, capital de moda».

Women's Wear Daily, que también acudió al evento a través de su corresponsal en Madrid, destacó algunos de los vestidos que se pudieron ver en él (*WWD*, 1960, p. 5), como un espectacular vestido de organza blanca bordado con cuentas plateadas y plumas de faisán de la casa Isaura y Rosario (imagen 3). Como sabemos, Isaura y Rosario eran conocidas por realizar algunas de las mejores copias de los modelos adquiridos en París. El modelo en cuestión, aunque no lo destacase la periodista, no era sino una copia del «*soir à chambord*» que el modisto francés Pierre Balmain había presentado para esa primavera. ¿Tenía Madrid que ofrecer únicamente copias de París? (Imagen 3)

Nada más lejos de la realidad. Desde la creación de ACE los modistos asociados se preocuparon por realizar más exhibiciones colectivas para prensa y compradores en diferentes puntos de la capital.

Además, la expansión de la moda española tuvo en el Ministerio de Información y Turismo un principal aliado, ya que este les organizó numerosos desfiles en embajadas durante las década de los cincuenta y los sesenta. Apoyados por otros



Imagen 4. Los modistos Lino Martínez y Jesús Vargas charlan en una calle de Nueva York durante un viaje para promocionar la moda española, 1968. Museo del Traje. Centro de Investigación del Patrimonio Etnológico, Madrid.

ministerios, como el de Hacienda y el de Industria, crearon una comisión interministerial para promocionar la moda española en el mundo (imagen 4).

Son quizá dos eventos importantes los que internacionalizaron de forma más notable la moda española y las casas madrileñas: la Exposición Universal de Bruselas en 1958 y la Exposición Universal de Nueva York en 1964, donde participaron las firmas de Berhanyer, Herrera y Ollero, Bastida, Pedro Rovira, Marbel Junior y Vargas Ochagavía². La importancia de esta última y la cobertura que le dio la prensa nacional e internacional fueron muy destacables.

Las firmas madrileñas como Vargas Ochagavía, Lino, Berhanyer o Marbel Junior habían entrado en la gran liga de la moda internacional. Los resultados y el porvenir tendrán que contarse en otro texto, pero durante esos años... *people were talking about*.

Referencias

Fitz-James Stuart, C. (2011). *Yo, Cayetana*. Madrid: Espasa-Calpe.

Viguié, L. (1977). *Mannequin Haute Couture*. Paris: Éditions Robert Laffon.

Artículos y publicaciones

ABC (1951). 26 de octubre, 23.

A tourist in Spain (1948). *Harper's Bazaar*, septiembre, 270.

The great ladies of Madrid society (1948). *Harper's Bazaar*, septiembre, 178.

La moda española a la conquista del mundo (1952). *Hoja Oficial del Lunes*, 25 de agosto, 6.

También en España tiene la moda su corazoncito (1951). *Textil*, n.º 95, noviembre, 22.

Marbel acusa (1952). *Textil*, n.º 107, diciembre, 19.

Fashions in the living. The house in Spain of Antonio del Castillo (1960). *Vogue*, septiembre, 259-263.

Madrid adress book (1962). *Vogue*, 15 de agosto, 124.

Spain: What's there for fashion (1950). *WWD*, 28 de febrero, 3.

El turismo (1951). *WWD*, 18 de abril, 1.

Chicago sees 52 UK Import prices too high (1951). *WWD*, 30 de noviembre, 1.

Spanish capacity is crux of ability to sell in US (1952). *WWD*, 13 de junio, 9.

White and silver gowns stand out at Madrid ball (1960). *WWD*, 6 de junio, 5.

Programas de televisión

Revista Imágenes, n.º 174 de 1948.

Revista Imágenes, n.º 548 de 1955.



Carmen Franco y Polo vestida por Balenciaga, retratada con motivo de su boda con el marqués de Villaverde, Cristóbal Martínez-Bordiú, el 10 de abril de 1950. Legado de José Demaría Vázquez, Campúa.

Boda de la modista Josefa Herrero Arias con Ramón Abelló Lou en la ermita de San Antonio de la Florida. Josefa trabajó en el taller de Balenciaga en Madrid en los años cuarenta y se casó con un traje del diseñador como era tradición entre las trabajadoras de la casa, quienes podían elegir un diseño de Balenciaga el día de su matrimonio, Madrid, 1951. Colección familiar de María José Contreras Abelló, nieta de Josefa.





Gloria Swanson enseña su armario y diseños de moda a la revista *Teresa* durante su estancia en el Castellana Hilton. La actriz fue invitada para celebrar el primer aniversario del hotel el 8 de julio de 1954. Fotografía de Miguel Ángel García Basabe. © ICAS-SAHP, Fototeca Municipal de Sevilla, fondo Basabe.



Inauguración de la casa Elizabeth Arden en la calle García de Paredes, 56, de Madrid, agosto de 1956. Fondo fotográfico Nicolás Muller. Archivo Regional de la Comunidad de Madrid.

Pasarela urbana, década de 1950.
Fondo Madrileños. Archivo
Regional de la Comunidad
de Madrid.





La actriz Maruchi Fresno
paseando por la plaza de Santa
Ana con los Almacenes Simeón
al fondo, Madrid, 1951. Fondo
fotográfico Nicolás Muller.
Archivo Regional de la Comunidad
de Madrid.

Modistillas trabajando en un taller
en Madrid, 12 de diciembre de
1950. Legado de José Demaría
Vázquez, Campúa.





Presentación de la colección
de moda del modisto Marbel,
Eusebio Oller Roca, en la calle
Lista, actualmente Ortega
y Gasset, Madrid, 1952.
Nicolás Muller.

















La actriz Laura Valenzuela desfila como modelo para la Casa Marbel. Reportaje para la revista *Teresa*, Madrid, 1954. Fotografía de Miguel Ángel García Basabe. © ICAS-SAHP, Fototeca Municipal de Sevilla, fondo Basabe.





La actriz Dolores del Río realizando pruebas de vestuario para la película *Señora Ama* en el taller de Marbel. Reportaje para la revista *Teresa*, Madrid, 1954. Fotografía de Miguel Ángel García Basabe. © ICAS-SAHP, Fototeca Municipal de Sevilla, fondo Basabe.

Desfile de modas en la casa
Marbel en la calle Lista, marzo
de 1955. Fotografía de Miguel
Ángel García Basabe. © ICAS-
SAHP, Fototeca Municipal de
Sevilla, fondo Basabe.





Casa de modas Eder en la calle
Serrano, 27, Madrid, 1951.
Fondo fotográfico Nicolás Muller.
Archivo Regional de la Comunidad
de Madrid.





Maniquí posando con un vestido de noche en el salón de Emanuel Kowarik, en la carrera de San Jerónimo, 40, abril 1951. Fondo fotográfico Nicolás Muller. Archivo Regional de la Comunidad de Madrid.





Casa de modas Femme ubicada en el número 53 de la avenida José Antonio de Madrid, abril, 1951. Fondo fotográfico Nicolás Muller. Archivo Regional de la Comunidad de Madrid.



Maniquí con un vestido de Vargas
Ochagavía en la escalinata de
entrada de la Biblioteca Nacional
de España, noviembre, 1953.
Fotografía de Miguel Ángel
García Basabe. © ICAS-SAHP,
Fototeca Municipal de Sevilla,
fondo Basabe.



Maniquí posando con unos globos con un modelo del modisto Natalio Bernabéu. Reportaje para la revista *Teresa*, 1954. Fotografía de Miguel Ángel García Basabe. © ICAS-SAHP, Fototeca Municipal de Sevilla, fondo Basabe.

Maniqués posando ante un fotógrafo en un parque madrileño con modelos de Natalio Bernabéu. Reportaje para la revista *Teresa*, 1954. Fotografía de Miguel Ángel García Basabe. © ICAS-SAHP, Fototeca Municipal de Sevilla, fondo Basabe.





La modista Rosina con figurines de vestidos de novia, Madrid, 1954. Fotografía de Miguel Ángel García Basabe. © ICAS-SAHP, Fototeca Municipal de Sevilla, fondo Basabe.



La maniquí Remedios Montemayor posa junto a una copista que está pintando *Magdalena penitente* de José de Ribera en el Museo Nacional del Prado. Fondo fotográfico Nicolás Muller. Archivo Regional de la Comunidad de Madrid.



Modelos de Pertegaz en el Rastro.
Reportaje de moda para la revista
Teresa, noviembre de 1953.
Fotografía de Miguel Ángel
García Basabe. © ICAS-SAHP,
Fototeca Municipal de Sevilla,
fondo Basabe.





Presentación de la colección
de playa, campo y casino de
Asunción Bastida en el desfile de
modas celebrado en la terraza del
Hotel Castellana Hilton, Madrid,
15 de junio de 1954. Fotografía
de Miguel Ángel García Basabe.
© ICAS-SAHP, Fototeca Municipal
de Sevilla, fondo Basabe.



Desfile de modelos de la colección primavera-verano de Pedro Rodríguez en sus salones de la calle Alcalá, 54, 19 de enero de 1955. Fondo fotográfico Martín Santos Yubero. Archivo Regional de la Comunidad de Madrid.







Desfiles de modelos en la
I Exhibición del Arte de la Costura
en el Círculo de Bellas Artes de
Madrid, mayo de 1954. Legado de
José Demaría Vázquez, Campúa.



Dos maniqués posando con
conjuntos de noche del modisto
Miguel Dorian, Madrid, 1956.
Archivo JM Lara.



Fotograma de la película
Una muchachita de Valladolid
de Luis César Amadori, 1958,
protagonizada por Analía Gadé,
vestida por Pedro Rodríguez
y Alberto Closas. De Filmoteca
Española ©.



Fotograma de la película
Alta costura, dirigida por
Luis Marquina, en 1954 y
protagonizada por las actrices
Dina Sten, María Martín,
Margarita Lozano, Laura
Valenzuela y Lyla Rocco con
diseños de Cristóbal Balenciaga.
De Filmoteca Española ©.





La diseñadora de vestuario de Hollywood, Helen Rose, asiste a un desfile de alta costura en Madrid junto a Vic Rueda, redactor de la revista cinematográfica *Primer Plano*, octubre, 1955. Fotografía de Miguel Ángel García Basabe.
© ICAS-SAHP, Fototeca Municipal de Sevilla, fondo Basabe.

Grupo de modistas celebran la festividad de santa Lucía, patrona de los gremios de la confección, por la Gran Vía de Madrid, 13 de diciembre de 1957. Fondo Martín Santos Yubero. Archivo Regional de la Comunidad de Madrid.

Modistas llegando en calesa a la verbena de san Antonio con una pancarta donde se lee «Viva el taller de Vargas Ochagavía», Madrid, 1955. Fondo fotográfico Gerardo Contreras. Archivo Regional de la Comunidad de Madrid.





Concurso del Vestido Original
organizado por el Sindicato Textil
con motivo de la festividad de
santa Lucía, en el Teatro Alcázar.
Desfile de los modelos diseñados
por las modistas participantes,
Madrid, 13 de diciembre de
1951. Fondo fotográfico Gerardo
Contreras. Archivo Regional
de la Comunidad de Madrid.





Desfile de moda organizado con motivo de la festividad de santa Lucía, en el Teatro Alcázar, Madrid, 13 de diciembre de 1952. Fondo fotográfico Gerardo Contreras. Archivo Regional de la Comunidad de Madrid.



Actos celebrados con motivo de la Semana Nacional del Algodón, organizados por el servicio comercial de la industria textil algodonera del Sindicato Nacional Textil en Madrid. Concurso de Destreza en el oficio de Alta Costura de modistería, del 3 al 12 de junio de 1957. Fondo fotográfico Gerardo Contreras. Archivo Regional de la Comunidad de Madrid.





Modelos de Christian Dior
llegan a Madrid para el desfile
organizado por la duquesa de
Alba a beneficio de las escuelas
salesianas en el Palacio de Liria
de Madrid, abril, 1959. Fondo
fotográfico Gerardo Contreras.
Archivo Regional de la Comunidad
de Madrid.

La duquesa de Alba conversando con el modisto Yves Saint Laurent durante el desfile de Christian Dior celebrado con fines benéficos en el Palacio de Liria de Madrid, 11 de abril de 1959. EFE.





VOGUE Y HARPER'S BAZAAR:
RETRATOS DE ALTA COSTURA
JULEN MORRÁS AZPIAZU

París, agosto de 1964, estudio de Richard Avedon. El célebre fotógrafo estadounidense retrata a la modelo inglesa Jean Shrimpton, conocida popularmente como «The Shrimp», con una selección de las prendas más relevantes de las colecciones de alta costura para la nueva temporada de otoño-invierno, que acaban de presentarse en la capital francesa. Hay abrigos, trajes de día y vestidos de noche de los mejores modistas parisinos. Colgados de los burros para la sesión fotográfica hay también modelos venidos de Londres, otro de los centros de la moda europea. Pero completando el panorama de la mejor moda que el viejo continente puede ofrecer, hay un vestido de noche con un cuerpo completamente bordado de lentejuelas y lágrimas de color coral. No viene de las casas de costura francesas, ni del Reino Unido y tampoco de Italia. Ha sido enviado expresamente por la editora de moda Elizabeth (Betsey) Howell Buckley desde Madrid y se trata de un modelo de Manuel Pertegaz. Cuando este editorial de moda se publique en el número de septiembre de 1964, el vestido del modista turolense ocupará la portada¹.

Tras un velo de organza gris, la modelo Jean Shrimpton nos observa con un aire de misterio y elegante *glamour*. Dicha portada es desplegable y, cuando la abrimos, el bordado del vestido de Pertegaz luce en todo su esplendor. Es un hito no solo para el autor de la prenda, sino para toda la moda española, puesto que será el primer y único modelo de alta costura española que aparecerá en portada de una revista de moda americana². ¿Cómo se llegó a este gran éxito internacional? ¿Quiénes fueron los artífices de este logro para la moda patria? En este texto haremos un rápido repaso de las instituciones y, sobre todo, de los personajes y de los medios que hicieron esto posible, poniendo el foco en las revistas *Vogue* y *Harper's Bazaar* en sus diferentes ediciones, que son las principales publicaciones de moda del periodo de 1940 a 1970 que cubre la exposición de la que forma parte este catálogo.

1 — El número de septiembre de 1964 de *Harper's Bazaar* publicará este modelo de Pertegaz en portada, en fotografía de Richard Avedon, y en el interior cuatro páginas más de moda española en instantáneas de Bob Richardson.

2 — Creaciones del español Cristóbal Balenciaga fueron publicadas en portada de *Harper's Bazaar* y *Vogue* en numerosas ocasiones durante los años 50, pero debemos considerar al modista vasco dentro de la esfera de la *haute couture* francesa para este estudio, puesto que las editoras de moda veían sus colecciones en París y es allí donde realizaban sus crónicas y editoriales.

La edad de oro de la alta costura en España transcurre durante las décadas de 1950 y 1960³. Una vez superada la posguerra, la paulatina mejora de la economía permite a España desarrollar su industria y comercio, y en ello la moda tiene un protagonismo especial; aunque no es comparable a la que se da en Francia, el Reino Unido o en Italia, cuyo caso puede tener más similitudes con la de nuestro país, los creadores de costura españoles fueron un reclamo perfecto, junto al turismo, para que el régimen exportara la marca «España» y transmitiera la imagen de país moderno y competitivo. En ello tiene un rol especial la ciudad de Madrid. Aunque la principal industria textil era la catalana y la capital donde se reunían las más importantes y antiguas casas de alta costura fue tradicionalmente Barcelona, es la capital madrileña la que cristaliza la nueva imagen de España como referente de estilo y será clave a la hora de exportar y difundir la moda nacional en el extranjero.

El caso italiano nos sirve como claro precedente. El país transalpino, cuyo lento pero firme éxito económico tras su posguerra permitió un desarrollo industrial ejemplar (de forma similar pero con un ritmo mucho más rápido que el caso español), reunía varios elementos clave para el surgimiento del lujo, de la ropa hecha a medida y los accesorios de alta calidad en particular: una importante tradición artesanal, una creatividad especial y un apoyo firme de la industria textil. En este éxito tiene un papel fundamental el conde Giovanni Battista Giorgini, de quien surge la idea de reunir en la Sala Bianca del Palazzo Pitti de Florencia, dos veces al año, a las mejores casas de alta moda⁴ de Roma, Milán, Turín y la propia capital de la Toscana. La primera edición, celebrada el 12 de febrero de 1951, atrajo a la prensa internacional y, lo que es más importante, a los compradores de los grandes almacenes estadounidenses, y fue un gran éxito que tuvo eco en medios de todo el mundo.

Las primeras visitas de la prensa femenina internacional a las presentaciones de moda española datan de principios de los años 50⁵. En lo que compete a este texto, son *Vogue*⁶ y la edición británica de *Harper's Bazaar* las pioneras en presentar creaciones españolas en sus páginas. *Vogue* publica cuatro modelos de las casas de

3 — Pese a que la ropa confeccionada por encargo y a medida es una tradición anterior, el nacimiento de la alta costura en España la debemos situar en los años 40 y en la ciudad de Barcelona, y fue allí donde se establecieron por primera vez Pedro Rodríguez (en activo ya desde 1919) y Manuel Pertegaz (1942). Ambos abrieron casas de costura en Madrid en los años 50.

4 — Además de las colecciones de una selección de casas de alta moda, el certamen incluyó algunas firmas de confección (*prêt-à-porter*).

5 — Me limito a las revistas de moda, dejando de lado la prensa diaria y especializada como *Women's Wear Daily*, que ya publicaba crónicas sobre la moda española desde los años 20.

6 — En este texto el nombre de *Vogue* se refiere a la edición original estadounidense. Las ediciones británica o francesa irán expresamente diferenciadas con su nacionalidad. *Harper's Bazaar* es el nombre empleado para la edición original estadounidense. La edición británica indicará su nacionalidad junto al nombre.

costura de Barcelona en ilustraciones de Eric (Carl Erickson) en su número de 15 de marzo de 1953, el primero dedicado expresamente a la moda internacional. La revista destaca, en ideas que irán repitiéndose con los años y que responden claramente a una imagen un tanto estereotipada y romántica de España, su carácter dramático y su elegancia oscura⁷. Es importante señalar que estos cuatro diseños de alta costura fueron adquiridos por los grandes almacenes de Estados Unidos y también de Canadá, en el caso de Manuel Pertegaz, puesto que debemos tener en cuenta que el interés que la prensa extranjera presta a la moda española no es solamente de carácter periodístico, sino que apoya una estrategia comercial⁸. Por su parte, *Bazaar* publica cuatro páginas con fotografías de Richard Dormer, entre ellas una bellísima instantánea a color de la modelo Anne Gunning con un espectacular vestido bordado de Pedro Rodríguez, con el callejón cordobés del Pueblo Español de Barcelona como escenario. La elección de este lugar no es baladí, puesto que ya responden, como hemos dicho, a la imagen de España que de forma más recurrente se exportará al extranjero, en clara relación con el imaginario colectivo preponderante sobre el carácter de lo español.

Sin embargo, el papel protagonista de Madrid como capital de estilo y centro de la moda española se cristaliza ya en 1954, cuando *Vogue* envía a Bettina Ballard, su legendaria editora en París, para presenciar las presentaciones de la alta

7 — «Spain. Fashion, dramatized. The very special contribution of Spain to fashion: a vivid drama, a dark elegance.» Las casas de costura escogidas son Santa Eulàlia, Pertegaz, Asunción Bastida y Pedro Rodríguez.

8 — Las exportaciones de moda española a Estados Unidos, Canadá y el Reino Unido merecerían un estudio pormenorizado. Según la documentación consultada, los grandes almacenes estadounidenses importaban diseños españoles desde al menos la primavera-verano de 1952 (*Women's Wear Daily*, 1952, Nueva York, 20 de marzo, con modelos de Pertegaz y Asunción Bastida en Field's de Chicago), y se ve incrementada en 1953 con originales en I. Magnin de California y Eaton's de Canadá, y adaptaciones en Franklin Simon en Nueva York. Durante los años 50 podemos citar a Wanamaker's de Filadelfia. En los años 60 la moda española estará disponible en las principales ciudades estadounidenses, con Pertegaz y Berhanyer como los más presentes: Bergdorf Goodman, Bonwit Teller, Lord & Taylor, Altman y Chez Ninon en Nueva York; Jordan Marsh y Mark Cross en Boston; Nan Duskin en Filadelfia; Marshall Field's en Chicago; Joseph Horne en Pittsburgh; Neiman Marcus en Dallas; Joske's en San Antonio; Rich's en Atlanta, etc. Además, podemos mencionar a El Palacio de Hierro en México D. F. y Harrods y Debenhams & Freebody en Londres. También cabe mencionar diseños realizados en exclusiva para firmas de ropa *prêt-à-porter* estadounidenses por algunos creadores españoles como Pertegaz para Seymour Fox o Joan Leslie (junto con Pedro Rovira) y Elio Berhanyer para Jerry Silverman. Este último creador, junto con Pertegaz y Rodríguez también realizaron patrones exclusivos para la revista *Vogue*, los cuales se adquirirían por correspondencia y en tiendas especializadas. Los perfumes de Pertegaz se distribuyen en Estados Unidos a partir de 1968.

costura. Allí escoge a Pertegaz como representante de la moda española y le organiza el primer viaje a Estados Unidos para que, junto a otros creadores europeos, presente su colección en Nueva York, Boston, Atlanta y Filadelfia. Y es esta ocasión la que nos ha dejado algunas de las imágenes más evocadoras de la alta costura nacional. En su número de 15 de marzo de 1954⁹, *Vogue* publica una serie de bellísimas fotografías de Henry Clarke que muestran a la célebre modelo Suzy Parker con diseños de Pertegaz y Rodríguez. Los escenarios no pueden ser más característicos de la capital y más exóticos a los ojos de las lectoras americanas: además de la plaza de toros de las Ventas, donde Suzy posa con dos toreros con trajes de luces, es retratada en el restaurante y tablao Villa-Rosa y la taberna Las Cuevas de Luis Candelas. Es el incipiente Madrid del *glamour* de las estrellas de cine, de los toreros de renombre, y donde la aristocracia nacional empieza a codearse con artistas y bailaoras, en el que lo castizo se mezcla con la más suprema elegancia y lo canalla con lo intelectual. Es el Madrid de María Félix y de Ava Gardner (que tras varias visitas llega en 1956 para instalarse durante unos años); de Luis Miguel Dominguín y Lucía Bosé; de Lola Flores y Cayetana, duquesa de Alba.

Es 1955 el año en que Aline Griffith, condesa de Quintanilla (aunque más tarde utilizó el título de condesa de Romanones) es escogida por Eleanor Lambert como una de las mujeres mejor vestidas del mundo para su famosa lista The International Best Dressed Hall of Fame. Nacida en Pearl River (estado de Nueva York) y casada con Luis de Figueroa y Pérez de Guzmán el Bueno en 1947, es un personaje clave de la sociedad madrileña y tuvo una función decisiva como editora en la capital para la revista *Vogue* desde 1964, de lo que hablaremos más adelante. Justamente *Vogue*, en su número de 15 de marzo de 1955, y *Harper's Bazaar* en el de abril del mismo año publican retratos de la condesa por Horst. P. Horst y Louise Dahl-Wolfe respectivamente. Para el fotógrafo alemán ejerce no solamente como dama de la alta sociedad, sino también como modelo, luciendo dos vestidos de Pedro Rodríguez. La revista destaca que los diseñadores españoles crean ya con un punto de vista internacional¹⁰. En *Bazaar*, luciendo otro Rodríguez, Dahl-Wolfe la retrata en una pose distinguida y aristocrática. *Vogue* volverá a contar con la condesa en su número de 15 de marzo de 1963, dentro de una serie de reportajes dedicados a las mujeres mejor vestidas del mundo. En él vemos a Aline Griffith en sus famosas jornadas de caza, y cierra el reportaje con varias fotografías en las que una vez más luce modelos de Pedro Rodríguez. Aline volvería a ejercer de modelo en el número de junio de 1970. (Imagen 1)

El interés por la alta costura parece menguar durante el resto de la década de los años 50, puesto que ni *Vogue* ni *Harper's Bazaar* publicarán reseñas sobre las

9 — Variantes de estas mismas fotografías se publicarán en la edición británica de *Vogue* en su número de marzo de 1954.

10 — «(The Countess of Quintanilla) dresses with flair and elegance from the Spanish couture—which, these days, is designing from an international rather than local point of view, but keeping (happily) its traditional sense of drama and beauty.»

colecciones españolas hasta 1960, cuando la edición británica de *Bazaar*, en su número de diciembre, presenta cuatro ilustraciones firmadas por Reino con modelos de Elio Berhanyer, de quien la revista destaca el talento e influencia¹¹.

El año 1962 supone un nuevo punto de inflexión para la moda española. *Vogue* vuelve a retomar su número dedicado a la moda internacional y el 15 de marzo de ese año publica cuatro páginas dedicadas a la moda originada en Madrid. El fotógrafo americano Henry Clarke es el encargado de retratar, en el Teatro Eslava (actual Teatro Joy Eslava) y con los decorados creados por José Caballero para *Yerma* de Federico García Lorca, a cuatro damas de la sociedad española: las jóvenes Gloria Bárcenas, Casilda Ussía y señora Rúspoli, que visten modelos creados especialmente para la ocasión por Elio Behanyer, y María Isabel Villapecellín, marquesa de Cortina, con un Pedro Rodríguez. Al fondo de la instantánea se encuentran los bailaroes Pastora Vega de los Reyes y Alberto Lorca, los actores Simón Andreu, Ricardo Valle y Pedro Osinaga, y el director Miguel Narros. En la doble página siguiente, y de nuevo bajo el objetivo de Henry Clarke, Cayetana Fitz-James Stuart y de Silva, celeberrima duquesa de Alba, posa en los salones del Palacio de Liria con dos modelos de Elio Berhanyer (imagen 1), de quien *Vogue* declara que es el favorito entre los nuevos talentos de la moda española¹².

El interés creciente por la moda internacional, en un mundo que ya está conectado desde 1957 por vuelos a reacción que permiten cruzar el Atlántico en menos de media jornada, se demuestra en dos publicaciones que, pese a su corta duración, reúnen en un mismo número todo lo mejor que la moda mundial ofrece¹³. Se trata de los suplementos dedicados a las colecciones europeas y americanas de la edición británica¹⁴ y la americana de *Harper's Bazaar*¹⁵, que apareciendo en marzo para las colecciones de primavera-verano y en septiembre para las de otoño-invierno, completan la visión global de la moda que ofrecen las publicaciones mensuales. La alta costura española debuta en el número de primavera-verano de 1962 de la edición británica, llamada *Harper's Bazaar International Fashion Folio*. En fotografías del chinoestadounidense de origen japonés Hiro (Yasuhiro Wakabayashi) la modelo Simone d'Aillencourt viste trajes de Pedro Rodríguez y Asunción Bastida.

11 — «A new influence. Harper's Bazaar, first to see the recent Collection in Madrid of a talented Spaniard, Elio Berhanyer, believes his influence will go far.»

12 — «In these photographs, the Duchess wears two costumes by Elio Berhanyer, a young Cordovan who is a favourite new designer.»

13 — Estas publicaciones se concentraban en las colecciones de alta costura de París, Londres, Roma, Madrid y Nueva York, pero incluyeron también algunas firmas de confección de lujo italianas y estadounidenses.

14 — El suplemento lleva el nombre de *Harper's Bazaar International Fashion Folio* y se publicarán tres números entre 1961 y 1962.

15 — En este caso el nombre es *Harper's Bazaar International Fashion Supplement* y se publicarán tres números entre 1962 y 1963.



Imagen 1. Cayetana, duquesa de Alba, vestida por Elio Berhanyer. *Vogue*, 15 de marzo de 1962. Henry Clarke, Vogue © Condé Nast.

Una vez más el escenario es la plaza de toros de Las Ventas en Madrid y, utilizando un carretón taurino, Simone posa en la arena en unas preciosas fotografías que responden perfectamente a la imagen un tanto estereotipada de lo español en el extranjero. En las ediciones americana y británica de otoño-invierno de 1962, bajo el objetivo del húngaro Tom Kublin, la modelo Maggi Eckardt posa con un abrigo de Elio Berhanyer, un espectacular abrigo de fiesta bordado de Pedro Rodríguez (el mismo que viste la condesa de Romanones en *Vogue* 15 de marzo de 1963) y un vestido de noche de Pertegaz. En la edición americana para primavera-verano de 1963 volvemos a ver a la australiana Maggi Eckart, modelo fetiche de Kublin, y a China Machado con diseños de Rodríguez, Pertegaz y Caruncho, posando con la fabulosa silueta de la ciudad de Toledo al fondo.

Desde agosto de 1963, Betsey Buckley será la editora en Madrid para la edición estadounidense de *Harper's Bazaar*. El mismo título ostenta Aline, condesa de Romanones, desde el número de 15 de enero de 1964 en *Vogue*. Comienzan así los años de mayor éxito y presencia de la moda española en la prensa internacional, sobre todo estadounidense. Los esfuerzos del régimen franquista para exportar una nueva imagen de España como nación moderna dan sus frutos y el pabellón español en la Feria Mundial de Nueva York, inaugurada en abril de 1964, se convierte en un éxito. Las colecciones de los modistas españoles se presentan en Nueva York y esto supone la consagración definitiva para ellos, en particular para Pertegaz, que con su portada de *Harper's Bazaar* en septiembre de ese año, de la que hemos hablado al principio de este texto, llega al máximo de su prestigio y éxito comercial internacional. Desde este momento la presencia de la moda española en las revistas *Vogue* y *Harper's Bazaar* es regular cada temporada hasta más allá de 1970, fecha límite para este estudio, y pese a que ocupa menos espacio y páginas que la alta moda italiana¹⁶, se presenta de una forma cuidada y con un merecido protagonismo. Como hemos dicho, Aline de Romanones se encargará de seleccionar y organizar las sesiones de fotos para *Vogue*, que desde mediados de los años 60 publicará imágenes de las mismas sesiones fotográficas, utilizando variantes en la mayoría de los casos, para sus ediciones británica y francesa¹⁷.

16 — El éxito de la alta moda italiana está directamente ligada al apoyo firme de la industria textil nacional, de una competitividad y prestigio internacional muy superiores a la española.

17 — Durante los años 60 la edición francesa de *Vogue*, más conocida como *Vogue Paris*, publicó las mismas editoriales que la edición americana. Sin embargo, en la revista parisina se hace especial hincapié en mencionar a los fabricantes de tejidos de cada modelo representado. Esto está claramente condicionado por las publicidades que la industria textil catalana contrataba para cada uno de estos números de *Vogue*, reservando en los ejemplares de colecciones internacionales de marzo y septiembre una cantidad importante de páginas donde se muestran más diseños de alta costura española empleando tejidos de Cadena, Oleart y Bosch Mir, entre otros.



Imagen 2. Moyra Swan en la Alhambra de Granada, con vestido de noche de Pertegaz. *Vogue*, 1 de octubre de 1968. Henry Clarke, Vogue © Condé Nast.

En otoño de 1964 Pertegaz acapara en exclusiva la atención de *Vogue*, que en su número de 15 de octubre publicará cuatro páginas dedicadas al más relevante modista español del momento, con dos trajes de día y dos de noche fotografiados por Robert Freson, incluyendo un espectacular vestido y estola en tejido de lunares. Henry Clarke será el encargado de fotografiar las colecciones de primavera de 1965, y esta vez el escenario es Toledo. En unas evocadoras instantáneas con la modelo Brigitte Bauer en el Hospital de Tavera (este magnífico edificio volverá a ser el escenario escogido en el número de 15 de marzo de 1969) y la sinagoga de Santa María la Blanca, *Vogue* destaca el aspecto romántico, la brillante ejecución y la elegancia de la moda española y declara que España es el punto caliente en el mapa de la moda¹⁸. Pertegaz es el protagonista principal con cinco trajes y tres sombreros, y le acompañan Pedro Rodríguez y Elio Berhanyer. En la temporada de invierno será Helmut Newton el encargado de fotografiar la alta costura para el número de *Vogue* del 15 de octubre de 1964. Esta vez el escenario será el Parque del Retiro y la Plaza Mayor de Chinchón. Desde 1966 hasta 1970 el encargo recae en Henry Clarke (a excepción de las colecciones de invierno de 1967, fotografiadas por David Bailey). Entre otras importantes modelos retrata a Marisa Berenson, Simone d'Aillencourt, Agneta Darin y Moyra Swan, pero para la temporada de otoño de 1969 cuenta con jóvenes damas de la aristocracia y la alta sociedad madrileña. Posa para él Casilda Ussía, Shawn Ryan, Isabel Martínez-Bordiú y María Piedad de la Rocha. Los modelos de Pertegaz son fotografiados en la flamante nueva casa del modista en la colonia de El Viso, su legendario «Taj Mahal», tal y como era conocido por su ambiente elegante y tonalidades marfil y blanco. Sin embargo, para el número de 1 de octubre de 1968 Henry Clarke viajará a Granada para fotografiar a Moyra Swan en el Patio de Carlos V y los palacios nazaríes de la Alhambra de Granada, escenario fantástico y auténtica joya del patrimonio español, que muy de vez en cuando aceptaba que se realizaran sesiones fotográficas de moda entre sus muros¹⁹ (imagen 2). La modelo lleva trajes de Berhanyer, Pertegaz y de los barceloneses Pedro Rovira y Carmen Mir. (Imagen 2)

Harper's Bazaar, en su cobertura de las colecciones de moda madrileñas, será más austera y, pese a no recurrir a escenarios tan exóticos como *Vogue*, Betsey Buckley, su editora en la capital, contará con importantes fotógrafos para su tarea. En primavera de 1964 (número de abril) es Jean Loup Sieff quien fotografía la moda española para la revista, con la modelo Jean Shrimpton entre otras y con diseños de Vargas Ochagavía, Pertegaz, Benhanyer y Asunción Bastida. En otoño de 1964 (número de septiembre), además del ya mencionado Avedon, Bob Richardson fotografiará los

18 — «The romance and bravura, the elegance and allure of Spanish fashion, of Spain's *alta costura*—now Arrived, admired, adored. Spain is the hot spot on the fashion map.»

19 — Hay precedentes en *Harper's Bazaar* en 1952 y 1962, y *Jardin des Modes* en 1957, por ejemplo.

modelos de Pertegaz, Vargas Ochagavía, Herrera y Ollero y Pedro Rovira con el Hospital de Tavera como telón de fondo. En los reportajes de 1965 se volverá a repetir la idea de enviar una selección de moda española a París para que sea fotografiada junto a las colecciones francesas. El interesantísimo Melvin Sokolsky en primavera (número de marzo) y de nuevo Richard Avedon (números de septiembre y octubre) en la de otoño son los encargados de retratar las creaciones de Marbel Junior, Herrera y Ollero, Pertegaz y Vargas Ochagavía. Frank Horvat lo hará en primavera de 1966 (marzo) y la misma temporada de 1967 (marzo), Jean Loup Sieff de nuevo en la de otoño 1966 (septiembre), con un miembro de la Guardia Civil como modelo improvisado, y Leombruno-Bodi (Joe Leombruno y Jack Bodi) en otoño de 1967 (septiembre). La pareja de fotógrafos estadounidenses, activos en Italia, emplean en esta ocasión un emblema del Madrid de finales de los años 60 como fondo para sus imágenes: el célebre rascacielos Torres Blancas en la avenida de América. Un joven Bill King, que tendrá un futuro brillante en la fotografía de moda, retrata las colecciones de primavera de 1968 (marzo y abril) y Bill Klein lo hará con la de otoño de 1968 (septiembre y noviembre), las dos de 1969 (marzo, abril, septiembre y octubre), y la de primavera de 1970 (marzo). La última de las temporadas de este estudio, la de otoño de 1970, en *Bazaar* se ilustra con las fotografías de Elizabeth Novick (septiembre y octubre).

Mediante este breve recorrido hemos estudiado las causas y figuras que permitieron que la moda española llegara al punto álgido de su éxito internacional en los años 50 y 60 del siglo XX. Gracias al trabajo de personalidades tan sobresalientes como Aline Griffith, condesa de Romanones, y Betsey Buckley, los creadores de la alta costura española tuvieron la ocasión de ver sus modelos retratados por importantes fotógrafos de fama mundial como Avedon, Sokolsky, Hiro, Helmut Newton o Henry Clarke, además de excelentes maniquíes como Suzy Parker, Marisa Berenson o Jean Shrimpton. Todas estas instantáneas y los interesantes textos que las acompañan en las revistas *Vogue* y *Harper's Bazaar* son una ventana a una época de oro para la moda nacional. Grandes talentos como Pertegaz o Berhanyer vieron en ello un reflejo de su éxito comercial en Estados Unidos, éxito a su vez de la economía española y la imagen que proyectaba nuestro país en el extranjero en una época de paulatina apertura al exterior. Si bien la moda es siempre un fiel retrato de la sociedad que la viste, en este caso es además un reflejo de sus anhelos y esperanzas. La moda de las casas de costura madrileñas fue una perfecta carta de presentación y reclamo para fomentar una nueva imagen de España. La alta costura española agonizó lentamente durante los años 70 y la moda nacional no tuvo otro momento de interés internacional comparable hasta finales de los años 80, aunque nunca con una repercusión mediática semejante. Pero las creaciones de Pedro Rodríguez, Manuel Pertegaz, Elio Berhanyer y también las de nombres menos conocidos actualmente como Herrera y Ollero, Villahierro, Caruncho, Mitzou, Lino, Vargas Ochagavía o Marbel son ya patrimonio de todos y, tal como lo hicieron en su época dorada, merecen nuestra atención hoy en día en exposiciones como la que ahora podemos disfrutar.

Artículos y publicaciones citados y consultados

Spanish lines, Spanish color y Spanish ladies in yellow (1955). *Harper's Bazaar*, Nueva York, abril, 168-169 y 176-177.

Cabecera (1963). *Harper's Bazaar*, Nueva York, agosto, 2.

The clear, clean cuts from Spain and Italy (1963). *Harper's Bazaar*, Nueva York, octubre, 216-217.

Spain: night magic y Spain: day's tailoring (1964). *Harper's Bazaar*, Nueva York, abril, 150-153.

Portada, cabecera, Spain. Wrapping up winter in brave new ways y Black and white takes over at night (1964). *Harper's Bazaar*, Nueva York, septiembre, portada, 2 y 168-169 y 222-225.

In Spain: soar and sail, In Spain: shapes set free y In Paris and Spain: skirts fly high (1965). *Harper's Bazaar*, Nueva York, marzo, 158-159 y 172-179.

This woman is you (1965). *Harper's Bazaar*, Nueva York, septiembre, 237 y 244-245.

A nip in the air (1965). *Harper's Bazaar*, Nueva York, octubre, 244.

Spain, viva (1966). *Harper's Bazaar*, Nueva York, marzo, 202-205.

Strong line from Spain (1966). *Harper's Bazaar*, Nueva York, septiembre, 278-280.

The moorish y A pillar of turquoise crepe (1966). *Harper's Bazaar*, Nueva York, noviembre, 207 y 222.

Spain (1967). *Harper's Bazaar*, Nueva York, marzo, 184-187.

Spain (1967). *Harper's Bazaar*, Nueva York, septiembre, 368-369.

The game in Spain (1968). *Harper's Bazaar*, Nueva York, marzo, 162-163.

Elio Berhanyer's navy blue greatcoat y Spain: Summer tactics (1968). *Harper's Bazaar*, Nueva York, abril, 72 y 106.

The range in Spain (1968). *Harper's Bazaar*, Nueva York, septiembre, 304-305.

Spain: where tailoring happens (1968). *Harper's Bazaar*, Nueva York, abril, 140.

Spain decorates the night (1969). *Harper's Bazaar*, Nueva York, marzo, 186-187.

Spain. Strides into spring (1969). *Harper's Bazaar*, Nueva York, abril, 212-215.

Spain, present indicative (1969). *Harper's Bazaar*, Nueva York, septiembre, 260-261.

Tailored and trim (1969). *Harper's Bazaar*, Nueva York, octubre, 250-251.

Gilt-edged evening (1970). *Harper's Bazaar*, Nueva York, febrero, 72.

Spain: varying the length (1970). *Harper's Bazaar*, Nueva York, marzo, 178-179.

The Spanish independents (1970). *Harper's Bazaar*, Nueva York, abril, 154-157.

Spain: bold strokes, strong fashion (1970). *Harper's Bazaar*, Nueva York, septiembre, 170-175.

Under the Spanish way, Elio Berhanyer's black double-faced wool midi costume—for drama in the afternoon (1970). *Harper's Bazaar*, Nueva York, octubre, 96.

Spain (1963). *Harper's Bazaar International Fashion Supplement*, Nueva York, marzo, 40-43.

The 1953 look in Spain (1953). *Harper's Bazaar*, Londres, marzo, 60-63.

We cover the collections y The 1954 look in Spain (1954). *Harper's Bazaar*, Londres, marzo, 57 y 82-83.

A new influence (1960). *Harper's Bazaar*, Londres, diciembre, 82-83.

And now Spain (1962). *Harper's Bazaar*, Londres, octubre, 98-99.

Spain. New view (1965). *Harper's Bazaar*, Londres, marzo, 64-67.

Spain (1962). *Harper's Bazaar International Fashion Folio*, Londres, marzo, 128-131.

Spain (1962). *Harper's Bazaar International Fashion Folio*, Londres, septiembre, 60-63.

Spain. Fashion dramatized (1953). *Vogue*, Nueva York, 15 de marzo, 83.

People are talking in Madrid y Spain (1954). *Vogue*, Nueva York, 15 de marzo, 110-113.

Spain (1955). *Vogue*, Nueva York, 15 de marzo, 90-91.

Madrid y The Duchess of Alba (1962). *Vogue*, Nueva York, 15 de marzo, 84-87.

Cabecera (1964). *Vogue*, Nueva York, 15 de enero, 28.

The Countess of Quintanilla (1963). *Vogue*, Nueva York, 15 de marzo, 110-117.

From Spain. The suits of Pertegaz y Pertegaz evenings (1964). *Vogue*, Nueva York, 15 de octubre, 138-141.

Spain (1965). *Vogue*, Nueva York, 15 de marzo, 102-107.

Spain (1965). *Vogue*, Nueva York, 15 de octubre, 136-141.

The spring collections in Spain (1966). *Vogue*, Nueva York, 1 de abril, 150-153.

Pertegaz y Berhanyer (1966). *Vogue*, Nueva York, 1 de noviembre, 186-191.

Vogue Patterns. The prettiest way to look (1967). *Vogue*, Nueva York, 15 de febrero, 92-93.

Spain (1967). *Vogue*, Nueva York, 1 de abril, 174-175.

From Spain. Great tailoring with a flair for deep country living (1967). *Vogue*, Nueva York, 15 de octubre, 128-129.

Spain (1968). *Vogue*, Nueva York, 15 de marzo, 102-105.

Spain (1968). *Vogue*, Nueva York, 1 de octubre, 222-227.

Spain (1969). *Vogue*, Nueva York, 15 de marzo, 130-135.

Spain (1969). *Vogue*, Nueva York, 15 de abril, 78-79.

Spain (1969). *Vogue*, Nueva York, 1 de octubre, 238-242.

Forecast. The Spain thing—the tailor’s hand on leather and fur plus wonderful wools (1970). *Vogue*, Nueva York, 1 de enero, 132-133.

¡Spain–Divino! (1970). *Vogue*, Nueva York, 1 de abril, 192-197.

Condesa de Romanones (1970). *Vogue*, Nueva York, junio, 102-103.

The look in Spain-¡Fabuloso! (1970). *Vogue*, Nueva York, 1 de octubre, 164-169.



Reportaje del desfile benéfico de la Casa de alta costura francesa de Lanvin-Castillo, dirigida por el madrileño Antonio Cánovas del Castillo y Rey en el palacio de los duques de Montellano en el Paseo de la Castellana, Madrid, junio de 1960. Archivo JM Lara.













Miembros del Sindicato Nacional Textil entregan a Fabiola de Mora y Aragón la tela de seda que Balenciaga empleará para confeccionar su traje nupcial en su enlace con el rey Balduino de Bélgica, noviembre de 1960. Fondo fotográfico Gerardo Contreras. Archivo Regional de la Comunidad de Madrid.

El diseñador Cristóbal Balenciaga visita el Museo de Bebidas de Pedro Chicote, octubre, 1960. Fotografía de José Velasco. EFE.







Juan Pando Barrero. Sastre
hilvanando las vistas de una
chaqueta, Madrid, 1964.
Instituto del Patrimonio Cultural
de España, Madrid, Ministerio
de Cultura y Deporte.

Un grupo de personas mira el escaparate de El Corte Inglés en la calle Preciados, que presenta la moda de primavera para la mujer, 30 de marzo de 1961. EFE.





Juan Pando Barrero. Fachada de la tienda Cortefiel de la avenida José Antonio, actual Gran Vía, con ropa para caballero, Madrid 1967. Instituto del Patrimonio Cultural de España, Madrid, Ministerio de Cultura y Deporte.



Tienda Loewe en Madrid, años 60. Fondo fotográfico Nicolás Muller. Archivo Regional de la Comunidad de Madrid.

Interior de la *boutique* Mitzou en la calle Serrano, 27, en Madrid, 1963. Fondo fotográfico Nicolás Muller. Archivo Regional de la Comunidad de Madrid.



Dorothea Bronston, mujer del productor Samuel Bronston, con un diseño de Christian Dior en el estreno de la película *El Cid*, diciembre de 1961. Colección familiar Andrea Bronston.







Ava Gardner en su apartamento
de la calle Doctor Arce en Madrid,
1962. © Frederic Gómez Grau.
Filmoteca de Catalunya.





La actriz Concha Velasco con dos modelos de Pedro Rodríguez en el restaurante José Luis, Madrid, 1962. Archivo JM Lara.







Calle Serrano, Madrid, 1965.
Gonzalo Juanes.





Chicas estudiantes en la Ciudad Universitaria, Madrid, 1967. Fondo fotográfico Martín Santos Yubero. Archivo Regional de la Comunidad de Madrid.

Llegada de veraneantes a la estación de Atocha, 1967. Fondo fotográfico Martín Santos Yubero. Archivo Regional de la Comunidad de Madrid.





Maniquí posando con un vestido de verano en el espacio dedicado a la música en los Almacenes Simeón, Madrid, 1963. Fondo fotográfico Cristóbal Portillo. Archivo Regional de la Comunidad de Madrid.



Juan Pando Despierto. Grupo de jóvenes en un guateque con tocadiscos, Madrid, 1964. Instituto del Patrimonio Cultural de España, Madrid, Ministerio de Cultura y Deporte.



Modelo de la casa Vargas Ochagavía en el salón de la madrileña calle Narváez, noviembre de 1964. Fondo fotográfico Martín Santos Yubero. Archivo Regional de la Comunidad de Madrid.



El modisto José María Castells, Marbel Junior, posa junto a dos modelos en las cercanías de su casa de moda de la avenida de Nazaret, marzo de 1965. Fondo fotográfico Martín Santos Yubero. Archivo Regional de la Comunidad de Madrid.

Presentación de modelos de
Jesús Vargas y Emilio Ochagavía
en sus salones de la calle
Calvo Sotelo, 16, actual Paseo
de Recoletos, mayo de 1959.
Fondo fotográfico Nicolás
Muller. Archivo Regional
de la Comunidad de Madrid.





Juan Pando Barrero. Modelo
vistiendo un traje de chaqueta
durante un reportaje para un
catálogo de moda en el Congreso
de los Diputados, Madrid, 1966.
Instituto del Patrimonio Cultural
de España, Madrid, Ministerio
de Cultura y Deporte.





Juan Pando Barrero. Modelos posan con vestidos de verano en el Parque del Retiro. Fotografía realizada para un catálogo comercial, probablemente Cortefiel, Madrid, 1965. Instituto del Patrimonio Cultural de España, Madrid, Ministerio de Cultura y Deporte.

Juan Pando Barrero. Modelos posando con trajes de chaqueta frente al palacio de Velázquez. Fotografía realizada para un catálogo comercial, probablemente Cortefiel, Madrid, 1965. Instituto del Patrimonio Cultural de España, Madrid, Ministerio de Cultura y Deporte.

Pareja paseando por la Ciudad
Universitaria junto a la escultura
Los portadores de la antorcha,
Madrid, 1960. Fotografía de
Vicente Nieto. Cortesía
de Marcos López Rodríguez,
Legado Vicente Nieto Canedo.
España. Ministerio de Cultura
y Deporte. Centro Documental
de la Memoria Histórica.





Joven en una Lambretta,
Madrid, 1960. Fotografía de
Vicente Nieto Canedo. Cortesía
de Marcos López Rodríguez,
Legado Vicente Nieto Canedo.
España. Ministerio de Cultura
y Deporte. Centro Documental
de la Memoria Histórica.



Modelo posando con un vestido de cóctel, Madrid, década de 1960. Fotografía de Vicente Nieto. Cortesía de Marcos López Rodríguez, Legado Vicente Nieto Canedo. España. Ministerio de Cultura y Deporte. Centro Documental de la Memoria Histórica.

Unas jóvenes ojean la revista *Harper's Bazaar* en español, presentada al público en un céntrico hotel madrileño, 22 de febrero de 1967. EFE.



Un grupo de maniquíes saludan desde las escalerillas del avión de Iberia que les trasladará a Nueva York. Participarán en el desfile de alta costura dentro de los actos programados en el Pabellón Español de la Exposición Universal de Nueva York, 1965. Fondo fotográfico Gerardo Contreras. Archivo Regional de la Comunidad de Madrid.







Desfile de moda de la diseñadora británica Mary Quant, creadora de la minifalda, en la residencia del embajador británico en Madrid, 22 de marzo de 1968. EFE.

**FOTOGRAFÍA ANÓNIMA
COMO DOCUMENTO
DE UNA ÉPOCA:
EL FONDO MADRILEÑOS
SONIA TARAVILLA GÓMEZ**

«Cuando miréis esta foto siempre veréis en ella el cariño que os tiene vuestra hermana»¹.

Uno de los fondos fotográficos más interesantes con los que cuenta el Archivo Regional de la Comunidad de Madrid, sito en la antigua fábrica de cervezas El Águila, es el fondo denominado «Madrileños». Se trata de un conjunto de fotografías con idiosincrasia propia, fruto de un proyecto fotográfico y documental puesto en marcha por la Comunidad de Madrid durante el año 2007 para la recogida de instantáneas de los propios habitantes de la región madrileña.

Fue el propio Gobierno de la región el que desplegó una serie de laboratorios móviles por 172 municipios con el objeto de digitalizar y catalogar las fotografías conservadas en los domicilios de los madrileños y que estos de modo voluntario prestaron al proyecto. Además de esto, los donantes participaron activamente en la descripción de las imágenes digitalizadas facilitando tanto detalles sobre las personas retratadas como del lugar donde se realizaron. (Imagen 1)

Este conjunto fotográfico, compuesto por más de 20 000 imágenes, resulta de gran interés para la historia de la región madrileña, ya que nos muestra fragmentos de la cotidianidad de los ciudadanos que vivieron en los municipios de la Comunidad de Madrid entre el año 1839, fecha en la que se presenta el primer sistema fotográfico denominado «daguerrotipo», y el año 2000.

Estas instantáneas personales, domésticas o también denominadas «vernáculos», custodiadas en los álbumes familiares, latas de galletas o incluso en cajas de zapatos, son materiales muy susceptibles de desaparición². Durante muchas décadas la historia de la fotografía no las había valorado, llegando incluso a marginarse por considerarlas insignificantes y sin calidad técnica. No obstante, proyectos como al que aludimos, además de añadir un componente inmaterial, conectan con la historia y la memoria de los ciudadanos.

1 — Esta dedicatoria fue escrita por Magdalena López Vigil en una fotografía que le realizó un fotógrafo en la plaza del Ángel en 1946 y que envió a sus familiares. Forma parte del proyecto fotográfico documental «Madrileños».

2 — En el año 2003 Paco Gómez encontraba tirado en la basura, tras el desescombro de una vivienda en el centro de Madrid, un conjunto único de fotografías pertenecientes a una misma familia. Tras esto iniciaba un proceso de investigación de más de diez años que daba a luz en 2013 una publicación titulada «Los Modlin. Las fotos de la basura». A través de la publicación se narraba la historia de los Modlin, una familia americana afincada en Madrid desde los años 70 compuesta por Margaret (pintora), Elmer (actor de Hollywood) y su hijo Nelson (modelo, actor y locutor de radio).

Imagen 1. En algunas fotografías familiares aparecen dedicatorias y los nombres de los retratados; es el caso de esta evocadora escena familiar en la verbena de san Antonio de la Florida fechada entre 1956 y 1960. Fondo Madrileños. Archivo Regional de la Comunidad de Madrid.

Imagen 2. Nieves Salgado, en el centro, con sus compañeras de trabajo y el contable. Trabajaban en la cafetería California, en la Gran Vía, 1957. Fondo Madrileños. Archivo Regional de la Comunidad de Madrid.



Para hacer visible todo este trabajo, darlo a conocer a la ciudadanía y así hacerles partícipes en el proyecto, las fotografías se presentaron en una exposición temporal titulada «Madrileños. Un álbum colectivo»³, celebrada en la sala Canal Isabel II entre noviembre de 2009 y enero de 2010. Además, se editó un catálogo y las fotografías se cargaron en la web del Archivo Regional, donde pueden consultarse.

Si bien, como apunta María Rosón (2016, 230), «el problema de este archivo digital es que se ha perdido la materialidad de las fotografías, algo esencial para su comprensión. De objetos pasan a ser meras imágenes, en el Archivo no se dispone de información sobre el tamaño de la fotografía, el tipo de papel empleado o cualquier tipo de anotaciones o sellos del reverso. Por otro lado, tampoco se cuenta con información sobre los retratados, tan solo se dispone de la fecha, lugar en la que se tomó la foto y una pequeña descripción de la persona que la aportó al archivo y cuyo nombre aparece como onomástico en las fotos». Se ha perdido, por lo tanto, el relato, la intrahistoria de todos los madrileños que aparecen retratados en las instantáneas y cuyos testimonios serían de gran interés para el estudio social y cultural de la sociedad del momento.

IMÁGENES DE LA VIDA COTIDIANA DE LOS MADRILEÑOS

Llegados a este punto cabe preguntarse varias cuestiones: ¿quién realizó las fotografías? ¿Qué es lo que nos aportan estas fotografías? ¿Qué historias nos cuentan? ¿Quiénes son los retratados?

Este corpus fotográfico nos abre una ventana al pasado de la región para relatarnos su historia. Nos muestra la vida cotidiana, los usos, costumbres, oficios desaparecidos, festividades locales, la evolución de los municipios, los comercios, los modos de diversión, la educación e incluso la indumentaria y peinado de nuestros antepasados. En algunas de ellas reconocemos detalles que aluden a nuestras propias vivencias y recuerdos, nos transportan a nuestra infancia o incluso nos muestran edificios o establecimientos desaparecidos, siendo esto de gran utilidad para historiadores, antropólogos, arquitectos y urbanistas.

Como ejemplo ilustrativo podemos hacer referencia a un conjunto de fotografías prestadas al proyecto por Nieves Salgado Pascual de finales de los años 50. En ellas la donante aparece retratada vestida a la moda del momento con vestidos camiseros, faldas de cintura alta y gran volumen, camisas con cuello de pico y rebecas⁴ de punto. Incluso en una de las fotos la vemos portando una pamelita y un elegante abrigo con ocasión de una boda en 1956. (Imagen 2)

3 — La exposición fue comisariada por Chema Conesa, quien también dirigió el proceso documental del proyecto. Para ella seleccionó 450 fotografías que se mostraron en la exposición, organizadas cronológicamente y en diversas temáticas (oficios, retratos, espectáculos).

4 — Se comenzaría a dar este nombre a los cárdigan o chaquetas abiertas abotonadas a partir de la película *Rebeca* de Hitchcock, donde su protagonista Joan Fontaine la llevaba.

Imagen 3. Nieves asaltada por un fotógrafo ambulante mientras paseaba por la Gran Vía, 1958. Fondo Madrileños. Archivo Regional de la Comunidad de Madrid.

Imagen 4. Julita y Mariano en su vivienda del barrio madrileño de Chamberí junto a su máquina de coser Singer, 1959. Fondo Madrileños. Archivo Regional de la Comunidad de Madrid.



El conjunto de fotos prestadas por Nieves aporta mucha información sobre la vida en el Madrid de los años 50 y 60. En una de ellas podemos verla retratada por uno de los múltiples fotógrafos ambulantes que trabajaban en la Gran Vía, festejando la Nochevieja de 1957 en el centro segoviano que había en calle Arenal, subida en una barca del estanque del Retiro, tomando un café en el bar El Portillo de Embajadores o a la salida del trabajo con sus compañeras de la mítica cafetería California⁵, que se encontraba en la Gran Vía número 49. (Imagen 3)

Cuando Nieves prestó las fotografías ofreció además información sobre diversos aspectos relacionados con la cafetería en la que trabajaba. Así, comentaba que el propietario, Gregorio Zatica Achurra, solo permitía trabajar como camareras a mujeres solteras, una vez casadas pasaban a la cocina o dejaban el trabajo. A veces cuando salían del trabajo las seguía algún cliente para ver el tipo de vida que llevaban, llegando incluso a preguntar por ellas a los porteros de la finca donde residían.

En cuanto a los autores de las fotografías que componen el fondo «Madrileños», poco podemos saber sobre ellos. Haciendo un análisis de las imágenes advertimos dos opciones: las fotos más casuales, que fueron captadas por los objetivos de las cámaras fotográficas de los propios ciudadanos, y las instantáneas realizadas en los estudios fotográficos y por los fotógrafos ambulantes.

En lo referente a la primera opción, la de las imágenes retratadas por los propios donantes, sus familiares o amigos, reproducen entornos domésticos, laborales, escenas urbanas y de diversión entre grupos de amigos y familias. Dentro de este conjunto destacan varias imágenes relacionadas con la costura, tanto en un entorno profesional como doméstico.

Como ejemplo podemos señalar la fotografía que Nuria López Aguirre⁶ prestó al proyecto, en la que aparecen retratados sus padres Julita y Mariano en su domicilio de Chamberí junto a una máquina de coser Singer que la familia aún conserva. Como otras muchas mujeres de la época, Julita (1935-2020) aprendió a coser en un taller de costura que se encontraba en Chamberí, donde se encargaba de entregar las prendas a los clientes. Tal y como recuerda su hija Nuria, su madre no llegó nunca a trabajar como modista porque tuvo que ayudar a su abuela en un puesto de fruta que tenía en el mercado. No obstante, siguió cosiendo para ella, para sus hijas y para sus familiares gracias a los patrones que sacaba de la revista *Burda*⁷. (Imagen 4)

5 — En 1959 el Che Guevara recaló en Madrid en una escala con destino a Egipto. Durante las horas que pasó por la ciudad fue fotografiado por el fotoreportero de EFE César Lucas en varios lugares de la ciudad, como la cafetería California.

6 — La autora agradece la información facilitada a Nuria López Aguirre.

7 — Creada por la alemana Aenne Burda, se trata de una publicación que aún hoy continúa editándose y en cuyo interior incluye patrones que facilitan la confección. En los años 50 fue una de las publicaciones más populares.



Imagen 5. En la calle Cuchilleros se encontraba el taller de costura donde trabajó Rosario durante doce años, 1958. Fondo Madrileños. Archivo Regional de la Comunidad de Madrid.



Imagen 6. Guateque probablemente en el interior de una vivienda, Madrid, 1960. Fondo Madrileños. Archivo Regional de la Comunidad de Madrid.

Otro de los ejemplos relacionados con la costura es la fotografía de 1958 que donó Rosario Álvarez Peláez⁸, en la que se le ve acompañada de sus compañeros del taller de la sastrería Moragas de la calle Cuchilleros. Según recuerda Rosario, allí se confeccionaba para El Corte Inglés, empresa en la que comenzaría a trabajar tras sus doce años de empleo en el taller.

Algo que se advierte en la fotografía es la presencia en primer término de niñas de doce o trece años, la edad habitual para entrar a trabajar en los talleres como aprendizas, donde se iban formando poco a poco. (Imagen 5)

De enorme interés resultan las instantáneas de los fotógrafos ambulantes⁹ que trabajaban tanto en las calles de Madrid como en los pueblos de la región y que retrataban a cambio de unas monedas a las parejas, familias o grupos de amigos. Dentro de esta categoría son significativas aquellas tomadas por estos fotógrafos, tanto en la Puerta del Sol como en la Gran Vía.

Juan José Frechel Díez¹⁰ facilitó al proyecto «Madrileños» unas cuarenta fotografías fechadas en el año 1953 y realizadas en la Gran Vía por un fotógrafo ambulante; en las imágenes los protagonistas son viandantes, familias, parejas de novios, grupos de amigos, niños y hasta mujeres ataviadas con mantilla con motivo de alguna festividad religiosa.

Estas imágenes suponen un gran testimonio documental y a través de ellas puede hacerse una lectura en clave de moda y ver cómo se vestían los madrileños para pasear, ir al cine, al teatro o salir de compras por la Gran Vía.

En las fotografías ellos visten traje con corbata, sombreros y gabardinas, mientras ellas lucen vestidos camiseros, traje sastre, vestidos con cintura muy marcada y faldas de vuelo. Acompañan su *look* en muchos casos con zapatos de tacón con pulsera al tobillo denominados «Gilda»¹¹, que se pusieron de moda a raíz de la película homónima protagonizada por Rita Hayworth.

Además, en las imágenes aparece en varias ocasiones el peinado femenino más popular de la posguerra, hablamos del denominado peinado «arriba España», consistente en un tupé muy elevado que retiraba el flequillo de la cara y para el que incluso se hacía uso de postizos¹². (Imagen 6)

Asimismo destacan las fotografías realizadas en festividades locales y verbenas en las que los fotógrafos ambulantes hacían uso de unos telones pintados

8 — La autora agradece la información facilitada a Rosario Álvarez Peláez.

9 — Para más información sobre fotografía ambulante, ver Fernández Rius, N.

10 — La autora agradece la información prestada a Juan José Frechel Díez.

11 — Felina Escudero Hermosa prestó al proyecto una fotografía titulada «Los primeros zapatos Gilda», protagonizada por una joven posando sobre un montículo. En su descripción Felisa hizo alusión al tipo de calzado que llevaba la joven, añadiendo que se había puesto de moda a raíz de la película *Gilda*.

12 — Como relata Pedro Montoliú, para conseguir este peinado se hacía uso de Solriza, un producto capilar que se vendía en saquitos y permitía hacer ondulaciones permanentes sin aparatos eléctricos u otras herramientas.



Imagen 7. Jóvenes posando sobre un fondo de una cubierta de un barco de guerra, Estremera, 1950. Fondo Madrileños. Archivo Regional de la Comunidad de Madrid.

con motivos decorativos florales, vistas de ciudades o incluso barcos o avionetas, dando a luz divertidas y animadas instantáneas. (Imagen 7)

IMÁGENES FAMILIARES CON MÚLTIPLES LECTURAS

Son múltiples las lecturas que pueden darse a estos recuerdos familiares que nos ofrecen otros relatos sobre la región y aluden a una inmaterialidad que también forma parte de nuestro patrimonio y que hemos de conservar y transmitir a las generaciones venideras. No hemos de olvidar que «el patrimonio inmaterial contribuye a la cohesión social fomentando un sentimiento de identidad y responsabilidad que ayuda a los individuos a sentirse miembros de una o varias comunidades y de la sociedad en general» (Unesco, 2003).

Son muchas las fotografías en las que quedan retratadas escenas cotidianas en lugares tan emblemáticos de Madrid como es el Rastro, siendo las imágenes de los puestos y de sus vendedores las más abundantes.

Las verbenas a las que las madrileñas acudían con su mantón de Manila, los guateques juveniles en los años 60, los paseos en barca por el Retiro, los paseos en pareja o con los amigos por la Gran Vía o la Puerta del Sol son muchas de las escenas de ocio en la ciudad que han quedado retratadas en las fotografías.

Por las imágenes se advierte que la Gran Vía era una de las calles madrileñas con más movimiento y a la que más se acudía. Por ella circulaban los trolebuses y al metro se accedía en la red de San Luis por el templete levantado por el arquitecto Antonio Palacios; en ella se concentraban tanto los cines como los teatros. Además, en la Gran Vía se encontraban múltiples comercios como la joyería Aleixandre, la camisería Hernando, el museo Chicote o los grandes almacenes como el SEPU o Galerías Preciados. (Imagen 8)

Por otro lado, en las fotografías han quedado para la posteridad numerosos comercios que han ido desapareciendo por los cambios en el consumo, como los ultramarinos, colmados, cafés y las tiendas tradicionales especializadas.

En cuanto a los municipios de la región que aparecen en el fondo «Madrileños», son considerables las imágenes en El Escorial, sobre todo las escenas de familias, amigos y parejas en las inmediaciones del monasterio y en la Silla de Felipe II, que son las más numerosas.

OTROS PROYECTOS SIMILARES

No quisiéramos finalizar este texto sin hacer alusión a otros proyectos similares puestos en marcha en Madrid por diversas administraciones e instituciones y que tienen por fin rescatar del olvido estos fondos fotográficos y vincularlos con la historia de la ciudad.

El Ayuntamiento de Madrid trabaja en esta línea desde hace algunos años a través del proyecto permanente Memoria de los Barrios¹³, en el que colaboran la



Imagen 8. Dos mujeres vestidas a la moda caminando por una acera de la Gran Vía, 1953. A sus espaldas puede verse el rótulo de los almacenes SEPU sitos en el número 32 de la citada calle, los cuales permanecieron abiertos desde 1934 hasta 2002. Fondo Madrileños. Archivo Regional de la Comunidad de Madrid.

Red de Bibliotecas Públicas Municipales de Madrid y la Biblioteca Digital Memoria de Madrid. Mediante este proyecto se pretende reconstruir la historia de cada uno de los barrios de la ciudad a través de las fotografías y documentos aportados por los vecinos.

Con el fin de documentar el momento histórico por el que se estaba pasando en 2020 a causa de la COVID-19, el Museo de Historia de Madrid puso en marcha un concurso de fotografía destinado a recoger el testimonio de cómo habían vivido los madrileños durante el confinamiento. De todas las fotografías recibidas se seleccionaron cuarenta, en las que se retrata una ciudad desierta donde sus ciudadanos salían a sus balcones a aplaudir, leer, tomar el sol e incluso festejar San Isidro. Posteriormente, las imágenes seleccionadas se incorporaron a los fondos del museo y se mostraron en una exposición temporal titulada «Una ciudad insólita».

Por su parte, el Centro de Documentación de Medio Ambiente y Ordenación del Territorio de la Comunidad de Madrid recopiló desde octubre de 2020 a junio de 2021 las obras realizadas por fotógrafos profesionales y aficionados durante el estado de alarma en toda la región. Las fotografías recibidas pasaron a constituir un fondo único que deja testimonio para la posteridad de cómo nuestras calles, plazas, edificios y espacios públicos se vieron durante la pandemia.

Cuando en enero de 2021 el temporal de Filomena cubrió con un manto de nieve toda la región, fueron muchos los que salieron a las calles a retratar la ciudad con sus móviles y cámaras fotográficas. El Museo de Historia de Madrid organizó un concurso fotográfico para recopilar todas estas imágenes de un Madrid blanco e insólito. Fueron más de cinco mil las fotografías que se presentaron, de las que se escogieron cuarenta que formaron parte de una exposición temporal titulada «Madrid, Filomena a mi pesar».

En 2020 el Centro Cultural Conde Duque de Madrid acogió la exposición «Emigrantes invisibles. Españoles en EE. UU. entre 1868-1945»¹⁴, donde los testimonios, objetos, documentos y fotografías procedentes de álbumes familiares de descendientes de españoles que emigraron a Estados Unidos eran los protagonistas.

En conclusión, todo este material fotográfico conservado en los álbumes familiares de los madrileños complementa la visión de la región que nos legaron grandes fotógrafos como Martín Santos Yubero, Cristóbal Portillo, Nicolás Muller o Gerardo Contreras, entre otros.

14 — La exposición fue organizada por la Fundación Consejo España-EE. UU. y fue fruto de un proyecto de investigación previo llevado a cabo por los investigadores y comisarios Luis Argeo y James D. Fernández.

Referencias

Fernández Rius, N. (2016). Del minuterero al aficionado. Prácticas anónimas en la primera expansión de la fotografía en España (1914-1939). *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, 28, págs. 29–54.

Millán Sánchez, F. y Pedreira Campillo, G. (2016). Memoria de los barrios, o cómo recuperar patrimonio histórico y documental en poder de los ciudadanos. *Cuadernu: Difusión, investigación y conservación del patrimonio cultural*, 4, págs. 81-99. ISSN-e 2340-6895, ISSN 2444-7765.

Montliú Camps, P. (2021). *Madrid en la posguerra, 1939-1946: los años de la represión*. Madrid: La Librería.

Unesco (2003). ¿Qué es el patrimonio cultural inmaterial?. *Unesco. Patrimonio cultural inmaterial*. Disponible en: <http://www.unesco.org/culture/ich/es/que-es-el-patrimonio-inmaterial-00003>

Villena Rosón, M. (2016). *Género, memoria y cultura visual en el primer franquismo*. Madrid. Ediciones Cátedra (Grupo Anaya).

A todos los que contribuyeron con su arte y oficio
a crear desde Madrid una moda con identidad
propia y proyección internacional, construyendo
un legado cultural que es patrimonio de todos.

