

***El vestuario como acción disruptiva en el entorno popular, intelectual y artístico en España: del Motín de Esquilache a la proto-performance de Vanguardia***

***The wardrobe as a disruptive action in the popular, intellectual and artistic environment in Spain: from the Mutiny of Esquilache to the proto-performance of Vanguard***

**Cruz Fuerte, Almudena**

Universidad Politécnica de Valencia  
[alcrufue@doctor.upv.es](mailto:alcrufue@doctor.upv.es)

Recibido: 14-01-2021  
Aceptado: 05-03-2021



**Citar como:** Cruz Fuerte, Almudena (2021). El vestuario como acción disruptiva en el entorno popular, intelectual y artístico en España: del Motín de Esquilache a la *proto-performance* de Vanguardia. *ANIIV-Revista de Investigación en Artes Visuales*, n. 8, p. 49-60, marzo. 2021. ISSN 2530-9986. doi: <https://doi.org/10.4995/aniav.2021.14930>

**PALABRAS CLAVE**

Moda, vestuario, indumentaria, disrupción, política, disidencia, *proto-performance*

**RESUMEN**

Muchas son las acepciones que el elemento textil ha adoptado a lo largo de su historia: traje, atuendo, vestido, atavío y ropaje son solo algunas de ellas. Sin embargo, existen tres que recogen el objetivo del presente estudio; éstas son: moda, indumentaria y vestuario. Se nos presenta imprescindible matizar esta diferenciación inicialmente ya que estos tres términos vertebran el presente análisis, cuyo principal objetivo es reflexionar sobre el poder discursivo y disruptivo que las modas propagadas, las indumentarias consensuadas y los vestuarios diseñados han tenido en España, dentro de un contexto popular, artístico y de vanguardia.



Según esto, consideraremos que la **moda** recrea el juego de difusión de usos, tanto normativos como disidentes, de ciertas prendas y complementos; la **indumentaria** ejecuta la asimilación bajo el consenso social, asociando significado a significantes textiles; y finalmente, el **vestuario** idealiza el elemento textil con fines artísticos. Con estas premisas, hemos estructurado un estudio examinando las capacidades discursivas del acto de vestir a través de dos bloques interconectados. En el primero bloque, analizamos las acciones populares disruptivas en las que se utilizó la indumentaria, desde el Motín de Esquilache hasta el estallido de la guerra civil española. En el segundo bloque, trasladamos el interés a la escena artística y de vanguardia española, subrayando aquellas acciones de la *proto-performance* en la que el vestuario sirvió para enfatizar el acto plástico, en un período que va desde la primera década del siglo XX hasta el estallido de la contienda civil.

Este recorrido en torno a la vida civil, política y artística de la sociedad española a través del traje nos demuestra que, tanto la regulación vestimentaria como las acciones en contra de su cumplimiento, son un punto de partida fascinante para reconocer la valía que el “acto de vestir” tiene en el análisis filosófico, conceptual y sociológico del mundo que nos rodea.

#### KEY WORDS

Fashion, costume, clothing, disruption, politics, dissident, proto-performance

#### ABSTRACT

The textile element has adopted many meanings throughout its history: suit, outfit, dress, attire, clothing, are just some of them. However, there are three that reflect the objective of this study, these are: fashion, clothing and costume. It is essential to clarify this differentiation initially, since these three terms build the present analysis, whose main objective is to reflect on the discursive and disruptive power that propagated fashions, consensual clothing and designed costumes have had in Spain, within a popular, artistic and avant-garde context.

Henceforth, we will consider that **fashion** recreates the game of diffusion of uses, both normative and dissident, of certain garments and accessories; **clothing** executes assimilation under social consensus, associating meaning with textile signifiers; and finally, the **costumes** idealize the textile element for artistic purposes.

According to this distinction, we have structured a study examining the discursive capacities of the act of dressing, through two interconnected blocks. In the first block, we analyze the disruptive popular actions in which clothing was used, from the Mutiny of Esquilache to the outbreak of the spanish civil war. In the second block, we move the interest to the Spanish art and avant-garde scene, highlighting those *proto-performance's* actions where costumes served to emphasize the plastic act, in a period that goes from the first decade of the 20th century to the outbreak of civil strife. Considering civil, political and artistic aspects of the spanish

The study of the civil, political and artistic aspects of the spanish society through the suit, shows us that the clothing regulation and the actions against its compliance are a

fascinating starting point to recognize the value that the “act of dressing” has in the philosophical, conceptual and sociological analysis of the world that surrounds us.

### **1. La moda desde la disrupción en el ámbito popular del tránsito finisecular: del siglo XVIII y el despotismo ilustrado a la construcción del estado liberal en el siglo XIX**

El siglo XVIII español fue un período de cambio auspiciado por la llegada al trono de Felipe V, primer rey de la casa Borbón en España, y cuyo linaje francés abriría una nueva etapa marcadamente influenciada por las modas galas. La apertura a nuevas maneras de conceptualizar el mundo, como marcaban los preceptos ilustrados, conllevó una crisis desatada por los sectores más refractarios de la sociedad española.

En materia de indumentaria, las modas francesas importadas suponían un choque frontal ante el hábito patrio: de la sobriedad se pasaba al exceso y a la pompa, mediante un uso de tejidos coloristas, pelucas, prendas entalladas y complementos frívolos. La introducción de estas modas aceleró un movimiento desconocido hasta la fecha, ya que con la llegada de las modas francesas la sociedad española comenzó a cotejarse bajo otras miradas. El culto al esparcimiento y a habitar el espacio público puso en contacto visual a las diferentes clases sociales, propagando los anhelos de imitación y copia. En este panorama, los más acérrimos críticos contra el nuevo orden proferían todo tipo de ataques y burlas, acuñando términos como *petrimetre* y *“currucato”* para referirse a aquellos que se apropiaban de las fruslerías de la moda, frente al *“majo”*, *“castizo”* y *“manolo”* que respondía al tradicional prototipo español. Tal fue el desajuste estamental que se impulsó el diseño de un traje nacional estandarizado, siendo rechazado por la recién creada “Junta de Damas de Honor y Mérito”<sup>1</sup> (Almeda, 2012: 15).

Las modas extranjeras resultaron ser, además, un peligro económico, ya que promovían el gusto por los tejidos franceses, ingleses e indianos, mucho más vistosos que los patrios. Ésta fue una razón de peso para que se dictaran leyes suntuarias, como la de Felipe V, por la que se prohibía vestir con sedas y paños no producidos en territorio nacional (Martínez, 2008: 5).

La moda se politizaba y revertía en un malestar que enfrentaba a los defensores del despotismo ilustrado frente a los tradicionalistas. Claro ejemplo de ello fue el episodio del Motín de Esquilache, acontecido en 1766 y desatado por la prohibición que Carlos III, sucesor de Felipe V, hizo de la capa larga castiza y el *chamberg*, bajo el asesoramiento de su ministro el Marqués de Esquilache. Esta medida tenía como objetivo minimizar los actos vandálicos y de desorden que se venían pertrechando gracias a la amplitud de la larga capa nacional y los alerones del sombrero *chamberg*, elementos que se usaban para ocultar identidades delictivas. La interdicción supuso un

---

<sup>1</sup> Fundada en 1787 por el rey Carlos III, fue creada para ordenar la salida de las mujeres al espacio público, y como una sección anexa y dependiente de la “Real Sociedad Económica Matritense de Amigos del País”. De base filantrópica e integrada por mujeres de “mérito”, hombres como Melchor Gaspar de Jovellanos o Francisco de Cabarrús regulaban la admisión de las socias

amotinamiento popular que puso en peligro la propia vida del rey, quien, ante tal desenlace de los acontecimientos, hubo de derogar la medida.

Sea como fuere, la reticencia a deshacerse del uso de la capa y el tocado castizo para adoptar la capa corta y el tricornio francés evidenciaba cómo la indumentaria y “las modas” eran un lenguaje performativo útil para vehicular la disrupción contra los regímenes supremacistas.

Otro claro ejemplo de ello fue la suerte de insultos y ataques a las que se vieron sometidas un grupo de mujeres cuando acudieron, en la Pascua madrileña del año 1799, a los actos de la villa con la tradicional basquiña española en “llamativos colores” (Almeda, 2012: 17). Esta indecorosa acción fue respondida por un pueblo enaltecido, que las persiguió hasta arrancarles las prendas y que, arrojándoles piedras, declaraban su oposición ante cualquier indicio de degradar el vestido típico.

Las crónicas recogieron otro acontecimiento indumentario de calado socio-político: la Rebelión de las Mantillas. La llegada al trono de Amadeo de Saboya, de origen italiano, fue motivo de conflicto en un entorno social y político ya debilitado por la derogación de la monarquía borbónica y las agrupaciones carlistas. En marzo de 1871, en el Paseo del Prado se repitió una acción durante tres días, en contra del rey y su consorte, M<sup>a</sup> Victoria dal Pozzo Della Cisterna: un grupo de damas pertenecientes a la alta aristocracia, encabezadas por la duquesa de Sesto<sup>2</sup>, desfilaron por el Paseo del Prado portando la típica mantilla española, tan en desuso por entonces. Algunas osaron portar una flor de lis, símbolo de la casa Borbón (Manuel, 2014). Esta manifestación “españolista” que quería hacer saber a unos reyes que no eran reconocidos, fue respondida con una contra-manifestación ideada por la Partida de la Porra<sup>3</sup>. Felipe Ducazcal<sup>4</sup> organizó un desfile de vehículos con prostitutas vestidas con mantillas y altas peinetas, caricaturando a las aristócratas, acompañadas de un actor con largas patillas y sombrero de copa, emulando al marqués de Sesto.

Será ya a principios del siglo XX que el armario civil español recogerá las exigencias del nuevo modelo económico: los hombres, uniformados bajo el sobrio traje del burócrata burgués, cedían a las mujeres la exclusividad de la ostentación, el perifollo y el boato como resultado de la “Gran Renuncia” masculina a la moda. (Flügel, 1964).

---

<sup>2</sup> Sofía Troubetzkoy, más conocida como duquesa de Sesto, nació en San Petersburgo en 1839. Conocida por su porte y belleza entre la aristocracia de la época, fue una mujer destacada e influyente entre la alta sociedad española del siglo XIX. Tras enviudar en 1865 de Carlos Augusto de Morny, hermanastro de Napoleón III, contrajo matrimonio con José Osorio y Silva, marqués de Alcañices y de Sesto, considerado uno de los mejores alcaldes de Madrid. La marquesa introdujo modas extranjeras en el territorio nacional, como el árbol de Navidad

<sup>3</sup> Grupo que surgió con la Revolución en 1868 en Madrid, integrado por violentos, agitadores e instigadores. Estrechamente vinculado al Partido Progresista español, su fin último era promover disturbios con tal de apoyar la política del rey Amadeo de Saboya y reprimir a la oposición

<sup>4</sup> Felipe Ducazcal dirigió la Partida de la Porra así como la mayor parte de las acciones represoras. Fue, además de empresario teatral, periodista, lo que le permitió interferir en las publicaciones de la prensa opositora

En este panorama indumentario se encontraba el mapa nacional en el umbral del nuevo milenio, ejemplificando con su historia las turbulencias que la moda y el traje pueden acarrear en la gestión de un Estado. De ahora en adelante, las capacidades vindicativas de la indumentaria se dispararían, asumiendo su perfil más performativo.

### **1.1. De los higienistas a la falda-pantalón en la primera década de 1910**

La liberación de la mujer acaparó el escenario político durante las primeras décadas del siglo XX. Gracias a las ideas de las sufragistas, gestadas en la Europa septentrional y en EEUU, se pudo reformular la castrante indumentaria de la mujer. La neoyorquina Amelia Bloomer fue pionera en la revisión del traje femenino, proponiendo en 1851 un diseño para la “mujer activa”. Éste consistía en un pantalón bombacho bajo una falda corta y abullonada en algodón (Bard, 2012: 98-100). Su propuesta resultó un escándalo y sus pantalones-polaina cayeron en el ostracismo. Cincuenta años después, y gracias al extendido uso de la bicicleta entre la población, reaparecieron tímidamente convirtiéndose en la *divided skirt* o falda-pantalón.

A pesar de no entrañar un cambio drástico en la silueta femenina, la *divided skirt* sembró el germen de la conquista. En la España de la época, la ilustre escritora Emilia Pardo Bazán se declaró su defensora, afirmando sobre la falda-pantalón que “si no entraña una revolución social, al menos pudiera cooperar a ella poderosamente” (Bugallal, 2016).

Sin embargo, a principios del siglo XX, las mujeres que osaron portar la falda-pantalón en el territorio español fueron objeto de acoso. La prensa de la época recoge la incapacidad de asimilar esta variación en la indumentaria. El 22 de febrero de 1911, el periódico *ABC* recoge los altercados sucedidos en Madrid cuando dos mujeres “elegantes”, la marquesa de Mos y una hija de la marquesa de Castrillo, se atrevieron a salir ataviadas con las faldas-pantalón: una avalancha cifrada entre “300 o 400 personas” salieron tras ellas. El artículo alude a otro caso donde “otra elegante, acompañada de una doméstica, fue piropeada, perseguida y, por último, acorralada por una multitud que no perdona, por lo visto, que haya quien se decida a trasplantar en nuestro país la falda pantalón”. El 27 de febrero de ese mismo año, *La Época* remite la agresión que sufrieron cinco mujeres en Bilbao que se decidieron, como si de una acción performativa se tratara, a salir por la Gran Vía portando la falda-pantalón y unas caretas que ocultaban sus rostros. El suceso acabó con una carga policial y la escolta de las cinco mujeres en el coche de las fuerzas del Orden Público, seguido por 3000 personas silbando e injuriándolas.

En las artes escénicas, no obstante, las prendas bifurcadas para las mujeres eran toleradas en pro de las necesidades de la dramaturgia. Es así que el público español se acostumbró a ver a actrices como Carmen de Andrés portando pantalones bombachos por necesidades del guion. En 1930, una pieza teatral exigió a la actriz Amparo Perucho a vestirse de hombre. Desafiada por sus compañeros y amigos, accedió a vestirse antes de la función ataviada con las prendas varoniles e ir “á tomar café y á dar un paseo por el Paralelo”, saliendo airoso de tal hazaña.

Como se ha podido constatar, el pantalón y el travestismo fortuito fueron recursos indumentarios que apoyaron la causa feminista, sirviendo de base performativa a la colectividad femenina. Ambos recursos se convertirán en herramientas plásticas para las mujeres artistas de la época, como veremos más adelante.

### ***1.2. El travestismo hombre-mujer y su disrupción social a través de la indumentaria (1910-1930)***

El juego inverso por el que el hombre se apropiaba del traje femenino, o de elementos de éste, fue igualmente asunto polémico y disruptivo. En España, el travestismo masculino tuvo su mayor auge en la primera década del siglo XX, gracias a la moda del cabaret berlinés que se difundió por las principales capitales europeas, especialmente en los locales de los incipientes “barrios chinos”. En el territorio nacional, la Criolla, el Wu Li Chang y el Bataclán acogían a los travestis más populares de la época, como Lluís Serracant, la Asturiana y Edmond de Bries. La oscuridad de estos espacios ofrecía la ambigua respuesta de la heterosexualidad patriarcal a la actividad travesti: los clientes heterosexuales que frecuentaban los cabarets y los locales de prostitución parecían mucho más permisivos con los devaneos vestimentarios de estos hombres que con aquellos de sus madres, hermanas y esposas.

Sin embargo, la tranquilidad del heterocentrismo residía en la marginalidad de estos actores travestis. La verdadera y peligrosa revolución social, según ellos, venía de la osadía femenina al inmiscuirse en el vestuario masculino. No eran conscientes de las capacidades polisémicas del traje de género, las cuales, hombres y mujeres, en diferentes planos vindicativos, han sabido apoderarse.

### ***1.3. La disidencia en relación con el pelo y el tocado de las mujeres a principios del siglo XX***

La cabeza y su adorno fue también punto de disrupción femenina y puso a muchas mujeres en el punto de mira. A principios del siglo XX, el uso de los sombreros de ala grande y de profusa decoración era lo común entre las damas de la alta sociedad española, bajo los dictámenes de las modas parisinas. Las dimensiones de tal complemento hacían que, en el transcurso de las representaciones teatrales, más de un espectador no pudiese alcanzar la vista de la escena. Este hecho llevó a dictar una ordenanza con la que se prohibía el uso de los sombreros en las salas de teatro. Gloria Laguna, mujer controvertida de la época, acudió al teatro Princesa con el ejemplar “más descomunal”, en desobediencia ante tal dictamen, según recoge el diario *El País* del 22 de noviembre de 1903.

El decolorarse o teñirse de un color llamativo fue también un símbolo de despojo de la norma moralizante: vinculado a gentes “del mal vivir”, el portar el pelo decolorado estaba mal visto y era sinónimo de mujer indecente. En 1909 el químico francés Eugene Schueller, fundador de la conocida casa L’Oréal, creó la primera coloración capilar segura. En la época, los tonos admitidos excluían la estridencia de un pelo rubio decolorado. La Nunciata, prostituta que se dejaba ver por el café Fornos de Madrid en la primera década de 1900 donde el lenocinio se entremezclaba “al conjuro de las gentes de dinero, de los políticos de moda y de los autores triunfantes” (Montero,

1984: 15), fue la primera mujer en la ciudad que osó teñirse el pelo de rubio, escandalizando a propios y a extraños.

Y es que, para aquel entonces, este contraste resultaba un oprobio: habrá que esperar al tránsito del cine mudo al cine sonoro para que sus más destacas estrellas, como la malograda Jean Harlow, pusieran de moda el pelo rubio oxigenado y platino, símbolo de la mujer *vamp* o *femme fatale* del período de entreguerras.

La asunción de otras modas, el uso de elementos del sexo contrario y las influencias sucesivas de un mundo inminentemente globalizante fueron nuevos desafíos para las normas indumentarias españolas y, por ende, para el colectivo social y político del país.

Como hemos visto en este primer bloque, el engranaje de la moda instauró un sistema operacional a finales del siglo XVIII, permitiendo gestar unos cambios en una España aislada estilísticamente hablando. Desde entonces, los elementos indumentarios fueron vistos desde su capacidad disruptiva, sucediéndose gestos performativos de vindicación a través del traje y sus complementos, elementos plásticos potencialmente válidos para la praxis artística.

## **2. La *proto-performance* española y el vestuario disruptivo entre las artistas intelectuales de la vanguardia española**

Dado que determinados actos del vestir llevaban implícito la osadía, la vindicación y el desorden, los intelectuales, artistas y exponentes de la vanguardia española, ¿utilizaron el vestuario para disgregar lo consensuado intencionadamente? La función del presente bloque es dar respuesta a esta pregunta, revisando algunas acciones de la vanguardia española de principios del siglo XX, trazando así una cartografía del vestuario proto-performativo.

El ejemplo más sobresaliente del uso del traje con intenciones disruptivas, y por tanto artísticas, fue el del grupo de las “Sinsombrero”, compuesto por mujeres artistas e intelectuales de la vanguardia. Como ya vimos, el adorno de la cabeza de la mujer y su cabellera podía suscitar el escándalo si se disidía de la norma. En este marco nació el grupo, cuyo origen se encuentra en una acción proto-performativa: en la década de 1920, las artistas Maruja Mallo y Margarita Manso decidieron salir a pasear por la madrileña Puerta del Sol sin sombrero, descubriendo una melena corta, que se oponía a la tradicional larga cabellera de la mujer idealizada. Su gesto fue objeto de abucheos, y como Mallo afirmó “la gente pensaba que éramos totalmente inmorales, como si no lleváramos ropa, y poco faltó para que nos atacaran en la calle” (Gibson, 1999: 148).

Por su parte, la escritora y poeta Concha Méndez, asumió su empoderamiento como mujer y artista a través de aquella polémica prenda bifurcada conocida como pantalón. Se dice que cuando Gerardo Diego no la incluyó ni a ella ni a ninguna de sus compañeras en la antología poética de la Generación del 27, ella le espetó: “debajo de la falda llevo un pantalón” (Gómez, 2018), denunciando así el machismo pestilente que reinaba entre la comunidad literaria. Méndez, quien abrió su propia imprenta junto con su esposo, el poeta Manuel Altolaguirre, no dudó en enfundarse el mono azul laboral

para poder desempeñar hábilmente la edición de sus propios libros y revista; además de portarlo en el taller, Concha Méndez salía frecuentemente a la calle con él. Como recordaría más tarde en sus memorias “la gente se quedaba extrañadísima; no recuerdo haber visto en todo Madrid a otra mujer vestida con pantalones” (Gómez, 2018).

Maruja Mallo y Margarita Manso también recurrieron al vestuario masculino. En el verano de 1926, junto con un grupo de amigos entre los que se encontraba Salvador Dalí y Federico García Lorca, decidieron visitar el monasterio de Santo Domingo de Silos; lamentablemente, la entrada estaba vetada a las mujeres. Ante tal interdicción, se colocaron las chaquetas de Dalí y Lorca a modo de pantalón y se ajustaron sus gorras para ocultar su pelo, consiguiendo engañar al vigilante.

Trasgredir las normas vestimentarias que se le imponía a la mujer fue, de esta forma, un punto de partida para las acciones proto-performativas de las mujeres de la vanguardia española. Como veremos en el apartado siguiente, utilizar elementos de la indumentaria del género opuesto fue también usado por algunos hombres de la vanguardia, para quienes el travestismo aportaba, en el plano artístico, un potenciador performativo.

### ***2.1. La indumentaria femenina como herramienta disidente entre los hombres de la vanguardia***

Con los mismos fines vindicativos que las mujeres artistas, un hombre usó el pelo y el travestismo para apoyar una acción, consciente de la disrupción implícita. Éste fue César González-Ruano, controvertido periodista y poeta<sup>5</sup>, quien se convirtió en un personaje peculiar en el Madrid de los cafés y tertulias previo a la guerra civil.

González-Ruano protagonizó en el café Ateneo un acto en el que, como él mismo afirmaría, quiso “armar la gorda”. Consciente del poder trasgresor del elemento indumentario y del adorno, decidió enfundarse un chaleco dorado de mujer y decolorar de rubio platino un pelo excesivamente largo para un hombre. De esta guisa profirió un ataque a la prosa de Cervantes en la tribuna del Ateneo. Fue expulsado del café entre abucheos e insultos de un público que, además de responder ante tamaña ofensa a la pluma cervantina, se revelaba contra la apariencia.

Esta idea, si no de travestismo, sí de intromisión del vestuario ajeno para provocar a la audiencia, prosiguió con otros personajes de la cultura española. Como ya sucedía en Francia en las primeras décadas del siglo XX, las artes escénicas y la intelectualidad se codeaban con modistos y figurinistas. De esta conexión surgieron las destacadas figuras de Álvaro Retana y Pepito Zamora.

---

<sup>5</sup> Personaje polémico, tuvo una vida marcada por la picaresca y tachada de inmoral, principalmente por su actitud ante el antisemitismo fascista desatado en Francia durante la ocupación nazi. Llegó a ser detenido por la Gestapo y estuvo 78 días retenido en la prisión de Cherche-Midi



Zamora era conocido como dibujante, pintor y diseñador de moda, al igual que Retana, quien además destacaba por su prosa y su afición musical. De la mano del periodista y escritor Antonio de Hoyos i Vinent, Zamora y Retana practicaron el decadentismo, viviendo los placeres de la noctambulidad y de la ambigüedad sexual por los cafés y bares de una España convulsa.

Sus vestuarios disruptivos consiguieron afeminar y “ambigüizar” la apariencia masculina. Las crónicas recogen a un Álvaro Retana vistiendo batines de seda (Blas, 1996: 37) y a un Pepito Zamora mostrándose abiertamente afeminado: según narra el libro de Rafael Cansinos Assens, *La novela de un literato*, Zamora “da la impresión de una señorita vestida de falda pantalón. Gasta unos ‘jerseys’ originales, que se hace él mismo con sus agujas de ganchillo, se peina a ondas y habla y gesticula como una jovencita, en quien la feminidad fuera congénita” (como se citó en Estape, 2011).

Conscientes o no de la capacidad performativa de sus vestuarios, lo que trasciende de estas adopciones indumentarias es que la construcción social de los géneros asignados a través del traje fue, y aún es, un terreno de inmersión artística. Y es que la propagación de las modas cabareteras, la praxis artística y la naciente escena travesti producía una suerte de sinergias disruptivas que hacían del vestuario la clave.

## **2.2. El disfraz como vestuario y su función disruptiva**

El disfraz fue también un recurso para algunas acciones de vanguardia. Asumir una prenda o un adorno consensuado podía resultar un “acto de impostura”, y construía la idea del disfraz, pues un elemento que oculta, confunde y engaña predispone a la performatividad.

En este sentido, el gran Ramón Gómez de la Serna tuvo absoluta conciencia del apoyo performativo del disfraz, utilizándolo como un refuerzo semántico en muchas de sus acciones, en especial, en el ciclo de conferencias que inició en 1923. Se disfrazó de torero en la ‘Conferencia torero’, de Napoleón en la ‘Conferencia Napoleón’, se pintó de negro en la ‘Conferencia jazz’ y portó un traje chaqueta en mitades y se maquilló medio rostro en la ‘Conferencia medio ser’ (Molina, 2008: 4).

La “Orden de Toledo”, fundada en 1923 por un joven Luis Buñuel, hizo también del disfraz una herramienta de desorden. Bajo la fascinación que Toledo despertaba en el grupo, promovieron reuniones para visitar la ciudad según lo absurdo, lo poético y lo improbable de las situaciones que marcaban anticipadamente. La admisión en las actividades de la orden requería de una suerte de ritos surrealistas y Rafael Alberti hubo de pasar por una especie de acto de iniciación: de madrugada, lo colocaron en uno de los extremos de la plaza de Santo Domingo del Real, al tiempo que el resto de los cofrades salían por diferentes puntos de la plaza cubiertos por sábanas que habían sacado a hurtadillas de la fonda donde se hospedaban. Como fantasmas y espectros que la ciudad hubiera expelido, gritaban “¡por aquí, por aquí!”, mientras se perdían por las góticas y laberínticas callejuelas toledanas, dejando a Alberti abandonado a su suerte. Como afirmara Luis Buñuel a Max Aub, “nos disfrazábamos, entre otras cosas, por lo menos yo, para ver la sociedad desde otro punto de vista” (Fernández, 2016: 23).

Es decir, trabajaba la impostura al vestirse de cura, monja, militar o campesino, consciente de la dramaturgia implícita en el acto representado a través del vestuario.

Por otro lado, Salvador Dalí, que participó activamente en las acciones de la “Orden de Toledo”, usó el disfraz en muchas de sus *proto-performances* para enfatizar la esencia discordante. Un buen ejemplo de ello es la conferencia-acción titulada “Auténticas fantasías paranoicas” que realizó en Londres en 1936, pocos días antes del estallido de la guerra civil española. Esta conferencia se circunscribía en la primera exposición internacional de los surrealistas que se organizaba en la capital inglesa, y en la que apareció ataviado con un traje de escafandra, con el que a punto estuvo de asfixiarse.

Pero Dalí también supo experimentar con la potencialidad de la fragmentación formal del vestuario, indudablemente bajo la influencia del surrealismo. Muestra de ello es la *foto-performance* que apareció para ilustrar el artículo “*Apparitions aérodinamiques des être-objets*” en la revista *Minotaure* en el año 1934, en la que Dalí se representa vestido con calzones largos, chaqueta y reproducciones de “El Angelus” de Millet, en una suerte de *assamblage* improbable<sup>6</sup>.

También en las acciones del grupo postitas, nacido con la posguerra española de 1945, sus miembros usaron el disfraz fragmentado y abstraído: en recitales de poesía aparecían portando chaquetas del revés y calcetines en los bolsillos, a la vez que emitían sonidos desacompañados.

Este ejemplo demuestra cómo el elemento vestimentario continuó progresando en las lecturas conceptuales de la *proto-performance* española con nuevos lenguajes, cada vez más abstractos.

## CONCLUSIONES

Como el transcurrir histórico lo demuestra, el elemento vestimentario ha servido, sirve y servirá para vehicular acciones que han roto, rompen y romperán el equilibrio implantado por un discurso, cualquiera que sea, operativo y mandatario en el plano sociopolítico y económico.

Desde que la moda se empezó a propagar, las indumentarias comenzaron a mutar y el vestuario acaparó la experimentación creativa. Y según nuestra tesis, la disrupción ha sido uno de los factores principales para entender esta concatenación de hechos, de ahí que nos interese por el medio textil desde otras perspectivas y otras prácticas.

Porque la moda, la indumentaria y el vestuario han sido conceptos ampliamente marginados en el entorno académico y artístico, desde una perspectiva crítica y conceptual, quedando relegados al estudio documental, histórico y, en muchas ocasiones, normativo.

---

<sup>6</sup> Quizá podamos vislumbrar de tal collage indumentario su fascinación por las teorías lacanianas, donde el inconsciente era entendido como un desarticulador de una realidad “concienciada”, de ahí que su vestuario ilustrativo hiperbolizara una fractura, literal y figurada

A su vez, el arte parece no reconocer estas herramientas que, como se ha demostrado, han estado presente, entre otras, en la práctica artística española de pre-guerra.

Con nuestra presente aportación, además de promulgar una mayor inclusión de la moda y la indumentaria desde un plano crítico en la investigación académica, también defendemos la introducción de estudios de vestuario en la investigación y producción artística.

Y es que la moda propaga. La indumentaria provoca. Y el vestuario especula.

## FUENTES REFERENCIALES

Almeda, E. (2012). *Mujer y moda a lo largo del XVIII: una cuestión de poder*. Congreso Internacional de la Asociación Universitaria de Estudios de las Mujeres. Sevilla: AUDEM.

Bard, C. (2012). *Historia política del pantalón*. Barcelona: Ensayo Tusquets.

Blas, J. (1996). *La Novela Corta Erótica Española*. Noticia Bibliográfica. En Cerezo, J. A., Eisenberg, D., Infantes, V. *Los territorios literarios de la historia del placer: I Coloquio de Erótica Hispana*. Madrid: Huerga y Fierro.

Bugallal, I. (2016). *Doña Emilia Pardo Bazán habla de 'trapos y moños*. La Opinión A Coruña. Recuperado de <https://www.laopinioncoruna.es/contraportada/2015/10/04/dona-emilia-habla-trapos-monos/1000731.html>

Cansinos, R. (1995). *La novela de un literato*. Madrid: Alianza Editorial.

Caravaca, J. (2015). *Gloria Laguna y la Virgen de Caravaca*. [Mensaje en un blog]. Recuperado de <http://josecaravaca.com/art.%20gloria%20laguna.htm>

*En Rebeldía*. (22 de noviembre de 1903). El País, p. 2.

Estepa, L. (2011). *Pepito Zamora en el olvido*. [Mensaje en un blog]. Recuperado de <http://leopoldest.blogspot.com/2011/10/pepito-zamora-en-el-olvido.html>

Fernández, M.S. (2016). *Buñuel en Toledo. Arte Público, Acción Cultural y Vanguardia*. Woodbride: Tamesis.

Flügel, J. C. (1964). *Psicología del vestido*. Buenos Aires: Paidós.

Gibson, I. (1999). *Lorca-Dalí: El amor que no pudo ser*. Barcelona: Plaza y Janés.

Gómez, A. (9 de abril de 2018). *Concha Méndez: el pantalón bajo la falda*. Diario Sur. Recuperado de <http://www.diariosur.es/culturas/concha-mendez-pantalon-20180409233049-nt.html>

Gómez de la Serna, R. (1998). *Obras Completas XX. Escritos autobiográficos I: Automoribundia*. Barcelona: Edición de Ioana Zlotescu.

*Información general de toda España. Del País Vasco*. (19 de septiembre de 1933). El Sol. p. 6

- La Falda-Pantalón* (24 de febrero de 1911). La Correspondencia Militar, p. 1.
- Las Faldas-Pantalón* (22 de febrero de 1911). ABC, p. 10.
- La Moda y la Falda-Pantalón* (23 de febrero de 1911). Nuevo Mundo, p. 26.
- Las Provincias. La falda-pantalón en Bilbao. Mujeres agredidas* (27 de febrero de 1911). La Época, p. 2.
- La Vida Frívola* (25 de octubre de 1930). ¡Tararí!, p. 6.
- Manuel, B. (2014). *La "Rebelión de las Mantillas" en "Pequeñeces"* [Mensaje en un blog]. Recuperado de <http://manuelblascinco.blogspot.com/2014/02/la-rebelion-de-las-mantillas-en.html>
- Martínez, E. (2008). *La apariencia como identificadora social de la mujer española en la segunda mitad del Setecientos*. En C. De la Peña (Presidencia) Congreso Internacional Imagen Apariencia. Murcia.
- Molina, M. (2008). *La Performance Española Avant La Lettre: Del Ramonismo al Postismo (1915-1945)*. Recuperado de [https://www.upv.es/intermedia/pages/laboratori/grup\\_investigacio/textos/docs/miguel\\_molina\\_la\\_performance\\_avant.pdf](https://www.upv.es/intermedia/pages/laboratori/grup_investigacio/textos/docs/miguel_molina_la_performance_avant.pdf)
- Montero, J. (1984). Julio Camba, con Madrid al fondo. Villa de Madrid.
- Moreno, J. (31 de mayo de 1935). Paraíso Terrenal. El Sol, p. 1.
- Variedades*. (7 de octubre de 1922). La Semana Gráfica, p. 9.