



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO**

POSGRADO EN HISTORIA DEL ARTE

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

LA REPRESENTACIÓN DE LA MODA EN LA PINTURA MEXICANA EN LA  
PRIMERA MITAD DEL SIGLO XX: CINCO OBRAS, CINCO AUTORES.

EXAMEN GENERAL DE CONOCIMIENTOS

PARA OPTAR POR EL GRADO DE:

ESPECIALISTA EN HISTORIA DEL ARTE

PRESENTA:

TANIA NALLELY NAVARRETE HERNÁNDEZ

JURADO:

DRA. ATZÍN JULIETA PÉREZ MONROY, FACULTAD DE FILOSOFIA Y  
LETRAS.

DRA. JULIETA ORTIZ GAITÁN, INSTITUTO DE INVESTIGACIONES  
ESTÉTICAS

MTRA. MARTHA SANDOVAL VILLEGAS, FACULTAD DE FILOSOFIA Y  
LETRAS

MÉXICO, D. F., 20 AGOSTO DE 2014



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

## Índice

Introducción	3
Capítulo 1. Vida cotidiana y modas a través de la pintura	6
1.1 Vida cotidiana y pintura en México	6
1.2 La moda y sus significados en la cotidianidad	7
Capítulo 2. Moda representada	9
2.1 Antecedentes. La moda a finales del siglo XIX	9
2.2 Una nueva infancia	10
2.3 Los años locos <i>versus</i> la tradición	15
2.4 El deporte y una nueva concepción del cuerpo	20
2.5 Urbano <i>versus</i> rural	25
2.6 Sincretismo	29
Conclusiones	32
Bibliografía	34

## Introducción

La moda y los estudios de vida cotidiana son temas que han conseguido **reciente entusiasmo** en el mundo académico, sobre todo desde la década de 1930 con la escuela de los *Annales*. El peso de las imágenes cobró importancia, así como de otros elementos visuales.

Con el advenimiento de nuevas fuentes, como la prensa y la publicidad, ambos campos nutrieron sus investigaciones. Las interpretaciones de éstas, sobre todo las delimitadas a los siglos XIX y XX, incluyeron el análisis de ilustraciones, fotografías, cabezas y composiciones publicitarias. En el caso de la moda, los catálogos de los grandes almacenes y las revistas especializadas también cobraron importancia.

¿Qué pasaba con la pintura? ¿La moda representada en retratos perdió fuerza ante nuevas representaciones iconográficas? En el caso de los estudios de moda y vida cotidiana en México durante el siglo XX, la pintura cedió la preponderancia que tuvo en siglos pasados y dio lugar al análisis de la moda a través de otras fuentes.

Existen tesis para obtener los grados de Licenciatura y Maestría que hablan sobre significados de las modas en las primeras décadas del siglo pasado. Éstas tienen como objeto de estudio colecciones textiles de museos, obras de ilustradores específicos, influencias estéticas determinadas (como el *Art Dèco*), publicidad y prensa.<sup>1</sup>

Ante este panorama, la presente investigación tendrá como objeto de estudio la moda representada en la pintura. La primera mitad del siglo XX será el periodo a analizar. Cinco obras de representaciones femeninas, de autores mexicanos, servirán como línea del tiempo en esta historia. De estas piezas se analizará el traje de las mujeres dentro de un contexto urbanizado y que tendía a la modernidad.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Los textos referidos son las tesis de Ana Paola Ruiz Calderón y Jonathan Carlos Botello. Ana Paola Ruiz Calderón, “La indumentaria civil femenina en México durante el Porfiriato. Estilos, materiales, técnicas y significados. Las colecciones del Museo Nacional de Historia y del Museo Soumaya” (Tesis de Maestría, Universidad Iberoamericana, 2010). Jonathan Carlos Botello, “El Art Déco y la moda en la ciudad de México a través de la obra de Ernesto ‘El Chango’ García Cabral”. (Tesis de Licenciatura, UNAM Facultad de Filosofía y Letras, 2013). Otra de las investigaciones relevantes, centradas en la publicidad, es la Dra. Julieta Ortiz. Julieta Ortiz Gaytán, *Imágenes del deseo: arte y publicidad en la prensa ilustrada mexicana (1894-1939)* (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2003).

<sup>2</sup> La modernidad a la que se hará referencia en este trabajo será a la que nació durante **el Porfiriato**: la idea del progreso a través de nuevos medios de comunicación, modas y métodos de producción.

Las obras a analizar serán: *Dolores del Río a los 11 años de edad*, de Alfredo Ramos Martínez (1871-1946); *Retrato de Belem*, 1928, de María Izquierdo (1902-1955); *Las Bañistas*, 1937, de Jorge González Camarena (1908-1980); *La primera dama*, 1942 de Roberto Montenegro (1887-1968); *Retrato de Alegra Misrachi*, 1953 de Miguel Covarrubias (1904-1957).

Con el análisis de las obras anteriores, las preguntas a resolver serán: 1) ¿Cómo se proyectaron en la pintura de cinco autores mexicanos los cambios en las modas femeninas y formas de vida en la mujer mexicana urbana durante la primera mitad del siglo XX? 2) ¿Qué influencias de la moda internacional se reflejaron en la moda representada dentro de las obras de cinco autores mexicanos?

Por tanto, las hipótesis a desarrollar serán: 1) La pintura mexicana en los temas de vida cotidiana representaron los cambios en las modas femeninas, los nuevos valores de la mujer urbana durante la primera mitad del siglo XX; 2) Las modas representadas en la pintura mexicana de cinco autores mostraron influencias de modas femeninas extranjeras, principalmente de Estados Unidos y Francia. En estas influencias se mostraron también los ideales de modernidad en México.

Basada en las hipótesis planteadas los objetivos de este trabajo serán: 1) Describir imágenes por medio del análisis iconográfico de cinco obras de autores mexicanos, para explicar cómo se representaron los cambios en las modas, los valores en la vida cotidiana de la mujer urbana durante la primera mitad del siglo XX en México; 2) Identificar cómo observaron la influencia de la moda internacional en el contexto nacional estos cinco autores.

Como marco teórico, la investigación tomará en cuenta los estudios sobre vida cotidiana y pintura. Los retratos y escenas de la vida diaria se han usado como testimonio de diferentes épocas, como se señala en el catálogo de la exposición *Pintura y Vida Cotidiana en México 1650-1950*.<sup>3</sup> Para los objetivos de este trabajo,

---

Después de la Revolución, los centros urbanos fueron los estandartes de este nuevo ideal de evolución. Hacia finales del siglo XIX y principios del veinte, varios países adquirirán hegemonía política y serán ejemplos de progreso para otras naciones (como lo fue Estados Unidos para México). Botello, “El Art Decó y la moda en la ciudad de México a través de la obra de Ernesto ‘El Chango’ García Cabral”, 43-46.

<sup>3</sup> Así lo señala Rafael Tovar y de Teresa: “[...] toda obra pictórica legítimamente puede ser vista, sin demérito de su primordial naturaleza estética, como un documento, un singular y valioso documento de la vida cotidiana en su época”. Rafael Tovar y de Teresa, presentación a *Pintura y vida cotidiana en*

dichas investigaciones justificarán la importancia del vestido representado y lo que puede señalar sobre las modas y la mujer cosmopolita.

Se recurrirá al análisis iconográfico de cada una de las obras elegidas. Este describirá en un primer nivel los elementos formales de la pintura y detalles sobre el vestido. En un segundo plano, la descripción también incluirá aspectos sobre el autor así como influencias artísticas acerca de sus obras. Finalmente, se analizará el contexto del propio cuadro y se hará una reflexión entre elementos encontrados en la moda representada y el contexto de la vida social del país

Esta investigación estará dividida en dos partes. El Capítulo 1 abordará de manera general la importancia de los estudios de vida cotidiana en México y cómo su representación pictórica ha sido relevante para explicar aspectos de un tiempo determinado. Igualmente, los conceptos sobre moda y su representación serán brevemente mencionados.

El Capítulo 2 describirá de manera particular la moda representada a través del análisis de cinco pinturas y cinco autores mexicanos. El análisis de cada una de las piezas constará de una descripción de sus elementos, es decir, su parte formal (composición, autor, influencias estéticas), además de una interpretación de la ropa dentro del cuadro en el contexto de su creación.

---

*México. 1650-1950*, por Gustavo Curiel, *et al.* (México: Fomento Cultural Banamex-CONACULTA, 1999), 13.

## Capítulo 1. Vida cotidiana y modas a través de la pintura

### 1.1 Vida cotidiana y pintura en México

La vida cotidiana tomó relevancia en investigaciones estéticas e históricas desde mediados del siglo XX. Se trata de un concepto que permitió el uso de nuevas fuentes para la comprensión más profunda de un grupo o tiempo determinado. Fueron sus distintos elementos, más comunes y prácticos, los que brindaron otras maneras de representación de valores y aspiraciones **culturales que** las de la historiografía tradicional.

Una de las investigaciones que retomó el tema fue la que surgió de la exposición *Pintura y vida cotidiana en México. 1650-1950*. En esta serie de ensayos se analizaron piezas que lograron describir realidades sociales, políticas e incluso económicas a través de aspectos cotidianos de los mexicanos: costumbres, tipos de familia, formas de vivienda y modas. En dichas obras, los autores reflejaron de manera simbólica las transformaciones en códigos culturales a lo largo de cuatro siglos de historia en el país:

Lejos de ser imparcial, la imagen pictórica no sólo recrea y evoca la apariencia que los seres y las cosas tuvieron en un momento determinado de la historia; también construye esa apariencia conforme a los paradigmas culturales e ideológicos que los grupos rectores de una sociedad imponen para si mismos y para los demás.<sup>4</sup>

Como lo señala Fausto Ramírez, la pintura figurativa del contexto estudiado recreó una realidad, algunas veces idealizada.<sup>5</sup> De esta forma, no sólo los componentes de una pieza pictórica son testimonios de una época, sino los propios aspectos formales están **relacionados con las** demandas de la sociedad a estudiar.

Por tanto, para una investigación de este tipo no sólo serán relevantes los elementos compositivos, sino los aspectos formales o estilísticos. Una interpretación de las influencias del autor también reflejará los ideales de un grupo, la crítica a una situación cotidiana o los valores que se pretendían promover. Dicho aspecto reflexivo que nos puede dar una obra será significativo sobre todo en algunas de la pinturas que se analizarán a continuación.

---

<sup>4</sup> Curiel *et al.*, *Pintura y vida cotidiana en México*, 21.

<sup>5</sup> Curiel *et al.*, *Pintura y vida cotidiana en México*, 245.

Con el devenir de la historia en México, la pintura de la vida cotidiana reflejó diferentes temas. Así como en el siglo XVII la familia y castas fueron un tema de los pintores de la época, para el siglo XX los tópicos dieron un giro. La Revolución y los ideales de la modernidad se vieron reflejados en representaciones de nuevos medios de comunicación, lo urbano contra lo rural, el nacionalismo, la ciencia y el deporte.

Las modas fueron otro de los grandes temas en la pintura de la vida cotidiana. ¿Qué información nos brindará la representación de éstas? Esta pregunta se resolverá en el capítulo dos, pero primero habrá que aclarar la importancia cultural de la moda en Occidente.

## 1.2 La moda y sus significados en la cotidianidad

La **moda es** un fenómeno que refleja diferentes elementos de la cultura occidental.<sup>6</sup> No sólo abarca la indumentaria, aunque ha sido ésta donde ha predominado su cambio constante.<sup>7</sup> La moda refleja relaciones sociales (clases, edad, género), ideales estéticos (relación con el cuerpo, apariencia, adorno y belleza) y valores morales. Sus diversas aristas han hecho de la moda un tema que rompe con su concepción banal.<sup>8</sup>

A pesar de los múltiples enfoques que tiene su estudio, sólo recientemente se ha llegado a un consenso sobre el análisis de sus representaciones. Joanne Entwistle cita a Christopher Beward, quien enfatizan en la inclusión de información sobre el contexto histórico de la obra y no limitar el análisis interpretativo a la descripción compositiva de las pinturas:

La historia de la moda surgió de la historia del arte como **medio de autenticación** de las pinturas y ello explica el énfasis que se hace en **la cronología** y la atención al detalle. También este rico y minucioso detalle suele proporcionar pruebas documentales de gran valor. No obstante, **el autor** (Beward) arguye que la moda se ha de situar en el contexto histórico, tecnológico y del cambio cultural, y ello requiere trascender los términos de la estética.<sup>9</sup>

---

<sup>6</sup> La moda se manifestará en una sociedad de mercado, urbanizada, donde la tradición cede a la “fiebre moderna de las novedades”. **Gilles Lipovetsky**, *El imperio de lo efímero* (Barcelona: Anagrama, 1996), 10-11.

<sup>7</sup> Lipovetsky. *El imperio de lo efímero*, 24.

<sup>8</sup> Julieta Pérez Monroy, “Modernidad y modas en la Ciudad de México: de la basquiña al túnico, del calzón al pantalón”, en *Historia de la vida cotidiana en México*, Tomo IV “Bienes y vivencias”, coord. Anne Staples (México: Fondo de Cultura Económica, 2006), 51.

<sup>9</sup> Joanne Entwistle, *El cuerpo y la moda* (Barcelona: Paidós, 2002), 94-95.



Efectivamente, el pintor de una obra nos podrá dar su propia visión de la moda en su representación, pero también su elección nos dirá un poco más de su época. En conjunto, ambos datos lograrán acercarnos a un pequeño estrato de la realidad histórica, sobre todo en lo referente a los cambios en el vestido, identidad, nuevas formas de vida, género y concepción del cuerpo:

En el proceso descrito, las modas se vincularán con una determinada visión del mundo y de la vida, de acuerdo con la cultura y el estilo dominantes. Los individuos de cada generación se identificarán a sí mismos y son reconocidos, entre otras cosas, por sus usos indumentarios.<sup>10</sup>

En el siguiente capítulo veremos cómo la pintura reflejó los cambios en el vestido femenino de las mujeres ciudadinas en México, qué hábitos nuevos practicaron, cuáles otros perpetuaron. Lo interesante y más atractivo será notar su evolución, sobre todo para comprobar la cualidad efímera de la moda. Como se revisará, no se tratará sólo de vestidos o accesorios, sino de cambios en formas de vida.

---

<sup>10</sup> Julieta Pérez Monroy, “La moda: signo de identidad”, en *Construcción de identidades*, coord. Elisabetta Di Castro y Claudia Lucotti (México: Universidad Nacional Autónoma de México-Facultad de Filosofía y Letras, 2012), 103-104.

## Capítulo 2 Moda representada en la primera mitad del siglo XX

### 2.1 Antecedentes. La moda femenina a finales del siglo XIX

La moda en México a finales del siglo XIX estuvo influida por el estilo francés y la *Belle Époque* (1891-1914). La forma de “reloj de arena” fue la que se buscaba en el vestido de dichas décadas (conseguida con una falda amplia que obtenía su volumen gracias a enaguas, cintura estrecha enfatizada por un corsé y mangas *gigot*). Con la entrada del siglo XX, la primera década dio paso a la silueta “S”, con pequeñas variaciones de la anterior (pecho abultado, cintura marcada, falda que marcaba la cadera y caía hacia el piso), así como el regreso del estilo imperio.

Las influencias estéticas que tuvo el vestido de la época vinieron de las artes decorativas, como el *Art Nouveau*. De este movimiento, las mujeres adoptaron los estampados y accesorios que hacían referencia a la naturaleza, además de las líneas curvas y los suaves movimientos producidos por los textiles.

La moda se seguía manifestando entre las clases altas y medias. Las mujeres consumían medios impresos como *El Álbum de la Mujer*, *El Semanario Ilustrado* y ya en el nuevo siglo *Álbum de Damas*. En esta prensa encontraban las últimas noticias sobre modas provenientes de París, así como los lugares para conseguirlas en el país: El Palacio de Hierro, Al Puerto de Veracruz, Sedería y Corsetería Francesa, El Centro Mercantil y El Nuevo Mundo.<sup>11</sup>

Así, el ánimo del progreso y urbanización que había comenzado Porfirio Díaz se reflejaban en las damas que deseaban ponerse a la par de esta evolución. Las modas fueron llevadas de las clases más altas a las medias en México, fenómeno que se repitió al iniciar el siglo XX.

En este mismo tenor, la moda y el vestido verán transformaciones, mucho más rápidas y radicales que en siglos anteriores. Éstos serán reflejo de las nuevas formas de comunicación y producción, con los *mass media* y la industrialización también en el sector del vestir.

La prensa y la publicidad no fueron los únicos en representar este devenir. Así lo hizo la pintura, proyectando todavía los cambios más veloces en la indumentaria, sobre todo en cuestiones de identidad de género, distinción social, forma del cuerpo y aspiraciones de la modernidad. Así se expondrá en el siguiente apartado.

---

<sup>11</sup> Ana Paola Ruiz, “La indumentaria civil femenina en México durante el Porfiriato”, 56, 65, 70, 71, 95 y 103.

## 2.2 Una nueva infancia

¿Cómo era la indumentaria al inicio del siglo XX? Comenzaré con el retrato de una niña. Ella se convirtió en un icono de Hollywood posteriormente, modelo de belleza de las primeras décadas del nuevo siglo junto con Lupe Vélez. Alfredo Ramos Martínez pintó *Dolores del Río a la edad de once años*, en un retrato que reflejó una dramática transformación en la moda del nuevo siglo.

En la obra (**Imagen I**), en primer plano se encuentra una niña, de pie, ligeramente de perfil. Posa con su brazo derecho doblado mientras su mano descansa debajo de su cintura; equilibra su pierna derecha delante de la izquierda, doblando un poco su pie. Su complexión es delgada, de tez clara con un ligero tono rosado.

El rostro ovalado es de facciones delicadas, tiene nariz recta, labios pequeños y ligeramente rosas. Sus ojos son oscuros, enmarcados por cejas pobladas pero delineadas. Lleva el cabello corto, justo arriba de su barbilla, en color negro, lacio y con sus puntas hacia adentro simulando un pequeño casco. Muestra un flequillo corto hasta mitad de la frente, el cual se acomoda hacia su lado derecho. Su cuello es alto y delgado. Su mirada se dirige al espectador con una expresión seria y un tanto desafiante.

Viste un vestido color salmón. La parte superior consta de dos telas, una de fondo que le da el color y otra sobrepuesta, transparente. El cuello y las mangas tres cuartos terminan con un volante fruncido de la misma tela delgada. En ambos casos, se muestra que su textura es ligera y que cae suavemente.

La cintura baja está marcada por una fajilla ancha de los mismos materiales. En la parte trasera, ésta termina con un gran moño que cae de manera ligera y abarca desde la cadera a sus rodillas. La parte inferior está formada por una falda del mismo color de la parte superior. La cubren dos holanes de encaje blanco. El largo llega justo a la mitad de sus rodillas.

Sus piernas están cubiertas por medias color negro, de un material ligero que permite la transparencia que reflejan sus pantorrillas torneadas. Usa zapatos negros de punta, con un tacón pequeño que apenas sobrepasa la plantilla. Luce un adorno en forma de botón en la parte de frontal, a la altura del remate.

En segundo plano se muestra un fondo en color verde, con una luz que parece venir del lado derecho de la modelo.

El retrato de Dolores fue hecho hacia 1916<sup>12</sup>. Estos años, pertenecieron a un periodo de producción de retratos y paisajes de Alfredo Ramos Martínez (1871-1946). El pintor originario de Nuevo León, mostró talento para la pintura desde muy joven, así como curiosidad y experimentación con las técnicas de las vanguardias de Europa.

En esta pintura se puede notar la influencia que recibió en su estancia en París y Europa, con un retrato cuyo fondo se asemeja al cuadro *The fifer* (1866), de Manet. Esta pieza pertenece más a su producción de corte costumbrista, como el cuadro *La Fête Champêtre* de 1905.<sup>13</sup>

Al inicio de la Revolución, las modas de la *Belle Époque* dieron paso a estilos más libres de la opresión del *corset*. Esto tuvo mucho que ver con nuevos diseñadores de moda que emanciparon a las mujeres de dicha prenda, reflejo de cambios en la sociedad como la incursión de las mujeres en la fuerza de trabajo. A la par, los largos de la falda disminuyeron, hecho histórico en la moda. Hasta 1915 las mujeres no habían llevado la falda corta.<sup>14</sup>

En cuanto a belleza, el cabello a la *garçonne fue* uno de los más populares al inicio del siglo. La diseñadora francesa Coco Chanel ya lo había hecho famoso en 1917, como signo de independencia y transformación de los ideales femeninos del pasado.

La joven Dolores refleja su gusto por las modas internacionales. Su familia debió estar en contacto con la prensa y revistas especializadas del momento, donde copió varios aspectos para su apariencia. Ello señala que la actriz pertenecía a una familia de clase alta. Comenzando con su cabellera, la joven usa el corte del momento, en estilo lacio y como ya lo llevaban las niñas en Francia.

En cuanto a la confección de su vestido color salmón, se trata de una prenda que no responde a las formas del siglo anterior, lleno de adornos caprichosos, con complementos como chaquetas ajustadas o botines hasta la pantorrilla. Los *signos*

---

<sup>12</sup> Dolores del Río nació en 1905 y el retrato la representa a los once años.

<sup>13</sup> “Biography”, The Alfredo Ramos Martínez Research Project, consultada el 29 de junio, 2014, <http://www.alfredoramasmartinez.com/pages/biography.html>

<sup>14</sup> François Boucher, *Historia del traje en occidente* (Barcelona: Gustavo Gili, 2009), 398.

más obvios de las nuevas modas se notan en la cintura baja, el largo de su falda y la influencia oriental (por la fajilla y moño trasero).

Asimismo, llama la atención las similitudes del vestido de Dolores con los modelos de Jeanne Lanvin, quien diseñó conjuntos para niña y adulta influida por su relación con su hija Marguerite.<sup>15</sup> En sus diseños de entre 1900 y 1920 se observa una evolución de confección y su parecido a la prensa del retrato realizado por Ramos Martínez. (Imágenes II-V).

Por su parte, los materiales del atuendo son de los elementos que reflejan que Dolores pertenecía a una clase de holgada economía. Las telas del vestido muestran exquisitez, con la sobreposición de materiales y el encaje usado en su falda. Como lo señala la tesis de Ana Paola Ruiz, los encajes fueron populares entre las damas burguesas del país hasta 1920. Aunque su producción industrial abarató el costo, los elaborados a mano siguieron siendo consumidos por las clases altas.<sup>16</sup>

Igualmente, entre las seguidoras de modas fue popular la preferencia por los colores claros: “Predominaban en este periodo los tonos pastel, tales como el rosa, el azul pálido, el beige y el malva. En Europa este periodo fue definido como los últimos buenos tiempos de las clases altas y estos colores reflejaban el optimismo de las clases acomodadas.”<sup>17</sup>

Las prendas íntimas y los accesorios también arrojan datos sobre el status y dónde vivió la joven. Sus medias, probablemente de seda, y los zapatos bajos pertenecían a una moda meramente urbana.

Finalmente, se pueden apreciar contrastes en la adopción de nuevas modas en el contexto nacional. En la composición de Ramos Martínez se observa apertura a las novedades, sin embargo, al mismo tiempo coexisten modas de antaño. Ejemplo es el *Retrato de Ana Julie Grillo Peoh* (1917), de Germán Gedovius (Imagen VI). En esta pintura se observan modas del viejo régimen: corte imperio, tela aterciopelada, cuello de encaje blanco, cabellera larga, con caireles marcados y adornados con un gran moño de listón negro.

---

<sup>15</sup> Boucher, *Historia del traje en occidente*, 401.

<sup>16</sup> Ruiz, *La indumentaria civil femenina en México durante el Porfiriato*, 128.

<sup>17</sup> Ruiz, *La indumentaria civil femenina en México durante el Porfiriato*, 106.

Quizá estas comparaciones podrían señalar que el país aún atravesaba por una lucha. En ella, las clases acomodadas peleaban por conservar viejos hábitos y costumbres, mientras otras se adaptaban a los cambios para comenzar un nuevo orden, con otro esquema de privilegios.

Así, Dolores del Río se perfilaba como una mujer que dictaría tendencias de moda y belleza. Su retrato proyecta una transición entre siglos y la entrada del país a otra cotidianidad.



Imagen I  
Alfredo Ramos Martínez  
(1871-1946),  
*Dolores del Río a los 11 años de edad* (hacia 1916),  
Pastel sobre papel,  
160 x 180 cm.  
MUNAL



Imagen VI  
Germán Gedovius  
(1867-1937),  
*Retrato de Ana Julie Grillo Peoh*  
(1917),  
Óleo sobre tela  
150.5 x 66.7 cm.



Imagen II  
Fotografía de Paul Nadar  
(1856-1939),  
*Vestidos Jeanne Lanvin*  
(hacia 1910),  
Médiathèque de  
l'Architecture et du  
Patrimoine sur Agence  
photographique de la RMN



Imagen III  
*Vestido de niña Jeanne Lanvin*  
(hacia 1912),  
Musée Galliera, Paris.



Imagen IV  
Ilustración modelo *Chaperon Rouge*  
por Jeanne Lanvin  
(1925),  
Archivos Lanvin.



Imagen V  
Ilustración de vestido para  
madre e hija,  
*L'allée cavalière*,  
*Gazette du Bon Ton*, No. 5  
(1922).

### 2.3 Los años locos *versus* la tradición

Al iniciar la década de 1920, el mundo había afrontado la Primera Guerra Mundial. Los horrores de las batallas en Europa eran del pasado y la sociedad se aventuraba a un nuevo orden, donde sólo el tiempo presente contaría. Serían entonces tiempos de hedonismo.

¿Cómo fue la moda en estos años de aparente desenfreno? ¿Significó lo mismo para la sociedad mexicana, luego de la Revolución y distintos problemas políticos? Para ello intentaré observar algunos rasgos de la época en la moda de Belem, personaje de la obra de María Izquierdo (1902-1955). (Imagen VII)

En primer plano, **del lado derecho se** encuentra una mujer joven, de pie, de tres cuartos al espectador. Ella está recargada en un mueble de madera, donde sostiene su brazo derecho; su mano izquierda se encuentra con su par sobre la superficie. Es delgada, de piel morena.

Su rostro es redondo, de nariz chata y labios gruesos, pintados de color rojo. Los ojos son oscuros, delineados en la parte inferior. Los coronan cejas que marcan dramáticamente el arco con un línea delgada. En sus mejillas aparecen tonos anaranjados. La cabellera de la joven es corta, llega a la altura de sus labios. Sobre su rostro, el cabello forma ondas que dan la idea de que es quebrado. La cabeza, grande para la proporción de su cuerpo, se conecta al tronco por un cuello casi imperceptible.

Viste un vestido de día en color uva. La parte superior es de cintura baja, manga larga con puños ajustados y cuello con corbatín en color blanco que cae hasta la cintura. El vestido tiene un cinturón delgado que une la parte superior con la inferior. La falda muestra discretos frunces que brindan un poco de movimiento a su caída. Llega debajo de la rodilla.

Sus **pantorrillas tienen** un color uniforme, distinto al de su piel en rostro y manos, por lo que probablemente esté usando medias transparentes. Calza tacones que cubren la punta y el **tobillo, sujetos** a sus tobillos por una correa delgada. Delante de sus pies alineados sobre el suelo se encuentra una manzana roja.

En segundo plano, pero del lado izquierdo, hay un ropero color café. Tiene un estilo antiguo por las cerraduras adornadas en color dorado de sus dos cajones y puertas. Está cubierta por **un especie** de mantel. En esta parte hay un florero en forma



de canasta verde, mismo que contiene diminutas flores lilas. A un lado se muestra una **cartera dorada**, con una aplicación en forma de círculo en el centro. A un lado, **un objeto** que parece una sonaja en rojo y azul con detalles en amarillo.

El piso parece estar conformado por **duelas de** madera, mientras al fondo se observa una pared blanca.

Belem, mujer de este retrato, era la media hermana de María Izquierdo. Dicha obra fue parte de su primera exposición individual, celebrada en 1929, en la Galería de Arte Moderno del Teatro Nacional. De acuerdo con **Dawn Ades**, en esta obra se ha identificado uno de los rasgos característicos de sus retratos, otorgar a sus figuras la apariencia de cincelado, de “escultura antigua (azteca)”.<sup>18</sup>

Por otro lado, gracias a la perspectiva del suelo de madera, la construcción del ropero y **la disposición** de los objetos de la superficie se nota la influencia de las vanguardias francesas en su composición. La pintura de Paul **Cézanne** o Henri **Matisse** son las más familiares y se podrían comparar con sus naturalezas muertas.<sup>19</sup>

Sobre la autora, María Izquierdo, cabe destacar algunos rasgos de su biografía. Egresada de la Escuela Nacional de Bellas Artes, fue alumna de Germán Gedovius. Tuvo influencia de la pintura de Rufino Tamayo, con el compartió temas y aprendió la técnica de la acuarela. Asimismo, adoptó características del surrealismo gracias a su amistad con Antonin Artaud. En su producción, las vanguardias y los temas nacionalistas fueron predominantes.<sup>20</sup>

Belem refleja los importantes cambios en la moda que se vivieron en la década de 1920. Como ya se mencionó, la Primera Guerra Mundial no sólo trajo consecuencias políticas y económicas. La sociedad vivió transformaciones en la vida cotidiana. Se pretendía olvidar la guerra en Europa, dando paso a años donde la música y el baile trataron de aligerar sus atrocidades, mientras que la vida cotidiana se volvía más práctica y simple con el uso de nuevas tecnologías.<sup>21</sup>

---

<sup>18</sup> “Colección Andrés Blaisten”, Fundación Andrés Blaisten, consultada el 23 de julio, 2014, <http://www.museoblaisten.com/v2008/indexESP.asp?myURL=paintingSpanish&numID=648&Colecti onID=&RoomId=>

<sup>19</sup> “Colección Andrés Blaisten”.

<sup>20</sup> “Colección Andrés Blaisten”.

<sup>21</sup> Charlotte Seeling, *Fashion. The Century of the Designer* (Könemann: Italia, 2000), 86.

El género femenino y su incursión al mundo laboral, provocada por los conflictos bélicos, fue de los hechos más sobresalientes. Para afrontar este cambio, la indumentaria de la *Belle Époque* dejó atrás sus adornos y favoreció una confección más sencilla:

En todas las clases, pero bajo formas diferentes, el traje se resiente de esta transformación de la vida de la mujer. Aunque su situación social se modifica y mejora, su papel mundano disminuye. La consecuencia de ello es una evolución general de la indumentaria, sobre todo en las clases burguesas y ricas. Se abandonan los atuendos complicados, cargados de adornos, y a continuación el estilo mismo se simplifica. La unidad de la línea se rompe debido al acortamiento de la falda de ciudad. Consecuencia de ello es la adopción de medias de seda, símbolo de lujo, y de los zapatos bajos que sustituyen a los botines altos.<sup>22</sup>

Sobre esta misma línea de confección, Lipovetsky<sup>23</sup> destaca la influencia del arte moderno en la moda de los años veinte. El autor señala que las líneas rectas de la indumentaria responden a los espacios limpios y planos que desarrollaron artistas como Pablo Picasso, Georges Braque, **Fernand Léger** y Henri Matisse (de quien, por otra parte, se nota la influencia en la composición de María Izquierdo).

De esta forma, la confección de 1920 incluyó vestidos rectos, de cintura baja que no marcaban el talle, cuellos *Peter Pan*, tipo marinero y con corbatines para el día, escotes para la noche (sobre todo traseros), largos a la rodilla, sencillez en telas para vestidos de día, bordados y aplicaciones para indumentaria de noche, abrigos como elementos de suntuosidad para todo el año. Los zapatos se llevaron con tacón mediano, para dar mayor comodidad en la vida urbana del trabajo y la de diversión.

El estilo andrógino fue de los favoritos de diseñadores como Coco Chanel, Jean Patou y **Lucien Lelong**. Dichos diseñadores destacaron por introducir a la indumentaria femenina elementos de la masculina, como la camisa blanca y la corbata.<sup>24</sup>

Así mismo, **el cabello** corto se popularizó y se reflejó de manera global en el *best seller* “La Garçonne”, de **Victor Margueritte**. En este libro, la mujer reflejaba los nuevos roles de trabajo e identidad: “La heroína aspira a la independencia y se siente

---

<sup>22</sup> Boucher, *Historia del traje en occidente*, 395.

<sup>23</sup> Lipovetsky, *El impero de lo efímero*, 86.

<sup>24</sup> Boucher, *Historia del traje en occidente*, 398.

decepcionada por los hombres, lleva su vida prescindiendo de ellos, sin preocuparse por el respeto de las buenas costumbres”.<sup>25</sup>

En el retrato de Belem se pueden ver reflejados los cambios de la década, sobre todo los referente al vestido femenino. Su vestido color uva y sus zapatos son similares a los del corte que adoptaron las mujeres occidentales. En cuanto a rasgos de belleza y cosmética, su cabello corto y cejas delineadas proyectan a una joven que trataba de igualar los modelos de la prensa, quizá los de *Revista de Revista*, cuyas portadas ilustraba Ernesto García Cabral con modelos similares. Belem o su familia estaban en contacto con los dictados de las modas internacionales.<sup>26</sup>

De igual forma, en la obra se aprecia la combinación de dos realidades de México. Por un lado, en este afán de entrar en la modernidad y adoptar sus símbolos, se deseaba ser parte de una sociedad urbanizada y a la moda, pero sin abandonar símbolos nacionales, de cara a la formación de una identidad colectiva.

Por un lado, aparece Belem a la última moda, tratando de parecer una modelo de la publicidad, pero con sus propios rasgos (piel morena, rasgos fuertes). Izquierdo la representa en una habitación donde el mobiliario pertenece a otra época. No se observa un ropero *Art Déco*, con elementos geométricos o laqueados orientales sino uno de estilo francés del siglo XIX. Asimismo, los adornos de su superficie agregan datos sobre la combinación de estilos decorativos, con un florero en forma de canasta y una sonaja de Olinalá, Guerrero.<sup>27</sup>

Estos elementos permiten señalar que la vida cotidiana de la familia de Izquierdo vivía en esta dualidad nacional. Por un lado la apropiación de nuevas costumbres que los hicieran sentir parte del mundo moderno, pero aún con sus viejas tradiciones, tratando de incluir su pasado prehispánico.

---

<sup>25</sup> Nathalie Chahine, “Los 20” en *La Belleza del Siglo. Los cánones femeninos en el siglo XX* (Barcelona: Gustavo Gili, 2000), 106.

<sup>26</sup> Se puede ver un comparativo del vestido representado por María Izquierdo con la ilustración de Andrés Audiffred y George Barbier en las Imágenes VIII y IX. En ambas representaciones se observan vestidos de corte recto y cinturas bajas, como el de Belem, con cuello y corbatines delgados. Un ejemplo de la moda en Francia y otro en México muestran el paralelismo en tendencias de moda. Igualmente el cabello corto es la unidad de peinado en las tres escenas.

<sup>27</sup> Señala Dawn Ades: “una discreta referencia al colorido arte popular que Izquierdo coleccionaba”. “Colección Andrés Blaisten”, Fundación Andrés Blaisten, consultada el 23 de julio, 2014, <http://www.museoblaisten.com/v2008/indexESP.asp?myURL=paintingSpanish&numID=648&Colecti onID=&RoomId=>



Imagen VII  
 Maria Izquierdo (1902-1955),  
*Retrato de Belem*  
 (1928)  
 Oleo sobre tela,  
 152 x 94 cm.  
 MUNAL



Imagen VIII  
 Andrés Audiffred (1895-1958),  
 Ilustración para la portada de  
 partitura "Fox de la  
 sombrilla" (1927),  
 Museo del Estanquillo



Imagen IX  
 George Barbier (1882-1932)  
 Ilustración  
*L'Air* (1925)  
 15.9 x 10.5 cm.

## 2.4 El deporte y una nueva concepción del cuerpo

Una de las nuevas actividades reflejada en la vida cotidiana de la mujer a principios del siglo XX fue el deporte. Desde el siglo XIX, las prendas para montar bicicleta o tomar baños en la playa se habían diversificado, sin que fueran realmente útiles para sus propósitos.<sup>28</sup>

En algunos casos, las innovaciones habían causado revuelo e incluso indignación social por las partes del cuerpo de la mujer que dejaban al descubierto. Cuando **la práctica** de estas actividades de tiempo **libre se** extendió, la indumentaria **respectiva dio** pasos agigantados en su confección. Así se proyecta en la pintura *Las Bañistas* (1937), de Jorge González Camarena (1908-1980). (Imagen X)

La obra muestra a un grupo de once mujeres en una alberca con plataforma de clavados. Miran hacia el horizonte donde se ejecuta un salto, mismo que interrumpe un cielo lleno de nubes de colores que van de los azules a los tonos morados. Parece tener lugar en un deportivo exclusivo para mujeres, pues no hay presencia masculina y se observa a dos personajes desnudos.

Distribuidas en seis planos, el primero muestra a una mujer de pie en el extremo izquierdo con un traje de baño de dos piezas. En el siguiente plano, pero de lado derecho, una mujer se ubica recostada. Recarga su cabeza en sus brazos acomodados hacia atrás, mientras dobla sus piernas en escuadra.

Ambas usan trajes de baño de dos piezas. El top es tipo *halter* y sus shorts de cintura alta que cubren sus caderas de forma ajustada. Ambas llevan un cinturón que contrasta con el color de la pieza inferior, en una de ellas el cinturón azul oscuro y la pieza inferior beige y en la otra azul oscuro, quizá cobalto, con el accesorio en beige.

El tercer plano, detrás de la mujer acostada hay otras dos figuras femeninas, sentadas de espalda al espectador. Una de ellas usa un traje de baño de una pieza, en **azul rey** del cual sólo **se distingue** la parte trasera, con tirantes en formas geométricas y cruzados en la espalda. A su lado, otra mujer lleva la espalda descubierta y parece

---

<sup>28</sup> Un ejemplo se puede observar en la pintura de Jean Béraud, *Le Chalet du cycle bois de Boulogne*, en la Imagen XI. En esta pintura, se muestra a las mujeres con pantalones adaptados para montar bicicleta. Este tipo de atuendo consistía en un par de pantalones bombachos, tipo calzón, que llegaban debajo de las rodillas, ajustados a la cintura. Las mujeres los usaban arriba de medias oscuras y botines. Sobre antecedentes de trajes para playa está la Imagen XII, con la portada de *VOGUE* de julio de 1919.

sólo usar la parte inferior del traje. En otro plano, una mujer sentada lleva un bañador completo tipo *strapless*, color carne, con transparencia.

Todas usan **gorras de** baño negras, tipo casco, con un detalle grueso en su contorno. En la mujer de pie en el extremo izquierdo puede notarse que la gorra se abrochaba por una pequeña cinta que se sujetaba del cuello.

El quinto plano muestra a dos niñas sentadas jugando desnudas y una mayor que sólo deja ver su parte trasera. Usa un corpiño que se sujeta en su **espalda strapless**, calzoncillos a la cintura y gorra en color beige. Parece que se seca con una toalla que cubre sus pantorrillas.

En el sexto plano, en la plataforma, otros tres personajes se distinguen a lo lejos. En un primer nivel, dos mujeres están sentadas a la orilla de una semi plataforma, desnudas. En el segundo nivel, una mujer ejecuta un clavado, pues se perfila en el cielo con la cabeza y los brazos hacia atrás, estirados y alineados con el resto de su cuerpo.

De acuerdo con Bernardo Esquinca, la obra de Camarena es: “Una pintura que condensa las claves del Art Dèco: la alegoría de la máquina, frente al poder y la autonomía; el placer y el ocio como recompensa al trabajo, y una sensualidad que apuesta más por la sofisticación que por la voluptuosidad”.<sup>29</sup>

La pintura de Jorge González Camarena, muestra una de las modas que sufrieron una evolución más rápida: la de los conjuntos deportivos. Este campo de la industria de la moda tomó fuerza desde la década de 1920, cuando diseñadores confeccionaron prendas especiales para ciertas actividades, a las cuales añadieron colores y adornos de las colecciones habituales

En una primera etapa, esta indumentaria surgió para satisfacer nuevas actividades de la vida cotidiana y esparcimiento. Deportes como el tenis, golf y actividades de playa se popularizaron entre las élites sociales. Para su práctica se requerían prendas confortables, ligeras, fuera de aquellas que en el siglo pasado apenas se habían adaptado a prácticas deportivas que comenzaron a extenderse desde finales del siglo XIX.

---

<sup>29</sup> “La posibilidad de ser Modernos”, Bernardo Esquinca-MUNAL, consultado el 29 de agosto, 2014, [http://www.munal.mx/ebooks/Periodicos/02\\_Marzo/#/16/zoomed](http://www.munal.mx/ebooks/Periodicos/02_Marzo/#/16/zoomed)

Posteriormente, estas actividades se volvieron inspiración de las creaciones de moda. El primer diseñador que lanzó una colección completa dedicada a los deportes fue Jean Patou, famoso por retomar para la publicidad de estas creaciones a la tenista francesa Suzanne Lenglen (quien sorprendió a su audiencia cuando usó una falda tableada y una blusa sin mangas en 1921).<sup>30</sup>

Nació lo que llama Lipovetsky el *sportwear*, no sólo como una necesidad de comodidad, sino como metáfora a los nuevos ideales de la época, donde la mujer obtuvo mayor libertad e independencia. La indumentaria deportiva tuvo también relación con una nueva concepción del cuerpo, cuyo ideal pedía uno más ágil y atlético.

Si bien la imagen moderna se reflejaba en la moda -vestidos sueltos de flippers, pelo corto, maquillajes, zapatos y ropa interior-, el cambio no se limitaba a los bienes materiales que pudieran comprarse en salones, tiendas exclusivas o grandes almacenes. También comprendía el nuevo ideal de los cuerpos femeninos y las formas femeninas de moverse, lo que Ageeth Sluis ha llamado “el cuerpo *déco*”: torsos y extremidades largas y delgadas, pelo corto y un físico vigoroso.<sup>31</sup>

Estos conceptos permearon en los ideales estéticos y cotidianos de centros urbanos del país. Al finalizar la década de 1930 se hizo común la asistencia a clubes deportivos. Entre los de mayor prestigio se conoció al deportivo Chapultepec, Churubusco Country Club, Club Francés y el Chapultepec Heights Country.<sup>32</sup>

Así, la obra de Camarena reflejó un nuevo quehacer de las mujeres, el mundo del deporte. Este no sólo significó otro hábito de la modernidad, sino otra concepción de sus cuerpos. Si bien las mujeres se liberaron de la opresión del *corset*, su figura quedó a merced del ejercicio. Las prendas, cada vez más descubiertas, obligaron a las usuarias a mostrar cuerpos trabajados por la práctica de algún deporte.

Los cuerpos *déco* no permitían el descuido el cuerpo, dominado por las líneas rectas y mucho más arquitectónicas. En medio del fenómeno de la democratización de

---

<sup>30</sup> Lipovetsky, *El imperio de lo efímero*, 85.

<sup>31</sup> Anne Rubinstein, “La guerra contra las pelonas. Las mujeres modernas y sus enemigos, Ciudad de México, 1924”, en *Género, poder y política en el México posrevolucionario*, coord. Gabriela Cano et al. (México: Fondo de Cultura Económica-UAM Iztapalapa, 2009), 93.

<sup>32</sup> María del Carmen Collado Herrera, “El espejo de la elite social”, en *Historia de la vida cotidiana en México*, Tomo V. Vol. 1 “El Siglo XX. Campo y ciudad”, coord. Aurelio de los Reyes (México: Fondo de Cultura Económica-, 2006), 104.



la moda (gracias a la producción en serie y la publicidad), la anatomía adopta significados de distinción social.

Sobre la construcción del vestido, vale la pena volver a la comparación de imágenes, los atuendos usados entre 1910 y 1930 son sumamente distintos: de un calzoncillo largo e incluso atuendos con mangas, a trajes diminutos de dos piezas. La evolución internacional se nota claramente en las portadas de la **revista VOGUE**.

La falda de los bañadores se redujo hasta quedarse casi en nada, la línea de la axila se agrandó y el escote se hizo mucho más pronunciado. Finalmente apareció el primer traje de baño sin espalda, aunque realmente no fuera más escotado que los trajes del baño del mismo periodo.<sup>33</sup>

Destaca en la pieza de Camarena la influencia del *Art Déco* en los trajes de los personajes. Los escotes traseros de las dos mujeres que usan trajes completos muestran las tendencias que se veían en los propios escotes de vestidos de noche. Mismo caso con los cuellos *halter* de los bañadores de dos piezas.

Finalmente, como en el análisis de las pinturas anteriores, cabe destacar la sincronía de signos nacionales con los **de modas** foráneas. Aunque Camarena muestra un grupo de mujeres con trajes de última moda, ¿cómo son sus rasgos? Se trata de mujeres morenas. Vuelve a **observarse el** revestir de modernidad los cuerpos de tez morena, robustos, similares a los de pinturas nacionalistas.

Camarena había dedicado su obra a la exaltación de los valores nacionales, casi de forma contraria a esta pintura que parece más un anhelo de progreso. En *Las Bañistas*, no hay una idealización del nacionalismo, sino una forma de plasmarlo de manera más sensata y con una de las prácticas que poco a poco se popularizaba entre las mujeres.

---

<sup>33</sup> James Laver, *Breve historia del traje y la moda* (Madrid: Ediciones Cátedra, 2016), 244.





Imagen X  
 Jorge González Camarena  
 (1908 -1980)  
*Las Bañistas* (1937),  
 Oleo sobre tela,  
 MUNAL



Imagen XI  
 Jean Béraud (1849-1935)  
*Le Chalet du cycle bois de Boulogne* (Hacia 1900),  
 53.5 x 65 cm.  
 Musée Carnavalet



Imagen XII  
 Ilustración de Helen  
 Dryden  
 Portada de revista  
*VOGUE*, Estados  
 Unidos, Julio 1919

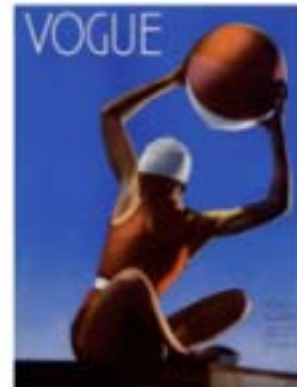


Imagen XIII  
 Fotografía de Edward  
 Steichen  
 Portada de revista  
*VOGUE*, Estados  
 Unidos, Julio 1932

## 2.4 Urbano *versus* rural

Para la década de 1940, México atravesó por importantes cambios políticos. Después de varios intentos por la paz se fundó el Partido Revolucionario Institucional con lo que México obtuvo la estabilidad social y políticas esperadas. En el plano de la cotidianidad, el país aún transitaba por la lucha entre el pasado y futuro. Así lo representará la pintura de Roberto Montenegro, *La primera dama*, de 1942. (Imagen XIV)

En primer plano, una mujer se encuentra sentada sobre una caja de madera. Su parte superior se dirige al espectador, mientras sus piernas se acomodan hacia su lado izquierdo. El rostro es de rasgos finos, muy delgado pues se **notan los** huesos de pómulos y barbilla. Su nariz es aguileña, delgada como sus labios. Sus ojos son grandes y ligeramente rasgados. Muestra cejas muy finas y redondeadas.

El maquillaje del personaje es marcado, con rubor anaranjado, labios rojos y ojos delineados. Usa aretes redondos, que parecen de perlas. Su cabello está recogido, en lo que asemeja un moño. Usa fleco pequeño y recto. Muestra su cuello alto y estilizado.

Porta un vestido largo en negro, que parece de noche, el cual cubre todo su cuerpo. La parte superior destaca por sus mangas, que parece ser parte accesoria de un vestido de cuello de ojal. Se une en los hombros por dos botones que podrían ser de joyería. Las mangas son largas y se ajustan a sus brazos delgados. Lleva guantes color rojo. El vestido se ajusta al talle hasta los muslos. En las pantorrillas se nota más holgado, quizá hasta posea una pequeña cauda.

La protagonista deja ver sus tobillos. Por el color de la piel que deja ver posiblemente lleva medias transparentes. Calza tacones de color negro.

La caja sobre la cual está sentada tiene en su interior una cabeza de yeso, parece ser de una mujer por sus rasgos finos. Sobre ésta cae una **tela carmín** que termina sobre el suelo. En el piso se pueden ver varios objetos: una bombilla, un bolso de noche en color negro con una cadena, un espejo de mano, un pedazo de sobre de papel, un libro abierto, una rosa, más papeles que asemejan una carta y un objeto cilíndrico. Estos elementos están en una habitación de cemento que deja ver una ventana o que el cuadro incluye un enmarcado.

En el siguiente plano, en el exterior, se dibuja un paisaje rural, una planicie. Primero se observan tres personajes. Del lado derecho está un hombre de camisa y pantalón blanco, con un cinturón azul. Con sus brazos hacia arriba sostiene una gran nube. En el otro extremo, una mujer lleva en su espalda a un bebé con ayuda de un rebozo azul. Viste una blusa blanca y lo que parece una falda roja. Ambos personajes son de tez morena y dirigen su mirada a la mujer de negro.

Al fondo un niño juega con un papalote en el llano. Detrás de él se notan las formas de montañas en colores lila, marrón y azul, con un cielo en distintos colores azul y nubes grises.

La obra ejemplifica la influencia de las vanguardias en Roberto Montenegro. Esta pieza fue hecha dos años después de su participación en la Exposición Internacional de Surrealismo de la Galería del Arte Moderno.<sup>32</sup> En un escenario extraño, como lo es la habitación donde está sentada la “primera dama”, el pintor confrontó dos contextos con símbolos sociales para ambos escenarios.

De igual forma, de acuerdo con Courtney Gilbert la mujer hace referencia a las **féminas Art Nouveau** de las ilustraciones de **Montenegro de** principios del siglo. Este mismo autor ubica a la mujer en un escenario, lo cual hace alusión a una “primera dama” del teatro, no de la política.<sup>33</sup>

Sobre la moda que se ve reflejada, debe recordarse que la industria internacional del vestido vivió tiempos difíciles en la década de 1940 debido a la Segunda Guerra Mundial y su austeridad. Entre 1930 y 1945, el vestido marcó otra vez ciertas partes del cuerpo femenino: cintura, pecho y caderas, aunque sin la imposición de prendas interiores esclavizantes. Se prefirió la sencillez para el día y la suntuosidad para la noche. Los trajes para veladas regresaron a los cortes largos, así como el cabello recogido en moño.<sup>34</sup>

En esta pintura, la moda representada muestra a una mujer refinada, perteneciente a una clase acomodada que acostumbraba asistir a eventos de noche, donde los códigos marcaban etiqueta. Un vestido largo, otra vez ajustado, señalan su

---

<sup>32</sup> “Colección Andrés Blaisten”, Fundación Andrés Blaisten, consultada el 10 agosto, 2014, <http://www.museoblaisten.com/v2008/indexESP.asp?myURL=paintingSpanish&numID=408&Colecti onID=&RoomId=>

<sup>33</sup> “Colección Andrés Blaisten”.

<sup>34</sup> Boucher, *Historia del traje en occidente*, 402-403.

conocimiento de las modas del momento, así como su calzado y accesorios, guantes rojos y aretes de lo que parecen ser perlas. Su postura, segura y altiva.

La mujer sofisticada que ejemplifica Montenegro es aquella que la publicidad y la prensa especializada también reflejaron en sus ejecuciones. Se trataba también de una imagen aspiracional. Así lo señala Julieta Ortiz: “vestirse según los cánones de esta moda internacional equivalía a adquirir la imagen de pertenencia a las clases acomodadas, modernas o progresistas”.<sup>36</sup>

Para muestra las portadas de revistas como *VOGUE*. En la edición norteamericana de septiembre del 1940 se observa a una modelo en similar postura a la “primera dama”, con un vestido negro entallado, joyas y guantes de satín. (Imagen XV).

En cuanto a códigos de belleza, su maquillaje y peinado hablan de una mujer que invertía en estos aspectos. Sus cejas delineadas, rubor, labial y pelo recogido en moño fueron los del momento después del *boom* de las cabelleras *garçonne*. Un espejo en el piso muestran otro rasgo de la protagonista: una personalidad vanidosa. Contrastan estos puntos con la mujer que carga al bebé, de apariencia indígena, con trenza y al parecer sin maquillaje.

Lo urbano se enfrenta al panorama rural. A los juegos y aparente inocencia del México del campo con la teatralidad y *snobismo* de la modernidad del siglo XX a la que aspiraba la nación.

---

<sup>36</sup> Ortiz, *Imágenes del deseo: arte y publicidad en la prensa ilustrada mexicana*, 376.



Imagen XIV  
Roberto Montenegro  
(1887-1968),  
*La primera dama*  
(1942),  
Oleo sobre cartón ,  
27.3 x 36 cm.



Imagen XV  
Fotografía de Horst P.  
Horst,  
Lisa Fonssagrives en  
vestido de Sophie  
Gimbel,  
*VOGUE*, Estados  
Unidos, Septiembre  
1940.

## 2.5 Sincretismo

Llegamos a la mitad del siglo XX. La Segunda Guerra Mundial había terminado. Un nuevo orden mundial se perfilaba. El país había alcanzado grandes logros en materia económica y política. El escenario cotidiano era el de Carlos, protagonista de “Las batallas en el desierto” de José Emilio Pacheco. El nacionalismo había quedado atrás y cada vez las costumbres de Estados Unidos permeaban en la sociedad urbana.

El *Retrato de Alegra Misrachi* de Miguel Covarrubias (1904-1957) nos dirá qué pasaba también en la moda, con la representación de la mujer en la primera mitad del siglo XX. (Imagen XVI)

En primer plano se muestra una mujer joven. De ella se observa rostro y parte de su pecho. Su cara es ovalada, delgada, de facciones finas y piel color rosado. Lleva el cabello rizado, color café. Está cuidadosamente peinado y dividido por la parte derecha. Llega arriba de los hombros.

Sus ojos son muy grandes. Los maquilla con sombras de color café y delinea en negro. De pestañas gruesas y curvas, con las cejas delineadas de modo angular. De nariz recta y fina, sus labios son delicados, coloreados de un labial carmesí. De sus lóbulos cuelgan aretes de corte étnico, con cuentas de colores y un delicado trabajo, que llegan casi a la altura de la barbilla.

Usa una blusa azul de manga corta. Los terminados de mangas y cuello están adornados con un bias grueso en color mostaza. En el cuello V, se notan detalles asimétricos, similares a los del corte de una solapa.

Al fondo se perciben las ruinas de una ciudad de la Antigüedad, con columnas dóricas que se muestran a la derecha e izquierda de la joven. El retrato tiene lugar en un espacio abierto, donde se nota un cielo azul con algunas nubes en la parte superior.

Covarrubias pinta a un miembro de la familia relacionada con la promoción del arte en el país, Alberto Misrachi.<sup>34</sup> Su origen griego está quizá relacionado con las ruinas que se observan en el fondo del retrato.

---

<sup>34</sup> Alberto Misrachi, de origen griego, fundó en 1933 una galería que llevó su nombre. Dio impulso a artistas de la talla de Frida Kahlo, Diego Rivera y David Alfaro Siqueiros. “Galería Misrachi”, Galería, consultada el 15 de agosto, 2014. <http://www.galeriamisrachi.com.mx/galeria.php>

En esta pintura se puede mostrar la entrada de una nueva confección en la indumentaria femenina. En la parte superior de la protagonista, en su blusa, se nota un corte mucho más estructurado. Se trata de la influencia de una nueva silueta que llegó después de la guerra. Christian Dior propuso formas en las que regresaba el optimismo, reflejado en el derroche. Sus cortes incluían sacos con solapas, muy ajustados al cuerpo y que marcaban la cintura. Dichas características se notan en la blusa de Alegra, además del cuidado en los detalles y el trabajo de su confección.<sup>35</sup>

En cuanto a belleza, destaca su maquillaje, pues sus ojos sobresalen en la pintura y cómo lo hicieron en los años en los que se concibió la obra: “En 1949 están de moda los ojos rasgados, modelados por la sombra y el lápiz de ojos, el rimel y, sobre todo, el perfilador de ojos”.<sup>36</sup>

La imagen de Alegra simula la imagen de Suzy Parker, modelo que englobaba los cánones de belleza de la época (Imagen XVII). La protagonista es entonces el modelo de belleza que se perseguía en la época, con los valores de las mujeres urbanas del momento: cosmopolitas.

Relacionada con una familia que apoyó la difusión del arte en México, esposa de Alberto Misrachi, se trata de una mujer que viajaba por el mundo, con el objeto de conocer más de otras culturas, de estar en contacto con las tendencias de la moda y el arte. Así lo refleja también una imagen de Richard Avedon, donde su modelo posa con un enigmático telón, Egipto. (Imagen XVIII).

---

<sup>36</sup> Chahine, *La belleza del siglo*, 182.





Imagen XVI  
Miguel Covarrubias  
(1904-1957),  
*Retrato de Alegria  
Mistrachi* (1953),  
Oleo sobre tela  
55.5 x 40 cm.



Imagen XVII  
Suzy Parker,  
Fotografía de Georges  
Dambier (1953)



Imagen XVIII  
*Great Pyramids of  
Giza con Dovima*  
Fotografía de Richard  
Avedon  
(1951)



## Conclusiones

La pintura representada muestra los diferentes perspectivas de la moda en México durante la primera mitad del siglo XX. A través de la pintura figurativa de cinco pintores mexicanos, no sólo se pudieron notar los cambios del vestido, sino los nuevos hábitos, sueños y expectativas del género femenino en una sociedad urbana.

Las primeras décadas del siglo fueron determinantes no sólo en el mundo, sino en el país. Un nuevo orden político se estableció, con otras maneras de organizar a la sociedad. Los ideales ya no sólo involucraban a Europa como en siglos anteriores, sino al vecino del norte, Estados Unidos. La industrialización y exportación de sus productos culturales fueron determinantes en la construcción del espacio urbano nacional.

Las modas lo reflejaron. En la pintura se observó el cambio de la concepción del cuerpo femenino, aparentemente más libre y que dejaba atrás las figuras formadas por el *corset*. El cuerpo delgado y andrógino se consiguió a través de prácticas emergentes de diversión y entretenimiento, como el deporte. La pintura lo reflejó con postales de un día común en algún club social, como lo observamos en la obra de Camarena.

Las revoluciones no sólo se llevaron a cabo en las calles, los cortes de cabello reclamaron mayor practicidad. Así como en Francia fue el corte *garçonne*, aquí se les dijo “pelonas” a las más atrevidas, causando el mismo impacto y el señalamiento de los más tradicionalistas. Dolores del Río ya usaría este corte a los once años, mientras la hermana de María Izquierdo lo portaba junto a su look similar al de Coco Chanel.

Sobre la permanencia de la tradición, a pesar de dicha imagen aspiracional para las mujeres, las pinturas no sólo mostraron el devenir de las modas. En las piezas fue posible observar el afán por pertenecer a un nuevo México, más cosmopolita y civilizado. Sin embargo, en todas las pinturas hay enfrentamientos con el país del pasado. ¿Dónde cabían en esa realidad idealizada los indígenas, las viejas costumbres, los hábitos y valores de antaño? En elementos de la vida cotidiana, como el mobiliario, decoración y otros aspectos de los escenarios.

En las obras de estos cinco autores se muestra la importancia de los medios de comunicación y de la pintura como testigos de un momento histórico. Contrario a las

imágenes de la publicidad, la pintura señalará contrastes en elementos de distintas vanguardias estéticas. Con una visión crítica, más transparente y no sólo reflejando ideales o sueños como lo hicieron anuncios de revista.

Así, los cinco autores mostrarán la influencia de las modas internacionales en las mujeres mexicanas. Con distintas adecuaciones, las mexicanas supieron adaptarse a los cambios y adaptar sus atuendos a las exigencias de transformaciones políticas y sociales, los espacios en el hogar, la interacción con otras mujeres y su relación con el cuerpo, además de hacer frente a la diferencia de clases que recordaban las carencias que sufría el país.

## Bibliografía

Botello, Jonathan Carlos. “El Art Decó y la moda en la ciudad de México a través de la obra de Ernesto ‘El Chango’ García Cabral”. Tesis de Licenciatura, Universidad Nacional Autónoma de México-Facultad de Filosofía y Letras, 2013.

Boucher, François. *Historia del traje en Occidente*. Barcelona: Gustavo Gili, 2009.

Chahine, Nathalie, Catherine Jazdzewski, et al. *La belleza del siglo. Los cánones femeninos en el siglo XX*. Barcelona: Gustavo Gili, 2000.

Collado, María del Carmen. “El espejo de la elite social (1920-1940)”. En *Historia de la vida cotidiana en México*, Tomo V. Vol. 1 “El Siglo XX. Campo y ciudad”, coord. por Aurelio de los Reyes, 89-125. México: Fondo de Cultura Económica, 2006.

Curiel, Gustavo, Fausto Ramírez, et al. *Pintura y vida cotidiana en México, 1650-1950*. México: Fomento Cultural Banamex-CONACULTA, 1999.

Entwistle, Joanne. *El cuerpo y la moda*, Barcelona: Paidós, 2002.

Laver, James. *Breve historia del traje y la moda*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2016.

Lipovetsky, Gilles. *El imperio de lo efímero*. Barcelona: Anagrama, 1996.

Ortiz, Julieta. *Imágenes del deseo: arte y publicidad en la prensa ilustrada mexicana (1894-1939)*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2003.

**Pérez Monroy**, Julieta. “Modernidad y Modas en la Ciudad de México: de la basquiña al túnico, del calzón al pantalón”. En *Historia de la vida cotidiana en México*, Tomo IV “Bienes y Vivencias. El Siglo XIX”, coord. Anne Staples, 51-79. México: Fondo de Cultura Económica-Colegio de México, 2006.

Rubinstein, Anne. “La guerra contra las pelonas. Las mujeres modernas y sus enemigos, Ciudad de México, 1924”. En *Género, poder y política en el México posrevolucionario*, Gabriela Cano et al, 91-126. México: Fondo de Cultura Económica-UAM Iztapalapa, 2009.

Ruiz, Ana Paola. “La indumentaria civil femenina en México durante el Porfiriato. Estilos, materiales, técnicas y significados. Las colecciones del Museo Nacional de Historia y del Museo Soumaya”. Tesis de Maestría, Universidad Iberoamericana, 2010.

Selling, Charlotte. *Fashion. The Century of the designer*. Könemann: Italia, 2000.

#### Referencias electrónicas

Bernardo Esquinca. MUNAL, “La posibilidad de ser Modernos”. Consultado el 29 de agosto, 2014, [http://www.munal.mx/ebooks/Periodicos/02\\_Marzo/#/16/zoomed](http://www.munal.mx/ebooks/Periodicos/02_Marzo/#/16/zoomed)

Carlos Misrachi. “Galería Misrachi”. Consultada el 15 de agosto, 2014, <http://www.galeriamisrachi.com.mx/galeria.php>

Fundación Andrés Blaisten. “Colección Andrés Blaisten”. Consultada el 23 de julio, 2014, <http://www.museoblaisten.com/v2008/indexESP.asp?myURL=paintingSpanish&numID=648&ColectionID=&RoomId=http://www.alfredoramosmartinez.com/>

The Alfredo Ramos Martínez Research Project. “Biography”. Consultada el 29 de junio, 2014, <http://www.alfredoramosmartinez.com/pages/biography.html>