



924

LA GUERRA DE 1914-1918

924-925. A finales de 1915, la silueta se transforma radicalmente y abandona las faldas largas de talle alto tipo Directorio. Por primera vez en la historia, las mujeres adoptan las faldas cortas. Para poder llevar esta nueva existencia de mujeres activas, en la que sustituyen a los hombres que se han marchado al frente, adoptan atuendos cómodos y amplios, que Chanel corta en tejido de punto, llevados con botines o polainas (fig. 925). Para la noche y las ceremonias, la amplitud de las "crinolinas de guerra" evoca al segundo Imperio (fig. 924).



925

925. *Les Éléances Parisiennes*, pl. III, julio, 1916: tres conjuntos de jersey, por Gabrielle Chanel. Colección UFAC, Museo de la Moda y del Textil, París.

926. *La Gazette du Bon Ton*, núm. 6, pl. 43, 1922, dibujo de André Marty, la Caline, vestido de Dœuillet, americana de Larsen. Colección UFAC, Museo de la Moda y del Textil, París.



926

1920 - 1939

Como ocurre siempre en periodos de búsqueda y de pruebas, se empiezan a ver surgir entonces en la alta costura reminiscencias de épocas anteriores, que representan esfuerzos por resistir a esta corriente nueva: Renacimiento, siglo XVIII o segundo Imperio, sobre todo con ocasión de los bailes privados organizados alrededor de un tema histórico. Pero se abandona el espíritu de "harén" de las grandes fiestas suntuosas anteriores a 1914 y se adoptan temas más cercanos: "Proust", "1900", "la moda del futuro"... Además, estos ensayos encuentran entre las mujeres una oposición difícil de vencer, se estrellan contra la moda de los bailes modernos o con costumbres llegadas de los deportes (figs. 928 y 937).

En efecto, es característico ver aparecer modelos de trajes especialmente estudiados para el tenis, el golf, el automóvil, la playa, los deportes de invierno... En primer lugar, las formas nacen para satisfacer una búsqueda de la comodidad: libertad de movimientos, ligereza o confort, adaptados a las épocas del año, a veces en detrimento de la elegancia. Luego, insensiblemente, estos trajes dejan de confeccionarse únicamente por las casas especializadas en "artículos de deporte", según modelos clásicos, y pasan a ser verdaderas creaciones, tanto en la confección del tejido de punto como en la de trajes de baño o prendas de viaje. Se introducen la fantasía y la gracia en un tipo de indumentaria que parecía condenada a no gozar de ellas. Todos los grandes diseñadores presentan modelos para la playa o la montaña, y no únicamente para ir al casino, sino para practicar deporte.

En el año 1925, la falda se lleva más corta que nunca, el talle sigue siendo bajo y poco marcado. La indumentaria femenina se caracteriza por una especie de túnica abierta en el cuello y en los brazos, que llega justo por debajo de la rodilla, cabellos lisos tocados con un sombrero en forma de campana profunda y encasquetado hasta los ojos, zapatos muy escotados (figs. 935 y 936). Chanel (fig. 929), primero, y luego Patou (fig. 931) y Lelong crean los modelos más típicos de esta silueta a la *garçonne*, acentuada por la camisa de seda blanca y la corbata masculina del traje sastre que sigue estando de moda. Del traje del varón, la mujer toma también el abrigo recto y el impermeable. Como contrapartida, el encaje pierde su antiguo rango de ligereza y nobleza; la ornamentación de los sombreros disminuye; desaparecen las flores y las plumas. En cuanto a los vestidos de noche, cortos y sin cierres, cubiertos de perlas o de lentejuelas, se ponen pasándolos por la cabeza y carecen de forma y de escote (fig. 932).

Si bien en general la ornamentación del vestido de diario pierde su riqueza, en los tejidos se da un cierto



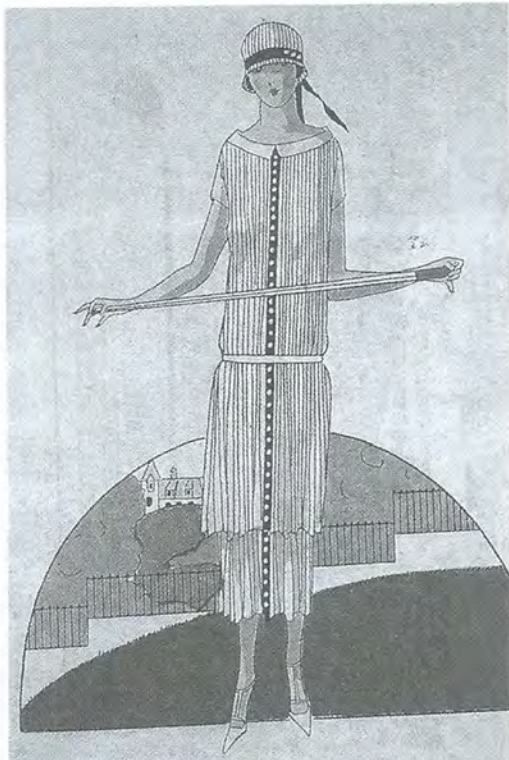
927



928



930



931



929

LA LÍNEA DE LOS AÑOS 1920

De la 926 a la 936. La línea de los vestidos sigue siendo recta; el talle descende insensiblemente y, hacia 1925, se coloca sobre las caderas con una falda muy corta que transforma la silueta.

La superficie reducida de los vestidos deja poco lugar para "toques" maestros; las cuentas y las lentejuelas cubren el tejido, y forman dibujos muy estilizados puestos de moda por los artistas decoradores y difundidos por la Exposición de Artes Decorativas de 1925. El escote muy bajo por detrás constituye una fórmula nueva que se irá acentuando en los años siguientes, incluso cuando el vestido vuelva a utilizar más tejido. Los sombreros muy simplificados se encajan en las cabezas sobriamente peinadas a la *garçonne*.

Art goût beauté,
número 1924, la
vestido en el
vestido de lamé
vestido de crepé
vestido para
vestido de crepé blanco.
creaciones de Jeanne
Colección UFAC,
Museo de la Moda y del
Textil, París.

928. Art goût beauté,
número 98, octubre, 1928,
prendas para el mar y
atuendos para esquiar.
Publicidad de los
establecimientos A. Gillier.
Colección UFAC, Museo de
la Moda y del Textil, París.

929. Retrato de Gabrielle
Chanel luciendo uno de sus
trajes chaqueta de punto,
1928.

930. La Gazette du Bon
Ton, número especial
dedicado al Pabellón de la
Elegancia de la Exposición
de Artes Decorativas e
Industriales Modernas de
1925, vestido de noche
de Callot Sœurs. Colección
UFAC, Museo de la Moda
y del Textil, París

931. Art goût beauté,
número 49, 15 de septiembre
de 1924, Petite chose.
Vestido en crepé de China
plisado blanco, adornado
con botones pequeños.
Creación de Jean Patou.
Colección UFAC, Museo de
la Moda y del Textil, París.

preciosismo técnico; junto con la moda del raso mate o brillante aparecen tejidos nuevos: *kashas* (tejidos ligeros parecidos a la franela), muselina brochada de metal, tejidos de lana de Escocia y muchos más. Ante el blanco y el negro que intentan imponerse, se deja sentir la influencia prolongada de la época anterior a la guerra en el gusto por los tejidos ricos y de tonos violentos para los atuendos de noche, así como también para los pañuelos, los fulares y los echarpes. Paul Poiret mantiene la exuberancia de los colores vivos y "sólidos", según sus propias palabras, lanzados quince años antes por Serge Diaghilev con ocasión de la gira mundial de los ballets rusos. A partir de 1911, había reunido a su alrededor a varios artistas, entre ellos a Paul Iribe y a Raoul Dufy, y los había orientado en esta dirección (fig. 933). Al mismo tiempo, Worth hace que se tejan los "peces" con los que Dunand había adornado biombos lacados. Madeleine Vionnet suscita los crepés pesados que

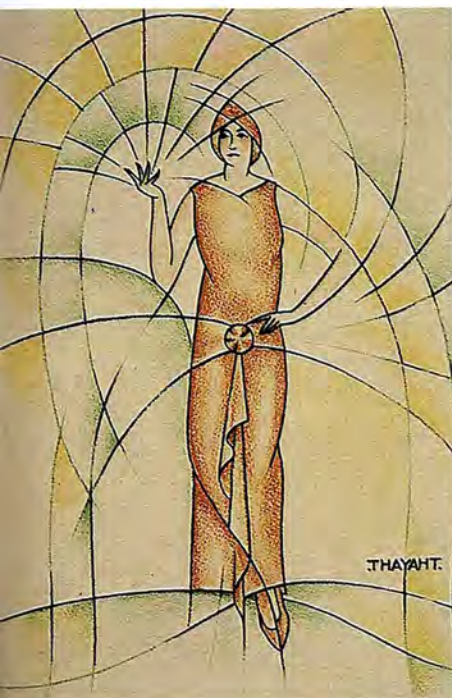
932. Kees Van Dongen, *Madame Jasmy Alvin*, 1925. Museo Nacional de Arte Moderno, París.

933. Paul Poiret, abrigo realizado con un tejido dibujado por Raoul Dufy para Bianchini, 1923. Museo de la Moda y del Traje de la Ciudad de París.



932





934

favorecen su estilo y su voluntad de vestir el cuerpo con un tejido, en lugar de construir un traje.

En lencería, vuelve a estar de moda el batin, se pone la seda para las prendas de debajo así como para las medias: se estrena la cremallera. En alta costura, los sombreros "campana", de estilo estricto —incluso en el caso de Dunand, que los adornaba con sus lacados—, realizados con un material pobre —felpo liso sin adornos—, desaparecen progresivamente ante las creaciones de estilos en los que

reaparece incluso la pluma de avestruz. En las variaciones de las modas, ciertas influencias exóticas y foráneas también se dejan notar: la de los trajes folclóricos de los países del Este, difundidos por los emigrantes rusos refugiados en París tras la revolución, la de la Croisière Noire, expedición automovilística a través de África organizada por Citroën, o también otra mucho más fuerte, la de los bailes en boga, el black-botton, el charleston, que imponen la falda corta en los *dancings*. Atuendos excéntricos se extienden entre el clan de Montparnasse, camisas de Texas, bordados rumanos o mocasines indios. Todo esto suscita ciertas formas de indumentaria o de peinado, o bien inspira los nombres orientales y asiáticos dados a los tejidos de la costura.

No debe subestimarse la influencia que tuvo la Exposición de Artes Decorativas de París, en 1925, que, al día siguiente de una paz victoriosa, brindó la ocasión a las industrias parisienses de inspirarse en objetos de arte y de lujo para manifestarse en la proyección del prestigio francés: aunque no llegó a crear un estilo con influencia en la indumentaria, estableció al menos los parámetros de una época (figs. 930 y 936).

Artistas de *music hall* y de cine imponen sus gustos en los detalles de la indumentaria o del comportamiento: Joséphine Baker con su *Revue nègre*, Greta Garbo o las Dolly Sister, cuyo pelo corto y flequillo son copiados por las mujeres, y lanzan modas pasajeras de peinados y maquillaje.

El año 1927 marca el principio de una reacción muy sensible contra la moda anterior, reacción que dominarán los nombres de Madeleine Vionnet, Jeanne Lanvin y Coco Chanel. La primera por la téc-



935

934. *La Gazette du Bon Ton*, núm. 8, pl. 62, 1922, dibujo de Thayaht, vestido de Madeleine Vionnet. Colección UFAC, Museo de la Moda y del Textil, París.

935. Sombrero para Madeleine Panizon, modista de Paul Poiret, 1920-1928. Colección UFAC, Museo de la Moda y del Textil, París.

936. *Art goût beauté*, núm. 58, junio de 1925, vestidos de tarde y abrigos de Martial & Armand, Beer, Doucet, Poiret, Drecoll y Premet, en el marco de la Exposición de Artes Decorativas e Industriales Modernas de 1925. Colección UFAC, Museo de la Moda y del Textil, París.

937. *Art goût beauté*, núm. 132, agosto de 1931, pijamas para la playa y traje de baño en tejido de punto de seda para llevar con el conjunto incrustado con rosas. Creación de Philippe y Gaston y Dupouy-Magnin. Colección UFAC, Museo de la Moda y del Textil, París.

nica superior de su corte al bias y su desvelo constante por adaptar el vestido al cuerpo; la segunda por el uso de bordados especiales y por su vestido de estilo, y la última por la búsqueda de una sobriedad



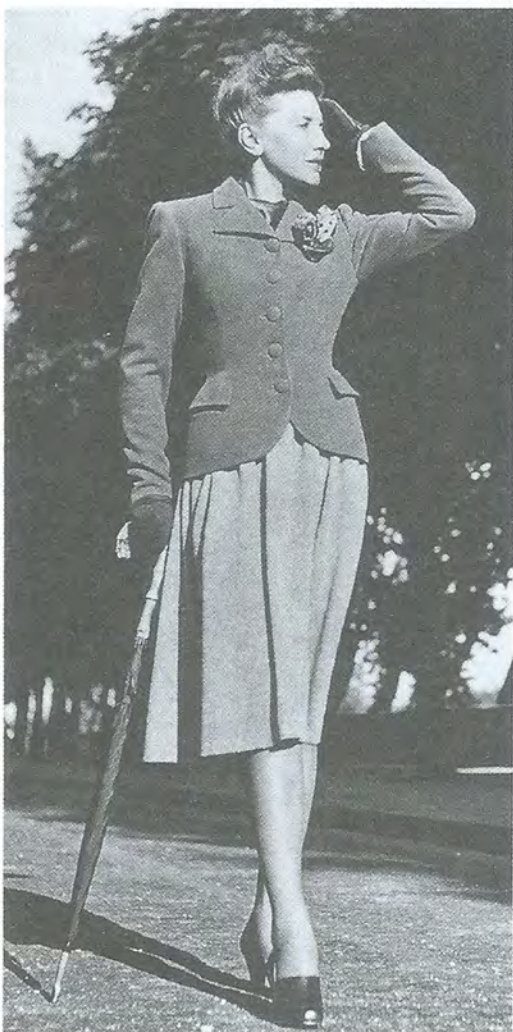
936



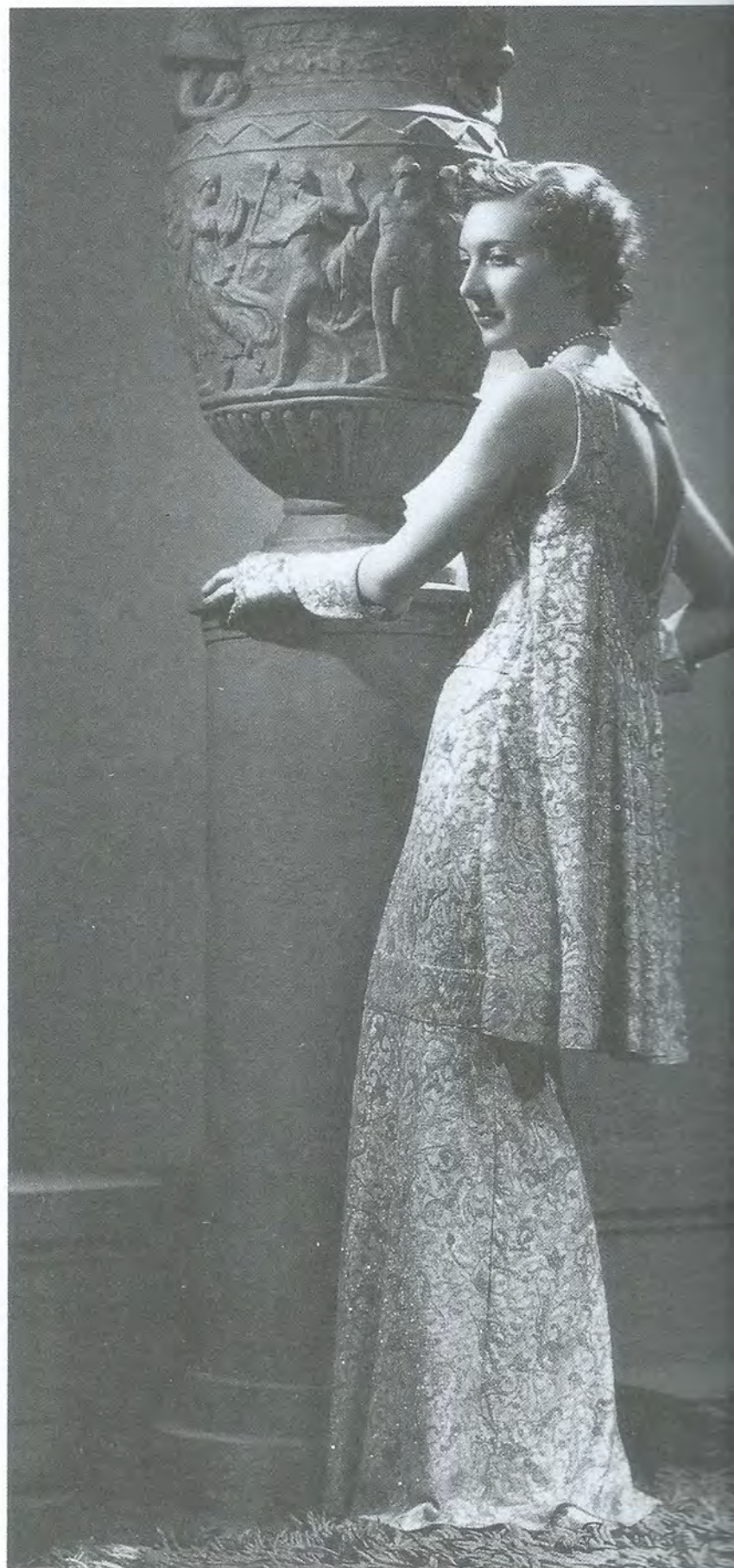
937



938



939



refinada y de una cintura libre, la utilización del tejido de punto que se adapta a las formas del cuerpo, el uso de joyas falsas y el dominio del color negro. Marcaron, de forma distinta, una vuelta hacia una mayor "feminidad", obtenida a menudo gracias al drapeado, inspirado en la Antigüedad, o bien por el uso de tonos sobrios, en oposición a los colores vivos tan queridos por Poiret. En las creaciones de Jean Patou o de Louise Boulanger, reaparece el alargamiento del vestido de noche, que al principio continúa con el largo delantero hasta las rodillas y se alarga en punta por detrás, hasta los talones: es el preludio de la vuelta al vestido largo (fig. 940) que aparece a finales de 1929, al que acompaña el pelo también largo. Y, sin embargo, la crisis de Wall Street acaba de propinar un duro golpe a la clientela americana de la alta costura francesa y a las exportaciones parisienses.

La Exposición Colonial de París, en 1931, inspira a su vez algunos detalles de la indumentaria femenina que sufre con ella el exotismo de Asia, después

del de África, con la Croisière Jaune de Citroën: combinaciones de colores tomadas de Extremo Oriente, la idea del hombro simplificado tomada del traje de las bailarinas de Bali.

Otras influencias se reflejan en estas variaciones de la moda, llegadas del cine con Marlene Dietrich o Mae West, o del teatro con los Pitoëf, Dullin, Jouvet y Baty. Para ellos, los diseñadores "hacen" trajes, pero, al revés de lo que ocurría antes, no "lanzan" ya sus creaciones en el teatro, sino que las reservan para las presentaciones de cada temporada.

Entre las muchas casas de costura nuevas que consiguen cierto renombre en París durante los años anteriores a 1939, Elsa Schiaparelli sigue siendo la primera en haber creado modelos con una concepción bastante extraña, en consonancia con las extravagancias del surrealismo (figs. 941 y 942). Balenciaga, que restablece la cintura y busca la elegancia, propone de nuevo el sentido de una cierta riqueza con un estilo a la vez clásico y muy moderno que inspira sus mejores creaciones (fig. 939).

De 1929 a 1945

De la 938 a la 945. La silueta vuelve a hacer referencia al arquetipo femenino de un cuerpo bien torneado en el que pecho, cintura y caderas se realzan gracias al sujetador y a la faja. La crisis económica de 1929 va acompañada de un retorno al clasicismo en la indumentaria: vestido largo para la noche (figs. 940, 942 y 943), traje chaqueta estricto con falda a media pierna para el día (fig. 938), pelo recogido en un moño (fig. 939). Hacia el final de los años 1930, el uso de relleno en los hombros denominado *padding u* hombrera (figs. 938 y 939) dibuja una línea con cierto aire marcial. Emblemática del periodo de la ocupación, se afianza sobre proporciones exageradas y contrastadas: cuerpo de atleta y faldas muy cortas, sombreros gigantes o turbantes y zapatos de plataforma y suelas de cuña. El bolso llevado en bandolera y las faldas pantalón facilitan los desplazamientos en bicicleta. Las revistas y determinadas personalidades de la moda, como Albouy, prodigan consejos a las francesas para renovar su guardarropa con un gasto mínimo y para confeccionarse prendas y accesorios utilizando materiales recuperados: abrigos cortados en viejos abrigos de piel o en mantas, vestidos realizados con pañuelos o cintas unidos entre sí, sombreros de papel de periódico (fig. 944).

938. La Société philanthropique des maîtres tailleurs, verano, 1937, dibujo de Marc Luc, terno en tejido de cuadros finos y traje chaqueta, sombreros blandos. Colección UFAC, Museo de la Moda y del Textil, París.

941. Schiaparelli, bolero bordado sobre el tema del circo por Lesage: elefantes y trapezistas, verano, 1938. Colección UFAC, Museo de la Moda y del Textil, París.

942. Vogue, invierno, 1938, acuarela de Christian Bérard: tres conjuntos de noche de Elsa Schiaparelli. En el centro, la capa Phoebeus en tejido de lana rosa shocking bordado en oro por Lesage.

939. Balenciaga, traje chaqueta, 1939. Archivos Balenciaga. Fotografía de Dorvynne.

940. Mainbocher, vestido de noche bordado, 1930. Colección UFAC, Museo de la Moda y del Textil, París. Fotografía de Dorvynne.





1939 – 1947

La II Guerra Mundial, las hostilidades y la ocupación alemana impondrán a la alta costura parisiense condiciones difíciles. Durante varios años, no tendrá relación con el extranjero, aunque mantendrá sus actividades todo lo posible, incluso cuando su espíritu de creación choque con la penuria de tejidos y con las restricciones impuestas en todas las industrias asociadas. Es la época de los tejidos falsos, de los zapatos con suelas articuladas de madera o con plataformas de corcho, pero también la de los sombreros hechos con nada, con un simple papel de periódico arrugado, un sencillo lazo y un poco de tul "ilusión" ... (figs. 944 y 945).

Más tarde, poco después de la Liberación, al igual que veinticinco años antes, la nueva etapa de la posguerra asiste a la reanimación progresiva tanto de los oficios relacionados con la indumentaria como del sentido de la elegancia. Se restablecen las relaciones internacionales, vuelven a publicarse las revistas especializadas, con una importancia mayor que en el pasado. Por todas partes, las casas de creación buscan las fórmulas capaces de satisfacer los deseos de una clientela todavía incierta y renovada, fórmulas adaptadas —como hemos visto— a un tipo de vida en transformación continua que obliga al diseñador a encontrar un equilibrio entre lo "práctico" y lo "elegante" para los atuendos de diario, y a reservar la tradición y el lujo para el vestido de noche.

La creación, a partir de 1944, y el desarrollo de la *boutique* marcan el esfuerzo de los diseñadores para ponerse al alcance de una clientela más amplia.





945



946



947

El "Teatro de la moda", presentado en 1945 en el Museo de Artes Decorativas, da a la costura la ocasión de avivar en las mujeres el deseo —tanto como la necesidad— de vestirse, así como la ocasión de mostrarles, en París y más tarde en Estados Unidos, la renovación de sus creaciones (fig. 948).

Junto con el vestido de cóctel corto y ancho, escotado, gracias a un bolero que se quita fácilmente, las mujeres se "visten" de nuevo para las grandes veladas mundanas, para los bailes del Hotel Lambert y para los ballets del marqués de Cuevas o los de Roland Petit (figs. 953 y 955).

Bastarán pocos años para que resurja el prestigio francés de la moda. Las faldas seguirán siendo rectas, los hombros anchos, como antes de la guerra, hasta la llegada sorprendente del *new look*, lanzado por Christian Dior en 1947: falda más larga, técnica del tejido entelado y, sobre todo, modificación de la

943. Madeleine Vionnet, vestido de noche de terciopelo, invierno, 1938. Colección UFAC, Museo de la Moda y del Textil, París.

944. *L'Art et la mode*, 1941, sombrero de papel de periódico de Albouy. Colección UFAC, Museo de la Moda y del Textil, París. Fotografía de Georges Saad.

945. Retrato de Paulette Dubost luciendo un vestido de Lucien Lelong, hacia 1940-1945. Colección UFAC, Museo de la Moda y del Textil, París.

946. *Vogue*, julio-agosto, 1947, dibujo de Brenot, publicidad de los trajes de baño Kestos. Colección UFAC, Museo de la Moda y del Textil, París.

947. Americanas en Heidelberg, vestidas con vaqueros, falda, camiseta, sandalias y mocasines de colegial, 1945.

948. La calle de la Paix, 1945, en la exposición *El Teatro de la Moda*, presentada en el Museo de Artes Decorativas. Creaciones de Ana de Pombo, Pierre Balmain, Jeanne Lafaurie, Lucile Manguin, Mendel, Charles Montaigne, Marcel Rochas, Robert Piguet, Marcelle Chaumont, Marcel Dhorme, Marcelle Dormoy, Madeleine de Rauch, Jacques Fath, Henriette Beaujeu, Martial & Armand, Nina Ricci, Robert Piguet, Roseviene. Decorado de Louis Touchagues. Museo de Artes Decorativas, París. Fotografía de UAD.

silueta femenina son los elementos que forman parte de la variedad de hallazgos que propone Dior (fig. 949). Durante los diez años en los que toma la dirección de gran diseñador, dichos hallazgos mantienen un espíritu de unidad tanto en el refinamiento de los accesorios, como en las fantasías de los metrajes desmesurados o la renovación de los bordados, todo lo cual le brinda el apoyo de un enorme capital financiero. Jacques Fath desarrolla una tendencia de espíritu "joven" con una naturaleza excepcional de animador y un sentido profundo de la feminidad contemporánea (fig. 952).



948



949

LAS NUEVAS FÓRMULAS DE LA COSTURA Y LA INDUSTRIA

Durante este periodo, 1939-1947, la indumentaria se organiza sobre bases nuevas, según métodos distintos que corresponden a ramas separadas.

A una de ellas se adscriben la creación y la artesanía, que tienen en común el predominio del trabajo hecho a mano y la adaptación a las medidas del individuo. A la otra, que utiliza la máquina, corresponde la industria propiamente dicha, que durante mucho tiempo recibió el nombre de "confección", e incluía el *prêt-à-porter*, la "medida industrial" y la "costura mayorista".

El término "creación" se aplica a los dos grupos siguientes: en la indumentaria femenina, a los de la alta costura (o costura de creación), de la alta moda, de las grandes lencerías, del corsé de creación; en la indumentaria masculina, a los maestros sastres y a los creadores camiseros. El grupo de los zapateros artesanos es el mismo para la indumentaria femenina y para la masculina.

Esta rama de "creación" tiene la finalidad de concebir modelos originales de prendas que, en la indumentaria femenina, pertenecen al ámbito de la creación artística, luego deberá realizar las repeticiones del modelo ideado en ediciones limitadas para una

EL NEW LOOK DE CHRISTIAN DIOR

949-950. Este estilo nostálgico, que enlaza con las elegancias de la *belle époque* y del segundo Imperio, al borrar instantáneamente el recuerdo doloroso de la guerra, ofrece una imagen realzada de la mujer: cuerpo reducido de hombros rectos, busto generosamente dibujado por el sujetador de balconcillo, a veces relleno, faldas alargadas hasta 30 centímetros del suelo, cintura de avispa conseguida gracias al uso de corsés. Christian Dior definió dos siluetas denominadas "corola" y "en ocho", adoptadas por todas las mujeres y que estuvieron en vigor durante los años cincuenta: la primera, de falda amplia que necesitaba hasta quince metros de tejido, y la segunda, de falda estrecha como un tubo.



950

949. Christian Dior, traje chaqueta Bar, modelo estrella de su primera colección denominada New Look, de febrero de 1947. Archivos Christian Dior. Fotografía de Maywald/ADAGP, realizada en 1957.

950. Desfile de la primera colección de Christian Dior, en su sede de la avenida Montaigne, núm. 30, el 12 de febrero de 1947. Presentación del modelo Bar que definió la línea Corola de esta colección, bautizada con el nombre de New Look por la periodista estadounidense Carmel Snow. Archivos Christian Dior.

951. Hubert de Givenchy, traje chaqueta con haldetas, 1954. Colección UFAC, Museo de la Moda y del Textil, París.

952. Jacques Fath, vestido llevado por Bettina, verano de 1951. Colección UFAC, Museo de la Moda y del Textil, París. Fotografía de Pottier.

clientela privada, y deberá vender a los profesionales el derecho de reproducción. El trabajo de la seda y de los tejidos ligeros, denominado *fou*, y el de los tejidos de lana y tejidos pesados, denominado "sastre", se reparten generalmente entre personal especializados en una u otra técnica.

Para establecer el modelo, el diseñador concibe las líneas y las proporciones y las realiza con el modelista y el dibujante; el primero traduce las ideas del diseñador y traslada el dibujo a un prototipo, y el segundo ejecuta a partir del prototipo los croquis correspondientes. Luego, se presentan los modelos con ocasión de las colecciones anuales.

Estas creaciones, que obligatoriamente atañen a las formas, los materiales, los colores y los adornos, dan valor a técnicas nuevas que evolucionan en el sentido de una mejora constante.

Como antes de la guerra, además de por las grandes casas de costura, la artesanía está representada por una gran cantidad de casas que trabajan según los mismos principios de elaboración a mano y pruebas, pero en condiciones menos costosas en lo relativo a los gastos generales y a los precios de los tejidos. Los modelos proceden de un acuerdo entre la dirección artesanal de estas casas y sus clientas, los detalles de la moda se copian de los distintos sectores de creación,

siguiendo las revistas especializadas. Este trabajo tiene en cuenta sobre todo el gusto y la personalidad de la clienta que, a menudo, aporta el tejido. En la moda-creación se siguen los mismos pasos.

La gran revolución de la posguerra reside en el abandono de la antigua confección y en la adopción del *prêt-à-porter* moderno. El ámbito de la industria denominada de "confección" se caracteriza esencialmente por el trabajo en serie, sin realizaciones especiales a partir de medidas personales del individuo y con la utilización predominante de la máquina. El corte se hace en serie: o bien la prenda está *prêt-à-porter*, es decir, "preparada para llevar", disponible en una selección amplia de tallas estudiadas entre las que el cliente encuentra la que le conviene, o bien la prenda se realiza a "media medida" o "medida industrial", con un tejido escogido y una talla más exacta. Sobre todo en la indumentaria femenina, los acabados se hacen a mano, aunque la mayoría de las operaciones que antes realizaban obreros especializados ahora las llevan a cabo máquinas muy perfeccionadas.

La industria de la indumentaria masculina, más importante que la femenina, en general, trabaja a la vez el *prêt-à-porter* y la medida industrial en las mismas empresas. Se subdivide en ramas que corresponden a la naturaleza de los productos utilizados.

pañó, tela o tejido impermeable. Hay también empresas especializadas en la indumentaria deportiva o en el traje administrativo o militar.

En la industria del traje femenino, la división se establece, por el contrario, según el criterio de "calidad". La "costura mayorista" intenta conciliar la técnica industrial con la creación artística propia de la alta costura; influyen en el *prêt-à-porter* femenino realizando modelos especiales que luego serán repetidos en serie.

La alta costura y la confección son los dirigentes obstinados de la "fábrica de la moda", en la que los diseñadores son los "superingenieros".

No obstante, la elegancia deberá lamentar, desde los primeros años de la posguerra, la desaparición progresiva del sombrero. Los motivos son la tendencia a una figura más deportiva y libre, la liberación de una preocupación y de una molestia para la mujer trabajadora; también el económico, ya que el precio de los sombreros resulta excesivo teniendo en cuenta su duración. Sin embargo, al mismo tiempo la mujer acepta la "esclavitud" del peluquero, la dependencia de peinados cuyo volumen evoca algunos de los excesos del siglo XVIII y que, con frecuencia, acaban en un estilo "despeinado" debido a su fragilidad y a la dificultad de su ejecución. Además, la armonía del conjunto se pierde cuando se sustituye el sombrero por un pañuelo anudado al estilo campesino, del todo incompatible con un conjunto de ciudad, incluso sencillo, y, aún menos, con un atuendo más elegante.

Otra desaparición que debemos señalar es la de la lencería femenina: cuando dicha desaparición no es total, entonces la lencería se reduce a unas pocas piezas de nailon que intentan imitar las prendas de debajo que eran el orgullo de nuestras abuelas.

