UNIVERSIDAD DE COSTA RICA

SISTEMA DE ESTUDIOS DE POSGRADO

LA CONSTRUCCIÓN DE LO FEMENINO: FIGURINES DE MODA Y FORMACIÓN DEL GUSTO EN LAS ÉLITES COSTARRICENSES A FINALES DEL SIGLO XIX (1889-1897)

Tesis sometida a la consideración de la Comisión del Programa de Estudios de Posgrado en Artes

para optar al grado y título de Maestría Académica en Artes

ÁNGELA MARÍA HURTADO PIMENTEL

Ciudad Universitaria Rodrigo Facio, Costa Rica

2019

DEDICATORIA

A Ricky por la compañía, la paciencia, el amor y el apoyo de años.

A mis padres por todo, pero especialmente por los libros.

A Jazmín por su eterna curiosidad.

AGRADECIMIENTOS

Agradezco de corazón el apoyo que brindó mi Comité Asesor, encabezado por la doctora Marjorie Ávila Salas, quien fue una excelente guía en el largo proceso de elaborar esta tesis. Estaré eternamente agradecida por sus acertadas observaciones y su cariño, su apoyo, y especialmente por su apertura a incorporar la moda dentro de los temas de las artes visuales. El doctor Óscar Fernández González fungió como asesor, y fueron invaluables sus aportes y consejos sobre la perspectiva sociológica. Las ocasiones de revisar el documento con él se transformaron siempre en agradables conversaciones, didácticas y entretenidas. Le agradezco con cariño a la máster Rebeca Argüello Gutiérrez su humor y su cómplice apoyo en el proceso de esta maestría. Sus observaciones contribuyeron a mantener el curso de este proyecto en el justo medio entre las artes y la interpretación sociológica.

Asimismo, le expreso un profundo agradecimiento a Lucía Arce Ovares, responsable del Centro de Gestión Documental e Investigación Histórica del Teatro Nacional de Costa Rica, por su maravillosa generosidad al facilitarme las imágenes del Archivo Histórico del Teatro Nacional que engalanan este proyecto. De igual manera, agradezco la fina amabilidad de Inés Vargas Ortiz, del Departamento de Protección del Patrimonio Cultural del Museo Nacional de Costa Rica, quien me ofreció una extraordinaria colección de fotografías, esenciales para completar esta investigación. Los insumos de estas dos colecciones contribuyeron a sustentar visualmente los objetivos de esta investigación y propiciaron una interpretación muy profunda de la forma en que se adoptaron los estilos europeos en la Costa Rica de fines del siglo XIX.

Por último, agradezco de corazón a todas las personas que han motivado mi interés por la moda, por la historia y por el arte. Gracias a mi familia y a mis amigos, a mis profesores y a mis estudiantes, a todas las personas con las que he podido hablar con cariño del tema que me apasiona tanto. Gracias por escuchar.

Esta Tesis fue aceptada por la Comisión del Programa de Estudios de Posgrado en Artes de la Universidad de Costa Rica, como requisito parcial para optar al grado y título de Maestría Académica en Artes.

M. Sc. Tatiana Zúñiga Salas
Representante del Decano
Sistema de Estudios de Posgrado

Dra. Marjorie Ávila Salas
Directora de Tesis

Dr. Óscar Fernández González
Asesor

M. A. Rebeca Argüello Gutiérrez
Asesora

Dr. Camilo Retana Alvarado
Director
Posgrado en Artes

Ángela María Hurtado Pimentel
Candidata

TABLA DE CONTENIDOS

Portada i

Dedicatoria ii

Agradecimientos iii

Hoja de aprobación iv

Tabla de contenidos v

Resumen viii

Lista de tablas ix

Lista de figuras x

Lista de abreviaturas xvii

Introducción 1

1. Justificación 1

2. Objetivos 5

2. 1. Objetivo general 5

2. 2. Objetivos específicos 5

3. Definición del problema 5

4. Estado de la cuestión 6

5. Aparato crítico 10

5.1. Marcos conceptuales y teóricos 10

5.2. Problematización de los conceptos de “habitus” y “campo” 17

5.3. Metodología 26

6. Corpus de estudio 28

6.1. Los figurines de moda 28

6.2. La Estación 34
6.3. La Moda Elegante 35
6.4. La Revista Ilustrada de Nueva York 37

Capítulo 1: San José y París 38
1.1. San José a fines del siglo XIX 38
1.1.1. La economía agroexportadora y la nueva cultura de consumo 46
1.1.2. Comercios y productos de moda en Costa Rica 53
1.1.3. La mujer como consumidora de moda 63
1.2. París, la industria del buen gusto 70
1.2.1. París y la Revolución Industrial 72
1.2.2. La nueva cultura visual del consumo 78
1.3. Significado de los figurines como transmisores del gusto legítimo 87
1.3.1. La cornucopia del consumo de masas 90
1.3.2. Figurines y cultura visual de masas 94
1.3.3. La chic Parisienne 102
1.4. Conclusiones 106

Capítulo 2: Lo íntimo 109
2.1. Formación del cuerpo y prendas interiores 113
2.1.1. El corsé 119
2.1.2. El polisón y otras estructuras para las faldas 148
2.1.3. Las pantaletas 157
2.2. Belleza y cuidado del cuerpo 164
2.2.1. La moralidad del maquillaje 165
2.2.2. La blancura del cutis 171
2.3. La colocación del cuerpo y del vestido 177
2.3.1. La señora Tinoco 179
2.3.2. Señorita con sombrilla 183
2.3.3. Dos señoritas 190

2.4. Conclusiones 194

Capítulo 3: Lo público 200

3.1. Diferenciación social mediante la moda 203

3.1.1. El advenedizo 210

3.1.2. El lujo 219

3.1.3. Señorita con perro 229

3.2. La conquista del espacio "apropiado" 236

3.2.1. El espacio burgués 243

3.2.2. El espacio "salvaje" 258

3.3. El Teatro Nacional como escenario para la feminidad "civilizada" 274

3.3.1. El espacio para la élite 277

3.3.2. Civilización de las costumbres mediante el teatro 284

3.3.3. El estreno del Teatro Nacional 295

3.4. Conclusiones 321

Conclusiones 326

Referencias de las imágenes 338

Lista de referencias 343

RESUMEN

Este proyecto examina la influencia de un acopio de figurines europeos y norteamericanos en la vestimenta y en los procesos de formación del gusto de las élites costarricenses a finales del siglo XIX (1889-1897). Se hace una revisión de un acopio que incluye las revistas *La Moda Elegante*, *La Estación* y *La Revista Ilustrada de Nueva York*. Las imágenes y los textos de estos figurines se analizan a la luz de los conceptos de gusto y *habitus* (propuestos por Pierre Bourdieu) y del concepto de proceso civilizador (propuesto por Norbert Elias). Además, se contrastan los grabados de modas con fotografías de la misma época, obtenidas del acopio del Museo Nacional de Costa Rica y del Archivo Histórico del Teatro Nacional.

En el primer capítulo se analizan las condiciones socioculturales en la Costa Rica finisecular que favorecieron el ingreso de los figurines así como la emulación de las modas vestimentarias afrancesadas. Se examinan avisos comerciales y otros textos para determinar el tipo de materiales y productos que llegaban a Costa Rica. Se desarrollan los cambios introducidos por la Revolución Industrial en el mercado de la moda francesa y cómo estas transformaciones permitieron un dominio cultural y material de los usos franceses. Se demuestra cómo las modas de Francia se consideraron más "civilizadas" y permitieron a las nuevas clases dominantes en Costa Rica demostrar visualmente su jerarquía social.

Se utilizan los criterios de Bourdieu y de Elias para analizar dos grandes ámbitos de la vestimenta femenina: lo íntimo y lo público. En el segundo capítulo se desarrollan tres temas correspondientes al ámbito íntimo: las prendas interiores, la cosmética y la disposición del cuerpo. Se comparan los grabados y los avisos comerciales del acopio de figurines con fotografías de mujeres costarricenses del período para demostrar que se siguieron las siluetas y los usos extranjeros en nuestro país. En el tercer capítulo se analizan los comportamientos relacionados con la vida pública: la diferenciación de clase mediante la vestimenta, la conquista de nuevos espacios "apropiados" para las mujeres y el estreno del Teatro Nacional como culminación de un proceso de "civilización" de las costumbres.

LISTA DE TABLAS

Tabla 1: Datos básicos de las tres publicaciones del acopio de figurines 31

LISTA DE FIGURAS

Fig. 1.1: Nota titulada "Teatro Nacional" 2

Fig. 1.2: Patrones e indicaciones para coser una falda con media cola 28

Fig. 1.3: Anuncio de artículos para bordado y otras labores femeninas 29

Fig. 1.4: Página completa con distintas labores 29

Fig. 1.5: Página completa de anuncios publicitarios 36

Fig. 1.6: Manuel Gómez Miralles, Tienda de Modas París, en la calle 1.ª este de San José, 1922. 44

Fig. 1.7: Aviso de la señora Elisa M. de Bellard, quien recibía artículos de vestimenta desde París 44

Fig. 1.8: Anuncio de la costurera Rafaela Cantillo 55

Fig. 1.9: Grupo de campesinos 56

Fig. 1.10: Tienda de Ángel Losilla en San Ramón de Alajuela, ca. 1912 59

Fig. 1.11: Grabado del interior de la tienda Au Printemps 79

Fig. 1.12: Anuncio del catálogo de verano del almacén Printemps 80

Fig. 1.13: Anuncio de la tienda por departamentos Au Bon Marché 82

Fig. 1.14: Anuncio de la revista *La Moda Elegante* en *El Anunciador Costa-ricense* 85

Fig. 1.15: Anuncio de la revista *La Estación* en *El Correo de Costa Rica* 85

Fig. 1.16: Aviso de la suscripción a la revista *La Moda Elegante* 86

Fig. 1.17: Encabezado de *La Moda Elegante* 91

Fig. 1.18: Encabezado de *La Estación* 91

Fig. 1.19: Trajes de mujer y niña. *La Moda Elegante* 92

Fig. 1.20: Anuncio de imprentas de Kelsey & Co. 95

Fig. 1.21: Anuncio de imprentas de C. B. Cottrell & Sons 95

Fig. 1.22: Anuncio de equipo fotográfico 96

Fig. 1.23: Mujeres con traje de campo y de visita 99

Fig. 1.24: Mujer en la calle 100

Fig. 1.25: Mujer en la calle 100

Fig. 1.26: Traje para *château* con esclavina 102

Fig. 1.27: Anuncios de tiendas especializadas en ropa, telas y accesorios 106

Fig. 2.1: Grupo de lencería: cubrecorsé, camisa de dormir, camisa de vestir y pantalones 110

Fig. 2.2: Grupo de lencería para señoras gruesas: chambra, camisa y pantalones ……110
Fig. 2.3: Medias bordadas para señoras ……114
Fig. 2.4: Hoja completa con grabados de prendas interiores ……116
Fig. 2.5: Página completa con grabados de prendas interiores ……117
Fig. 2.6: Corsé ……120
Fig. 2.7: Corsé de viaje y corsé de mañana ……122
Fig. 2.8: Diagrama de un conjunto de corsé y enagua ……122
Fig. 2.9: Corsé ……122
Fig. 2.10: Diagrama de toma de medidas para un corsé ……124
Fig. 2.11: Corsé ……124
Fig. 2.12: Traje para señoritas ……126
Fig. 2.13: Cubrecorsé ……127
Fig. 2.14: Cuerpo de debajo ……127
Fig. 2.15: Camiseta interior de franela bordada ……127
Fig. 2.16: Guardacorsé de batista ……127
Fig. 2.17: Corpiño de debajo ……127
Fig. 2.18: Fotografía de los esposos Juan Rafael Esquivel y Marta Montero Artavia ……130
Fig. 2.19: Traje con cola para baile o ceremonia ……130
Fig. 2.20: Detalle de la fotografía de la señora Tinoco (fig. 2.70) ……132
Fig. 2.21: Detalle de la fotografía de una pareja en el estudio de Rudd y Paynter (fig. 3.72) ……132
Fig. 2.22: Detalle de la fotografía de dos señoritas en el estudio de Rudd y Paynter (fig. 2.82) ……132
Fig. 2.23: Detalle de la fotografía de una joven en el estudio de Rudd y Paynter (fig. 2.74) ……133
Fig. 2.24: Detalle de la fotografía de una familia ……133
Fig. 2.25: Detalle de la fotografía de dos mujeres en el estudio de Rudd y Paynter (fig. 2.42) ……133
Fig. 2.26: Anuncio de corsés de la firma Madames de Vertus ……135
Fig. 2.27: Anuncio de corsés de la firma Izod's ……136
Fig. 2.28: Anuncio de corsés de la firma Libellule ……136
Fig. 2.29: Anuncio de corsés de la firma Las Dos Palabras ……137
Fig. 2.30: Anuncio de corsés de la firma Thomson's ……137
Fig. 2.31: Aviso de un baratillo que incluye corsés para señoras a precios de $ 1 a $ 3 ……139
Fig. 2.32: Aviso de corsés de la tienda Quelquejeu & Co. ……140

Fig. 2.33: Aviso de corsés de la firma Mmes. de Vertus 142
Fig. 2.34: Aviso de corsés de la firma Mmes. de Vertus 142
Fig. 2.35: Prendas interiores para niñas entre 1 y 14 años 144
Fig. 2.36: Chambrilla (blusa sencilla) para enfermo 145
Fig. 2.37: Crinolina 148
Fig. 2.38: Polisón Sperry 148
Fig. 2.39: Vestido con polisón 150
Figs. 2.40 y 2.41: Modelo de enagua para falda de campana y detalle de la estructura interior 150
Fig. 2.42: Dos mujeres 150
Fig. 2.43: Vestido con polisón 151
Fig. 2.44: La mujer de la ilustración levanta su falda para mostrar las enaguas interiores 154
Fig. 2.45: Enaguas de nansuc y bordado 154
Fig. 2.46: Enagua de raso con vuelos y lazos 154
Fig. 2.47: Enaguas internas hechas con tela de surah, un tejido de sarga de seda 155
Fig. 2.48: Pantalones cerrados. Detalle de la fig. 2.5 159
Fig. 2.49: Pantalones cortos decorados con cintas y encajes. Detalle de la fig. 2.4 159
Fig. 2.50: Dos modelos de pantalones interiores 159
Fig. 2.51: Pantalones para niñas de 4 a 6 y de 9 a 11 años 160
Fig. 2.52: Pantalón cerrado 161
Fig. 2.53: *Liseuse* 162
Fig. 2.54: Anuncio de los polvos de arroz de E. Coudray 165
Fig. 2.55: Anuncio de los polvos de arroz de E. Coudray 165
Fig. 2.56: Anuncio del polvo de arroz La Diaphane 166
Fig. 2.57: Anuncio de la firma londinense E. Rimmel 167
Fig. 2.58: Anuncio de perfumes para el pañuelo ofrecidos por Rigaud y Cía. 169
Fig. 2.59: Anuncio de agua vegetal de Arroyo, "la higiénica" 171
Fig. 2.60: Anuncio de polvos dentífricos Rigaud y Cía. 171
Fig. 2.61: Anuncio de la Crème, los polvos de arroz y el jabón Simon 173
Fig. 2.62: Anuncio de la Leche Antefélica 173
Fig. 2.63: Anuncio de Skintonic 173
Fig. 2.64: Anuncio de Velutina Fay 173

Fig. 2.65: Dama con sombrero, abanico, guantes y binoculares 174
Fig. 2.66: Dama costarricense 174
Fig. 2.67: Mujeres vestidas con peinadores y *matinées* en un tocador 175
Fig. 2.68: Mujer observándose al espejo en un tocador 176
Fig. 2.69: Traje con cola medio larga para señora de cierta edad 179
Fig. 2.70: La señora Tinoco posa en un estudio fotográfico 179
Fig. 2.71: Sombrero de fieltro negro 180
Fig. 2.72: Traje para señoras de cierta edad 180
Fig. 2.73: Vestido para señora de edad y vestido para señoritas 181
Fig. 2.74: Mujer joven 184
Fig. 2.75: Traje de paño de verano 184
Fig. 2.76: Traje de carreras 185
Fig. 2.77: Sombrillas 185
Fig. 2.78: Mangos y empuñaduras de paraguas 185
Fig. 2.79: Chal de redecilla 186
Fig. 2.80: Encaje de redecilla para el chal 186
Fig. 2.81: Peinado de jovencitas 187
Fig. 2.82: Dos señoritas 190
Fig. 2.83: Vestido de lana labrada y vestido princesa 190
Fig. 2.84: Vestido de lanilla de cuadros 191
Fig. 2.85: Blusa de punto para viaje 191
Fig. 2.86: Dos figuras de mujeres lectoras 192
Fig. 2.87: Mujer leyendo, de espaldas al espectador 192
Fig. 2.88: Anuncio de sobaqueras Canfield 198
Fig. 3.1: Mujer sirviéndose un café 202
Fig. 3.2: Fotografía de una pareja en el estudio de Rudd y Paynter 207
Fig. 3.3: Fotografía de un grupo familiar en el estudio de Rudd y Paynter 207
Fig. 3.4: Fotografía de la familia de Alfonso Salas 209
Fig. 3.5: Chal, adornos florales, abanicos y bolsa para gemelos de teatro 211
Fig. 3.6: Vestido de baile 214
Fig. 3.7: Detalle de fotografía de una pareja (fig. 2.18) 218

Fig. 3.8: Detalle de fotografía de una pareja 218
Fig. 3.9: Cuerpo de ceremonia 220
Fig. 3.10: Corpiño para el teatro con adorno de pasamanería 221
Fig. 3.11: Adorno de pasamanería 221
Fig. 3.12: Grupo familiar, s. f. 222
Fig. 3.13: Detalle de la hija mayor del grupo familiar (fig. 3.12) 222
Fig. 3.14: Detalle de la espalda de un abrigo con un bordado vegetal estilo *paisley* (fig. 4.1) 222
Fig. 3.15: Capota (tocado) de cintas 223
Fig. 3.16: Anuncio de la tienda de Paul Wedel 224
Fig. 3.17: Anuncio de flores artificiales 224
Fig. 3.18: Traje de *soirée* 227
Fig. 3.19: Anuncio de la Relojería Alemana 228
Fig. 3.20: Anuncio de La Perla Antillana 228
Fig. 3.21: Fotografía de una joven sentada 229
Fig. 3.22: Traje de visita en gris y blanco 230
Fig. 3.23: Traje de recepción 230
Fig. 3.24: Cuerpo-blusa 231
Fig. 3.25: Corsé tipo silueta en S, de la marca Thomson's. Detalle de la figura 2.30 232
Fig. 3.26: Traje de paseo para señoras jóvenes 237
Fig. 3.27: Chaqueta de terciopelo labrado 242
Fig. 3.28: Escena en un salón doméstico 244
Fig. 3.29: Fotografía del interior de una casa particular 244
Fig. 3.30: Grupo de personas retratadas en el estudio de Rudd y Paynter, en San José 244
Fig. 3.31: Calle frente a la Catedral Metropolitana, San José 245
Fig. 3.32: Traje sastre femenino 247
Fig. 3.33: Vestido de paseo 247
Fig. 3.34: Detalle de fotografía del Hotel de la Estrella del Norte, Cartago 248
Fig. 3.35: Detalle de fotografía de la familia de Mauro Fernández 248
Fig. 3.36: Detalle de fotografía de mujeres frente a una iglesia en Cartago 250
Fig. 3.37: Trajes de paseo y de visita 250
Fig. 3.38: Grupo de mujeres y niñas en una tienda de ropa 251

Fig. 3.39: Mujer en una tienda de sombreros 252
Fig. 3.40: Detalle de fotografía de la entrada a la exposición arqueológica de Costa Rica 256
Fig. 3.41: Damas en un museo 256
Fig. 3.42: Vestido de viaje 260
Fig. 3.43: Trajes de playa y de casino 261
Fig. 3.44: Traje de paseo 261
Fig. 3.45: Trajes de casino 261
Fig. 3.46: Traje de paseo 264
Fig. 3.47: Detalle de fotografía de una vista general de Juan Viñas 264
Fig. 3.48: Trajes de paseo y excursiones 265
Fig. 3.49: Trajes y accesorios para baños de mar 266
Fig. 3.50: Trajes de playa y de baño 267
Fig. 3.51: Traje de excursión por la montaña 268
Fig. 3.52: Traje de cacería 268
Fig. 3.53: Trajes de ciclismo 269
Fig. 3.54: Trajes de ciclismo 269
Fig. 3.55: Anuncio de bicicletas 269
Fig. 3.56: Programa del Teatro de Variedades 275
Fig. 3.57: Programa del Teatro Municipal 276
Fig. 3.58: Fotografías de la construcción del Teatro Nacional 279
Fig. 3.59: Fotografía de la escalinata principal del Teatro Nacional 282
Fig. 3.60: Fotografía del *foyer* del Teatro Nacional 283
Fig. 3.61: Telón de boca con el que se inauguró el Teatro Nacional 285
Fig. 3.62: Retratos de dos de las cantantes de la Compañía de Ópera Francesa Aubry 286
Fig. 3.63: Manteleta de verano 289
Fig. 3.64: Abanico Montespan 290
Fig. 3.65: Abanicos para trajes de reunión 290
Fig. 3.66: Abrigo de *matelassé* y salida de teatro 292
Fig. 3.67: Vestido para *soirée* y teatro y vestido de calle 293
Fig. 3.68: Aviso de la inauguración del Teatro Nacional de Costa Rica 297
Fig. 3.69: Tarjeta de abono para la temporada inaugural del Teatro Nacional 299

Fig. 3.70: Aviso de la venta de un frac y un chaleco 302

Fig. 3.71: Trajes de *soirée* y de teatro 303

Fig. 3.72: Pareja retratada en el estudio de Rudd y Paynter 308

Fig. 3.73: Vestido de baile 309

Fig. 3.74: Salida de baile a juego 309

Fig. 3.75: Aviso del Hotel Imperial 311

Fig. 3.76: Aviso de La Pacata 311

Fig. 3.77: Aviso de la tienda La Última Moda 312

Fig. 3.78: Aviso de La Dalia de Isaac Maduro 312

Fig. 3.79: Dos salidas de baile y de teatro 313

Fig. 3.80: Retrato de una de las cantantes de la Compañía de Ópera Francesa Aubry 315

Fig. 4.1: Mujer en un jardín 328

Fig. 4.2: Mujer tejiendo 333

Fig. 4.3: Modas infantiles 335

Fig. 4.4: Anuncio de máquinas de coser puestas a la venta en la tienda Uribe y Batalla 336

LISTA DE ABREVIATURAS

Fig.: Figura

Izq.: Izquierda

Der.: Derecha

Sup.: Superior

Inf.: Inferior

Cen.: Centro

Trad.: Traducción

INTRODUCCIÓN

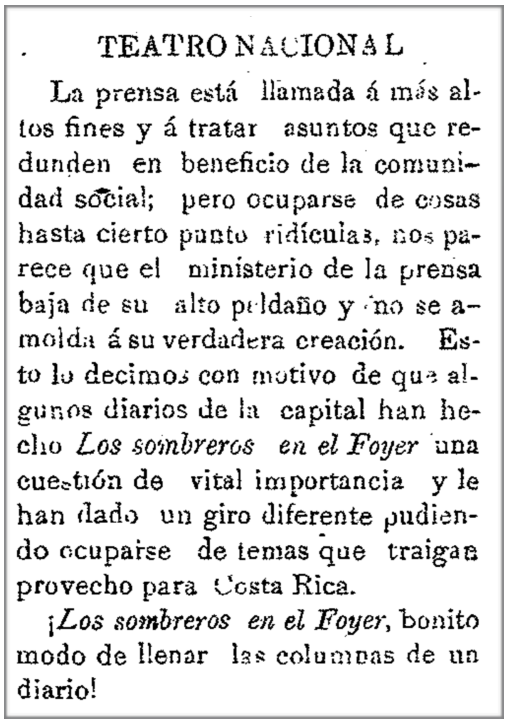
1. Justificación

Una de las grandes motivaciones de esta investigación es estudiar las posibilidades artísticas de la moda, como fenómeno comunicador y legible. Este proyecto se centrará en analizar las relaciones que hubo entre las publicaciones periódicas sobre moda y la forma en la que sus contenidos escritos y visuales servían para diseminar los ideales específicos de belleza y feminidad para las clases altas a finales del siglo XIX. Este proceso resulta muy importante porque permite asociar las representaciones visuales de la mujer (en grabados, anuncios e ilustraciones de moda) con la forma en la que estas representaciones se adoptaban en la vida cotidiana.

Los figurines de moda que forman la base de esta investigación son documentos notables debido al enlace que manifiestan entre las grandes capitales del "buen gusto" y las periferias del consumo de los objetos, como Costa Rica. Es importante eliminar la noción de que nuestro país era un lugar en el que no se conocían ni se consumían las modas vigentes durante el siglo XIX, ya que tal idea les resta importancia al consumo y a la producción de ropa en Costa Rica. El estudio de estos figurines amplía el panorama de la historia de la moda costarricense; además, permite un análisis visual de los significados que se asocian con la vestimenta.

En tal sentido, se utiliza la forma en la que se eligen los objetos de moda, desde un simple accesorio hasta un atuendo completo, para comunicar toda una serie de características e ideas sobre quien viste estos objetos. En esta investigación se profundizará en las posibilidades semióticas de la moda mediante un estudio teórico de lo que comunican las ilustraciones en los figurines, se analizarán los códigos y los contextos necesarios para producir y comprender los significados que se asociaban con el uso de ciertas prendas a finales del siglo XIX, y se examinará

cómo estas prendas, junto con sus significados, llegaron a utilizarse en nuestro país.



TEATRO NACIONAL

La prensa está llamada á más altos fines y á tratar asuntos que redunden en beneficio de la comunidad social; pero ocuparse de cosas hasta cierto punto ridículas, nos parece que el ministerio de la prensa baja de su alto peldaño y no se amolda á su verdadera creación. Esto lo decimos con motivo de que algunos diarios de la capital han hecho *Los sombreros en el Foyer* una cuestión de vital importancia y le han dado un giro diferente pudiendo ocuparse de temas que traigan provecho para Costa Rica.

¡*Los sombreros en el Foyer*, bonito modo de llenar las columnas de un diario!

Fig. 1.1: Indignada protesta del redactor de un periódico costarricense ante la aparición de un tema relacionado con la moda en otros diarios con ocasión del estreno del Teatro Nacional, *El Pabellón Liberal*, 28 de octubre de 1897.

Así como desde Costa Rica ha sido posible teorizar sobre el arte universal, también se abren las posibilidades de teorizar sobre la moda, dada su relación con el arte y su ubicuidad en los medios de comunicación. Este proyecto amplía las relaciones existentes entre la moda y las artes visuales, sobre todo en el caso de la representación de la moda mediante ilustraciones y fotografías. La posibilidad de tratar la moda como un objeto de estudio dentro de las artes visuales es un tema que ofrece interesantes posibilidades teóricas. En sí, la alta moda reúne muchas de las cualidades que usualmente se asocian con el arte: son objetos únicos y laboriosamente trabajados, que expresan ciertos temas o conceptos, y que pueden, incluso, ser exhibidos en museos. La noción de que la moda pueda ser un objeto de estudio ha encontrado prejuicios (fig. 1.1): se la considera superficial, frívola y efímera, vanidosa y excesivamente apegada al sistema económico[1]. No obstante, la moda merece ser estudiada debido a su cercanía con el cuerpo, a su importancia en la comunicación de la identidad, a su capacidad de expresión y a la posibilidad que tiene de surgir como una obra de arte a partir de una técnica extraordinariamente especializada y estéticamente placentera.

En Costa Rica, el tema de la historia de la moda no ha sido desarrollado ampliamente en el ámbito académico. Si bien esto se profundizará más adelante, es necesario anotar que los estudios

[1] Richard Martin expone una lista de los prejuicios más comunes que se esgrimen contra el estudio académico de la moda, en su importante texto "A Case for Fashion Criticism" (1987) [*The FIT Review*. Vol. 3 (n.º 2), 25-29].

que se han hecho sobre la vestimenta no la consideran un asunto propio de las artes visuales, sino más bien como un objeto de estudio para las ciencias sociales, en términos de un objeto de consumo o determinador de *status* socioeconómico. Es necesario conjugar el aspecto sociocultural de la moda con el estudio de sus representaciones visuales ya que hacerlo permitirá un enfoque novedoso y más amplio. La moda está conformada por un aspecto de índole económica pues es un objeto que se consume en los grandes mercados internacionales, pero también posee un notable componente estético y visual, que no ha recibido mayores estudios en nuestro país.

Un aspecto que debe comprenderse sobre el estudio de la historia de la moda es el hecho de que la moda está profundamente relacionada con la modernidad. Etimológicamente, ambas palabras son muy cercanas precisamente porque la moda debe responder a los impulsos del momento en el que se produce, difunde y utiliza. Por esto, la investigación sobre la historia de la vestimenta ayuda a ampliar panoramas sobre el comportamiento de una sociedad en una época dada. Estudiar las publicaciones sobre la moda que se consumían en nuestro país a finales del siglo XIX permite profundizar en ciertos temas poco desarrollados: la manera en la que el aspecto físico femenino en las clases altas seguía ciertos dictados extranjeros; la elección de las influencias parisinas por sobre las demás; la forma en la que las mujeres debían cambiar la apariencia de sus cuerpos para presentarse en sociedad.

En ese respecto, esta investigación intenta dilucidar la influencia europea en la construcción del aspecto femenino considerado "correcto" en la sociedad costarricense de fines del siglo XIX. Las elecciones en la vestimenta de las clases altas reflejan la idea de que ciertos objetos y formas de comportarse eran más "apropiados" que otros: estas elecciones se reflejan en los textos y en las ilustraciones de los figurines de moda. La relación de estas publicaciones con la formación del gusto de las élites costarricenses es parte de los objetivos principales de este proyecto ya que permite entender la manera en la que las publicaciones periódicas impactaron los gustos y la creación de la feminidad "correcta" en este período. Se aplicará un análisis visual comparativo con imágenes (fotografías y retratos) costarricenses del período estudiado.

El énfasis en los temas femeninos en esta investigación obedece a dos razones principales. En primer lugar, los figurines que componen el corpus de estudio se enfocan solamente en el mercado femenino. Los productos que aparecen allí están orientados hacia las mujeres, y los temas que se tratan en los textos son los que se asocian convencionalmente con el universo femenino. En segundo lugar, la abundancia de publicaciones periódicas de moda femenina denota que este ha sido un campo en el que las mujeres han tenido preponderancia como consumidoras. Las reducidas posibilidades sociales de una mujer a finales del siglo XIX restringían su campo de acción a una limitada vida social y al trabajo sobre su apariencia física y su cuerpo. Este se tornaba en un asunto de extremada importancia para las mujeres de clase alta, que necesitaban enfocarse en las maneras correctas de presentarse ante la sociedad. Los figurines de modas ofrecían entonces la información necesaria para esta construcción del aspecto femenino: desde el modelado del cuerpo con prendas interiores hasta la forma correcta de combinar las prendas para cada ocasión social. De este modo, los figurines presentan un importante acercamiento al mundo femenino de las élites, un mundo cuyos gustos se expandieron hasta Costa Rica.

2. Objetivos

2. 1. Objetivo general

Examinar las relaciones entre los figurines de moda femenina y sus ilustraciones, y el proceso de formación del gusto experimentado por la élite femenina en San José a fines del siglo XIX, como expresión de la influencia de las modas francesas en los procesos de "civilización" de la Costa Rica decimonónica.

2. 2. Objetivos específicos

1. Explorar el contexto de París como centro promotor de la moda y de San José como ciudad consumidora periférica, con respecto a los bienes y las imágenes difundidos en los figurines.
2. Examinar mediante los conceptos de proceso civilizador, gusto y *habitus,* el proceso de la formación del gusto de las élites costarricenses en términos de su vestimenta y su adorno corporal.
3. Analizar semióticamente las ilustraciones que aparecen en los figurines y su relación con los usos vestimentarios de las élites josefinas.

3. Definición del problema

Se analizaron imágenes seleccionadas del acopio de figurines de moda originales, con el fin de determinar cómo estas imágenes orientaban el gusto de las mujeres en Costa Rica. Asimismo, se analizó la forma en la que se moldeaban los cuerpos femeninos (mediante corsés y prendas interiores), así como la manera en la que estos cuerpos se acomodaban en el espacio en las ilustraciones y cuáles lugares eran los que se denotaban como apropiados para el ámbito femenino. Mediante comparaciones con imágenes fotográficas, retratos y otros insumos visuales de la misma

época en nuestro país y en el extranjero, se buscó determinar si los figurines de moda fueron influyentes para formar los criterios de cómo una mujer de clase alta disponía su cuerpo y su vestido en el espacio, asimismo se analizaron las posibilidades comunicativas y significativas de estas decisiones.

4. Estado de la cuestión

Al realizar un recorrido por los textos que han tratado temáticas similares, es posible encontrar que existen acercamientos e investigaciones sobre la cultura material, los bienes de consumo y la comunicación impresa en nuestro país durante el siglo XIX, aunque estos estudios no se refieren específicamente al rol de las revistas de moda. A continuación se ofrece una enumeración de algunos escritos relacionados.

El libro *Costarricense por dicha: identidad nacional y cambio cultural en Costa Rica durante los siglos XIX y XX* (2005), de Iván Molina, detalla los procesos que formaron el concepto de "costarricense" a finales del siglo XIX y durante buena parte del siglo XX. El primer capítulo de este libro explora la situación contrastante entre las urbes costarricenses y las zonas rurales, y cómo este desfase repercutió en los esfuerzos por modernizar nuestro país. Molina menciona la importancia de los usos europeos en la construcción de la nueva identidad nacional, pero no profundiza en cómo la vestimenta pudo haber contribuido a los esfuerzos por "civilizar" las costumbres costarricenses a fines del siglo XIX. De este modo, el texto funciona como un recuento de la situación política de la época, pero no explora la vida cotidiana ni los patrones de consumo, por lo que no se considerará una fuente esencial para este proyecto.

En el libro *Historiando Costa Rica en el siglo XIX* (2012), Rafael Méndez compila ensayos que describen eventos políticos y la situación socioeconómica y militar de nuestro país durante el siglo XIX. La segunda parte de su libro comprende los textos dedicados a la economía y la sociedad,

entre los cuales pueden encontrarse breves menciones sobre la indumentaria que lucían los costarricenses, reflejada mayormente en los avisos que publicaban los comerciantes y los importadores en los periódicos locales. En este sentido, debido a la brevedad de las menciones, este libro no podrá contarse entre las fuentes de la presente investigación.

Existen fuentes que han procurado ofrecer un nexo entre la moda y las teorías sociales. Por ejemplo, en el libro *The Fashioned Body: Fashion, Dress and Modern Social Theory* (2000), Joanne Entwistle propone una revisión muy completa de las teorías modernas en ciencias sociales y su relación con el ámbito de la vestimenta. Entwistle desarrolla los temas de la relación entre la vestimenta y el cuerpo; las teorías que han tratado de explicar la existencia de la moda; la relación entre la vestimenta y el cambio social; la moda, el género, la identidad, el adorno corporal y la sexualidad; y el sistema de la moda. La autora incluye a Pierre Bourdieu y a Norbert Elias, aunque se refiere específicamente a la manera en la que estos autores contribuyeron a la comprensión del cuerpo como una entidad cerrada e individual. Entwistle menciona a ambos pensadores en lo que se refiere a la expresión de la clase social, pero su énfasis es más abstracto que aplicado a un elemento específico del sistema de la moda. En este sentido, el texto de Entwistle no se refiere a los temas que interesan a esta investigación: no se mencionan los figurines ni la ilustración de moda, y tampoco hace referencia a los países latinoamericanos.

A su vez, la compilación de textos titulada *The Fashion Reader: Global Perspectives* (2010) incluye una variedad de escritos sobre la historia de la moda, el mercado del lujo y la modernidad. En este libro se busca compilar perspectivas que incluyan algunos centros urbanos que no siempre se describen en los tratados sobre moda, como el lejano Oriente y la India, pero no se incluyen textos sobre América Latina. De una forma muy convencional, el libro se centra en lo que sucedía en los Estados Unidos y Europa, sobre todo en Francia e Inglaterra. Es notable cómo se mantiene el eurocentrismo aun en un texto que promete incorporar elementos de todo el mundo. En sí, el temario por el que discurre este volumen podría ser de utilidad en lo que se refiere al siglo XIX pues se desarrollan temas sobre la influencia de la literatura en la moda en este periodo. Sin

embargo, al no poseer ningún nexo con la realidad latinoamericana y al no desarrollar el tema de los figurines de moda, este libro no será tomado en cuenta para esta investigación.

Por otra parte, se han producido investigaciones acerca de la función de los periódicos de moda, empleados como archivos, como objetos de análisis textual o literario. Dentro de esta categoría de textos, Alba F. Aragón presentó la tesis doctoral *The Rhetoric of Fashion in Latin America* (2012) en la Universidad de Harvard. Se basa en el análisis de textos literarios latinoamericanos, mayormente del siglo XX, que se relacionan con la moda y la condición femenina, además de ciertas publicaciones periódicas latinoamericanas dirigidas a las mujeres. Aragón insiste en la importancia de la moda (y de los figurines, por extensión) para la "mejora" de las costumbres y la modernización de las naciones, aspectos esenciales para esta investigación. Resulta interesante el capítulo "'¿Las feministas son elegantes?': Rubén Darío, la revista *Elegancias* y el modernismo ante su público femenino", que detalla la historia de esta revista literaria para mujeres. *Elegancias* incluía también algunos figurines de modas y fotografías de damas sofisticadas de la alta sociedad latinoamericana o francesa. Aragón utiliza textos de importantes escritores latinoamericanos (José Martí, Domingo Faustino Sarmiento y Alejo Carpentier, entre otros) y también incorpora al análisis obras de Frida Kahlo debido al interés de la pintora por las telas y las prendas. Aunque este texto ofrece un análisis muy profundo de la relación textual entre la moda y la literatura latinoamericana, la autora no se propuso realizar un análisis visual de revistas de moda en esta región.

De manera similar, Sara Phenix presentó la tesis doctoral *Designing Women: Fashion, Fiction and Femininity in Second Empire France* (2013) ante la Universidad de Pennsylvania. Este texto retrata el papel de la moda y de los discursos asociados a ella en las novelas *Madame Bovary*, de Gustave Flaubert; *La Curée*, de Émile Zola, y *Chérie* de Edmond de Goncourt, todas ellas publicadas en la segunda mitad del siglo XIX. Phenix detalla la importancia simbólica de la moda femenina como indicador de clase y de ambición social. Al centrarse en el análisis literario, la autora incorpora las descripciones de las prendas y de la cultura visual que se desarrolló paralelamente

con la industria del lujo francés. En el capítulo "The Sartorial Imagination of the Second Empire", Phenix proporciona un interesante recorrido por la situación moral y económica de la moda parisiense, la consolidación de la emperatriz Eugenia como un referente visual para la vestimenta elegante y la "crinolinomanía" (el furor por la amplísimas faldas que se obtenían con el uso de las crinolinas de aros). Asimismo, Phenix explica el papel de la consumidora en la segunda mitad del siglo XIX, quien necesitaba constantemente la información que aparecía en los figurines de moda. Esta información orientaba su consumo, hasta el punto en que podía llevar a la mujer a un gasto ruinoso y a su destrucción. La autora asoció esta fatal extravagancia con el desenlace de las novelas que seleccionó. A pesar de su detallado análisis literario, Phenix no se centró en los figurines propiamente como objetos de estudio, ni se propuso contemplar regiones fuera de París.

El artículo "'Old' Glossies and 'New' Histories: Fashion, Dress and Historical Space"(2015), de Felice McDowell, se publicó en la revista académica *Fashion Theory*. Este texto utiliza ciertas teorías sociales para la interpretación de las revistas de moda. McDowell explica cómo los figurines de modas son objetos deseables, que se compilan en archivos personales o institucionales. La autora se basa en conceptos de investigación histórica planteados por Michel Foucault (en su texto *El orden de las cosas*) y Pierre Bourdieu (en *Las reglas del arte*). Estos fundamentos le permiten a McDowell desarrollar una teoría basada en el análisis del discurso y en la intertextualidad, útiles para interpretar la presencia de la moda británica en la exhibición *Festival of Britain* (1951). McDowell analiza artículos e imágenes publicados en *Vogue*, *The Queen* y *The Ambassador Magazine*, así como columnas de sociedad y de opinión sobre moda en otros periódicos. Este artículo se centra en la interpretación de revistas de moda para analizar un fenómeno social; sin embargo, no coincide temporal ni espacialmente con este proyecto de investigación.

El artículo "Femininity and Consumption: The Problem of the Late Nineteenth-Century Fashion Journal" (1994), de Christopher Breward, detalla los cambios que sufrió la revista de moda *Myra's Journal of Dress and Fashion* en el último cuarto del siglo XIX. Dicho artículo se relaciona con esta investigación porque se refiere al ámbito general de los figurines dentro de un período de

tiempo similar, y porque explica cómo se expandió la publicación de estas revistas. En este sentido, Breward explica los desarrollos tecnológicos industriales que permitieron una mayor circulación de los figurines y también una mayor aceptación de sus contenidos entre las lectoras: "[se percibió] una apertura de la esfera femenina que permitió mayor participación social y requirió la guía social y la interacción que los periódicos podían ofrecer"[2] (Breward, 1994, p. 71). Según Breward, la cultura femenina y la moda eran mercancías susceptibles de ser comercializadas por los editores de las revistas de moda. En el texto se busca entender el tipo de lectora de *Myra's Journal*, mediante una interpretación de los textos y las imágenes que parecían ser de interés para quienes consumían esta revista. Breward plantea que los figurines contribuían a crear una definición de la feminidad aceptable: mujeres enfocadas en el ámbito doméstico, que se visten para sus esposos y que buscan comunicar claramente su clase social. Esto implicaba una esfera muy limitada de lo femenino. A pesar de que trata sobre un período similar al de esta investigación, el artículo se circunscribe únicamente a una publicación británica específica y no se refiere a la realidad latinoamericana.

5. Aparato crítico

5.1. Marcos conceptuales y teóricos

Como base documental, en este proyecto se utilizará un acopio de figurines de moda originales publicados entre 1889 y 1896. El rango de fechas que abarca esta investigación se inicia en 1889 (año al que pertenecen los figurines más antiguos del acopio) y se extiende hasta 1897 (año importante en la historia cultural costarricense debido a la inauguración del Teatro Nacional, que se considera un espacio relevante para la vida social de las élites decimonónicas).

---

[2] "[A] perceived opening-up of the feminine sphere, allowing for greater social participation and revealing a need for the social guidance and interaction that periodicals could supply" (Breward, 1994, p. 71).

Los figurines que se estudiarán son publicaciones periódicas que se enfocaban en la vestimenta y que podían incluir textos, ilustraciones y anuncios publicitarios sobre las nuevas tendencias en la moda para distintas ocasiones; las formas de confección de prendas y accesorios; instrucciones y patrones para realizar labores femeninas (bordado, pintura, decoración de objetos, entre otras), y consejos para seleccionar y combinar los atuendos completos, así como para el cuidado de prendas y otros objetos cotidianos. El figurín era popular porque solía incluir ilustraciones muy detalladas que servían para observar minuciosamente los detalles de confección de las nuevas modas. Algunas ediciones de estas revistas incluían los patrones destinados a confeccionar las prendas que aparecían en el figurín.

El análisis de la información obtenida de los figurines de moda se produjo a la luz de los conceptos de *habitus* y *gusto*, propuestos por Pierre Bourdieu, y del concepto de *proceso civilizador*, acuñado por Norbert Elias. En términos generales, estas ideas resultaron útiles para comprender los datos obtenidos de las revistas porque permiten articular el contenido de los figurines con dos aspectos importantes: en primer lugar, las prácticas vestimentarias europeas (específicamente parisinas) de las clases altas, y, en segundo lugar, la forma en la que estas prácticas se exportaban hacia otros países como una forma de denotar el gusto asociado con un alto *status* social.

El concepto de *gusto* se convierte así en un elemento esencial para esta investigación. Según las ideas propuestas por Bourdieu en su libro *La distinción*, el *gusto* está relacionado con las predilecciones por ciertos objetos o actividades y con la manera en la que estas elecciones se perciben dentro de una sociedad. Esto significa que, al seleccionar un tipo de obra de arte, una prenda o un deporte, el individuo evalúa los costes de esta elección comparados con los posibles beneficios sociales, físicos, simbólicos o de distinción que pueda obtener. Las elecciones mediadas por el *gusto* también ubican al individuo en una determinada clase social (2016, pp. 22-23).

De esta forma, el gusto está marcado por la clase social a la que se pertenezca: las elecciones que hace un individuo en campos como la música, las artes visuales o la moda se basan en un complejo juego de consideraciones acerca de cómo se perciben ciertas composiciones, ciertos

cuadros o ciertos vestidos dentro de una jerarquía social. Así, algunos objetos o actividades se perciben como más apropiados o son más comúnmente seleccionados en clases sociales específicas. La razón para que las elecciones sean similares según la clase social está relacionada con el concepto de *habitus* en Bourdieu:

> Los condicionamientos asociados a una clase particular de condiciones de existencia producen *habitus*, sistemas de *disposiciones* duraderas y transferibles, estructuras estructuradas predispuestas a funcionar como estructuras estructurantes, es decir, como principios generadores y organizadores de prácticas y de representaciones que pueden ser objetivamente adaptadas a su meta sin suponer el propósito consciente de ciertos fines ni el dominio expreso de las operaciones necesarias para alcanzarlos, objetivamente "reguladas" y "regulares" sin ser para nada el producto de la obediencia a determinadas reglas, y, por todo ello, colectivamente orquestadas sin ser el producto de la acción organizadora de un director de orquesta. (Bourdieu, 2007, p. 86)

Bourdieu se refiere al hecho de que el existir dentro de unas ciertas condiciones (económicas, culturales, educativas, etc.) produce un tipo de sistema de disposiciones; es decir, las condiciones en las que uno existe predisponen a realizar determinadas prácticas y elecciones. Según Bourdieu, estas disposiciones perduran en el tiempo y pueden ser transferidas; pero no presuponen una organización social tal que las disposiciones sean orquestadas individualmente, sino que surgen de la acción colectiva. Otra manera de entender las sutilezas del *habitus* se relaciona con "los esquemas generativos a partir de los cuales los individuos perciben el mundo y actúan en él" (Martín, s. f., párr. 12). Así, por ejemplo, el haber recibido un tipo determinado de educación, dentro de una clase social específica, genera interés en los individuos por ciertas prácticas (culturales, gastronómicas, deportivas, etc.) y elecciones (al escoger la vestimenta, la manera de cuidar el cuerpo, las formas de presentarse ataviado en sociedad).

En términos generales, los individuos que pertenecen a una misma clase social tenderán a vivir experiencias formativas muy similares y a hacer elecciones semejantes en muchos campos. Esto se considera un *habitus* compartido, al cual se denomina *habitus de clase;* es decir, las experiencias y las elecciones similares que realizan las personas de la misma clase social. El *habitus* de clase "se convierte así en una dimensión fundamental de la 'clase social' de los sujetos: es la 'clase incorporada': a cada posición social distinta le corresponden distintos universos de experiencias, ámbitos de prácticas, categorías de percepción y apreciación" (Martín, s. f., párr. 42). En sí, es posible acotar que las personas de una clase social similar poseen un determinado capital cultural también semejante.

De manera general, Bourdieu propone que el gusto de la clase hegemónica será considerado el *gusto legítimo* en un momento determinado. Al mencionar esta idea, Bourdieu utiliza como ejemplos las obras de arte: "Es decir, que de todos los objetos que se ofrecen a la elección de los consumidores, no existe ninguno más *enclasante* que las obras de arte legítimas, que, globalmente distintivas, permiten la producción de distingos al infinito […]" (2016, 18). Bourdieu se refiere al término *enclasante* como la capacidad de ciertos objetos u ocupaciones de afirmar la clase social a la que pertenece un individuo que los ha elegido. En este sentido, el autor diferencia entre el gusto legítimo (de las clases altas por obras de arte "legitimadas" social e históricamente), el gusto medio (de las clases medias por obras menores) y el gusto popular (de las clases populares por obras "ligeras" o *pop)* (2016, p. 19).

Así, las elecciones que hacen quienes pertenecen a las clase altas en el período estudiado se considerarán de "buen gusto", es decir, de un gusto socialmente legítimo. Esto se tornará esencial para entender el campo de la moda, el cual también puede ser estudiado como parte de las prácticas que legitiman y reproducen las jerarquías sociales. De este modo, se estudiarán las elecciones de vestimenta presentadas en los figurines de moda como parte de estas prácticas, capaces de denotar la clase social y de ser valoradas dentro de un *habitus de clase*. El concepto de *campo* se desarrollará más adelante, junto con su problematización.

Dentro de sus teorías sociales, Bourdieu propone la existencia de tres formas de capital: el capital económico, que puede transformarse directamente en dinero; el capital cultural, que puede institucionalizarse en las calificaciones educativas de una persona, y el capital social, que se refiere a las conexiones de una persona y cuya institucionalización puede darse mediante un título nobiliario. Los últimos dos pueden transformarse en capital económico en condiciones específicas. En sí, el capital cultural tiene la capacidad potencial de producir beneficios y de reproducirse a sí mismo, al igual que el capital económico. Para Bourdieu, la estructura en la que se distribuyen los tipos y los subtipos de capital en un momento específico, representa la estructura inmanente del mundo social: muestra los límites que gobiernan su funcionamiento y que determinan que ciertas prácticas sean exitosas. De este modo, para entender la estructura y la forma de funcionamiento de un mundo social es necesario incorporar el análisis del capital cultural, no sólo del capital económico.

Según Bourdieu, el capital cultural se presenta en tres formas. El capital cultural *incorporado* son las disposiciones perdurables del cuerpo y de la mente, el proceso de inculcar y asimilar la cultura que sólo puede realizarse personalmente y que implica un tipo de sacrificio de tiempo ya que su transmisión no puede ser inmediata. Este capital incorporado se convierte en el *habitus* de una persona. Por otra parte, el capital cultural *objetificado* se refiere a los objetos culturales, como cuadros, libros, instrumentos musicales, películas, etc. Por último, el capital cultural *institucionalizado* es el que se refleja en los títulos académicos, que suponen garantizar su obtención.

Adicionalmente a las ideas de *habitus* y *gusto* propuestas por Pierre Bourdieu, este proyecto se fundamenta teóricamente en el concepto de *proceso* civilizador, que plantea el sociólogo Norbert Elias. En el libro *El proceso civilizatorio*, Elias formula una teoría de cómo las costumbres humanas han variado con el paso del tiempo en una búsqueda de formas de comportarse que se consideran "civilizadas" en la sociedad occidental. Elias se interesa por delimitar el concepto de *civilización*, complejo de por sí. En su escrito, este término se define en relación con la sociedad cortesana de la Ilustración, en la Europa del siglo XVIII. Durante ese período surgió la idea de *civilización* como

una mezcla de dos conceptos: en primer lugar, la oposición a la barbarie como una posible etapa anterior en el desarrollo de las sociedades europeas; y, en segundo lugar, la civilización definida no como un fase estática, sino como un proceso que debe seguir desarrollándose (Elias, 2016, p. 41).

En *El proceso civilizatorio*, Elias relaciona la civilización con comportamientos, como los modales y el tacto social, para lo cual brinda ejemplos de los cambios que se sucedieron en los hábitos en las comidas, en la regulación de funciones biológicas, en la agresividad de los hombres en la sociedad, y en las relaciones entre hombres y mujeres. Todas estas conductas se estudiaron a partir de los consejos que se publicaban en manuales de etiqueta y otros textos que detallaban el comportamiento de quienes pertenecían a clases sociales altas desde el Medievo hasta la sociedad absolutista cortesana.

Elias hace énfasis en que los comportamientos "civilizados" no son objetivamente mejores o más evolucionados, sino que pertenecen a un proceso de cambio gradual y constante en las sociedades occidentales (en las que Elias centra su estudio):

> Nuestro tipo de comportamiento ha surgido de lo que llamamos "incivilizado". Sin embargo, estos conceptos retoman el cambio existente de forma demasiado estática y tosca. En realidad, nuestros términos "civilizado" e "incivilizado" no constituyen una antítesis del tipo que existe entre "bueno" y "malo", sino que representan fases en un desarrollo que, además, aún continúa.[3] (Elias, 2016, p. 52) [trad. de la autora]

El *proceso civilizador*, entonces, describe los cambios que se han producido en ciertas conductas con el paso del tiempo, dentro de ámbitos específicos de las relaciones humanas. Este es un proceso que Elias considera motivado en parte por la vergüenza hacia comportamientos anteriores que se consideran "incivilizados" en un momento específico de la historia. Para Elias, la vergüenza en este caso es un tipo particular de ansiedad que se deriva del miedo a la degradación

[3]"Our kind of behaviour has grown out of that which we call 'uncivilized'. But these concepts grasp the actual change too statically and coarsely. In reality, our terms 'civilized' and 'uncivilized' do not constitute an antithesis of the kind that exists between 'good' and 'bad', but represent stages in a development which, moreover, is still continuing" (Elias, 2016, p. 52).

social. Es una forma de indefensión ante la posibilidad de que otros ejerzan una superioridad social sobre la persona, quien podría verse expuesta en un comportamiento contrario a lo que otras personas (ante quienes se siente obligado) esperan de ella. Dentro de esta vergüenza se inscribe también la posibilidad de sentirse inferior a otros y de perder su aprecio y su respeto (2016, pp. 414-415). De este modo, la vergüenza es un motor para la aceptación del cambio en las conductas sociales: cuando alguien descubre que su forma de comportarse no se adecúa a lo que el resto hace, se siente inferior y avergonzado, lo que facilita que adopte los nuevos hábitos. Por lo tanto, las conductas anteriores se considerarán "incivilizadas" en comparación con las nuevas.

Elias no se refiere específicamente a la vestimenta en *El proceso civilizatorio*, pero los conceptos que formula pueden ser aplicados al estudio de la moda. En primer lugar, las fuentes documentales de este trabajo de investigación ofrecen pautas, escritas y visuales, acerca de cómo debía presentarse y comportarse una mujer en la sociedad occidental de finales del siglo XIX. Estos consejos se vinculan con el ámbito de las relaciones sociales, que se encuentran mediadas por el *proceso civilizador*: por ejemplo, versan sobre temas como la presentación de la vestimenta en distintas ocasiones sociales, así como tratan de las maneras consideradas correctas de combinar materiales, colores y accesorios en un atuendo. En segundo lugar, estas son conductas que, de igual forma, están mediadas por la vergüenza, y cuyos códigos se amplían y se dan a conocer en publicaciones como los figurines de moda.

De esa manera, para el análisis de la información obtenida en los figurines de moda se utilizará el concepto de *proceso civilizador* en dos maneras. Por una parte, este se tomará como una base importante para entender la necesidad de expandir los usos vestimentarios de Francia, concebidos como "civilizados", a otros países. Esta necesidad justifica la aparición de figurines centrados en las modas francesas pues, según las ideas de Elias, se considera que la civilización es un proceso que tiende a continuarse y propagarse por distintos medios. Por otra parte, el *proceso civilizador* y la vergüenza —según la entiende Elias— serán importantes para comprender el requerimiento de adoptar estos usos y costumbres más "civilizados" en Costa Rica. Debido a estas

consideraciones, los figurines se tornan en una fuente importante de información acerca del desarrollo de este proceso civilizador en nuestro país.

El concepto de *formación del gusto* se utilizará en este artículo como la unión de los conceptos de *gusto* y de *proceso civilizador*. En este caso, la *formación del gusto* se refiere a las operaciones necesarias para orientar el gusto de un grupo específico hacia ciertas ideas estéticas y formas particulares de comportamiento que en un momento histórico dado se consideran más apropiadas para denotar la clase social elevada a la que el grupo pertenece. De este modo, los figurines de modas y sus contenidos serán abordados como repositorios confiables para sus lectores, cuyos testimonios provenían de la observación de los usos europeos más actuales, y que ofrecían la información necesaria para amoldar el gusto a la corriente europeizante.

5.2. Problematización de los conceptos de "habitus" y "campo"

En su artículo "De la teoría del *habitus* a una sociología psicológica" (2012), el sociólogo francés Bernard Lahire ha tomado una actitud crítica con respecto a varios de los conceptos propuestos por Bourdieu. Lahire propone un tipo de sociología psicológica, interesada en "estudiar lo social individualizado, es decir, lo social refractado en lo individual" (80). Este nuevo tipo de sociología debe cuestionar algunos de los preceptos que se habían considerado obvios en la sociología influida por Bourdieu. Por ejemplo, Lahire escribe:

> Al universalizar las adquisiciones de un estado de la psicología de su tiempo (no enteramente desarrollado, claro está), Pierre Bourdieu importó al seno de su teoría, de forma petrificada y casi igual después de treinta años, conceptos psicológicos que sólo eran —como todo concepto científico— una síntesis del estado de los trabajos psicológicos más avanzados en el desarrollo del niño. (p. 80)

De este modo, las críticas de Lahire se relacionan con el hecho de que, para los sociólogos franceses actuales, algunos de los conceptos más importantes que planteó Bourdieu pueden

considerarse anticuados. Para la nueva sociología psicológica, la forma en la que Bourdieu "universalizaba" ciertos comportamientos dentro de un estrato social, puede resultar también problemática.

Lahire propone que el concepto de *habitus* creado por Bourdieu es un sistema de disposiciones hacia ciertos objetos o actividades según la clase social a la que se pertenezca. Según Lahire, se presenta el inconveniente de que Bourdieu no desarrolló con detalle el concepto de las disposiciones ni el modo en el que se construyen, inculcan y transmiten.

En esa línea, Lahire menciona que Bourdieu deduce las disposiciones de las prácticas sociales observadas con mayor frecuencia en los encuestados, y posteriormente afirma que las disposiciones se derivan de una serie de contextos. Es decir, Bourdieu postula que la propensión de cada persona a aceptar o rechazar un objeto o una actividad depende del contexto en el que la persona se ha criado o se desenvuelve. Lahire opina que estos contextos planteados por Bourdieu no son una explicación completa ni idónea para aprehender la forma en la que se generan las prácticas de cada sujeto.

Adicionalmente, Lahire critica la idea de que todos los sujetos interiorizan de igual manera las disposiciones que Bourdieu asociaba con un estrato social específico. Para Lahire, la interiorización social no se hace de la misma forma en todos los sujetos; por lo tanto, no es homogénea. Lahire propone que es posible que el individuo posea una pluralidad de disposiciones y atraviese una pluralidad de contextos, por lo que su forma de activar las disposiciones puede variar con respecto a otras personas que habrían tenido experiencias socializadoras comunes. Las ideas de Bourdieu no daban espacio para variaciones en este sentido:

> ¿Y si, en lugar de generalizarse, las disposiciones estuvieran a veces simplemente inhibidas o desactivadas para dejar el lugar a la formación o a la activación de otras disposiciones? ¿Y si pudieran limitarse a no ser más que disposiciones sociales específicas, en un dominio de pertinencia bien circunscrito, ya que el mismo

> individuo aprende a desarrollar disposiciones diferentes en contextos sociales diferentes? ¿Y si en lugar de un simple mecanismo de *transferencia de un sistema de disposiciones* se tratara de un mecanismo más complejo de *latencia/puesta en acción* o *de inhibición/activación* de disposiciones que supone, evidentemente, que cada individuo singular sea portador de una pluralidad de disposiciones y atraviese una pluralidad de contextos sociales? (Lahire, 2012, pp. 90-91)

Adicionalmente, en el artículo "Campo, fuera de campo, contracampo" (2002), Lahire propone una crítica al concepto de "campo", central en las teorías propuestas por Pierre Bourdieu. El campo se define como

> un "sistema" o un "espacio" estructurado [y jerarquizado] de posiciones. Dicho espacio es un espacio de luchas entre los diferentes agentes que ocupan las diversas posiciones. Las luchas tienen como apuesta la apropiación de un capital específico del campo (el monopolio del capital específico legítimo) y/o la redefinición de ese capital. (p. 2)

Para Lahire, existen diversos problemas con la manera en que Bourdieu trabajó el "campo" en sus escritos. Por una parte, Lahire menciona que Bourdieu dejó de lado las clases populares al referirse a estas luchas de poder, ya que estas se enmarcan sólo en espacios muy sistematizados y jerarquizados. Además, para Lahire es evidente que muchas actividades cotidianas y muchas personas que no se desenvuelven dentro de los espacios más consagrados como poderosos quedarían por fuera de las consideraciones del "campo":

> Luego está la cuestión del *campo*, una noción muy particular. Para Bourdieu, la noción de campo es una noción universal. Él sostiene, a menudo, que para comprender la práctica tenemos que conocer el *habitus* de un actor y el *campo* en el que se encuentra. Es decir que la práctica es el entrecruzamiento del *campo* y del *habitus*. El problema es que no todos los contextos de acción son campos. Allí ya hay un límite a la teoría de

> los campos. El campo es un espacio de poder, donde los agentes luchan porque hay poder. Entonces, en el mundo obrero, las clases populares están fuera del campo. Bourdieu sólo habla de las clases medias, del campo periodístico, el religioso, el jurídico, el de las grandes escuelas. Las clases populares quedan afuera. (Gessaghi, 2008, p. 73)

De este modo, se entiende que las investigaciones de Bourdieu han recibido importantes críticas en el ámbito de las ciencias sociales. Estas han continuado un desarrollo en el cual las ideas de Bourdieu parecen elitistas o anticuadas. Así, es necesario explicar por qué estas se retoman en la presente investigación, ya que es posible encontrar toda una serie de razones de mucho peso para no abandonar los conceptos de "campo", "gusto" y "*habitus*" según los propuso Bourdieu.

Un aspecto importante es que el mismo Lahire reconoce que, durante el siglo XIX, las jerarquías estaban mejor definidas que ahora, y que existían pocos productos culturales con los cuales podía distinguirse una jerarquía de otra. Es posible que esto signifique que en el siglo XIX podía ser más clara la operación de los conceptos de *habitus* y *campo*, dado que era más difícil la adquisición de las prácticas y de los objetos que se asocian con las clases altas. Esto sería significativo para una investigación cuyo objeto de estudio fue producido a finales del siglo XIX.

> Sin embargo, en relación con el siglo XIX, en donde había una jerarquía bien neta, actualmente estamos en otro lugar. Antes, la música clásica estaba en la cúspide, luego venía la literatura, especialmente la poesía. La ópera iba después de la música clásica porque los instrumentos eran más que la voz. Y las cosas iban así. Había además pocos productos culturales. Pocas cosas con las cuales distinguirse. Pero hoy esas jerarquías se debilitan porque hay más gente que puede acceder a esos productos. (Lahire, citado por Gessaghi, 2008, p. 74)

Dentro de los productos culturales que menciona Lahire, podrían incluirse también la vestimenta, debido a varias razones. En primer lugar, las elecciones sobre la ropa y los accesorios

de un traje (en este caso, femenino) eran complejas y estaban muy estratificadas por clase social. No todas las mujeres tenían acceso a los mismos objetos de vestimenta: se diferenciaban por la calidad de sus materiales, lo generoso de su corte, lo profuso de sus adornos, etc. En segundo lugar, las personas tenían una cierta conciencia acerca de estas diferencias, reafirmada con los contenidos que aparecían en las publicaciones y en los figurines de modas. Dentro de los relativamente pocos productos culturales que servían para diferenciar las jerarquías, la moda era uno de los más vistosos y evidentes. Las ideas de Bourdieu tienen una importante vigencia para este proyecto según lo que menciona Lahire, y dado que, a finales del siglo XIX, las distinciones de clase eran más definidas por su consumo cultural.

Otra importante razón para utilizar los conceptos de Bourdieu en una investigación sobre la moda es el hecho de que el mismo Bourdieu dedicó una sección de su libro *La distinción* a los temas de la vestimenta y de la presentación corporal como elementos distintivos entre las clases sociales. Con esto, Bourdieu otorga relevancia a las maneras en las que se utilizan los modales, los gestos, la ropa y la cosmética para determinar una identidad de clase:

> Las diferencias de pura conformación se encuentran aumentadas y simbólicamente acentuadas por las diferencias de *actitud corporal*, diferencias en la manera de "mantener el cuerpo", de portarse, de comportarse, en las que se expresa la plena relación con el mundo social. A lo que hay que añadir todas las correcciones aportadas intencionalmente al aspecto modificable del cuerpo, en particular mediante el conjunto de efectos de la cosmética (peinado, maquillaje, barba, bigote, patillas, etc.) o del vestuario, que, al depender de los medios económicos y culturales que pueden ser invertidos en ello, son tantas marcas sociales que reciben *su valor* de su posición en el sistema de signos distintivos que aquellas constituyen y que es a su vez homólogo del sistema de posiciones sociales. (Bourdieu, 2016, p. 224)

De este modo, la vestimenta y la corrección del cuerpo son prácticas que también permiten situar a las personas dentro de un sistema de jerarquías sociales, el cual se torna evidente y

perfectamente legible en las elecciones que cada persona realiza y en la forma en la que otros interpretan estas elecciones y las sitúan en una jerarquía de objetos y prácticas. En esta investigación serán esenciales tales conceptos para establecer el papel de los figurines como árbitros que permiten la circulación y la reproducción de estas estructuras y jerarquías objetuales. Si se unen estos conceptos con la idea de que las jerarquías eran más estables durante el siglo XIX, se comprende la relevancia de las investigaciones de Bourdieu para este proyecto.

Adicionalmente, al utilizar los conceptos de Bourdieu como base para esta investigación, es posible formular la propuesta de que la vestimenta funcionaría como un campo de diferenciación social y de luchas por adquirir un cierto capital simbólico. En este caso, el capital simbólico correspondería a los objetos (prendas, accesorios, etc.) y las prácticas (formas de combinar los objetos, reconocimiento de los lugares "apropiados" para lucirlos, maneras de trabajar sobre los cuerpos para adaptarlos al uso de ciertas prendas) que se considerasen pertenecientes a la cultura "legítima".

Según los postulados de Bourdieu, cada campo tiene sus propias reglas de juego que permiten a los actores disputarse las cuotas de poder. Se puede argüir que el campo de la moda femenina tiene también sus reglas de juego específicas, particulares a las operaciones que se realizan dentro de este campo. Estas reglas son inestables en virtud de que mutan con frecuencia: lo que se usa en un momento dado puede abandonarse tiempo después; parte de las reglas de este campo son los lapsos en los que permanecen vigentes ciertos objetos o formas de utilizarlos y lo que sustituirá después estos objetos. En esta investigación se plantea que los figurines de moda de finales del siglo XIX podían servir como transmisores de la información necesaria para conocer las siempre cambiantes reglas del juego dentro del campo de la moda. Estas reglas se transmitían desde los grandes centros urbanos europeos y norteamericanos hacia las periferias, y ayudaban al proceso de establecer la dominación de la cultura y el gusto franceses.

En el caso de estudio particular de los figurines de moda, dicha aplicación de los conceptos de Bourdieu puede tornarse novedosa puesto que se reconoce el campo de la moda como un

espacio en el que las mujeres podían establecer luchas por un cierto capital simbólico, en vez de asumir que las mujeres se encontraban exentas o apartadas de estas estructuras sociales. La situación social de la mujer de clase alta durante el siglo XIX era limitada en los ámbitos que tradicionalmente se consideran "campos" según Bourdieu: las mujeres de las élites rara vez participaban en la vida política, en la fuerza laboral o en el entorno académico. Al estar excluidas de los campos "legítimos" de poder, las mujeres debían buscar su realización dentro de las esferas que se relacionan con la estética, como la decoración y la vestimenta. De este modo, para la mayoría de ellas, la moda es uno de los pocos campos de acción en los que pueden incidir directamente: sus gustos y su asociación con la cultura legítima serán muy importantes para determinar su *status* dentro de este campo.

Según Bourdieu, las elecciones que se realizan en materia de la decoración del hogar y de la presentación personal permiten "leer" el estilo de vida de un grupo social. Esto ocurre por varias razones: en primer lugar, estos objetos son muy visibles, sobre todo el vestido. En segundo lugar, tales objetos se convierten en "la objetivación de las necesidades económicas y culturales que han determinado su elección" (2016, p. 87); es decir, son objetos que vuelven claramente visibles las distinciones de clase. Así, el mobiliario y el vestido se juzgan dentro de las relaciones sociales que los envuelven: algunos se considerarán pobres, vulgares o feos, mientras que otros parecerán lujosos, distinguidos y bellos. Esto es especialmente importante en objetos de uso cotidiano y que suelen estar muy cercanos al cuerpo, de tal modo que se experimentan de manera constante e inmediata. Los tipos de materiales que se eligen para un vestido (sedosos o ásperos, coloridos u opacos, vaporosos o pesados) determinan también experiencias sociales y corporales muy específicas, lo cual será esencial en esta investigación.

Bourdieu enfatiza en que el contacto con los objetos cotidianos también educa el gusto y la disposición de las personas hacia un tipo de elecciones:

> Lo que se adquiere gracias al cotidiano contacto con objetos antiguos o a la regular frecuentación de anticuarios o galerías de arte, o, simplemente, por la inserción en un

> universo de objetos familiares e íntimos "que están ahí -como dice Rilke- sin segunda intención, buenos, simples, ciertos", es evidentemente cierto "gusto", que no es otra cosa que una relación de familiaridad inmediata con las cosas del gusto; es también la sensación de pertenecer a un mundo más civilizado y más culto […]". (2016, p. 87)

De este modo, el convivir con los objetos y las imágenes que se consideran "de buen gusto" otorga una cierta familiaridad con estos que es imposible adquirir mediante la formación académica. Para Bourdieu, existen dos maneras en las que se reproducen las disposiciones estéticas: mediante el aprendizaje escolar o mediante la familiaridad con ciertos objetos o conductas desde la más tierna infancia. De estos dos aprendizajes, se valora mejor el que sugiere que una persona siempre ha estado rodeada de una clase de objetos de arte, piezas musicales, pasatiempos y elecciones estéticas, puesto que esta familiaridad implica que la persona proviene de una familia con ciertos recursos económicos. Así, la familiaridad se contrapone con el aprendizaje escolar "académico" sobre este tipo de asignaturas, o incluso sobre el aprendizaje personal tardío acerca de asuntos que no aparecen en el temario académico. Estos temas incluyen específicamente los que se asocian con el desarrollo del gusto estético, como la vestimenta, la presentación personal, la elección del mobiliario y la decoración del hogar:

> El efecto del modo de adquisición nunca es tan señalado como en las elecciones más corrientes de la existencia cotidiana, que son particularmente reveladoras de las disposiciones profundas y antiguas, porque, al estar situadas fuera del campo de intervención de la institución escolar, deben afrontarse, si así puede decirse, por el gusto desnudo, al margen de toda prescripción o proscripción expresa, como no sean las que proporcionan unas instancias de legitimación poco legítimas, como las revistas femeninas o los semanarios dedicados al hogar. (Bourdieu, 2016, p. 88)

Es revelador que Bourdieu se refiera a las revistas femeninas como instancias poco legítimas de legitimación. Dentro del ámbito de la moda, no existen los mismos rangos que se pueden encontrar en campos académicos o políticos, sino que la categorización de los objetos es movediza.

En el segundo tercio del siglo XX, el sistema de la moda empezó a carecer de un centro evidente. Esto es muy distinto de lo que ocurría durante el siglo XIX, cuando París y los diseñadores de alta costura fueron el centro indiscutible de donde emanaba el buen gusto en el vestir. De este modo, los figurines de moda que provenían de la capital francesa eran concebidos como un tipo de autoridad legitimadora mucho más poderosa durante los años que interesan a esta investigación que durante la época en la que Bourdieu escribió *La distinción*.

Por otra parte, cuando Bourdieu desarrolla el tema de la educación del gusto, también logra referirse a un tema muy particular de las relaciones sociales jerarquizadas: el problema del advenedizo. Los figurines de moda son un espacio donde se pueden examinar las complicadas relaciones entre quienes están familiarizados con el lujo y el buen gusto desde la cuna, y quienes han acumulado fortuna súbitamente y se encuentran de pronto en un nuevo estrato social. El advenedizo, el nuevo rico, no posee la familiaridad con el objeto caro, con el vestido complicado o con el mobiliario decorativo, y entra en una relación angustiada y tensa con los objetos.

En resumen, las ideas que propone Bourdieu en *La distinción* sirven para analizar los figurines de moda del acopio de este proyecto ya que permiten explicar cómo funcionan las relaciones sociales objetivadas, es decir, la expresión de las clases sociales en la manera en la que se eligen ciertos objetos en vez de otros. La manera bastante estricta en la que se expresan las jerarquías aún a finales del siglo XIX, permite utilizar las teorías bourdesianas pues estas se refieren a esquemas sociales bastante bien establecidos y poco difusos. El concepto del "gusto" será esencial ya que Bourdieu propone que el gusto une y separa dentro y fuera de una misma clase social. Así, la disposición estética se configura no sólo en las elecciones que se realizan según el condicionamiento social, sino también en el contraste con los otros grupos sociales: "Los gustos (esto es, las preferencias manifestadas) son la afirmación práctica de una diferencia inevitable" (Bourdieu, 2016, p. 63). De este modo, los gustos contribuyen a naturalizar la diferencia entre las clases sociales, como si estas diferencias fuesen insuperables.

5.3. Metodología

Este proyecto de investigación se basará en una metodología documental debido a que la mayor parte de sus fuentes son documentos históricos, tanto visuales como escritos. La información obtenida mediante la recolección documental de libros, artículos y publicaciones periódicas se analizará a la luz de los conceptos anteriormente desarrollados: formación del gusto, proceso civilizador, gusto y *habitus.*

Por otra parte, los insumos visuales de esta investigación requieren un tratamiento distinto, específico para su condición de textos visuales. Para su lectura se utilizará el método semiótico, en su vertiente social, apropiada para este proyecto debido a la necesidad de cruzar datos derivados del contexto sociocultural con otros obtenidos en fotografías e ilustraciones de modas.

La semiótica se ha aplicado al análisis de las imágenes de moda y también al análisis estructurado de los textos que acompañan estas imágenes. Del último caso, el ejemplo más conocido es el texto "El sistema de la moda", de Roland Barthes, en el cual se establece una forma de interpretar los textos escritos que versan sobre la moda. En el caso de este proyecto, se utilizará el método semiótico para interpretar las ilustraciones de los figurines y de los avisos comerciales, así como las fotografías y otros insumos visuales pertinentes.

Barnard (2002) plantea ciertas nociones esenciales para entender que la moda es legible visualmente: en primer lugar, menciona que la moda constituye un sistema significador que construye y transmite el orden social; en segundo lugar, la vestimenta es una de las formas en las que los grupos sociales comunican su identidad y su posición con respecto a otros grupos sociales. De esta manera, es posible establecer que la moda permite la comunicación entre individuos y también entre unidades mayores, los grupos sociales (Barnard, 2002, p. 72).

El análisis semiótico de una imagen (o de un objeto tridimensional, como una prenda de vestir) intenta dilucidar cómo se produce cultural y socialmente el *significado* de esta imagen, relacionado con los elementos *significantes* (o signos) que la conforman. Barnard (2002) incluye los

postulados de Tim Dant cuando apunta que, dentro del análisis semiológico de la moda, es muy necesario considerar la vestimenta un objeto que pertenece a la cultura material y que incluye valores sociales y culturales, además de sistemas de signos (pp. 80-81). Es decir, el análisis de la vestimenta no puede detenerse únicamente en el nivel de los códigos, sino que debe incorporar el resto de elementos culturales que enriquecen y complejizan sus significados.

Se reconocen dos niveles principales de significación en el análisis semiótico de una imagen, y ambos niveles serán necesarios para el análisis visual en este proyecto. En primer lugar, el nivel denotativo se conoce como un primer orden de significado, en el cual se detalla *qué* se representa en una imagen. Esta denotación tiende a establecer hechos y responde a esta pregunta: ¿de qué es esta imagen? Barnard (2002) apunta que, generalmente, el significado denotativo de una imagen tiende a variar poco de persona a persona ya que el contenido literal es relativamente directo (por lo menos entre los miembros de una misma cultura). En segundo lugar, se reconoce el nivel connotativo como un segundo orden de significado. Las connotaciones serían las asociaciones que realiza el lector de una imagen al leerla y, por lo tanto, suelen ser más variables. Estas asociaciones pueden depender de las experiencias de vida del lector, de su clase social, sexo, edad, cultura y muchos otros factores: "El entendimiento de la connotación es un asunto intersubjetivo y hermenéutico"[4] (Barnard, 2002, p. 86) [trad. de la autora].

Precisamente es esencial para este proyecto la idea de que la interpretación de las connotaciones de una imagen depende de la conformación social de los sujetos que la leen, dado que esta experiencia común —que se deriva en el conocimiento de códigos y convenciones comunes entre un mismo grupo social— puede entenderse como el *habitus* de los lectores. Así, las élites costarricenses que adquirían los figurines de modas utilizaban los recursos semióticos de su *habitus* de clase para orientarse en la lectura de estas imágenes. La exploración semiótica y social de los figurines permitirá entrecruzar los significados que se derivan de las ilustraciones y las fotografías con la situación sociocultural que afianzaba y reproducía estos significados.

---

[4] "The understanding of connotation is an intersubjective and hermeneutic affair" (Barnard, 2002, p. 86).

6. Corpus de estudio

6.1. Los figurines de moda

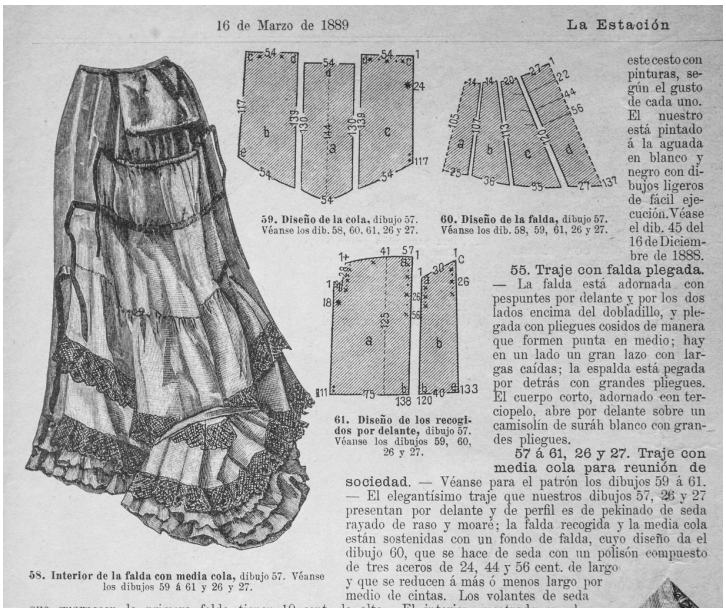


Fig. 1.2: Patrones e indicaciones para coser una falda con media cola. *La Estación*, 16 de marzo de 1889.

Los figurines de moda son publicaciones periódicas que se enfocan particularmente en temas relacionados con la vestimenta (en especial la femenina) y que incluyen ilustraciones de distintos modelos de prendas, así como los patrones y las instrucciones necesarios para reproducir estos modelos. Las ilustraciones que aparecían en los figurines eran particularmente detalladas y permitían enterarse de cada elemento novedoso de un traje. De igual manera, los textos que acompañaban estas imágenes solían informar a las lectoras acerca de las técnicas requeridas para la confección de los modelos, el tipo y la cantidad de telas y pasamanerías necesarias e, incluso, indicaban los colores con los cuales sería más conveniente realizar cada prenda (fig. 1.2). De este modo, la información contenida en un figurín era de utilidad para las costureras, quienes usaban estas publicaciones como referencia de los nuevos estilos para que sus clientes pudieran elegir un modelo. Tal información también servía a las lectoras, quienes basaban en el figurín de modas sus elecciones al comprar prendas y accesorios.

Además de la información concerniente a las nuevas modas, los figurines podían incluir textos e imágenes muy variados, los cuales se relacionaban con los ámbitos de la feminidad y la vida doméstica. Era común encontrar entre sus páginas instrucciones y patrones para labores femeninas (bordado, pintura, decoración de objetos, entre otros); poemas, cuentos o novelas por entregas; crónicas de sociedad; cartas de suscriptoras que solicitaban información sobre el cuidado





Fig. 1.3 (sup.): Anuncio de artículos para bordado y otras labores femeninas. *La Moda Elegante*, 22 de noviembre de 1891.

Fig. 1.4 (der.): Página completa con distintas labores. *La Moda Elegante*, 22 de noviembre de 1891.

de las prendas, la limpieza y el equipamiento del hogar y la forma de comportarse en sociedad. Los figurines también presentaban imágenes de referencia para recrear peinados, sombreros y accesorios pequeños. Algunas de las publicaciones incluían anuncios comerciales (figs. 1.3 y 1.4), los cuales se circunscribían a objetos que se podían considerar propios del ámbito femenino: productos cosméticos y medicinales, fragancias, prendas interiores e insumos para el hogar (objetos de librería, alimentos y productos para la cocina).

Según Christopher Breward (2003), los figurines de moda aparecieron a comienzos del siglo XVIII en forma de revistas especializadas en la sociedad aristocrática. Estas publicaciones requerían imágenes que ofrecieran un registro muy detallado de los estilos de vestir en boga, por lo que se desarrolló un tipo de ilustración específica: "El objetivo de promover y vender las modas del momento requería el uso de una forma de arte particular, con sus propias convenciones e

historia"[5] (Steele, 1998, p. 111) [trad. de la autora]. En general, las ilustraciones de moda que aparecían en los figurines debían mostrar los ideales de belleza y de comportamiento para las clases altas en un momento dado. De esta forma, las ilustraciones "representaban tanto la aspiración a la vida noble como el medio práctico con el que se realizaban las elecciones sobre la costura y las compras"[6] (Breward, 2003, p. 118) [trad. de la autora].

Durante los siglos XVIII y XIX, los figurines de moda respondieron a la mayor demanda de estas publicaciones con innovaciones tecnológicas en el ámbito de la impresión y de la gráfica. Según Steele (1998), la cantidad de revistas de moda se multiplicó con rapidez entre 1830 y 1870. La mecanización de la imprenta coadyuvó con una mayor rapidez en la impresión de los figurines de modas, aunque, durante la segunda mitad del siglo XIX, las ilustraciones continuaban elaborándose de una forma bastante artesanal. En *Paris Fashion: A Cultural History* (1998), Valerie Steele comenta el tipo de imágenes que realizaba la ilustradora de modas Anaïs Colin-Touduze, quien se mantuvo activa desde la década de 1850 hasta el año de su muerte, en 1899. Una vez que la artista realizaba el dibujo final en grafito y acuarela, este debía traducirse al lenguaje plástico del grabado en metal:

> La traducción del dibujo al grabado trajo consigo sus propias características ya que sus líneas ligeras y hasta inciertas en grafito se reemplazaban con las líneas más gruesas y pesadas del grabado. El sombreado y el tono de sus acuarelas también debía convertirse en sus equivalentes en blanco y negro con pequeñas líneas y puntos. Ocasionalmente, los mismos artistas hacían sus propias conversiones al grabado, pero, aunque sabía cómo hacerlo, Anaïs delegaba esta tarea a uno de varios grabadores profesionales. En el siguiente paso, la aguada a color se reemplazaba con tintas de colores, aplicadas a los grabados por equipos de mujeres jóvenes. Es

[5] "The goal of promoting and selling the current fashions involved the use of a particular art form with its own conventions and history" (Steele, 1998, p. 111).

[6] "They represented both an aspiration to the noble life and the practical medium by which dressmaking and shopping decisions could be arrived at" (Breward, 2003, p. 118).

	La Estación	*La Moda Elegante*	*La Revista Ilustrada de Nueva York*
Lugar de publicación	París	Madrid	Nueva York
Periodicidad	2 veces al mes	4 veces al mes	1 vez al mes
Costos de suscripción	$ 6 al año	$ 15 al año	$ 3 al año (en oro americano)
Público meta	Femenino	Femenino	Femenino y masculino
Temas	– Crónicas de moda – Ilustraciones de moda – Patrones para ropa y accesorios – Explicaciones de los patrones – Labores femeninas – Ropa infantil	– Crónicas de moda – Ilustraciones de moda – Labores femeninas – Textos sobre prácticas sociales – Crónicas y novelas por entregas – Correspondencia de lectoras – Anuncios comerciales	– Asuntos internacionales – Ciencias – Novelas por entregas – Noticias de Europa y Estados Unidos – Temas de arte y música – Anuncios comerciales – Revista de modas ilustrada
Cantidad de ejemplares en el acopio	14, entre 1889 y 1894	42, entre 1892 y 1896	12, año de 1889 completo

Tabla 1: Datos básicos de las tres publicaciones del acopio de figurines.

probable que cada una de ellas aplicase sólo un color, para luego pasar el grabado a una compañera de trabajo. Cada joven pintaba zonas de color uniforme, sin variaciones tonales. Aunque la labor de colorear a mano las ilustraciones de moda nos puede parecer exagerada para nuestros estándares modernos, en aquella época representaba un efecto nivelador necesario para la producción en masa.[7] (Steele, 1998, p. 112) [trad. de la autora]

[7] "The translation of the drawing into print form brought its own characteristics, as her light, even tentative, lines drawn in graphite were replaced by the darker, heavier lines of the engraving. The shading and tone of her watercolor also had to be given black-and-white equivalents in the form of tiny lines and dots. Occasionally, the artists themselves would make the engravings, but, although she knew how, Anaïs delegated this task to one of several professional engravers. In the next stage, the original color wash was replaced by colored ink, which was applied to the prints by teams of young women. Probably each of them added only one color, before passing the print to a fellow worker. Each worker applied solid blocks of color without tonal variation. Although the amount of labor involved in hand-coloring fashion plates seems prodigious by today's standards, at the time it represented a leveling effect necessary for mass production". (Steele, 1998, p. 112)

Los efectos de la Revolución Industrial se sintieron también en la publicación de figurines de modas: "Las innovaciones tecnológicas hicieron 'las buenas imágenes baratas, y las imágenes baratas, buenas'; mientras que los cambios socioeconómicos crearon un mercado masivo sediento de imágenes, palabras y modas"[8] (Steele, 1998, p. 101) [trad. de la autora]. De este modo, las publicaciones de moda se tornaron muy populares y muy apetecidas ya que permitían un acercamiento a los objetos y los estilos que se diseminaban desde París hacia otras capitales y hacia las periferias. Aunque los figurines no se publicaban solamente en la capital francesa, siempre hacían énfasis en que sus estilos se derivaban de los que se usaban en París. Así, las mujeres que vivían en lugares apartados podían utilizar las ilustraciones de moda y los diagramas de bordado y patrones de costura que aparecían en los figurines para emular los modelos parisinos: "ambos funcionaban juntos como apoyos para realizar las fantasías escapistas de la clase media emuladora (con ayuda de una criada y una máquina de coser)"[9] (Breward, 2003, p. 120) [trad. de la autora]. Un ejemplo de esto se encuentra en la revista francesa *La Mode Illustrée:*

> Su propósito era "enseñar a las personas jóvenes, mediante una reproducción exacta y una explicación minuciosa de los objetos". Instruía en la forma de hacer reproducciones de las productos de moda, con lo que ejemplificaba el papel principal que representaban los medios impresos para diseminar el tipo de la parisina *chic* en los hogares burgueses. Estas imágenes se consumían e inculcaban nuevos valores de formas muy variadas, lo que demuestra que, para las mujeres de clase media y sus

[8] "Technological innovations made 'good images cheap, and cheap images good', while socioeconomic changes created a mass market for images, words and fashions" (Steele, 1998, p. 101).

[9] "[…] both functioned together as aids for bringing the escapist fantasies of the emulative middle-class reader to life (with the help of a maid and a sewing machine)" (Breward, 2003, p. 120).

> hijas, el "consumo" incluía una amplia producción creativa y muchos conocimientos especializados.[10] (Iskin, 2013, p. 189) [trad. de la autora]

Este conocimiento especializado podía derivarse de las instrucciones que acompañaban los números de los distintos figurines, o podía encontrarse también en ciertas publicaciones anexas al figurín. La revista madrileña *La Moda Elegante Ilustrada* había publicado un manual en el que se detallaban instrucciones para la costura (a mano y con máquina), el zurcido, las labores (bordado, tejido, etc.) y para un método de corte y confección de prendas femeninas. La intención al publicar este manual era recopilar en un solo volumen todas las indicaciones que habían aparecido en números anteriores, para facilitar la referencia a sus suscriptoras. La parte que se consideraba más útil del manual era el método de corte y confección pues permitía crear patrones a la medida de la usuaria. Para el historiador, este manual se convierte en un documento importante que reúne el tipo de instrucción que una mujer debía conocer para realizar las actividades que se consideraban socialmente apropiadas para su sexo.

A pesar de su popularidad, los figurines de moda son considerados una fuente histórica poco confiable, especialmente debido a que las imágenes que se presentan son muy idealizadas. En su ensayo "El pintor de la vida moderna", Charles Baudelaire reconoce esta idealización presente en las ilustraciones de moda, central en su idea de que la moda nunca es natural, sino que es una construcción necesariamente artificiosa (de manera similar al funcionamiento del arte). Además, para Baudelaire, debajo del "artificio" de la ropa y los accesorios, no existe un yo "natural" porque los cuerpos han sido moldeados por las ropas.

Así, las ilustraciones de moda presentan no sólo imágenes hermosas, sino también imágenes que recrean la belleza considerada ideal en su momento. Este sería al fin su verdadera utilidad: la

---

[10] "Its aim was to 'teach young persons, through an exact reproduction and a minute explanation of the objects.' It instructed how to make reproductions of fashion commodities, exemplifying the central role played by the print media in disseminating the type of chic Parisienne in the bourgeois home. The varied ways in which such images were consumed instilling new values, demonstrate that for middle-class women and their daughters, 'consumption' entails extensive creative production and much specialized knowledge" (Iskin, 2013, p. 189).

posibilidad de que no muestren la realidad como era, sino la versión elegante e ideal que una sociedad quería demostrar. En este sentido, las ilustraciones de moda pertenecen al ámbito del "deber ser", es decir, expresan las ideas de una sociedad determinada acerca de cómo deben mostrarse las mujeres de clase alta en sociedad. Los figurines de moda permiten explorar ideas acerca de la presentación de la feminidad: cuáles eran los espacios apropiados para las mujeres, de qué forma debían acomodar sus cuerpos y cuáles eran las maneras ideales de desenvolverse en el espacio social.

En ese principio se basa la relación entre las dos formas en que se presentaba la imagen de moda: "Las ilustraciones de moda actúan como un tipo de propaganda para los últimos estilos, mientras que las caricaturas satirizan sus exageraciones; pero ambas se enfocan en las imágenes de la modernidad"[11] (Steele, 1998, p. 100) [trad. de la autora]. Lo más importante de los figurines de moda es que permiten estudiar la moda "congelada" en un momento específico: la moda en su más estrecha relación con la modernidad.

6.2. *La Estación*

La revista *La Estación* se publicaba en París los días 1º y 16 de cada mes y se traducía a 13 idiomas. Esta revista se describía en su encabezado como un "periódico para señoras", e incluía secciones de crónicas de moda ilustradas y labores femeninas (bordado, tejido, manualidades, juguetes, etc.). Las ediciones contenían patrones y explicaciones para distintas técnicas de bordado, decoración de objetos cotidianos, y confección de trajes y accesorios, como abanicos o tocados. Adicionalmente, ofrecían contestar cartas de las lectoras (la carta original no se publicaba, sino la respuesta de la redactora de la revista), de modo que es posible vislumbrar una serie de costumbres, reglas de etiqueta, procedimientos de limpieza, lavado y mantenimiento de trajes, accesorios y objetos domésticos, además de consejos de belleza y salud.

---

[11] "Fashion plates act as a kind of propaganda for the latest style, whereas caricatures satirize its exaggerations; but both focus on images of modernity" (Steele, 1998, p. 100).

La Estación no incluía publicidad ni anuncios, sino que se limitaba a informar sobre moda, labores y usos de los trajes y los accesorios que se describen. Los figurines que aparecen ilustran toda la gama de prendas femeninas necesarias en los altos estratos de la sociedad, desde prendas interiores —como corsés, camisolas, ropa de dormir y pantaletas— hasta prendas exteriores —como abrigos, vestidos para toda ocasión, sombreros, tocados, guantes y otros adornos—. Generalmente no se mencionan las joyas, pero sí aparecen algunas referencias a ropa de niños, niñas y mujeres jóvenes. La ropa masculina nunca se menciona.

La Estación se ofrecía en dos ediciones: económica y de lujo. Los ejemplares que se conservan pertenecen a la edición de lujo e incluyen: "24 números con 36 figurines iluminados, 12 suplementos extraordinarios (trajes elegantísimos, alta novedad y bordados iluminados) y además con el mismo texto y patrones que la edición económica". El precio de la suscripción por un año era de 18 francos, pero adquirir cada número de la revista por separado, con hoja de patrones y dos figurines iluminados, costaba 90 centavos de franco. Los ejemplares conservados no incluyen las hojas de los patrones ni los figurines iluminados. A pesar de esto, las hojas en blanco y negro poseen una gran cantidad de grabados, de muy buena factura y minuciosamente detallados.

En el acopio utilizado en esta investigación se conservan 14 números de *La Estación*, con fechas entre 1889 y 1894, pero no todos se preservan completos. Cada número completo constaba de 8 páginas con grabados en blanco y negro.

6.3. *La Moda Elegante*

La Moda Elegante se publicaba en Madrid los días 6, 14, 22 y 30 de cada mes. Esta revista tuvo una larga historia pues empezó en mayo de 1842. Ese año, la revista comenzó como *La Moda*, publicada en Cádiz por la Imprenta y Litografía de la Revista Médica. Poco tiempo después fue adquirida por el gaditano Albelardo de Carlos y Almansa, y en el año de 1863 cambió su título por

La Moda Elegante Ilustrada, bajo el cual se publicó hasta finales de 1927 (Biblioteca Nacional de España, párr. 9).

En su encabezado, *La Moda Elegante* se describía como un "periódico especial de señoras y señoritas, indispensable en toda casa de familia". *La Moda Elegante* procuró mantener un nexo con París, visible en su encabezado: se hacía un énfasis importante en que los grabados y los dibujos provenían de las modas parisienses, lo cual otorgaba una cierta legitimidad a su contenido.



Fig. 1.5: Página completa de anuncios publicitarios. *La Moda Elegante*, 14 de octubre de 1896.

Cada ejemplar comenzaba con una sección titulada *Revista parisiense*, en la cual se resumían los trajes y estilos vistos en París. Posteriormente se detallaba una explicación de los grabados, los cuales incluían muy variadas prendas femeninas, labores de distintos tipos (pintura, repujado, trabajo en cuero, pequeños trabajos de carpintería, además de bordado, tejido y elaboración de encajes). Las secciones siguientes incluían detalles sobre prácticas sociales y algunos textos literarios. Las páginas centrales de la publicación estaban ocupadas por una lámina especialmente detallada con trajes de cierta importancia. En las páginas finales de la revista aparecía la sección de correspondencia sobre asuntos domésticos y de sociedad. Por último, *La Moda Elegante* incluía una sección de anuncios comerciales, en los que figuraban casas de modas parisienses, productos específicos de belleza, salud, perfumería, costura, etc. (fig. 1.5).

Los precios de suscripción de *La Moda Elegante* también se separaban por ediciones económicas y de lujo. El año de suscripción de la edición económica costaba 18 pesetas y ofrecía "12 figurines iluminados, 24 suplementos con patrones trazados al tamaño natural, ó dibujos para toda clase de bordados y labores". En el caso de las ediciones de lujo, el año de suscripción costaba 40 pesetas y se brindaban "48 figurines iluminados — 6 ó más figurines extraordinarios de novedades parisienses — 40 ó más suplementos con patrones trazados al tamaño natural, dibujos inéditos para toda clase de bordados y labores, ó selectas piezas de música".

En el acopio que se utilizó en este proyecto, las ediciones de *La Moda Elegante* son las más numerosas. Se conservaron 42 ediciones, tanto completas como fragmentadas, publicadas entre los años de 1891 y 1896. Un ejemplar completo de esta publicación constaba de 16 páginas con grabados en blanco y negro.

6.4. *La Revista Ilustrada de Nueva York*

Como lo indica su título, *La Revista Ilustrada de Nueva York* se editaba precisamente en la ciudad de Nueva York. El costo de suscribirse durante un año ascendía a $ 3 en oro americano o su equivalente, mientras que un número suelto de esta revista costaba $ 0.30. Esta es la única revista del acopio que no se dedicó exclusivamente a temas de moda ya que contenía varias secciones que trataban de temas de interés para las familias ilustradas de la época: asuntos internacionales, avances en medicina y otras ciencias, novelas por entregas, noticias de eventos en Europa y Estados Unidos, pasatiempos, temas de arte y, por último, una revista de modas de cuatro páginas con algunos grabados. Se insistía en que las ilustraciones que acompañaban esta sección sobre modas provenían de la casa Domestic (sita en el número 835 de Broadway, Nueva York), pero que reflejaban certeramente las modas de París (mayo, 1889, p. 31).

En el acopio utilizado se conservan completos los 12 números pertenecientes al año de 1889, de enero a diciembre, encuadernados juntos. Cada número consta de 32 páginas con grabados en blanco y negro.

CAPÍTULO 1: SAN JOSÉ Y PARÍS

"Henceforth fashion itself was to become one medium
for the expression of the values of modernity"
—Wilson, 2013, p. 155.

La idea de que la moda expresa los nuevos valores de la modernidad es, al mismo tiempo, sugerente e inquietante. Los inicios de la modernidad se gestaron en la última década del siglo XIX y encontraron una atractiva forma de expresión en la vestimenta y en los productos visuales que la acompañaban anunciando su llegada triunfal en las más alejadas periferias. A la vez, estas nuevas formas de expresión visual implicaron necesariamente que las ciudades alejadas se acercaban a los centros y que las antiguas y coloniales formas de vida llegaban a su fin.

Este capítulo se centrará en establecer un panorama de la vida cultural costarricense al momento de la llegada de los figurines del acopio a nuestro país, de tal modo que se pueda describir cómo pudieron incorporarse estas nuevas ideas sobre la moda en la vida cotidiana. Posteriormente se hará un recorrido por los avances en la moda parisiense, como un importante referente cultural y vestimentario. La industria de la moda en París incorporó vorazmente las recientes tecnologías para producir nuevos modelos y, de forma muy importante para esta investigación, también aprovechó las mejoras en la impresión y el transporte para que sus ideas llegasen a todo el mundo "civilizado" o en proceso de civilización. Por último, se examinará la inserción de los figurines dentro de la cultura visual de masas del período, de tal modo que sea posible comprender su función como objetos transmisores del gusto considerado legítimo.

1.1. San José a fines del siglo XIX

El fenómeno de la moda es extraordinariamente complejo e impregna casi todas las esferas de producción cultural humana. Así, es necesario revisar el desarrollo socioeconómico

costarricense para comprender las causas de los cambios en los estilos, la adopción de influencias extranjeras y la mayor complejización del atuendo en Costa Rica a fines del siglo XIX. Este apartado se centrará en investigar cómo las transformaciones que atravesó el país en ese periodo preparan el terreno mental y social para la aceptación de modas y modelos de consumo parisienses.

Las últimas dos décadas del siglo XIX albergaron importantes cambios políticos, culturales y sociales en Costa Rica. Este período se conoce por la consolidación del Estado liberal, cuyos proyectos de modernización de la sociedad incluyeron la difusión de los valores de la burguesía, el fortalecimiento del Estado y el estímulo de la economía capitalista a la que el país comenzaba a adscribirse (Molina, 2005, p.16). El proyecto liberal incorporaba las nociones de orden y progreso, destinadas a legitimar el poder de lo que pronto se conocería como la "oligarquía cafetalera", así como para imponer un concepto de cultura europeizada que llegaba a las clases bajas desde las élites mediante manifestaciones artísticas, literarias y arquitectónicas, proyectos educativos, etc.

Molina (2005) recuenta las difíciles relaciones que hubo entre los impulsores del proyecto político liberal y los representantes eclesiásticos, para quienes estas reformas incidían en el poder de la Iglesia sobre la masa de fieles: "Las reformas liberales del decenio de 1880 agudizaron el conflicto descrito, ya que uno de sus propósitos básicos era civilizar a las culturas populares: convertir a los de abajo en ciudadanos alfabetizados, identificados con la disciplina laboral y sexual, la higiene, la ciencia y la patria" (p. 16). Los cambios primordiales impulsados por el "Olimpo" (el grupo de políticos, intelectuales y científicos que buscaban la modernización de Costa Rica) se relacionaban con la adopción de nuevas ideas educativas, que procuraban tornar laica la educación popular.

El proyecto liberal recibió una importante influencia del pensamiento de la Ilustración: se consideraba esencial universalizar la educación, de tal modo que el ciudadano pudiera "civilizarse" gracias al acceso a conocimientos modernos. Esto implicó reformas educativas muy importantes en Costa Rica, dirigidas, a la vez, a mermar el poderío que detentaba la Iglesia

Católica sobre la formación escolar. Los primeros esfuerzos por ofrecer una enseñanza laica se encontraron con una férrea oposición de las jerarquías eclesiásticas, dado que tanto el poder político como el poder religioso habían reconocido la necesidad de controlar la instrucción del pueblo para formar a sus respectivos acólitos:

> La confrontación entre los gobiernos liberales y la Iglesia Católica era un conflicto alrededor de cuáles valores, normas e instituciones sociales habrían de encausar [sic] la reproducción social y de cuáles grupos sociales habrían de dirigir estos procesos. Si existía diferencia en los medios, tal vez no en los resultados finales, es decir, en las estructuras subjetivas alcanzadas a través de las diferentes vías institucionales en juego. Los gobiernos liberales se proponían garantizar la reproducción social colocando un especial énfasis en la educación y en la represión política. La Iglesia Católica, por su parte, incapacitada de recurrir a la violencia manifiesta, buscaba perpetuar una reproducción social fundamentada en la exaltación de las jerarquías de autoridad socializadas mediante la educación y la prédica religiosa. (González, 1997, p. 46)

Dentro de estas luchas de poder entre el Estado y la Iglesia, es importante recalcar cómo la instauración del sistema de la moda dependía también de una mayor secularización de la sociedad. Para Lipovetsky (1990), las nuevas normas que se impusieron en las sociedades modernas incluían una descalificación a la moral cristiana tradicional, la cual sospechaba de la veleidad de la moda y consideraba sus frivolidades como signos de vanidad y orgullo, peligrosamente cercanos al pecado capital de la soberbia (p. 97). Una sociedad más secular está también más moralmente abierta al consumo de la moda y a la flexibilización de las jerarquías sociales pues ya no las considera necesariamente estructuras impuestas por la divinidad. Esta flexibilización resulta esencial para utilizar socialmente la vestimenta como código que expresa la pertenencia a un estrato, especialmente cuando los estratos son movedizos y cambiantes.

Como resultado de esas luchas políticas, a partir de la década de 1880, las reformas que implementó el Estado liberal se interesaban en crear un pueblo "civilizado", concepto en el cual se pueden reconocer las ideas de Elias sobre el proceso civilizador. En este caso, el Estado asumió, como parte del currículum educativo, la necesidad de incorporar, en la educación costarricense, los ideales europeos de conocimiento científico, que necesariamente apartaban el poder eclesiástico de su dominio sobre la población.

> Aquí habría que reparar en las múltiples connotaciones que poseían las ideas de progreso y orden en el discurso ideológico del liberalismo. Estas nociones no se referían sólo a aspectos materiales, económicos y educativos, insertos, como lo estaban en el desarrollo infraestructural, el crecimiento económico y las reformas educativas del período. En la conciencia modernizante de los libre-pensadores, dichos términos poseían un significado más amplio que incluía el disciplinamiento interno del individuo-ciudadano. (González, 1997, p. 53)

En el transcurso de este capítulo, se reconocerá cómo este intento de modernizar la educación también corrió paralelo a un interés por "civilizar" las costumbres y preparar al costarricense para su rol en la economía de consumo de la modernidad temprana, de tal modo que se interesara por adquirir los nuevos bienes que la Revolución Industrial producía en grandes cantidades en ese período. El disciplinamiento interno al que hace referencia González incorpora aspectos físicos, mentales y morales que pueden resultar de interés para esta investigación en cuanto incluyen las formas de controlar la apariencia física; la aparición del concepto de la mujer como consumidora, mentalmente preparada para afrontar las exigencias sociales de su representación de clase; y la dualidad moral entre la decente y doméstica mujer burguesa y los aspectos pecaminosos del consumo: el deseo y la vanidad. El disciplinamiento que propone el Estado liberal prepara a los costarricenses para consumir y demostrar su clase social a partir de sus elecciones de consumo, con lo que se puede generar una representación visual muy efectiva del desarrollo y la generación de riqueza traídos por el nuevo modelo económico agroexportador.

El progreso social y urbano del fin del siglo XIX en Costa Rica incluye también el desarrollo de un tejido social más intrincado, en el cual las personas se relacionan entre ellas para lograr sus intereses. Según Elias, conforme se avanza en el desarrollo histórico del proceso civilizador, las funciones sociales tienden a diferenciarse más y más bajo la presión que genera la competencia social. Cuanto más diferenciadas se encuentren estas funciones, tanto más crece el número de funciones y de personas que las realizan, y esto aumenta la cantidad de personas de las que depende un individuo. El entramado social es más denso en interrelaciones: para lograr desde la acción más sencilla hasta la más compleja, el individuo requiere conectarse con más personas. Estos contactos sociales más intensos y constantes forman la conducta de los individuos, para que armonice con el resto de sus congéneres con quienes debe relacionarse con mayor asiduidad: "Los individuos se sienten compelidos a regular sus conductas en una manera cada vez más diferenciada, más uniforme y estable"[12] (Elias, 2000, p. 367) [trad. de la autora].

El comercio con prendas de vestir es una de las actividades que se torna más compleja: existen nuevos productos, los cuales requieren del consumidor nuevos y más complicados procesos para su adquisición. La venta se realiza en nuevos locales, que exigen una cierta presentación personal y un comportamiento "más civilizado". El consumidor asiduo de prendas a la moda debe relacionarse con el librero a quien le compra la subscripción a un figurín de modas; con el tendero; con el sastre o la costurera; con el zapatero; con el vendedor de adornos, pasamanería y accesorios; con el boticario que expide los cosméticos y los perfumes, y con la lavandera que cuida de sus nuevas prendas. Estas relaciones entre individuos de clases distintas, relaciones a su vez mediadas por el objeto material de la prenda de vestir, ejercen presión para "civilizar" los comportamientos y las interacciones: Elias considera el autocontrol de las emociones, de la violencia y de los exabruptos como parte esencial de aquellos vínculos. Elias apunta que esta presión social es eventualmente tan poderosa que se internaliza y se convierte en una autorregulación. Este tipo de "civilización" no requiere el uso de la fuerza bruta para su

[12] "Individuals are compeled to regulate their conduct in an increasingly differentiated, more even and more stable manner" (Elias, 2000, p. 367).

incorporación y, por lo tanto, se comportó como una conquista "pacífica" de la sociedad costarricense finisecular, la cual procuró incorporar los usos europeos.

> El esfuerzo y la previsión requeridos para mantener la posición de la clase superior se expresan, en el trato interno de sus miembros entre sí, mediante el grado de supervisión recíproca que practican sobre los demás, mediante la estigmatización severa y los castigos que se imponen a aquellos miembros que infringen el código común de diferenciación. El miedo que surge de la [precaria] situación de todo el grupo, de su lucha por preservar su atesorada y amenazada posición, actúa directamente como una fuerza para mantener este código de conducta, el cultivo del superego en sus miembros. Esto se torna en ansiedad individual: el miedo del sujeto a la degradación personal o a la simple pérdida de prestigio en su propia sociedad.[13] (Elias, 2000, p. 385) [trad. de la autora]

En esta investigación se partirá del supuesto de que la moda funciona entonces como parte de las conductas que deben regularse para no dañar la imagen y la posición del grupo, por lo cual existen fuertes mecanismos visuales y textuales de control en los figurines de modas. De esta manera, la información contenida en las ilustraciones de modas ayuda a establecer las formas ideales de presentación personal, constreñidas en límites muy específicos que demuestran cómo la moda es una actividad reguladora de la conducta social.

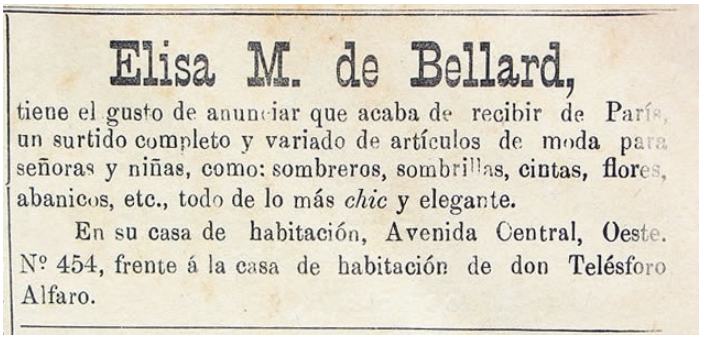
Dentro de este complejo proceso de cambio social, resulta importante para esta investigación la manera en la que el Estado liberal fomentó la incorporación de la cultura europea dentro de la vida diaria costarricense: desde la arquitectura hasta las artes visuales, sin olvidar los objetos de uso cotidiano, como la vestimenta y las publicaciones periódicas. En este sentido, se empiezan a

---

[13] "The effort and foresight which it costs to maintain the position of the upper class is expressed in the internal commerce of its members with each other by the degree of reciprocal supervision they practise on one another, by the severe stigmatization and penalties they impose upon those members who breach the common distinguishing code. The fear arising from the situation of the whole group, from their struggle to preserve their cherished and threatened position, acts directly as a force maintaining the code of conduct, the cultivation of the super-ego in its members. It is converted into individual anxiety, the individual's fear of personal degradation or merely loss of prestige in his own society" (Elias, 2000, p. 385). ..

asociar los objetos de proveniencia francesa con un ideal socialmente difundido de "civilización" de las costumbres, lo cual servía, a su vez, para legitimar culturalmente el poder político del Estado liberal. La emulación de las naciones desarrolladas del norte de Europa y de América se evidencia en la adopción del discurso político del "progreso", mediante el cual se pretendía reproducir los logros de estos países. (Vargas, 1994, p. 28). Desde perspectivas más actuales, este proceso puede comprenderse también como un tipo de "colonización" cultural ejercida mediante los procesos modernos e industrializados para la difusión de las ideas "civilizadas" a los territorios periféricos.




Elisa M. de Bellard,

tiene el gusto de anunciar que acaba de recibir de París, un surtido completo y variado de artículos de moda para señoras y niñas, como: sombreros, sombrillas, cintas, flores, abanicos, etc., todo de lo más *chic* y elegante.

En su casa de habitación, Avenida Central, Oeste. Nº 454, frente á la casa de habitación de don Telésforo Alfaro.

Fig. 1.6 (sup.): Manuel Gómez Miralles, Tienda de Modas París, en la calle 1.ª este de San José, 1922. El nombre del establecimiento remite a la importancia de París como capital de la moda. Colección del Museo Nacional de Costa Rica, n.º de registro 10689.

Fig. 1.7 (inf.): Aviso de la señora Elisa M. de Bellard, quien recibía artículos de vestimenta desde París. *El Heraldo*, 8 de octubre de 1897.

Dentro de esa tendencia, por ejemplo, los objetos parisienses se publicitaban como de mejor calidad, aunque esto no era motivo suficiente para adquirirlos por sobre otros similares de proveniencia latinoamericana (figs. 1.6 y 1.7). El mayor atractivo de las modas francesas, de las telas importadas y de los accesorios caros era demostrar una cercanía innegable con una cultura más "civilizada", de obtención más difícil y que requería un tipo de educación del gusto muy

específica para seleccionar los objetos necesarios para presentarse "correctamente" ataviados ante la alta sociedad costarricense: "La idea de esta clase dirigente, mayormente blanca, en sus 'abrigos de lana negra y chalecos, en sus angostos corsés y gruesas faldas' era distinguirse de los 'pobres frescos y oscuros, quienes andaban por allí semidesnudos, abiertamente proclamando su tosca inferioridad'"[14] (Ross, 2008, p. 72) [trad. de la autora].

En sí, las nuevas necesidades de presentación personal requirieron una educación visual y una "civilización" de las costumbres acordes con los nuevos usos europeizados. En este sentido, los procesos de reforma liberal y de inserción de Costa Rica en los mercados internacionales tuvieron consecuencias sociales muy profundas, entre ellas "la disolución de algunas de las formas de mentalidad colectiva que habían dominado la vida cotidiana desde el período colonial" (González, 1997, p. 29), disolución expresada mediante los cambios en los usos en el vestir.

González explora con detenimiento ese cambio en las mentalidades, aunque no se refiere a la manera en que dicho cambio se reflejó en las elecciones vestimentarias cotidianas. Aún así, es posible extraer de sus textos un panorama del cambio en las costumbres costarricenses que incidieron en la manera de relacionarse entre los individuos y que impactaron también la forma en la que los individuos se presentaban ante otros en sociedad. Costa Rica atravesaba un proceso de ruptura con el orden previo: por ejemplo, la celebración de lo individual es un rasgo de las sociedades modernas. Se puede aventurar que esta característica ayuda a establecer patrones de consumo que favorecen la tensión entre el sujeto y el grupo social al que él pertenece:

> Para que se diera el auge de las frivolidades fue precisa una revolución en la *imagen* de las personas y en su propia conciencia, conmoción de las mentalidades y valores tradicionales; fue preciso que se ligaran a la exaltación de la unicidad de los seres y su

[14] "The point for this largely white ruling class in their 'black wool topcoats and vests, in narrow corsets and thick skirts' was to distinguish themselves from the 'darker, cooler, poor, who went about half-naked, openly proclaiming uncouth inferiority'" (Ross, 2008, p. 72).

> complemento, la promoción de los signos de la diferencia personal. (Lipovetsky, 1990, p. 64)

Los cambios en las mentalidades a los que se refiere González también incorporan una transformación fundamental para comprender la manera en la que cambió la vestimenta en Costa Rica: la incidencia de los ideales capitalistas en el consumo y en la percepción que el consumidor poseía sobre los bienes (cotidianos y de lujo) que podía o no adquirir. La concepción que desarrollaron los costarricenses sobre los productos que llegaban a nuestro país (o que se podían encargar a otros lugares) es vital para entender de qué forma se percibía el objeto francés o europeo como superior a lo que se producía localmente (aunque en Costa Rica no existía producción local de muchos objetos relacionados con la vestimenta y el adorno corporal y, por lo tanto, las únicas opciones de consumo eran las importadas). Las nociones de preferencia por el origen de un objeto se profundizaron gracias a los periódicos y a los avisos que se publicaron en medios nacionales e internacionales, en los cuales se enfatizaba constantemente la mayor distinción, la calidad y el mejor gusto que acompañaba a los objetos importados desde París.

Sin embargo, la llegada de todos estos objetos extranjeros y deseables estuvo condicionada a la incorporación del país a la corriente económica mundial. Para ello, Costa Rica debió transformar su modelo de producción, lo cual acarreó nuevos cambios: la aparición de una élite capaz de comprar objetos de lujo; la consolidación de San José como centro urbano y comercial, y la educación del costarricense como consumidor de bienes socialmente diferenciados.

1.1.1. La economía agroexportadora y la nueva cultura de consumo

La economía costarricense desde la colonia había carecido de un "producto estrella" que ayudara al país a entablar relaciones comerciales más profundas y beneficiosas con otras naciones. Desde mediados del siglo XIX la apuesta por la exportación cafetalera fue uno de los cambios más trascendentales en términos económicos y le permitió a Costa Rica integrarse de lleno en el

mercado mundial, con lo que se revela "la forma en que la economía nacional queda supeditada por completo a las pautas establecidas por el capitalismo" (Vargas, 1994, p. 3). Esto culminó en un avance económico más acelerado, gracias al cual Costa Rica pudo acrecentar también el número y la variedad de los productos importados. De esta manera, ya no se importaban únicamente materias primas y productos de primera necesidad, sino que aparecían objetos de lujo de muy diversas clases.

Vega (2007) menciona las situaciones específicas que impulsaron el comercio en Costa Rica desde mediados del siglo XIX, las cuales incluyeron la exportación del café y los ingresos que esto proporcionaba a trabajadores y comerciantes; la monetización de la economía, que permitió realizar transacciones más complejas sin basarse en el trueque; la construcción de vías ferroviarias para conectarse con los puertos marítimos, de tal forma que se aceleró el transporte de mercancías; la aparición de una nueva élite cafetalera con necesidades de consumo más elaboradas, y la introducción del país en la corriente capitalista y de consumo favorecida por la comunidad internacional.

Asimismo, el desarrollo económico del país trajo consigo una mayor inversión estatal y privada en el desarrollo de los centros urbanos, los medios de transporte y los locales comerciales. El Estado liberal aprovechó los ingresos surgidos de la nueva economía agroexportadora para instaurar mejoras en las obras públicas: "La cultura urbana de Costa Rica (especialmente la josefina) empezó a europeizarse y secularizarse con la expansión del café, un proceso que se intensificó en la década de 1840" (Molina, 2005, p. 15). La aparición de nuevos espacios de socialización seculares (cafés, restaurantes, tiendas) se originó en parte en las nuevas necesidades de una cultura costarricense que buscaba emular los "goces de Europa" y que al mismo tiempo requeriría modificaciones en la presentación personal de quienes asistirían a estos nuevos espacios.

Estos cambios en las tendencias económicas también impactaron decididamente la vida cotidiana de los costarricenses. Los procesos iniciados por las reformas liberales continuaron guiando el progreso del país y la "civilización" de sus habitantes hacia la lógica capitalista de su

época: "Los ingresos producidos por el café permitieron la importación de una gran variedad de bienes manufacturados y el país pudo participar así, aunque en forma indirecta, de los beneficios de la Revolución Industrial" (Pérez, 1993, p. 7).

La relevancia de esta transformación se comprende al explicar que el sistema económico capitalista tiene ciertas similitudes con la manera en que los consumidores interactúan con la moda. En primer lugar, es posible afirmar que la moda es un fenómeno occidental moderno, tal como lo apunta Lipovetsky: "En contra de la idea de que la moda es un fenómeno consustancial a la vida humano-social, se la afirma como un proceso excepcional, inseparable del nacimiento y desarrollo del mundo moderno occidental" (1990, p. 23). En segundo lugar, para el establecimiento de la moda se requiere un sistema de producción acelerado en el cual se haga un énfasis en el consumo inmediato de bienes novedosos. Por último, para lograr esta avidez por lo nuevo en el consumidor es necesario desapegarse del pasado y de las tradiciones (vestimentarias o no) que remitan a dicho pasado: se le incorpora un aura de prestigio y superioridad a lo nuevo, en contraposición con un cierto desprecio por el orden antiguo.

Lipovetsky define la moda como "un sistema de regulación y de presión sociales. Sus cambios presentan un carácter apremiante, se acompañan del 'deber' de adopción y de asimilación, se impone más o menos obligatoriamente a un medio social determinado" (1990, p. 42). Aún así, el autor mismo añade que la moda debe comprenderse más como un un instrumento que permite representar y afirmar socialmente a un individuo y demostrar sus pretensiones sociales, no sólo como un sistema coaccionador y de control social.

El siglo XIX ofrece dos de las condiciones necesarias para la aparición de la moda, según Lipovetsky: la ascensión económica de la burguesía y el desarrollo del Estado moderno, con su prédica democrática y de superación social de las clases bajas. La moda llena los espacios de igualación y diferenciación sociales; permite expresar el trastocamiento del lugar privilegiado de la aristocracia y su usurpación por los burgueses, y revela la continua lucha por la diferenciación simbólica contra las clases trabajadoras. Sin la posibilidad de ascenso económico y flexibilización

de la jerarquía social, propios del Estado moderno, no existiría un campo libre para el desarrollo de la moda, la cual requiere esa constante tensión entre los grupos sociales. Lipovetsky hace eco de las ideas postuladas por Simmel en su *Filosofía de la moda* cuando enfatiza la dinámica de la imitación de los superiores y la distinción de los inferiores sociales que caracteriza a la vestimenta: "El gusto por el lujo y los ruinosos despilfarros empleados en prestigio, especialmente vestuario, lejos de disminuir se extendieron a la burguesía, ávida de exhibir los signos de su nuevo poder, al igual que la clase señorial, preocupada por mantener el rango" (Lipovetsky, 1990, p. 27).

Dentro de este proceso de desarrollo de la moda, los aportes del Estado liberal ayudaron a entrenar al consumidor costarricense para que pudiera encontrar su lugar en el nuevo sistema económico, donde debía interesarse por el consumo constante de novedades, con las cuales podría demostrar ante otros su capacidad económica. La nueva abundancia de objetos y de lugares de socialización presentaba, a los consumidores de las clases media y alta, novedosas maneras de relacionarse con otros, que debían estar mediadas por determinadas reglas de comportamiento y de presentación personal que requerían una educación precisa.

Hacia mediados del siglo XIX, Costa Rica había ingresado finalmente dentro de la cultura del consumo del capitalismo industrial. Según Vega (2007):

> La cultura del consumo denota un ordenamiento en el cual la relación entre vida cultural y recursos sociales, entre las formas significativas de vida y los recursos simbólicos y materiales sobre los cuales se sustentan, está mediado por el mercado a través del cual la pluralidad de la vida moderna es directamente traducida en elecciones de consumo. Los bienes de consumo en los cuales el consumidor invierte tiempo, atención y dinero se cargan con significados culturales. El consumidor usa este significado para propósitos enteramente culturales: para expresar categorías y principios culturales, cultivar ideales, crear y mantener las formas de vida, nociones para la construcción de sí mismo y crear (y sobrellevar) al cambio social. El consumo tiene un carácter profundamente cultural. (p. 81)

De esta manera, y siguiendo a Vega, las formas de consumir y los productos que se adquirían demuestran las complejas relaciones en el entramado social que cambió con mayor rapidez en la Costa Rica finisecular. Estos cambios se reflejaron asimismo en las grandes diferencias que comenzaron a instaurarse entre los espacios urbanos y rurales y entre las distintas clases sociales. Según González (1997), la economía cafetalera estableció, entre sus productores y beneficiarios, "un estrecho entramado de interdependencias" (p. 126), el cual logró articular a los agricultores y a los exportadores, quienes pertenecían a clases cada vez más diferenciadas. Aunque se generó una mayor diferenciación socioeconómica, las distintas clases sociales también estaban más densamente relacionadas entre sí; es decir, se produjo un efecto de integración social.

Estas nuevas relaciones se tramaron dentro de modernos espacios urbanos de interacción, como se mencionó anteriormente. Molina y Fumero mantienen que una característica del período fue el creciente proceso de urbanización de la capital (1997, p. 71). Para esta investigación es particularmente relevante la creación de nuevos locales comerciales, en los cuales se pudieran expedir los materiales y los insumos necesarios para crear la vestimenta, así como las prendas y los accesorios terminados que se importaban. El proceso que Molina (2005) llama "dinamismo urbano" resultó en la ampliación de las ciudades principales de nuestro país, en las que aparecieron "boticas, oficinas, caballerizas, taquillas y billares, al tiempo que el alza en el comercio exterior facilitaba la diversificación del consumo. Las tiendas de San José ofrecían las últimas modas de París, quesos de Holanda, jamones de Westfalia y un variado surtido de licores" (p. 15). Más adelante se detallarán las características de las tiendas y la mercadería que se podían encontrar en la San José de finales del siglo XIX.

En resumidas cuentas, los cambios políticos y económicos de la segunda mitad del siglo XIX en Costa Rica introdujeron los elementos necesarios para que se diera una importante transformación en la mentalidad del consumidor, aún imbuida de algunas estructuras coloniales. El Estado liberal y sus políticas de sociabilidad, educación e introducción del modelo de economía

capitalista lograron que se incorporaran nuevas formas de comprender el lugar que ocupaban los objetos y su consumo en la modernidad incipiente.

Un forma de emular la modernidad de las capitales europeas (París, Londres o Madrid) se daba mediante la apropiación de los bienes y las prácticas culturales relacionadas con estos lugares, entre ellas el consumo de objetos importados. En la Costa Rica de fines del siglo XIX, especialmente en la ciudad capital, se empezaba a facilitar la llegada de estos objetos, desde comida hasta muebles y vestimenta. En particular, los artículos europeos cumplían la función de señalar las distinciones de clase y de evidenciar la "civilización" de su dueño, quien poseía los recursos económicos para consumir estos objetos, y también la "educación del gusto" suficiente para distinguirlos y preferirlos por sobre otros. En este sentido, es posible combinar los conceptos de Elias y de Bourdieu con las ideas de Thorstein Veblen acerca de la importancia del consumo conspicuo. Veblen propone que el ser humano utiliza la vestimenta para revelar un gasto ostentoso y derrochador de recursos, de tal manera que su lugar en la jerarquía socioeconómica sea evidente. Según Molina y Fumero (1997), "la expansión capitalista y urbanización contribuyeron a que predominaran valores y símbolos urbanos, en cuyo marco el consumo conspicuo adquirió primacía. El *status* estaba definido por lo que se poseía o se compraba" (p. 71).

La diferenciación simbólica entre los objetos de consumo que se podían conseguir en nuestro país fue necesaria para que entrase de lleno la lógica de la ostentación. El simple consumo de un bien de primera necesidad, como la comida, puede tornarse en consumo conspicuo cuando se selecciona, en vez de un producto nacional, un jamón importado de Inglaterra que se adquiere en una reconocida tienda de ultramarinos en la ciudad capital. Estas diferencias trabajan como un código de expresión de la riqueza y solo funcionan cuando los consumidores han recibido la "educación" visual y simbólica necesaria para entender el contexto en el que se consumen los objetos. "Teóricamente, la diferencia entre el consumo y el consumo conspicuo está basada en elementos simbólicos: cómo se apropian los objetos, qué significados adquieren, y cuál es el

cambio de actitud hacia ellos. De esta forma, el consumo conspicuo es parte de lo que Norbert Elías llamó el proceso 'civilizatorio'" (Molina y Fumero, 1997, p. 72).

En San José se estimuló entonces un consumo diferenciado según la clase social, el cual encuentró su motor económico en las nuevas riquezas que generó la economía agroexportadora. Esta forma de consumir ayudó a establecer las identidades de clase pues combinó los recursos materiales y simbólicos de que disponía una persona y los hizo visibles en el objeto que consumía y en la forma en que este objeto era adquirido, utilizado y mostrado a otros. Vega (2007) incluye un elemento más en esta definición:

> Una de las características de la modernidad en la construcción de la cultura del consumo que le es inherente, es que los recursos —materiales y simbólicos— mediante los cuales se producen y sustentan las identidades, se articulan con la forma de consumir bienes. Pero lo hacen también con la manera en que se llevan a cabo actividades a través de las cuales se construyen apariencias y se organiza tanto el tiempo de ocio como los encuentros sociales. (p. 98)

Un ejemplo de estos comportamientos puede encontrarse en las actividades religiosas relacionadas con la Navidad. La procesión de la Inmaculada Concepción de María, los rosarios en la Iglesia del Carmen o la Misa de Gallo se convertían en momentos para lucir los esplendores de la vestimenta (Molina y Fumero, 1997). Estas celebraciones combinaban la necesidad de esparcimiento del pueblo con una expresión más contenida de los sentimientos de júbilo, tal como se iban transformando y refinando las costumbres según avanzaba el siglo XIX. Por lo tanto, estos momentos eran de vital importancia para un público de costumbres aburguesadas, que requerían de espacios y situaciones sociales "apropiadas" para lucir sus objetos de lujo, entre ellos, la ropa y sus respectivos accesorios.

Vega (2007) indica que las prendas de vestir se consumían con la intención de denotar la pertenencia a un grupo social y también la individualidad dentro de este mismo grupo, tal como lo

propuso Georg Simmel[15]. De este modo, "los bienes contribuyen a crear y a mantener relaciones sociales en tanto establecen significados públicos, son formas de comunicación en sí mismos" (Vega, 2007, p. 85).

Las familias acomodadas de este período (grandes productores agrarios, profesionales liberales, políticos, etc.) se tornarán en las principales interesadas en incorporarse a la nueva cultura del consumo, emblema de la modernidad industrializada y representación visible del poderío económico y social. A finales del siglo XIX, las comunicaciones con Europa se aceleraron comparativamente, por lo cual en Costa Rica se siguieron igualmente los dictados de la moda europea: cortes, materiales y colores respondían a los usos europeos para expresar la dignidad y el "buen gusto" de las clases altas. De este modo, San José comenzó a ofrecer nuevos productos, más lujosos, y mayores espacios para comprar estos artículos.

1.1.2. Comercios y productos de moda en Costa Rica

El panorama urbano josefino adquirió variedad con la aparición de nuevos locales comerciales, en los que se podían obtener objetos diferenciados para su consumo según la clase social. La entrada al país de estas múltiples importaciones respondió a las condiciones favorables de la economía costarricense. Es necesario describir el tipo de objetos que llegaban y sus características para comprender el panorama de consumo. Si bien los autores consultados listan artículos muy diversos, en esta investigación se hará énfasis en los objetos relacionados con la vestimenta: materias primas, insumos para la confección, prendas terminadas y accesorios.

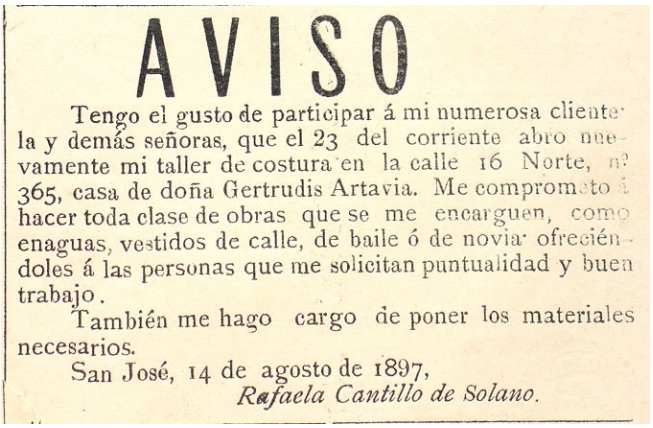
La transformación de los cascos urbanos muestra un importante surgimiento de tiendas y almacenes para colocar las importaciones, sobre todo luego de la independencia. Se inauguraron

[15] Agudamente, Simmel propone: "La moda es imitación de un modelo dado y satisface así la necesidad de apoyarse en la sociedad; conduce al individuo por la vía que todos llevan y crea un módulo general que reduce la conducta de cada uno a un mero ejemplo de una regla. Pero no menos satisface la necesidad de distinguirse, la tendencia a la diferenciación, a cambiar y destacarse" (2015, p. 35)

tiendas en las poblaciones principales, pero con especial importancia en la capital: "La ciudad de San José se convirtió así, en la era republicana, en el corazón del mercado interno costarricense. San José, capital de la República, era la ciudad más poblada del país, contaba con los mayores almacenes, en ella residían los principales mercaderes […]" (Molina, 1992, pp. 26-28). Por ejemplo, en el mapa elaborado por Fumero (2004, p. 118) que muestra el casco central de San José entre 1850 y 1860, es posible encontrar menciones de siete establecimientos que se dedican a actividades relacionadas con la vestimenta (una tintorería, cinco tiendas y una zapatería), es decir, casi la cuarta parte de los 30 locales comerciales detallados en el mapa se dedicaban de alguna forma al comercio con indumentaria solamente a mediados del siglo.

El proyecto liberal buscó hacer progresar a San José en el molde de los centros urbanos europeos, por lo que la ciudad ofrecía a fines del siglo XIX una serie de servicios importantes, como cañerías, telégrafo, alumbrado eléctrico, ferrocarriles y tranvía. Se crearon nuevos espacios de sociabilidad: teatros, hoteles de primera y segunda categorías, clubes y asociaciones de beneficencia, restaurantes y asociaciones deportivas. En la década de 1880 aparecieron gimnasios, billares, salones de patines, carruseles y, desde 1890, bicicletas. "Asimismo, a partir de los nuevos cánones del proyecto de cultura liberal, la alta sociedad se trasladó a espacios más refinados, como los ofrecidos por los clubes de elite, las asociaciones intelectuales y el teatro" (Fumero, 2010, p. 14).

Dentro de esta nueva lógica de separación de los espacios, las damas de alta sociedad se reunían en asociaciones de beneficencia y culturales (compañías líricas y dramáticas de aficionados). Igualmente se incrementaron las filarmónicas y las escuelas musicales, que ofrecían espectáculos apropiados para la "buena sociedad" y además cumplían un rol "civilizador" de las costumbres del pueblo. El ferrocarril se utilizaba para hacer paseos de verano en Semana Santa y fin y principio de año, así como para realizar picnics en algunos puntos de la ruta de los trenes. Durante los festejos cívicos nacionales, las élites podían disfrutar de "bailes de gala en el Teatro Nacional, la elección de la reina de los festejos, funciones teatrales especiales, palcos privilegiados en los espectáculos taurinos y serenatas y retretas de gala" (Fumero, 2010, p. 20).



AVISO

Tengo el gusto de participar á mi numerosa clientela y demás señoras, que el 23 del corriente abro nuevamente mi taller de costura en la calle 16 Norte, nº 365, casa de doña Gertrudis Artavia. Me comprometo á hacer toda clase de obras que se me encarguen, como enaguas, vestidos de calle, de baile ó de novia ofreciéndoles á las personas que me solicitan puntualidad y buen trabajo.

También me hago cargo de poner los materiales necesarios.

San José, 14 de agosto de 1897,

Rafaela Cantillo de Solano.

Fig. 1.8: Anuncio de la costurera Rafaela Cantillo. *La República*, 29 de agosto de 1897.

Por otra parte, a San José llegaban grandes cantidades de objetos destinados al mercado interno, desde libros hasta instrumentos de metal. Destacaban las telas, que conformaban la mayor parte de las importaciones (Molina, 1992, p. 26). Algo similar mantiene Vega (1998): "Los dos artículos que se importan con más frecuencia son los alimentos y los vestidos, la mayoría de los cuales son elaborados o semielaborados" (p. 14). Aún más, entre 1857 y 1860, el 85 % de los productos de origen británico que llegaban a Centroamérica correspondía a géneros (Vega, 2004, p. 167).

Al inicio del periodo republicano, las importaciones textiles provenían de países centroamericanos, pero, con el avance del siglo y la modernización de los transportes, la colocación de productos europeos industrializados desplazó a los que llegaban de Guatemala, por ejemplo. Vega (2007) establece que, "aunque no ocurre con la misma rapidez en todos los sectores ni es un fenómeno generalizado en todas las capas sociales, las telas de manta o lana llegadas de Guatemala, son sustituidas por el algodón; los sombreros de paja por los de pita o los de seda […]" (p. 84). Ross (2008) sostiene que las élites latinoamericanas se esforzaban por separarse del resto de la población y por asimilarse al mundo de la alta cultura de las capitales europeas. Para ello, recurrían a la utilización de telas importadas: "Para la década de 1840, Gran Bretaña exportaba 10 yardas [9 metros] de tela por cada habitante del continente [americano]" (Ross, 2008, p. 71). Los sastres y las costureras aprovechaban estas telas las para confeccionar prendas, pero debían importarse terminados los artículos de vestir más complejos, como las crinolinas internas.

A finales del siglo XIX era posible encontrar avisos en periódicos costarricenses que hacían referencia a insumos para la industria de la confección. Por ejemplo, la tienda Uribe y Batalla



Fig. 1.9: Grupo de campesinos, en el álbum *Vistas de Costa Rica*, de H. G. Morgan, 1892. Colección del Museo Nacional de Costa Rica, n.º de registro 10410.

comunicaba la llegada de máquinas de coser de tres marcas distintas, en el periódico *El Anunciador Costa-ricense* (1889). De otros avisos es posible recuperar una larga lista de géneros disponibles en San José: algodones, linos, sedas de colores, telas bordadas, lanillas, gasas con calados, encajes, cintas, abalorios, hiladillas (cintas tejidas con diferentes motivos), tisúes, pasamanerías, adornos de terciopelo, etc. Todos estos insumos se utilizaban en la confección casera o para encargar vestidos a las costureras que ofrecían sus servicios en todo el país pues la abundancia de nuevos materiales fomentó el desarrollo del oficio de los sastres y las costureras (Vega, 2004, p. 182), tal cual aparece en el aviso que publicó la costurera Rafaela Cantillo de Solano en el periódico *La República* (fig. 1.8).

En general, se importaban objetos e insumos para la vestimenta con la intención de ofrecerlos a capas sociales muy diferentes. Por ejemplo, las tiendas josefinas vendían telas de distintos precios, a fin de acercarse a consumidores muy dispares. El público general podía obtener telas baratas, como la zaraza, la cual costaba 1 real por yarda (90 cm). Esta tela se ofrecía en

muchos colores, algunas veces con rayas, y se utilizaba en la confección de enaguas amplias y con mucho vuelo, tal como lo describe Vega (1998): "Efectivamente, las enaguas de zarazas y la camisa de gola es la ropa que estilan las mujeres del pueblo, lo mismo que fustanes almidonados que se guardan para los domingos cuando se lucen con rebozo" (p. 7). Estas prendas conforman el atuendo que actualmente se conoce como "traje típico" o "traje de campesina": enaguas amplias y plisadas con cuidado, combinadas con blusas sueltas que llevan gola (el vuelo amplio en la parte superior del escote).

Molina (2005) describe el atuendo de los campesinos rurales más pobres (fig. 1.9), quienes no tenían acceso a adquirir prendas terminadas nuevas, sino que recibían la mayor parte de su atuendo viejo y desgastado de las clases superiores, tanto de burgueses como de medianos productores agrarios:

> La vestimenta típica de los pobres del campo se distinguía por el uso excesivo, el desaliño y los remiendos: sombreros de paja de varones y mujeres, ya sin forma o gastados por el sol y la lluvia; pantalones demasiado largos o en extremo cortos, a veces amarrados con una cuerda a la cintura, a falta de faja; enaguas anchas y sin pliegues, protegidas tal vez por un delantal; camisas y blusas sin suficientes botones y con frecuencia no de la talla de quien las vestía. Los pocos que podían calzarse disponían de zapatos toscos y comúnmente rotos, y de sandalias de cuero, descritas con sorpresa por la estadounidense Amelia Calvert en 1910. (p. 45)

La reutilización de las prendas hasta su destrucción era un recurso muy arraigado en las clases bajas de todo el planeta, para quienes resultaba inalcanzable el precio de las telas, agujas, hilos y demás insumos requeridos para la confección, sin mencionar el prohibitivo costo de las prendas terminadas.

En radical contraste, la descripción que realiza Vega (1998) del atuendo de las mujeres más adineradas evidencia las enormes diferencias de clase que se mostraban con el uso de ciertas

prendas o materiales: "Mientras, 'las señoras de la ciudad usaban camisa o cotona de cuello alto y mangas al puño o por lo menos al codo. El adorno principal de sus ropas eran los vuelos encajes o bordados… otros adornos para los bailes de palacio o demás fiestas de gala, eran las pasamanerías, las lentejuelas y las cuentas de vidrio'" (p. 7). Resultará muy importante para esta investigación el profundizar en la forma en la que estas mujeres de la élite utilizarían las imágenes de los figurines para apropiarse de las formas "correctas" de uso de los artículos de lujo en su vestimenta y su adorno personal.

En avisos de la época es común encontrar largas listas de géneros y productos de calidades y precios mezclados. Desde 1872 se tenían noticias de la importación de ropa hecha a Costa Rica, tal como lo anuncia el establecimiento Prototipo de la Moda, de Andrés Pérez: "para las señoritas i niñas hai un variado i elegante surtido de ropa hecha" (Molina y Fumero, 1997, p. 82). Aún así, la ropa hecha industrialmente no parecía estar al alcance de todas las clases sociales, por lo cual el mismo establecimiento importaba telas, como las mencionadas zarazas de colores o gros negros. Los mismos géneros eran de precios muy diferentes: el gros es una tela de urdimbre muy pronunciada, generalmente elaborada con algodón y seda, más cara que la sencilla zaraza. Las tiendas josefinas ofrecían una variedad de prendas terminadas para quienes pudiesen pagarse ese lujo: camisetas de seda, medias, calzado, trajes completos, ropa interior (desde corsés hasta crinolinas) y prendas externas, tal como se detalla en el aviso de la mencionada tienda Prototipo de la Moda:

> Polinesas de gros, chaquetas de casimir adornadas i también de merinos de varios colores para todas edades desde la de dos años. Sombreros de paja de Italia bien adornados i también negros. Garibaldis, corpiños de muselina de varias clases. Operas, enaguas de lana i lino i de zaraza bien adornadas, i varias con siete vuelos, fustanes, camisas, camisones i calzones para todas edades; todo bien adornado i trabajado. (Molina y Fumero, 1997, p. 83)



Fig. 1.10: Tienda de Ángel Losilla en San Ramón de Alajuela, ca. 1912. Colección del Museo Nacional de Costa Rica, nº de registro 23437.

Existían tiendas (como la de los hermanos Robert, en San José) que ofrecían ropa para las clases pudientes y, al mismo tiempo, prendas sencillas y humildes. Asimismo, la tienda Uribe y Batalla también vendía prendas masculinas, entre ellas tirantes, bastones con puños de metales nobles, cuellos y puños para las camisas.

Adicionalmente a las prendas de vestir, los consumidores capitalinos podían encontrar accesorios para complementar sus atuendos: guantes de cabritilla con botones, carteras, medias, cintas, flores, abanicos, sombrillas, pañolones, rebozos, joyas, zapatos de cuero, productos de higiene y cosmética (jabones, polvos de arroz para el rostro y polvos dentífricos), y perfumería francesa o inglesa. Los sombreros para dama y caballero podían conseguirse en la tienda de José Esquivel con precios ubicados entre los 2.50 y los 30 pesos. Vega apunta que estos accesorios servían como "símbolo de distinción social" (1998, p. 6) dado que los diferentes materiales se clasificaban por sus precios entre aquellos más apropiados para las mujeres campesinas y los

destinados a las damas acomodadas. Por ejemplo, la necesidad burguesa de cubrirse del sol requería el uso de sombrillas, que podían obtenerse en la tienda de Jesús Cubero e Hijos. Algunas de ellas se vendían decoradas con bordados y abalorios.

El acopio del Museo Nacional de Costa Rica conserva una fotografía muy detallada del interior de la tienda de Ángel Losilla en San Ramón de Alajuela en 1912 (fig. 1.10). En esta imagen es posible reconocer una buena parte de la mercadería: alfombras tejidas, pañuelos, sombreros para damas y caballeros, corbatines blancos, tirantes, botines de dama, peinetas, prendas terminadas, sombrillas y una ordenada variedad de telas lisas, de rayas, de puntos o labradas.

Estas listas de productos demuestran que el mercado costarricense ofrecía las prendas necesarias para incorporar la vestimenta de estilo europeo a la vida cotidiana de las élites. Los artículos se anunciaban insistentemente con referencias a capitales europeas, París por sobre todas ellas. Existen así pruebas de que los productos europeos —por lo menos, de gusto europeo— llegaban a nuestro país y eran consumidos por los costarricenses ávidos de asemejarse a sus contrapartes europeas.

Resulta importante examinar la publicación de los avisos comerciales que aparecían en los periódicos costarricenses ya que gracias a estos documentos se pueden detallar los objetos disponibles. Molina y Fumero (1997) investigaron los avisos que se publicaron durante la época navideña en periódicos nacionales entre 1872 y 1914. Los autores determinaron que en esas fechas se instauró la costumbre de importar objetos de lujo para que funcionaran como regalos dentro de un marco de consumo socialmente diferenciado. Entre los variados ejemplos que aparecen en los avisos, Molina y Fumero dan cuenta de la constante importación de vestimenta y accesorios para ambos sexos, para adultos y niños.

Cuando los artículos relacionados con la vestimenta se anunciaban en los periódicos costarricenses durante ese período, se apelaba mayormente a las consumidoras, reforzando la idea de que la mujer es quien se preocupa con más frecuencia por su aspecto físico y su presentación

personal. Vega (2007) indica que se anunciaban: "abalorios, listones, guantes, medias, pero también, en una clara apelación a la vanidad femenina, perfumes, colonias y polvos de arroz. Estos adjuntos, consumidos frecuentemente por las damas, eran particularmente lucidos en ocasiones especiales como los estrenos en el teatro" (p. 90). Si bien las damas de élite se conciben como el sector más interesado en los cambios de la vestimenta, Vega propone que los avisos de finales del siglo XIX también incluyeron como público a damas, caballeros y niños dado que el vestirse con corrección concernía a todos los individuos pertenecientes a los sectores acaudalados (1998, p. 4).

En sí, los avisos comerciales proponían y reforzaban el empleo de la vestimenta como forma de distinguir visual y simbólicamente las clases sociales, razón suficiente para que la vestimenta se mantuviese como "preocupación" constante de las élites. Este tipo de comportamiento se había manifestado en las sociedades europeas desde hacía mucho tiempo, pero era relativamente novedoso en Costa Rica puesto que los cambios en las estructuras mentales y en las formas de producción que se sucedieron en el siglo XIX contribuyeron a un mayor acceso a prendas y otros adornos industrializados. Las clases altas empezaron a sentir la presión social de las clases medias, que ya podían adquirir productos importados con los cuales establecer un mecanismo de competencia por emular visualmente a las élites. Este proceso, ya descrito por Simmel, implicaba dos fuerzas: la de las clases inferiores que quieren imitar a las superiores, y la de estas, que desean distinguirse de los estratos bajos: Simmel rescata "el hecho de que siempre las modas son modas de clase, ya que las modas de la clase superior se diferencian de las de la inferior y son abandonadas en el momento en que ésta comienza a apropiarse aquéllas" (Simmel, 2015, pp. 35-36). Para las élites, y también lo intuían los demás sectores sociales, los sombreros, los zapatos y las alhajas, así como el uso de telas caras, adornos superfluos y muchas capas de prendas, podían ser importantes pistas visuales de cuál es la clase social a la que se pertenece:

> Los anunciantes refuerzan tales tendencias, en particular porque son ellos los que colaboran en la construcción de "estilos de vida". La moda en el vestuario tiene como referente principal París, por eso no es de extrañar que, en una región donde los

> zapatos son poco usuales entre los pobladores de las diferentes clases sociales, se ofrezca profusamente calzado francés para señoras y hombres, lo mismo que sombreros de paja "á la última moda de París". (Vega, 2007, p. 93)

La pieza faltante en este panorama es la manera en la que los consumidores podrían educar su gusto para emular de manera más convincente la vestimenta europea. Los periódicos costarricenses de la época no incluían más que texto y algunas pocas y rudimentarias ilustraciones en sus avisos, por lo cual se requería el insumo de los periódicos ilustrados extranjeros para completar la educación visual del consumidor. Esta educación del gusto no estaba al alcance de todas las clases sociales dado que los periódicos con ilustraciones llegaban a ser muy caros: "En 1888, un periódico ilustrado le cuesta a un peón el 33.33 % de sus ingresos mensuales" (Vega, 1998, p. 12). De este modo, se diferenció aún más la cultura de consumo de las clases de élite: podían recibir ilustraciones de cómo vestirse, adornarse y disponer de sí mismos en el espacio, directamente de las capitales europeas donde se producían los objetos de gusto "legítimo", y así enfatizar aún más su diferenciación social con respecto al pueblo llano, y su cercanía cultural e ideológica con los valores de la modernidad capitalista del Viejo Mundo.

Es notoria, pero no sorprendente, la manera en la que se utilizan las prendas de vestir como diferenciadores sociales muy evidentes. La vestimenta y el adorno del cuerpo (cosméticos, peinados, etc.) conforman la primera impresión visual que se obtiene de una persona. En la lucha por el capital simbólico que brindan los objetos, la ropa ocupa un papel esencial: las prendas de vestir son los objetos que más cotidianamente se llevan a todas partes, son también de los objetos más visibles públicamente, y de los objetos más perceptiblemente diferenciados entre las clases sociales. Resulta así de suma importancia entender los procesos según los cuales Costa Rica se incorporó a la corriente de la moda industrializada ya que permiten comprender a su vez la expresión de los profundos cambios socioeconómicos en el fin del siglo XIX.

Molina y Fumero (1997) expresan la relevancia de la vestimenta como objeto diferenciador en los hábitos de consumo en la Costa Rica finisecular: "Entre los diferentes símbolos sociales,

vinculados con el desarrollo del consumo conspicuo, la ropa en especial creaba estilos y establecía identidades públicas que denotaban a la vez un proceso de asimilación (de lo foráneo) y de distinción (frente a otros grupos sociales)" (p. 83). Esto rescata un aspecto esencial: cómo la ropa demuestra las actitudes culturales hacia propios y extraños, hacia lo nacional y lo extranjero. Todos los cambios sociales de la época ayudaron a importar a Costa Rica no sólo un sinfín de mercancías, sino también una nueva forma de consumirlas, que estuviese más acorde con el desarrollo de la cultura urbana y con las grandes diferencias sociales que se establecieron gracias a la exportación cafetalera. Molina y Fumero oportunamente se refieren a este proceso: "La capacidad adquisitiva de los distintos grupos cristalizó en lo que podían comprar, un símbolo de sus condición económica y de su realización colectiva" (1997, p. 91).

1.1.3. La mujer como consumidora de moda

La nueva modernidad a la que se enfrenta la sociedad costarricense de fines del siglo XIX incorpora un reforzamiento del rol de la mujer como principal interesada en la vestimenta y su mayor consumidora. Este investigación se centrará en la relación de la mujer de élite con las modas imperantes en su época, aunque no debe dejarse de lado que los hombres mantenían también una diaria convivencia con la vestimenta, y pretendían extraer de la ropa beneficios sociales y de jerarquías hasta cierto punto muy similares a los de las mujeres. Históricamente se ha considerado que los hombres "de bien", los ciudadanos austeros y sensatos de la modernidad incipiente, no se preocupan por la frivolidad de la vestimenta, pero existen importantes textos que develan su interés y su participación en la moda[16].

El corpus de estudio de esta investigación se centra en periódicos de moda dirigidos específicamente a un público femenino; por lo tanto, el enfoque de esta investigación se dirige

[16] Es posible consultar a este efecto el libro *The Hidden Consumer: Masculinities, Fashion and City Life (1860-1914)*, de Christopher Breward, y los capítulos "The Black Prince of Fashion", en *Paris Fashion: A Cultural History*, de Valerie Steele; y "Nineteenth Century: Fashion and Modernity", en *The Culture of Fashion*, de Christopher Breward.

hacia cómo las mujeres interpretaban las imágenes de los figurines para educar visualmente su gusto y orientar sus decisiones de consumo hacia lo europeizado. Esto obliga a explorar lo que se ha escrito sobre la mujer costarricense a finales del siglo XIX, especialmente con respecto a los ideales de comportamiento, moralidad y visualidad a los que debía responder, dado que todos estos elementos confluyen sobre la manera en la que una mujer de clase alta se presenta en sociedad y sobre la vestimenta que elige para representar sus valores.

Según González (1997), el discurso sobre lo femenino durante el siglo XIX contraponía a las mujeres con los hombres, lo cual es muy similar al discurso generalizado de la época victoriana. Ellas aparecían como seres débiles, emocionales, irracionales y vulnerables a los peligros de la pérdida de la reputación, mientras que los hombres eran sus protectores, seres razonables, con derechos divinos sobre sus esposas y que contribuían a la sociedad tanto con su trabajo como con su acción reguladora sobre los excesos de la feminidad. Por lo tanto, el hombre contenía y reprimía a la mujer.

Adicionalmente, dentro del proceso de aburguesamiento de las sociedades en el siglo XIX, la mujer también adquiere un relación muy compleja con su vestimenta. Hiner (2010) hace eco de las propuestas de Veblen cuando menciona que la mujer burguesa se convierte en un adorno para su marido y una referencia muy legible de la riqueza del hombre que la mantiene, pero en su análisis de la moda femenina incluye ciertos detalles que hacen más compleja la interpretación. En ese sentido, apunta: "Es más, la moda se convirtió en un doble depositario, tanto para un discurso misógino sobre la frivolidad y la decadencia de las mujeres, como para un discurso idealizante que enlazaba el vestido femenino con su virtud y respetabilidad"[17] (Hiner, 2010, p. 17) [trad. de la autora].

Breward (1995) retoma la conflictiva dualidad entre la mujer doméstica, inocente y respetable, y las exigencias de exhibir materialmente la riqueza familiar mediante objetos a la

[17] "Furthermore, fashion became a double repository: both for a misogynistic discourse about the frivolity and decadence of women and for an idealizing discourse linking women's dress to virtue and respectability" (Hiner, 2010, p. 17).

moda, exigencias impuestas "sobre la esfera doméstica de lo femenino por los autoritarios dictados capitalistas del mundo público de lo masculino"[18] (p. 164) [trad. de la autora]. Según los discursos visuales de la representación burguesa, existía un ideal de vida doméstica familiar, cuya recreación cotidiana recaía sobre las mujeres de la casa, quienes a su vez se encargaban de mantener niveles apropiados de gusto y modales. Resulta fascinante esta observación de Breward: "Son las mujeres, no los hombres, quienes administraban las formas externas que manifestaban y determinaban el *status* social"[19] (1995, p. 164) [trad. de la autora]. La moda consiste en una buena parte de estas "formas externas" del *status*, que se concentran sobre el aspecto físico de las mujeres burguesas y que generan una tensión incómoda entre los requerimientos de demostración de su clase y la condena moral y pública del lujo excesivo.

La representación dual de lo femenino era muy extendida en la época victoriana, de tal forma que la mujer existía en dos representaciones idealizadas: la virgen y santa esposa, dueña del espacio doméstico y supeditada a su marido; o la mujer caída, deshonrada, licenciosa y mancillada. Para evitar la "caída" moral, la mujer requería controles externos a sus impulsos y debilidades naturales porque, "de fracasar los controles externos, la mujer se podía precipitar en toda clase de excesos, como la vanidad, el lujo, el gasto superfluo, los arrebatos de ira y de rabia, etc." (González, 1997, p. 153). Es muy interesante el énfasis que se ponía sobre los excesos femeninos en materia de vestido y adornos ya que las nuevas posibilidades de consumo de la era industrial parecían oponerse diametralmente a la idea de una "antigua Costa Rica que se distinguía por 'sus costumbres patriarcales y la sencillez en el vestir'"(González, 1997, p. 153). En esta visión idílica de una Costa Rica anterior y respetable, la mujer emergía como una amenaza, acrecentada por su interés en trajes modernos y lujosos que apelaban a su vanidad "natural". Esta acusación no era solo propia de los púlpitos y los periódicos locales, sino que aparecía también, en

---

[18] "made of the domestic feminine sphere by the aggressive capitalist dictates of the public masculine world" (Breward, 1995, p. 164).

[19] "Women, not men, managed the outward forms that both manifested and determined social status" (Breward, 1995, p. 164).

maneras más o menos sutiles, en las publicaciones internacionales de modas orientadas al público femenino.

Así, las emociones femeninas se concebían como descontroladas y peligrosas, incluso para la misma mujer, quien podría convertirse con facilidad en una mujer "caída", repudiada por la "buena sociedad". Por esto, en los figurines del acopio se publicaban cuentos morales, que exaltaban los valores "cristianos", la docilidad y la suavidad de carácter, aparte del sometimiento al hombre sensato y trabajador. Es notorio el énfasis que se realiza sobre el efecto nocivo del descontrol femenino con respecto al consumo, el gasto y el lujo en la vestimenta. La falta de autocontrol es el principal reclamo contra las mujeres. Dicha falta podía solventarse imaginando o sufriendo los castigos de su padre, esposo o dios.

Para esta investigación resulta relevante un aspecto de las preocupaciones religiosas acerca de la modernidad inminente: las jerarquías eclesiásticas buscaban ejercer cierto control sobre las pasiones "desatadas" por la nueva abundancia de objetos de consumo, proliferación debida a la Revolución Industrial y al ingreso de Costa Rica en el mercado internacional. La afluencia de nuevos bienes manufacturados, especialmente los objetos de vestimenta y adorno corporal, generaba intranquilidad en los púlpitos: "Otra de las preocupaciones obispales era sobre la vanidad femenina que llevaba al gasto superfluo y al derroche, en particular, en adornos, telas y vestidos (por supuesto, los importados)" (González, 1997, p. 52). Es posible notar cómo la Iglesia Católica (en este caso, aunque no ha sido la única institución religiosa que ha condenado la moda) ha rechazado las nuevas modas, tanto por su asociación con la vanidad como por su incitación hacia la lujuria. Por ejemplo, se conservan los sermones y la correspondencia del obispo Thiel, quien establece recomendaciones para mantener la pureza y la castidad de las mujeres: era necesario controlar lo que percibían sus sentidos para que no ingresaran imágenes deshonrosas o conversaciones indecentes. Asimismo, era requerido lo siguiente:

> Vestir con modestia, no usar trajes "licenciosos y demasiado libres", evitar los modales imprudentes y no ir a los bailes y los teatros. Huir de las malas ocasiones interiores y

> exteriores, reprimir todo mal pensamiento, toda malicia, todo movimiento desarreglado del interior. […] Sólo así se podía preservar la castidad, la pureza, que le inspira a la mujer "un grande horror á todos los placeres ilícitos de la carne y reprime todos sus movimientos desarreglados". (González, 1997, p. 155)

Los temas del "movimiento desarreglado" del cuerpo y de la necesidad de "aquietar las carnes" serán desarrollados posteriormente cuando se profundice acerca del significado y la importancia del corsé para el control y la erotización de lo femenino. No es posible asegurar que Thiel se refiriese a esta prenda cuando mencionó tan enfáticamente su desagrado por el descontrol corporal, pero es innegable la similitud de su discurso religioso con las exigencias morales y sociales que se hacían para el control femenino del propio cuerpo, visibles en las imágenes y en los avisos de moda. Por lo demás, la modernidad incipiente hará hincapié en la atracción visual hacia objetos de deseo, lo que implicó dejar de lado, aunque fuera por breves instantes, las recomendaciones religiosas sobre la sobriedad y la austeridad.

La situación real de las mujeres costarricenses distaba bastante de la imagen que presentaba el obispo Thiel. González afirma que en la primera mitad del siglo XIX las mujeres de clases trabajadoras fungían como productoras y comerciantes, según documentos legales del período. Asimismo, las mujeres de la élite se desempeñaban como organizadoras de actos caritativos, turnos de beneficencia, etc. Estas labores se hacían al amparo de las estructuras eclesiásticas, pero permitieron a las mujeres afirmarse en una limitada autonomía. Este tipo de obras de caridad demostraba sus buenos sentimientos, y al mismo tiempo se convertía en una salida socialmente aceptable de sus impulsos creativos y productivos.

La situación femenina se transformó considerablemente en las últimas dos décadas del siglo XIX. González (1997) menciona que disminuyó la participación de las mujeres en el mercado laboral costarricense entre 1864 y 1927. Esto se conjuntó con un descenso de la influencia de la mujer en los ámbitos jurídicos y económicos, aunque sucedió en menor grado entre las mujeres de las élites agroexportadoras (p. 185). González explica estos sucesos debido al panorama de los

cambios sociales que se gestaron en Costa Rica debido a su incorporación en la política y la economía del capitalismo agrario, ya que se modificaron algunas leyes que permitían un acceso más sencillo de las mujeres al control jurídico de sus familias, haciendas, heredades o negocios. Adicionalmente,

> parece imposible no concluir que la consolidación del capitalismo agroexportador estuvo acompañada de procesos de centralización del poder y que ambos, en conjunto, revertieron en a) una disminución de los niveles de participación de la mujer en las esferas jurídico-económicas, en b) un activo involucramiento de ellas en las nuevas formas de reproducción sociales creadas por la Iglesia y en c) una mayor circunscripción al mundo del hogar. (González, 1997, p. 186)

Ese último aspecto resulta muy importante para esta investigación ya que en los figurines del acopio se enfatiza en la mujer ideal como la dama burguesa que se ocupa de su hogar y su familia, y que no suele realizar actividades económicas productivas. Es un tipo de mujer profundamente dependiente de su marido, tanto en términos económicos y legales como en la representación de su lugar en la sociedad. Mezclado con todo esto se encuentra también el asunto de la salvaguarda del honor femenino, el cual ya no solo recae en su pureza sexual, sino que adquiere componentes de órdenes económico y simbólico. La vestimenta podía reforzar la apariencia "honorable" de la mujer o podía afectar su reputación, en caso de un uso indebido o contrario a lo aceptado.

De este modo, el honor familiar se convirtió en otro aspecto importante dentro de la concepción de lo femenino a fines del siglo XIX. Este provenía, en el caso de las mujeres de buena posición social, de la pertenencia y la identidad con un grupo familiar de costumbres intachables. El honor femenino resultaba afectado por su propio comportamiento y su control emocional, como se detalló anteriormente, y también por la expresión manifiesta de su posición socioeconómica. En el caso de las mujeres de clase alta, el honor estaba ligado con el de su familia de origen y dependía públicamente de cómo se expresara su esposo con respecto a ella y de su reputación sexual.

Además, el honor masculino se enlazaba con el de su esposa y dependía del trato que a ella le diese su cónyuge:

> Por otra parte, el honor de la mujer, hija del comerciante, del agricultor acomodado o del profesional, dependía también de las comodidades que le diera su esposo. La hija de una familia "notable" josefina, criada en recogimiento, se sentía ofendida en su honor si su esposo no le daba las criadas que hicieran por ella los quehaceres domésticos. […] La domesticidad, como el lugar de la realización social de la mujer, se entendía de un modo muy diferente según los grupos sociales a los que ella perteneciera. El involucramiento directo en los oficios domésticos era una merma en la valía de las mujeres provenientes de familias que poseían prestigio social. Se establecía, así, un principio de diferenciación y de distancia sociales a partir de la domesticidad. (González, 1997, p. 238)

El honor del marido se demostraba en mantener una servidumbre doméstica apropiada, y también en ofrecer, a su esposa, los recursos económicos necesarios para una adecuada presentación personal y una correcta manera de disponer del mobiliario y la decoración de su hogar. En este sentido, la mujer de clase alta se balanceaba delicadamente entre el deber femenino de aparecer como garante visual de la posición económica de su marido, y su obligación de no recaer en excesos condenables por la sociedad y la religión.

1.2. París, la industria del buen gusto

"Fashion is to France
what the gold mines of Peru are to Spain"
—Jean-Baptiste Colbert.

A finales del siglo XIX, París era considerada la ciudad capital de la moda, tanto en lo referente a la producción de las prendas como en el aspecto estético de sus constantes nuevas propuestas para el vestir. En términos generales, la capital francesa era el árbitro del buen gusto en la vestimenta, las maneras sociales y la producción cultural. Su área de influencia era vasta y comprendía esencialmente todo el mundo "civilizado"; es decir, Occidente, sus colonias y antiguas colonias.

Esta posición central de París en el ámbito de la vestimenta ostentaba una larga historia. Desde mediados del siglo XVII, durante el reinado de Luis XIV, la corte francesa se estableció como el centro del comercio en objetos de lujo. Deliberadamente, el rey francés y su ministro de finanzas Jean-Baptiste Colbert estimularon el comercio de bienes lujosos: para esa época en París existían más de doscientas *boutiques* que vendían extraordinarios perfumes, encajes, telas de seda y lana, cintas, pasamanerías y accesorios, así como muebles y otros objetos de uso cotidiano. Adicionalmente, las políticas mercantilistas del reinado de Luis XIV incluyeron fomentar la manufactura francesa, de tal manera que las tiendas parisinas ostentasen una enorme variedad de productos nacionales. De esta manera, París emergió como la ciudad europea donde se podían obtener magníficos y novedosos productos, lo cual impulsó las visitas de extranjeros que deseaban adquirir estos artículos (Parmal, 2006, p. 14).

Colbert estaba convencido de que el comercio de objetos lujosos podría beneficiar económicamente a Francia, y tuvo razón: "La alta moda se convertiría en una de las mayores

exportaciones francesas hasta el *crack* de la Bolsa en 1929"[20] (Parmal, 2006, p. 14) [trad. de la autora]. De este modo, los gremios y las industrias relacionados con la moda establecieron sus raíces en la economía francesa firmemente desde el siglo XVII, sin mayores amenazas hasta bien entrado el siglo XX.

Al mismo tiempo que se producían bellos objetos y prendas de lujo en Francia, era necesario anunciar la aparición de nuevos productos y establecimientos, así como transmitir los recientes usos vestimentarios, tanto hacia las periferias francesas como hacia otras cortes europeas. En un principio, se utilizaron *poupées de mode*, muñecas cuyos trajes se confeccionaban a imitación de las modas parisinas. Estas pequeñas "embajadoras" de la moda francesa viajaban a pueblos y cortes alejados para informar de los nuevos estilos y cortes de prendas, así como de las innovaciones en tejidos y pasamanerías que se podían conseguir en París.

Durante el reinado de Luis XIV se innovó también en la manera de difundir la información sobre la moda francesa y aparecieron los primeros figurines:

> En 1672, Jean Donneau de Visé lanzó *Le Mercure Galant*, el cual se publicó entre 1672 y 1674. Este periódico mostraba los estilos actuales en la corte, así como las últimas noticias y las canciones de moda. Empezó a publicarse nuevamente en 1677 como *Le Nouveau Mercure Galant*, y de nuevo en 1678 bajo su título original. En esa época, un privilegio real protegía el título y las ilustraciones, y este periódico se convirtió en una herramienta propagandística para la corte francesa. Colbert lo aprovechó para diseminar las modas francesas fuera del ámbito cortesano y para crear una demanda por las nuevas manufacturas de su país.[21] (Parmal, 2006, p. 17) [trad. de la autora]

---

[20] "High fashion would be one of France's leading exports until the stock-market crash of 1929" (Parmal, 2006, p. 14).

[21] "In 1672, Jeran Donneau de Visé launched *Le Mercure Galant*, which ran from 1672 to 1674. The journal covered the current court styles, along with the latest news and fashionable songs. It was revived in 1677 as *Le Nouveau Mercure Galant*, and again in 1678 under its original title. At that time, a royal privilege protected the name and the illustrations, and the journal became a propaganda tool for the French court. Colbert made good use of it to spread French fashions outside the court and to create a demand for his country's new manufactures" (Parmal, 2006, p. 17).

La relevancia de París en el ámbito de la vestimenta no varió mayormente durante los reinados absolutistas que se sucedieron en el siglo XVIII. Los ideales de la Revolución Francesa incidieron en el estilo del período de finales de ese siglo, con lo que se le dio una mayor importancia a una manera de vestir sobria (en el caso de los hombres) y fantasiosa y complicada (en el caso de las mujeres). Este dimorfismo sexual también expresaba lo que la nueva sociedad burguesa del siglo XIX esperaba de hombres y mujeres. Los primeros debían ser ciudadanos de bien, austeros y ahorrativos y contrarios a perder el tiempo en las frivolidades de la moda. Estas sutilezas del vestir se reservaban para las mujeres burguesas, a quienes les correspondía mostrar el *status* social de sus padres y maridos (o amantes).

Según menciona Breward (2003), después de la Revolución Francesa no se dieron mayores cambios en el sistema jerarquizado de la industria textil parisina, por lo cual se mantuvo su reputación como capital de la moda. La estabilidad de la industria permitió que los subsecuentes reinados utilizaran el prestigio de la moda parisina para sus propios fines políticos. Los gobernantes reconocieron la importancia de la moda como exportación cultural, pero también como generadora de riqueza. Para Francia, la industria de la moda era económicamente muy valiosa y se consideraba esencial estimular el consumo entre los parisienses y los extranjeros. Durante el siglo XIX, las condiciones tecnológicas de la Revolución Industrial incidieron de tal manera en la industria textil, que se acrecentó el prestigio de París como el corazón de la moda y el buen gusto.

1.2.1. París y la Revolución Industrial

Los procesos que dieron paso a la Revolución Industrial en Europa son complejos y abarcan una parte significativa de la historia a partir del siglo XVIII. Para evitar las digresiones, en este apartado se hará una revisión de los avances tecnológicos que se relacionan con las industrias textil

y de la confección ya que estos desarrollos contribuyeron a reforzar la preponderancia francesa en el ámbito de la moda.

En términos generales, la Revolución Industrial equipó a la fabricación de telas con una serie de innovaciones tecnológicas que aceleraron sus procesos. Por ejemplo, se dieron mejoras en el cultivo de algodón y en la cría de ovejas, procesos necesarios como insumo principal de la confección de telas. Asimismo, se mejoró el transporte de las fibras hacia los lugares donde se realizaba la hilandería, el teñido y la tejeduría. Una vez obtenidas las telas, se aceleraron los procesos de corte y confección: se inventó el centímetro de costurera; aparecieron los sistemas de tallaje, que dieron pie a las prendas "listas para vestir", y se aceleraron en general los sistemas necesarios para producir ropa en grandes cantidades.

Wilson (2013) escribe: "Fue la industria del algodón la que impulsó el despegue de la Revolución Industrial en Inglaterra, el cual fue el primer país en industrializarse"[22] (p. 67) [trad. de la autora]. En este caso se buscaba la mecanización de las tejedurías y las hilanderías de algodón para reproducir los calicós de la India, muy populares en los siglos XVIII y XIX en Europa. Estas telas se importaban al continente europeo y empezaron a desplazar las telas de seda de fabricación occidental. Los procesos textiles se actualizaron después con máquinas de vapor que permitían una producción mucho más veloz para obtener mayor cantidad de tela de distintos materiales (mayormente naturales, aunque el rayón apareció como sustituto sintético de la seda hacia 1891). Durante el siglo XIX, las sedas francesas se producían en el área de Lyon y su popularidad aumentó gracias a los requerimientos de la alta costura parisiense. Este material es de confección más compleja y ardua, y con él se obtienen telas que se consideraban especialmente lujosas y deseables por su suavidad, colorido y fineza (Wilson, 2013, pp. 70-71).

La industrialización textil no se detuvo con la mecanización de los telares: también se buscaron maneras de estandarizar los procesos de tallaje de las prendas. Antes de la Revolución

22 "It was the cotton industry that fuelled the take-off of the Industrial Revolution in Britain, which was the first country in the world to industrialize" (Wilson, 2013, p. 67).

Industrial, todas las prendas se hacían a la medida del cliente, pero este proceso implicaba que cada pieza del patrón tendría medidas distintas para cada uno de los consumidores. A fin de evitar la pérdida de tiempo que esto representaba para la industria, comenzaron a inventarse sistemas de tallaje estándar, pero estos dependían de la aparición de instrumentos como la cinta métrica.

Las primeras prendas creadas masivamente por tallas fueron los uniformes militares y la ropa para los esclavos estadounidenses. Para el consumidor común, entre las décadas de 1830 y 1840 aparecieron prendas masculinas para el día confeccionadas según un tallaje estándar. Las prendas femeninas del siglo XIX mostraban una silueta más compleja que era difícil de uniformizar, por lo cual las primeras prendas femeninas por tallas fueron capas y mantos que no requerían mayor ajuste. La industria fue aprovechando los nuevos inventos para ampliar su oferta de prendas confeccionadas por tallas:

> La industria de las prendas "listas para vestir" se amplió de producir chaquetas, mantos y prendas de abrigo a trajes sastre, vestidos, blusas y enaguas. Nacieron los trajes de dos piezas. Se podían producir masivamente los trajes sastre citadinos para las nuevas mujeres trabajadoras.[23] (Wilson, 2013, pp. 77-78) [trad. de la autora]

El mayor beneficio de la aparición del tallaje industrial es el hecho de que este permite el consumo inmediato de las prendas y reduce significativamente los tiempos de espera del comprador. Si bien las tiendas comenzaron a ofrecer prendas por tallas en la segunda mitad del siglo XIX, la mayor parte de los almacenes grandes y de las tiendas por departamentos mantuvieron un equipo de costureras que ajustaba las prendas terminadas a las medidas del consumidor individual si este lo requería.

Algunos inventos fueron particularmente significativos para la industria de la moda. Desde finales del siglo XVIII se había buscado una forma de mecanizar la costura, lo cual culminó con la

---

[23] "The ready-made garment trade expanded from producing coats, mantles and outerwear to the 'coat and skirt', the dress, the blouse and the petticoat. 'Separates' were born. The smart city 'coat and skirt' could be mass produced for the new working girl" (Wilson, 2013, pp. 77-78).

aparición de máquinas de coser, como la patentada por la empresa Singer en 1851. Este tipo de máquinas aceleró la producción industrial y también permitió que la costurera doméstica pudiera enfrentarse a prendas más grandes y complejas.

Dentro de las fábricas, la máquina de coser también cambió el panorama de la industria. Algunas empresas comenzaron a trasladar su producción desde las casas de las costureras hacia una fábrica central en la que ellas trabajasen con máquinas. "El uso industrial de la máquina de coser permitió lo que podría concebirse como una fabricación en serie de prendas mucho antes de que esto ocurriese para los automóviles"[24] (Ross, 2008, p. 59) [trad. de la autora].

Como complemento de las máquinas de coser, en 1858, el inglés John Barran inventó una máquina que utilizaba una sierra circular para cortar fácilmente varias capas de tela de forma simultánea. Ross (2008) menciona que un cortador de telas que utilizara este equipo podía cortar en una semana suficientes piezas como para que 300 costureras trabajaran una semana completa (p. 58).

Las prendas no sólo se confeccionaban en plantas industriales, sino que era muy común que las mujeres desearan copiar los estilos de moda en sus casas, para su uso personal. Esto podía ser muy complicado para las damas que no tuviesen una formación profesional en costura ya que debían desarmar la prenda que deseaban replicar y calcar las piezas de tela. Como solución industrial, la invención de los patrones de papel simplificó la reproducción casera de los vestidos de moda. A partir de la segunda mitad del siglo XIX ya existían varios sistemas para tallar las prendas a los distintos tipos de cuerpos, lo que sirvió de base para la invención de patrones estándar.

Los patrones solían distribuirse con figurines de moda, de tal manera que las mujeres pudiesen copiar los nuevos estilos con relativa sencillez e inspiradas en los usos parisinos: "Fue así un paso sencillo para las empresas el distribuir los patrones a los puntos de venta de costura, en

[24] "The industrial use of the sewing machine allowed what might be thought of an assembly-line organization for suits of clothes well before it was the case for automobiles" (Ross, 2008, p. 59).

conjunto con las últimas y sofisticadas modas parisinas"[25] (Ross, 2008, p. 67) [trad. de la autora]. El sistema de patronaje fue tan popular que, a comienzos de la década de 1870, la empresa norteamericana Butterick (aún existente) vendió 6 millones de patrones al año.

A pesar de las ventajas que ofrecía el sistema de patronaje industrial, muchas mujeres preferían que las prendas se ajustasen a sus medidas particulares. Debido a esto, el *Manual de La Moda Elegante* mencionaba que los patrones comerciales debían ser adaptados a la medida de cada mujer pues las tallas estándar no podían ajustarse perfectamente a cada una, y por tanto incluían un sistema de patronaje para las suscriptoras:

> Por último, un *Método completo de corte y confección*, tan claro como sencillo, forma la principal parte y puede decirse que más útil de nuestro MANUAL; pues no hay que confundir el córte de patrones, de que nos ocupamos igualmente, con el córte de la tela sobre la cual se pone un patrón comprado ó sacado de un periódico de modas. Estos patrones no están casi nunca hechos á la medida de la persona que desea utilizarlos, y si bien se les puede modificar y ajustarlos á todas las medidas, semejante trabajo equivale al córte de un nuevo patrón, hecho á una medida particular. (2005, reimpresión de 1878, p. 11)

Según Breward (1995), la mecanización de la manufactura de prendas femeninas recibió ayuda de la aparición de la máquina de coser, la cual facilitaba los procesos, pero la complejidad del atuendo de las mujeres y un cierto prejuicio en contra de las prendas baratas debido a su valor social más bajo, dificultaron que triunfara por completo la industrialización en este ámbito. Adicionalmente, en este sistema se preciaba más la individualidad del estilo y no la uniformidad, por lo cual muchas mujeres de clase media preferían que sus prendas fuesen confeccionadas a medida.

---

[25] "It was thus not a difficult step for businesses to distribute patterns to the various dressmaking outlets, in conjunction with the latest, high, Parisian fashions" (Ross, 2008, p. 67).

Es interesante notar que la industrialización de los procesos de manufactura convivía con la creación manual: la alta costura es un ejemplo esencial de esto, pero también algunas prendas de consumo masivo requerían ser ensambladas a mano. Este tipo de trabajo se realizaba en terribles condiciones dentro de un sistema que se conoce en inglés como *sweated labor* (que en español equivale a "labor esclava"). La mayor parte de las trabajadoras que se encargaban de confeccionar estas prendas eran mujeres jóvenes, quienes recibían bajísimos salarios por confeccionar, por ejemplo, blusas de telas muy delicadas que llevaban muchos detalles finos, como alforzas, pliegues y recogidos. La labor casi esclava del siglo XIX se realizaba bajo un sistema parecido al de la maquila doméstica: a las costureras se les entregaban las piezas para que las cosieran en sus hogares y luego recibían la paga correspondiente a la cantidad de prendas que hubiesen logrado armar.

Los procesos de industrialización textil implicaron que las prendas fuesen más baratas, más fáciles de consumir, y, a su vez, que las modas cambiasen con una mayor rapidez gracias a la veloz sustitución de las prendas por otras nuevas, y a la rápida difusión de las imágenes y las noticias debida a la imprenta, el correo y el telégrafo. Para satisfacer la demanda de prendas baratas, la industria de la moda empleaba grandes cantidades de personas en sus diferentes estratos: "En Londres, en 1851, 125.000 mujeres mayores de veinte (16.3 % de ese grupo etario) se ganaban la vida en las industrias de la costura y la zapatería, casi la misma cantidad que las que fungían como servicio doméstico"[26] (Ross, 2008, p. 58) [trad. de la autora].

Los desarrollos acelerados en la industria de la producción, en las tecnologías para la difusión y en los nuevos espacios de consumo de la moda parisiense se unieron para que esta se convirtiera en el estilo más difundido y prestigioso durante todo el siglo XIX. Gracias a los cambios sociales que sufrió Costa Rica en la segunda mitad del siglo, expuestos anteriormente, pudo penetrar más profundamente el gusto francés, diseminado mediante las publicaciones de moda y

[26] "In London, in 1851, 125.000 women over the age of twenty (16.3 percent of that age group) earned a living in the clothing and shoemaking industries, almost as many as were in domestic service" (Ross, 2008, p. 58).

los objetos materiales requeridos para concretar la asociación simbólica con este gusto "legítimo" y más "civilizado". Costa Rica se sumó al resto de países que recibían insumos industriales, productos terminados y publicaciones periódicas con los que podían unirse a la corriente de la vida y el consumo modernos. Sin embargo esto no fue suficiente para garantizar la adopción de los nuevos estilos y su constante renovación: se necesitaron avances tecnológicos y cambios significativos en la cultura visual que crearan nuevos espacios y formas para el consumo de modas, como se detallará a continuación.

1.2.2. La nueva cultura visual del consumo

El siglo XIX trajo un nuevo concepto de la vida en la ciudad como un tipo de espectáculo visual en el que la vestimenta desempeña un papel extraordinariamente importante. La moda es parte del panorama del cambio social tan extendido por el mundo y se comporta como expresión visual de los placeres de la vida en las urbes, que Walter Benjamin detalló en la cultura del *flâneur*, el caminante observador, mientras que Elias reconoce el deleite que produce el mirar a quienes se comportan (y se visten) de manera civilizada. Wilson (2013) describe cómo el apogeo de la vida metropolitana era la caminata ociosa y sin prisas por las Tullerías o el Bois de Boulogne, en cuyo desfile era esencial presentarse para absorber las últimas modas (p. 134).

La renovada ciudad de París era cosmopolita, amplia y visualmente atractiva. La leyenda del *chic* parisino se asociaba estrechamente con la moda francesa, hasta tal punto de que gran parte del espectáculo del espacio público en París estaba dado por la extraordinaria apariencia de sus habitantes. De este modo, obtener las prendas y los accesorios necesarios para participar del nuevo espectáculo de la vida citadina se convertía en una preocupación estéticamente vital. Durante la segunda mitad del siglo XIX surgió un mundo fantástico del consumo, cuyo centro se encontraba en la tienda por departamentos. Estas nuevas edificaciones cambiarían por completo la forma de

comprar: "El gasto de dinero se convirtió en una actividad de ocio en sí misma"[27] (Wilson, 2013, p. 144) [trad. de la autora], en un rito del consumo en el mundo burgués.



Fig. 1.11: Grabado del interior de la tienda Au Printemps.

El explosivo surgimiento de las tiendas por departamentos en el París de la segunda mitad del siglo XIX obedeció a una serie de razones que resaltaban la novedad de estos espacios y su relación muy estrecha con las consumidoras burguesas. Estas tiendas ofrecían grandes ventajas por sobre las pequeñas *boutiques* o tiendas especializadas: dado su enorme tamaño (fig. 1.11), las tiendas departamentales adquirían el producto en mayor volumen y podían ofrecer precios más bajos. Además, estos precios eran fijos, por lo que se impedía el regateo con los vendedores. Por su misma naturaleza, las tiendas por departamentos reunían muchísimos objetos en categorías muy variadas, de tal forma que no era necesario visitar otras tiendas. Adicionalmente, en ocasiones se ofrecían descuentos y rebajas especiales, lo cual no se acostumbraba en los comercios pequeños.

Además de consideraciones prácticas, las tiendas por departamentos se organizaban para atraer y atrapar a los clientes dentro de sus magníficas instalaciones. Los objetos se exhibían de maneras muy atractivas y visualmente abrumadoras: se podían encontrar alfombras o géneros textiles que parecían caer hasta el suelo desde los altos techos de la tienda. Gracias a estas exhibiciones, se instaba sutilmente a los clientes a que ambulasen por la tienda para examinar las novedades y dejarse envolver por la atmósfera lujosa.

---

[27] "The spending of money became a leisurely activity in itself" (Wilson, 2013, p. 144).

Finalmente, eran lugares que atraían a una clientela casi exclusivamente femenina y burguesa. Las compradoras encontraban allí un lugar semipúblico "apropiado" y seguro para desenvolverse sin chaperonas ni acompañantes masculinos. Las damas podían encontrar un ambiente "adecuado" para su clase social; podían dedicarse al placer de ver personas y productos, y de ser vistas con los atuendos correctos para la burguesía. La tienda por departamentos cambió radicalmente la forma visual de hacer compras y se centró en que el acto de comprar fuese una actividad ociosa y no una simple necesidad: es un testimonio de la importancia de observar en la nueva sociedad capitalista industrial (Wilson, 2013, p. 152).


PARIS

GRANDS MAGASINS DU

Printemps

NOVEDADES

PÍDASE

el Catálogo general ilustrado encerrando todas las modas para la ESTACIÓN de VERANO, que es enviado *gratis y franco*, á quien lo solicite por carta franqueada dirigida á

MM. JULES JALUZOT & Cie

PARIS

Todas las personas que se hallan ya en relaciones con el *PRINTEMPS*; recibirán el catálogo sin que tengan necesidad de pedirlo.

Enviamos igualmente *gratis y franco* sobre pedido por carta franqueada, las muestras de todos nuestros tejidos; pero rogamos á las señoras nos indiquen lo más exactamente que les sea posible, la clase de las telas que desean recibir y nos fijen los precios aproximados

Todo paquete postal de 5 kilos conteniendo por 50 francos de mercancías es enviado extra-muros franco de porte á todas las estaciones que tengan establecido el servicio de encomiendas postales.

Para los envíos por cajas [illegible] la hoja de condiciones de [illegible] adjunta á cada catálogo.

Fig. 1.12: Anuncio del catálogo de verano del almacén Printemps. *El Heraldo*, 16 de julio de 1898.

El amplio estudio sobre la tienda Bon Marché que realizó Michael B. Miller (1981) ofrece vívidas descripciones del interior de este local, así como un análisis profundo sobre la cultura de consumo y de masas que surgió aparejada a este negocio y similares. La tienda Bon Marché estaba dirigida al público burgués, el principal beneficiario de la producción de masas antes de la I Guerra Mundial. La producción y la venta masivas eran las especialidades de las tiendas departamentales, las que se convirtieron en el campo para la "democratización del lujo" de finales del siglo XIX. En sí, esto significó que los objetos nuevos y brillantes de la Revolución Industrial fuesen más accesibles y atractivos para las clases burguesas, las que finalmente podrían acercarse a una versión masificada del lujo aristocrático. La importancia cultural de la tienda por departamentos yace en su contribución a que la sociedad de consumo aumentase su popularidad y desdibujase sus límites geográficos:

> Por sí sola, la tienda por departamentos no lleva a la aparición de la sociedad de consumo, pero sí se encontraba en el centro de este fenómeno. Como un mecanismo

> económico, hizo posible esta sociedad, y, como una empresa con una gran clientela de provincias, hizo, de la cultura de consumo, una cultura nacional. Por encima de todo, como iniciativa empresarial fundada sobre la venta masiva al por menor, tuvo un papel muy activo en cultivar el consumo como forma de vida entre la burguesía francesa.[28] (Miller, 1981, pp. 165-166) [trad. de la autora]

La tienda por departamentos ayudaba a crear el mundo visual y estético de la burguesía citadina, y a difundir las maneras "correctas" y la presentación adecuada del hogar y de la vestimenta. Según Wilson (2013), estos establecimientos creaban la vida burguesa por medio de una sutil educación visual de su clientela burguesa, la que se sentía irremisiblemente atraída a reproducir los espacios domésticos que se mostraban en sus vitrinas y a consumir las prendas y los objetos que se ofrecían para todos los momentos posibles (p. 150).

Así, las tiendas por departamentos tomaban el lugar de palacios para las compras, y sus enormes y atractivas vitrinas enfatizaban la importancia de la educación del gusto de sus clientes. La cultura visual del consumo en esa época estaba muy centrada en los afiches, los catálogos y los anuncios que se producían para las tiendas por departamentos. "Este nuevo sistema (tiendas por departamentos) dependía del mercadeo y la promoción, incluyendo exhibiciones seductoras y un emergente campo de publicidad en el cual las imágenes desempeñaban un papel muy importante[29] (Iskin, 2007, p. 7) [trad. de la autora].

Los procesos de cambio en la forma de consumo en este período no permitieron que se desaprovechara el amplio mercado situado fuera de las fronteras europeas, incluyendo a Centroamérica dentro de las regiones que podían recibir los catálogos y los productos de las

---

[28] "The department store alone did not lead to the appearance of a consumer society, but it did stand at the center of this phenomenon. As an economic mechanism it made that society possible, and as an institution with a large provincial trade it made the culture of consumption a national one. Above all, as a business enterprise predicated upon mass retailing, it played an active role in cultivating consumption as a way of life among the French bourgeoisie" (Miller, 1981, pp. 165-166).

[29] "This new system [department stores] depended on marketing and promotion, including seductive displays and an emerging field of advertising in which images played a major role" (Iskin, 2007, p. 7).

tiendas departamentales. Más allá de la influencia de la tienda por departamentos sobre el consumo en las provincias francesas, estos establecimientos lograron exitosamente transmitir sus valores a las periferias del estilo. Las imágenes que se producían para las tiendas por departamentos también llegaban a Costa Rica mediante los catálogos que se utilizaban para las ventas internacionales. Así, en el caso de que algún objeto no pudiese conseguirse en San José, o de que se buscasen objetos de una calidad distinta, los consumidores costarricenses podían recurrir a las ventas por correo o por catálogo. Para esto, podían servirse de las publicaciones que enviaban las grandes tiendas por departamentos, como el almacén parisino *Printemps*. Vega (1998) menciona un aviso que se publicó en *El Heraldo de Costa Rica*, con fecha del 16 de enero de 1898, en el que se detalla lo ofrecido por el catálogo de ropa blanca de este establecimiento: "artículos de telas, hilo, algodón blanco, lencería, ajuares, canastilla, mantelería, encajes, géneros de punto, cortinas, etc. y encierra también numerosas muestras de ocasiones excepcionales" (p. 8). Las clientes podían solicitar además muestras de los tejidos que les interesaba comprar y recibirían envíos gratuitos al adquirir 50 francos en mercadería. El aviso menciona que el próximo catálogo (de verano) saldría a la luz al mes siguiente (fig. 1.12).



AU BON MARCHÉ

PARÍS — NOVEDADES — Casa Arístides BOUCICAUT — PARÍS

Almacenes de Novedades que reunen en todos sus artículos el surtido más completo, más rico y más elegante.

El sistema de vender todo con **poco beneficio** y enteramente **de confianza**, es absoluto en los Almacenes del **BON MARCHÉ**.

El **Catálogo** de las *Novedades* de la *Estación de Verano* acaba de publicarse, y se remite, **franco**, á todas las personas que le pidan. El **BON MARCHÉ** expide igualmente, sobre pedido y **franco**, variadas *Muestras* de sus telas, así como *Albums* de sus modelos de *Artículos confeccionados*.

La Casa del **BON MARCHÉ** posee considerables surtidos, y está reconocido que ofrece muy grandes ventajas, tanto desde el punto de vista de la **calidad**, como por la **baratura real** de todos sus géneros.

La Casa del **BON MARCHÉ** remite pedidos á todas las partes del mundo, y tiene correspondencia en todos los idiomas.

Los envíos que puedan ser expedidos por paquetes postales se hacen en tantos paquetes, *francos*, como número de veces, á 25 francos, importe el pedido, pagado al hacerle. — Los derechos de aduana son de cargo de los clientes.

El **BON MARCHÉ** (**París**) no tiene **Sucursal**, ni **Representante**, y ruega á sus parroquianos que desconfíen de los comerciantes que se sirvan de su título.

Los Almacenes del **BON MARCHÉ** *son los más grandes, más bien surtidos y mejor organizados del mundo*, conteniendo todo lo que la experiencia ha producido como útil, cómodo y confortable; y son, por tal concepto, una de las **curiosidades de PARÍS.**

Fig. 1.13: Anuncio de la tienda por departamentos Au Bon Marché en *La Moda Elegante*, 30 de marzo de 1892.

Aún más, la consolidación del modelo capitalista ocurre incluso en las diversiones públicas, las cuales apelan directamente al consumo como actividad de ocio. Entre las nuevas formas de

entretenimiento público, Fumero (2010) menciona las compras por catálogo o la visita a tiendas por departamentos, donde se consolida "el uso del tiempo libre basado en la lógica del consumo conspicuo, —como elemento, a la vez de diferenciación social e identidad colectiva—" (Fumero, 2010, p. 21).

A fines del siglo XIX, el comercio con catálogos desde las tiendas europeas hacia consumidores latinoamericanos resultaba notablemente fructífero. Miller (1981) detalla que, del millón y medio de catálogos que se imprimieron en 1894 para la temporada invernal del Bon Marché, 260.000 se enviaron al extranjero (un 17,33 %). Asimismo, esta tienda envió a Centroamérica (en el período fiscal de 1902-1903) paquetes valorados en 167.702 francos, un valor no muy lejano de los 197.807 francos en envíos a España (Miller, 1981, pp. 61-63). Miller comenta:

> Sin embargo, la mayor fuente de la prosperidad del imperio no estaba en atraer a sus súbditos hacia el centro, sino en llevar el centro hasta ellos. En parte, esto se lograba con viajes internacionales, con exhibiciones en las grandes ferias extranjeras o con la apertura de agencias en ciudades distantes. Mayormente, se conseguía con la práctica del comercio por correo, la cual se inició en el Bon Marché en 1871, o posiblemente hasta una década antes.[30] (1981, p. 61) [trad. de la autora]

En el número del 30 de marzo de 1892 de la revista *La Moda Elegante* apareció un anuncio del Bon Marché (fig. 1.13), en el cual se detallaron las ventajosas condiciones para que las suscriptoras de la publicación tuviesen acceso a las mercancías parisinas. Esta tienda enviaba gratuitamente la edición del catálogo de temporada, así como muestras de las telas que los clientes solicitasen, y álbumes con los modelos de artículos confeccionados. Se enfatizaba que el Bon Marché mantenía correspondencia en todos los idiomas, que enviaba sus productos a todas partes del mundo y que estos eran de excepcional calidad y de precio económico: "Los almacenes del Bon Marché *son los*

[30] "But the greatest source of the empire's prosperity lay not in bringing its subjects to the center, but rather in bringing the center to them. In part this was accomplished by going abroad, by exhibiting displays at foreign world's fairs or by opening agencies in distant city markets. Most of all it was accomplished through the practice of mail-order, the Bon Marché maintaining a service by 1871, and perhaps as early as a decade before"(Miller, 1981, p. 61).

más grandes, más bien surtidos y mejor organizados del mundo, conteniendo todo lo que la experiencia ha producido como útil, cómodo y confortable; y son, por tal concepto, una de las curiosidades de París" (p. 144).

Durante el siglo XIX se encuentran nuevas formas de distribuir los productos industriales y a la vez se mejora la manera de transmitir los valores simbólicos asociados con estos objetos masificados. Los figurines son una forma visualmente efectiva de educar a la población: sus ilustraciones pueden utilizarse como referentes de los nuevos estilos que desarrollan las capitales y ayudan a orientar las elecciones de consumo de una élite que desea fervientemente demarcar su posición relativa a otras clases sociales. El gusto francés aprovecha las nuevas formas industriales para afianzarse como legítimo: no sólo tiene la mayor red de distribución material, sino que posee la mejor red de adoctrinamiento y educación visual del gusto.

El efecto de la aparición de las masas en las urbes modernas es tal que "las capitales son ahora unas ciudades de masas, anónimas, aptas para el cartel, para el gran almacén y el letrero gigantesco" (Ramírez, 2004, p. 79). La ciudad moderna requiere un nuevo tratamiento de la imagen, en el que es esencial la reproducibilidad masiva, "realista" y barata, de tal forma que la imagen pueda sobresalir por encima del estruendo visual y penetrar, por su misma multiplicidad, todos los espacios. Ramírez (2004) detalla los procesos que lograron agilizar la reproducción de las imágenes cotidianas; la aparición de nuevas y más poderosas imprentas; y la aparición del cartel (y del diseño gráfico) como parte de un proceso mucho mayor de "densificación iconográfica" (p. 127): "para muchos contemporáneos, la explosión de color que inyectaban en la vida cotidiana, sus logros en la representación de las actitudes, los tipos y los ideales de una época, eran méritos suficientes como para considerarlos por encima de cualquier otra manifestación artística" (pp. 128-129).

De este tupido entramado visual que ofrecían las grandes capitales europeas, una parte se desprendía para conformar la exportación visual de la cultura de masas. Los figurines cumplían el rol de embajadores del gusto, pero ofrecían un acceso socialmente diferenciado a la información

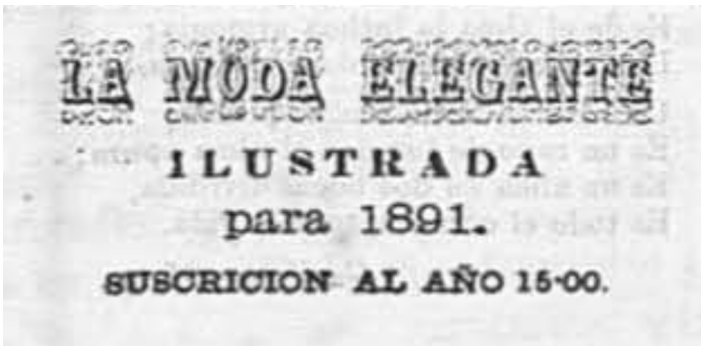


Fig. 1.14 (sup.): Anuncio de la revista *La Moda Elegante* en *El Anunciador Costa-ricense*, 16 de junio de 1891.

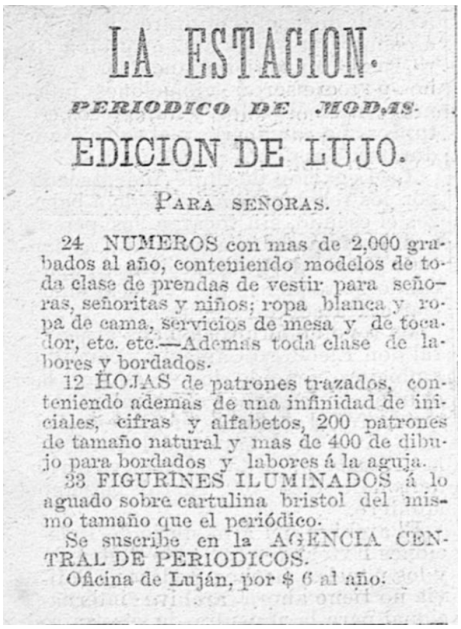


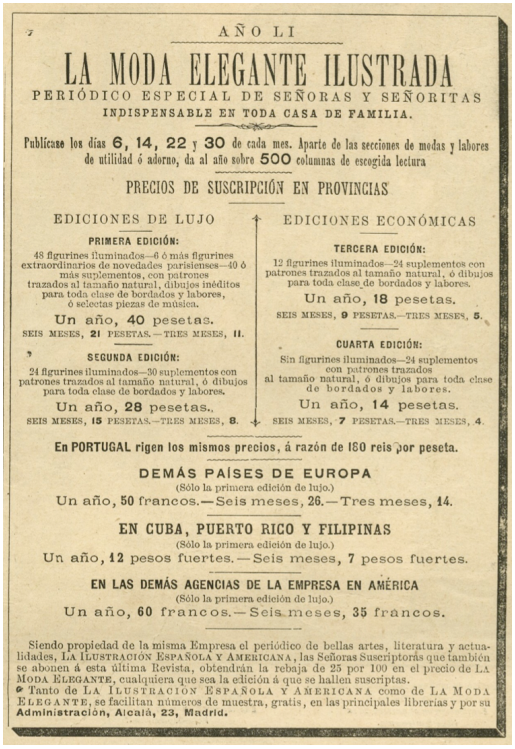
Fig. 1.15 (der.): Anuncio de la revista *La Estación* en *El Correo de Costa Rica*, 23 de diciembre de 1888.

visual. Los figurines del corpus de estudio llegaban a Costa Rica mediante suscripciones, cuyos precios se anunciaban en las mismas revistas. Para adquirir una suscripción, el interesado debía pagar el importe y ser anotado en las listas que levantaban los agentes autorizados por la casa editorial. La mayor parte de estas transacciones se realizaban en las librerías o imprentas. El agente enviaba la información y el dinero a las oficinas de la revista y recibía posteriormente los números según su frecuencia de publicación, los cuales debía remitir al suscriptor.

Por ejemplo, los ejemplares de *La Revista Ilustrada de Nueva York* que se utilizaron en esta investigación, se encuentran lujosamente encuadernados juntos y aún conservan un distintivo de la Librería Moderna de Antonio Font, situada en el centro de San José. Según como se anuncia este establecimiento en *El Pabellón Español*, sus clientes podían adquirir suscripciones a periódicos de todo el mundo y hacer encuadernar estos ejemplares al culminar el año.

Con respecto a *La Moda Elegante* y *La Estación*, se encontraron anuncios de ambas revistas en periódicos costarricenses (figs. 1.14 y 1.15). *El Correo de Costa Rica* muestra un anuncio del periódico de modas *La Estación*: "Se suscribe en la Agencia Central de Periódicos, oficina de Luján, por $ 6 al año" (p. 4). Por su parte, *El Anunciador Costa-ricense*, publicado por la Librería Española en San José, ofrecía suscripciones a *La Moda Elegante* por $ 15 (p. 1). *La Moda Elegante* se suscribía en

las agencias internacionales de esta publicación por 60 francos anuales o 35 francos semestrales[31] (fig. 1.16). La diferencia de precios entre estas dos publicaciones se debía muy posiblemente a su periodicidad: *La Estación* aparecía 2 veces al mes, mientras que *La Moda Elegante* lo hacía 4 veces al mes.



AÑO LI

LA MODA ELEGANTE ILUSTRADA

PERIÓDICO ESPECIAL DE SEÑORAS Y SEÑORITAS

INDISPENSABLE EN TODA CASA DE FAMILIA.

Publícase los días 6, 14, 22 y 30 de cada mes. Aparte de las secciones de modas y labores de utilidad ó adorno, da al año sobre 500 columnas de escogida lectura

PRECIOS DE SUSCRIPCIÓN EN PROVINCIAS

EDICIONES DE LUJO

PRIMERA EDICIÓN:

48 figurines iluminados—6 ó más figurines extraordinarios de novedades parisienses—40 ó más suplementos, con patrones trazados al tamaño natural, dibujos inéditos para toda clase de bordados y labores, ó selectas piezas de música.

Un año, 40 pesetas.

SEIS MESES, 21 PESETAS.—TRES MESES, 11.

SEGUNDA EDICIÓN:

24 figurines iluminados—30 suplementos con patrones trazados al tamaño natural, ó dibujos para toda clase de bordados y labores.

Un año, 28 pesetas.

SEIS MESES, 15 PESETAS.—TRES MESES, 8.

EDICIONES ECONÓMICAS

TERCERA EDICIÓN:

12 figurines iluminados—24 suplementos con patrones trazados al tamaño natural, ó dibujos para toda clase de bordados y labores.

Un año, 18 pesetas.

SEIS MESES, 9 PESETAS.—TRES MESES, 5.

CUARTA EDICIÓN:

Sin figurines iluminados—24 suplementos con patrones trazados al tamaño natural, ó dibujos para toda clase de bordados y labores.

Un año, 14 pesetas.

SEIS MESES, 7 PESETAS.—TRES MESES, 4.

En PORTUGAL rigen los mismos precios, á razón de 160 reis por peseta.

DEMÁS PAÍSES DE EUROPA

(Sólo la primera edición de lujo.)

Un año, 50 francos.—Seis meses, 26.—Tres meses, 14.

EN CUBA, PUERTO RICO Y FILIPINAS

(Sólo la primera edición de lujo.)

Un año, 12 pesos fuertes.—Seis meses, 7 pesos fuertes.

EN LAS DEMÁS AGENCIAS DE LA EMPRESA EN AMÉRICA

(Sólo la primera edición de lujo.)

Un año, 60 francos.—Seis meses, 35 francos.

Siendo propiedad de la misma Empresa el periódico de bellas artes, literatura y actualidades, LA ILUSTRACION ESPAÑOLA Y AMERICANA, las Señoras Suscriptoras que también se abonen á esta última Revista, obtendrán la rebaja de 25 por 100 en el precio de LA MODA ELEGANTE, cualquiera que sea la edición á que se hallen suscriptas.

Tanto de LA ILUSTRACION ESPAÑOLA Y AMERICANA como de LA MODA ELEGANTE, se facilitan números de muestra, gratis, en las principales librerías y por su Administración, Alcalá, 23, Madrid.

Fig. 1.16: Aviso de la suscripción a la revista *La Moda Elegante*, aparecido en la misma publicación, 6 de junio de 1892.

Al confrontar los precios que se cobraban por estas suscripciones a periódicos ilustrados con los salarios de profesionales costarricenses de la época, es posible comprender cuán lejos se encontraban del alcance de los sectores populares. Por ejemplo, en los años 1890 y 1891, el salario mensual de un diputado era de 200 pesos, mientras que un profesor de secundaria ganaba 100 pesos; un maestro, 50 pesos; un peón, 30 pesos (Vega, 1998, p.12).[32]

Al demostrar que estas publicaciones se dirigían a un público mayormente burgués, es necesario indagar en el significado de sus ilustraciones y textos como transmisores del gusto afrancesado hacia las periferias del estilo.

---

[31] Según el tipo de cambio aproximado para esta época, 60 francos de 1895 eran equivalentes a $ 11,55 de 1895, y tenían el mismo poder adquisitivo que $ 349 en el 2015 (http://www.historicalstatistics.org/Currencyconverter.html)

[32] Con respecto al valor actual de estos salarios, es necesario mencionar que en 1895 se establece "la equivalencia de la moneda nacional con las extranjeras 'analizando el valor intrínseco por haber desaparecido la moneda nacional'. La equivalencia se fijó en $ 1,1947 para el oro americano y en $ 1,1565 para el oro inglés" (Soley Güell, 1947-1949, p. 24). Según datos del Bureau of Labor Statistics estadounidense, $ 100 en 1895 equivalen al poder adquisitivo de $ 2.999,87 en el 2018 una vez que se ajustan a la inflación. Es decir, con $ 1 de 1895 se pueden adquirir productos por $ 29,99 en el 2018 (https://www.officialdata.org/1890-dollars-in-2018?amount=100)

1.3. Significado de los figurines como transmisores del gusto legítimo

Los figurines de modas reunían las características propias del objeto industrial, masificado, barato y fácilmente reproducible, con un aprovechamiento de los nuevos canales de difusión y transporte, de tal forma que se convertían en un valiosísimo aliado para la transmisión del gusto francés. Por sí mismo, el estilo parisiense ofrecía "ventajas simbólicas" a quienes desearan seguir sus complejos dictados. Las mujeres de la élite latinoamericana utilizaban la información contenida en los figurines para educar su gusto, reforzar sus criterios y orientar sus elecciones de consumo de tal forma que pudiesen reproducir adecuadamente la apariencia esperada para la dama burguesa. Esta apariencia les permitía separarse visual y simbólicamente de las clases económicamente inferiores, para quienes estos gastos resultaban inalcanzables, y emular a su vez a las clases altas extranjeras cuyo grado de "civilización" deseaban reproducir en sus maneras, vestimenta y adorno corporal.

Dentro de los textos en los figurines aparecen menciones directas al "buen gusto", "la distinción", "lo apropiado" y "lo correcto", todo lo cual se tomará como el "gusto legítimo" del que habla Bourdieu. Los figurines asumen el papel de enviados de la moda parisina, de tal forma que su criterio se torna incuestionable y sus consejos resultan válidos para la mujer de las periferias. Por ejemplo, *La Estación* del 16 de noviembre de 1894 apela así a sus suscriptoras: "Además, si nuestras lectoras siguen los patrones é indicaciones de nuestro periódico, pueden estar seguras de vestirse con arreglo á la última moda y sobre todo con distinción, lo cual es de suma importancia" (p. 169). La distinción —esa categoría indefinida, pero existencialmente importante— resalta en los figurines como característica de las mujeres bien avenidas: se distinguen de los demás por su apego a las últimas modas, por su forma de mostrar poderío económico y social. La expresión visual de la distinción también requería del dominio de un código, complejo y cambiante con la misma rapidez que las modas, y que podía ser legible sólo para quienes poseyeran la clave (Hiner, 2010, p. 11), la cual podía encontrarse dentro de las imágenes y textos de los figurines.

Aún así, una mujer burguesa como es debido no se vestía de forma exagerada o llamativa, sino que se encontraba siempre en tensión entre lo apropiado y lo extravagante, entre lo barato y deslucido y lo caro e inapropiadamente opulento. Una dama de la burguesía se localizaba en esa angustiosa relación de rechazo de lo vergonzosamente pobre y de lo insosteniblemente rico, y esa tensión se reflejaba hasta en los más nimios detalles de su vestimenta:

> Una mujer de buen tono no se distingue por la riqueza de sus vestidos, sino por una buena elección y fino gusto en los detalles […] Lo mismo sucede con las cintas que necesitan siempre ser buenas y hermosas. Vale más suprimirlas en un traje que no emplear una clase inferior. (*La Estación,* 16 de setiembre de 1894, p. 137)

Este ejemplo de la orientación de las decisiones de consumo es muy representativo del tipo de consejos que aparecen en los figurines, tanto las apelaciones directas al "buen gusto" como las más oblicuas referencias "a lo que se lleva" en París como capital del gusto legítimo. Además, los figurines adoptan la expresión capitalista del gusto mediante el objeto material, absolutamente imprescindible para que los consumidores pudiesen ubicarse dentro de la escala visual de clase. Hiner (2010) rescata cómo surge un nuevo refinamiento del consumo, una especie de sabiduría de cómo y qué consumir, que emerge junto con una "ideología moral del buen gusto"; y ambas producen la fusión entre la moda y la distinción, la cual sería vital para crear la manera de presentarse a sí mismos de los consumidores del siglo XIX[33] (p. 9) [trad. de la autora]. Así, los figurines pueden calzar perfectamente dentro de estas nuevas exigencias para el consumo: por un lado dotan a sus lectoras de la información oficial, de las "claves del buen gusto", mientras que por otra parte contribuyen con el discurso de la necesidad de presentarse correctamente vestidas como representación visual de su superioridad moral y de clase.

Esta superioridad moral es fácilmente entendible si se describe cómo las mujeres burguesas poseían una serie de objetos que las definían visualmente y que respaldaban su pertenencia a una

---

[33] "He argues that a "moral ideology of good taste" emerged alongside the refinement of consumption as "purchasing know-how," thus producing the collusion between fashion and distinction that would become vital to nineteenth-century self-representation" (Hiner, 2010, p. 9).

clase de mujeres "decentes", pero que al mismo tiempo permanecían en conflicto visual con las mujeres de clase baja, cortesanas o prostitutas. Estas trataban de apropiarse de los objetos significadores de clase y decencia, los cuales eran aún mucho más frágiles como símbolos debido a la facilidad de obtenerlos gracias a su masificación industrial. Esta es otra arista de cómo la lógica de la imitación y la distinción, brillantemente articulada por Simmel, produce tensiones simbólicas y de clase. Simmel describe esta tensión en su texto *Filosofía de la moda*: es un conflicto entre la búsqueda de pertenencia simbólica a un grupo y la necesidad de evidenciar su lejanía con otros grupos, considerados socialmente inferiores. Este panorama se torna más complejo en el capitalismo, dado que

> los objetos de moda, a fuer de cosas externas, son muy particularmente asequibles por el simple dinero. Es más fácil establecer por medio de ellos paridad con la capa superior, que en otros órdenes donde es forzosa una adquisición individual, imposible de lograr con dinero. (2015, p. 41)

Se puede agregar a esto que la vestimenta no es sólo fácilmente accesible con el dinero, sino que además es un indicador clara y públicamente visible. Esta característica de visibilidad torna la moda en un signo de clase particularmente atractivo, especialmente si se toma en cuenta que el campo de acción de la mujer burguesa del siglo XIX era sumamente reducido y, por lo tanto, ella podría ejercer estas luchas por el poder únicamente en aspectos como su presentación personal.

Dentro de los conceptos de "gusto" y de "proceso civilizador", los figurines transmiten entonces la información necesaria para establecer el gusto legítimo y propiciar la dinámica necesaria para continuar el proceso civilizador; es decir, la competencia entre clases sociales y el ascenso de la burguesía. Elias se refiere a la aristocracia como la clase alta y dominante en su libro, pero, cuando examina el siglo XIX, incluye también la sustitución de la nobleza y sus valores debida al ascenso social de la burguesía. Este proceso implica moldear el comportamiento hacia conductas que permiten el trabajo profesional, en vez de la vida cortesana, y que convierten este espacio laboral en un lugar para demostrar las conductas civilizadas. De esta manera, los modelos

de autocontrol de la clase alta pasaron a la clase burguesa gracias a las mejoras en su nivel de vida y al aumento de su poder social (Elias, 2000, pp. 427-428).

1.3.1. La cornucopia del consumo de masas

Los figurines del acopio desarrollan discursos textuales y visuales acerca del gusto y de las maneras "apropiadas" de presentación personal para sus lectores. Dos de estas publicaciones se orientaban exclusivamente a un público femenino y burgués, algo que se hace patente desde sus vistosos encabezados. *La Moda Elegante* (fig. 1.17) se define a sí misma como un "Periódico especial de señoras y señoritas, indispensable en toda casa de familia", y su encabezado luce una especie de cornucopia, de la cual se derraman los objetos que la revista considera representativos de lo femenino: un bastidor de bordado, un lujoso instrumento de cuerda, una sombrilla decorada, un abanico, libritos delgados, un cofre lleno de collares de cuentas o de perlas, un rosario, telas bordadas, pergaminos ilustrados, una exuberante pluma de avestruz y un cilindro que puede ser un tintero o un carrete de hilo.

Por su parte, *La Estación* (fig. 1.18) resume sus intenciones en "Periódico para señoras", y representa en su encabezado dos mujeres "clásicas" yacentes: una lee un grueso volumen, la otra sostiene una pluma. Debajo de este marco aparecen los atributos femeninos: telas, ramas floridas y tiras de perlas se extienden hacia los lados de una especie de jarrón plano en el que se divisan guantes, lujosas plumas de avestruz y un objeto similar a una libreta. A la derecha de esta composición acechan las máscaras de la tragedia y la comedia; a la izquierda, pinceles, una paleta y algunos pequeños instrumentos.

Los objetos que acompañan al encabezado de estas dos publicaciones pueden interpretarse como recordatorios de la complejidad y, al mismo tiempo, limitación del espacio femenino burgués a fines del siglo XIX. En este sentido, aparecen artículos que apelan a la educación artística, tanto musical como plástica, así como a las artes dramáticas, todos ellos referentes a ocupaciones





Fig. 1.17: Encabezado de *La Moda Elegante*, 30 de setiembre de 1892.
Fig. 1.18: Encabezado de *La Estación*, 16 de febrero de 1889.

apropiadas para la buena sociedad. Los objetos relacionados con la escritura y la lectura reflejan algunos de los contenidos de las revistas, que incluyen novelas por entregas, poemas y cuentos moralistas. Por último, la categoría de objetos lujosos o de vestimenta muestra cómo el mundo femenino se relacionaba visualmente con las apariencias: perlas, guantes, abanicos, telas opulentas, etc.

La imagen de la cornucopia, de la abundancia de objetos bellos y lujosos, puede asemejarse al tratamiento que Susan Hiner (2010) otorga a la *corbeille de mariage* (literalmente "cesta de matrimonio": la dotación de artículos opulentos que el novio otorgaba a su futura esposa como



Fig. 1.19: Trajes de mujer y niña. *La Moda Elegante*, s. f.

parte de su contrato matrimonial y compensación por el pago de la dote en las familias burguesas del siglo XIX). Hiner recuerda la descripción de la *corbeille de marriage* ideal que Marguerite de Ponty (seudónimo del poeta Stéphane Mallarmé) describe en el primer número de *La Dernière Mode* (septiembre de 1874):

> Su *corbeille* de fantasía contendría un surtido muy amplio de diamantes y otras joyas que conviniesen a todas las ocasiones sociales, finos encajes, nacidos "des mains des fées elles-mêmes" (de las manos de las mismas hadas) y muy variados, que sirvieran de adorno para vestidos, pañuelos, parasoles y otros accesorios; abanicos

> exquisitamente pintados, confeccionados con excepcional cuidado y con los materiales más opulentos.[34] (Hiner, 2010, p. 45) [trad. de la autora]

Al ser ambos ejemplos revistas orientadas a las mujeres casadas o a las señoritas eventualmente casaderas y de buena familia, hay un fuerte recordatorio de las esferas apropiadas para lo femenino y burgués. Además de esto, existe la seducción visual que ejercen estas imágenes de bellos objetos caros, como una fusión material de la mujer de élite y el lujo en sus vestidos, no sólo en los encabezados, sino también en las imágenes dentro de las revistas. En un número sin fecha (fig. 1.19), *La Moda Elegante* muestra este seductor espectáculo visual en una ilustración de doble página, en la cual se exhiben los trajes de seis mujeres adultas y una niña, sobre un fondo esquemático de un jardín. Las fabulosas vestimentas lucen telas llamativas, de rayas o de puntos, detalles de encajes, lazos, recogidos y vuelos, sombreros decorados, sombrillas y abanicos, todo dispuesto de tal manera que ocupe la mayor cantidad de espacio y compita entre sí por la atención de la lectora. Se conocen ya las causas industriales de la mayor complejidad del atuendo femenino, pero esta realidad material subraya también la necesidad de comportamientos y modales más "civilizados", apacibles y controlados, de tal forma que la mujer ostente una postura recta y grácil, de movimientos pausados y miradas indirectas o veladas.

Si se retoma el estudio de Hiner, se pueden encontrar algunas similitudes entre los contenidos de la *corbeille de mariage* y los que aparecen en estas publicaciones. La seducción que ejercían los objetos de lujo se reproducía en la *corbeille* y en las revistas, ejerciendo un atractivo innegable hacia el matrimonio burgués y la respetabilidad material que lo acompañaba. De igual modo, estos objetos que representan a la mujer burguesa y decente se amarraban visualmente a ella, a sus valores de elegancia, contención y pureza, y, por lo tanto, no se les permitían a las mujeres de mala reputación (aunque ya se ha mencionado cómo esta misma situación generaba

---

34 "Her fantasy corbeille would contain a wide assortment of diamonds and other jewels to befit every social occasion; fine laces, sprung "des mains des fées elles-mêmes" (from the hands of the fairies themselves) and of every variety, to provide trim for gowns, handkerchiefs, parasols, and other accessories; exquisitely painted fans, all crafted with superlative skill and from the most opulent of materials" (Hiner, 2010, p. 45).

tensiones simbólicas). Tal vez la observación más aguda de Hiner se relaciona con la contención de las pasiones femeninas asociadas con la ostentación del lujo: los artículos de la *corbeille* "también debían desplegarse con cuidado; es decir, el deseo femenino por la moda debía mantenerse bajo control y satisfacerse solo como una compensación por cumplir el respetable rol de esposa"[35] (2010, p. 48) [trad. de la autora].

En conjunto, todos estos objetos demuestran que las mujeres burguesas "de familia" (el adjetivo "buena" se da por entendido) se circunscriben al mundo doméstico, pero no al mundo de las *faenas* domésticas, sino al de las *ocupaciones*, entendidas como labores casi decorativas: el bordado, la pintura en pequeño formato, la lectura de pocas pretensiones, el tejido o la costura como afición. Se percibe una necesidad de recrear estos ámbitos apropiados en las periferias, para emular la vida y costumbres de París.

1.3.2. Figurines y cultura visual de masas

La industrialización modificó la manera en que se imprimían textos e imágenes, de tal forma que las publicaciones periódicas se imprimieron más rápidamente, en números mucho mayores y con una gran variedad de temas de interés[36]. Adicionalmente, el material impreso incorporó imágenes más coloridas, detalladas y fotorrealistas, lo cual resultó en publicaciones visualmente más atractivas para el público consumidor (figs. 1.20 y 1.21).

Resulta importante notar que Elias considera que la mayor demanda de libros en una sociedad es un signo de un avance significativo en el proceso civilizador debido al control que se debe ejercer sobre los impulsos para poder dedicarse a leer y escribir (2000, p. 401). Esto podría extenderse al consumo de material impreso en general, aunque se debe hacer la salvedad de que

---

[35] "also had to be deployed with restraint—that is, female desire for fashion had to be kept in check and satisfied only as a compensation for filling the respectable role of wife" (Hiner, 2010, p. 48).

[36] Juan Antonio Ramírez dedica parte de su libro *Medios de masas e historia del arte* (2004) a reconstruir los avances técnicos que permitieron esta transformación.

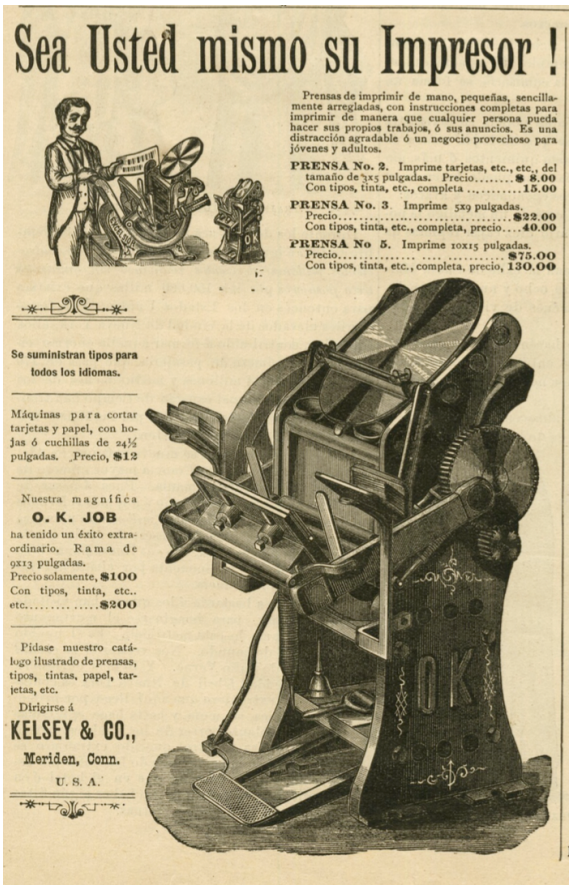




Fig. 1.20 (izq.): Anuncio de imprentas de Kelsey & Co. *La Revista Ilustrada de Nueva York*, enero de 1889.
Fig. 1.21 (der.): Anuncio de imprentas de C. B. Cottrell & Sons. *La Revista Ilustrada de Nueva York*, enero de 1889.

no todos los materiales impresos que se utilizaban en el siglo XIX se consumían de igual manera. Por ejemplo, el consumo de un cartel exhibido en la vía pública era distinto del consumo de un periódico, cuyas imágenes y textos eran más pequeños y más densamente cargados. Así, consumir figurines de moda se consideraría una acción más reposada, que debía hacerse con detenimiento y atención y que requería un espacio propicio. En este sentido, vale notar que las revistas de modas que interesan a esta investigación son documentos de tamaño considerable, que posiblemente debían leerse en un espacio amplio para poder desplegarse adecuadamente. Por lo tanto, consumir estas revistas de la manera "apropiada" implica tener tiempo libre para leerlas y un espacio amplio y despejado donde sentarse cómodamente a explorar los pequeños detalles de la vestimenta.



Fig. 1.22: Anuncio de equipo fotográfico. *La Revista Ilustrada de Nueva York*, enero de 1889.

En Costa Rica, el proceso de alfabetización que emprendieron los gobiernos liberales también requirió una mayor cantidad de materiales impresos, lo cual contribuyó al desarrollo de la imprenta en nuestro país. La primera de ellas llegó en 1830, como iniciativa privada; y de esa fecha en adelante se establecieron más imprentas comerciales y estatales. Esto propició la aparición de la comunicación masiva, lo cual describe Fumero (2010) de la siguiente manera:

> El panorama descrito se vio complicado, a su vez, por la temprana aparición de la cultura de masas que quedó fuera del control de los liberales, de la Iglesia y de los intelectuales radicales, en forma de prensa sensacionalista, el deporte y el cine, para citar solo algunas de sus manifestaciones principales. (p. 6)

Si bien los figurines del acopio no se imprimían en Costa Rica, sí se insertaron dentro de un medio que se iba poblando cada vez más de imágenes impresas, dentro de la cultura visual de masas del siglo XIX, que incluyó fotografías, carteles, letreros, avisos y otros reclamos visuales del consumo (fig. 1.22). Ramírez (2004) llama a este proceso "densificación iconográfica" (p. 127) y se desarrolló simultáneamente en todas las ciudades industrializadas. Los espacios públicos, visitados por un número creciente de mujeres, desplegaban imágenes de todo tipo para atraer a los consumidores. Sin embargo, no sólo se usaban las imágenes como reclamo para nuevos productos de consumo, sino que también los periódicos se beneficiaron de la fotografía y las nuevas técnicas de grabado para crear publicaciones atrayentes. Para Ramírez, las imágenes impresas incitaban a adquirir "un producto literario que ofrece, en unos rasgos visuales, su síntesis más sugestiva y una promesa de los sueños y emociones que la dura vida cotidiana no puede satisfacer" (2004, p. 105).

De este modo, los figurines se convertían en objetos importantes para la burguesía costarricense por su valiosa información, que enlazaba la vestimenta de las élites nacionales con la que se usaba en las capitales del gusto. Dichos figurines también eran objetos singularmente atractivos precisamente por su contenido de imágenes. Estos grabados reproducían las prendas deleitándose en detallar los encajes y las plumas, las hileras de botones y las flores de pasamanería. Esto contrastaba con las publicaciones periódicas impresas en nuestro país, que carecían mayormente de imágenes.

Según Calahan (2015), la mayor disponibilidad de revistas de moda en el siglo XIX hizo que estas se tornaran en objetos domésticos relativamente comunes en hogares de clase media, y ya no solamente en los círculos de la élite. Debido a esta proliferación, la calidad de las ilustraciones y los contenidos que ofrecían estas publicaciones podía variar según el público al que estuviesen dirigidas. Al expandirse la clase media en la sociedad industrializada del siglo XIX, aparecieron más revistas de modas que se enfocaban en ofrecer a estas mujeres burguesas lo necesario para las constantes creación y recreación de su clase social. Las revistas de modas podían destilar "lo correcto" entre la enorme cantidad de estímulos visuales que estaban apareciendo, de tal modo que las mujeres pudiesen sentirse seguras de que sus escogencias en vestido y adorno personal reflejasen adecuadamente su posición social. Calahan menciona:

> Otras [de esas publicaciones de moda] se crearon para el ama de casa de clase media, y su contenido se centraba en asuntos domésticos y el mantenimiento exitoso de un hogar feliz. En sus páginas aparecían ilustraciones de moda junto con patrones de costura y bordado, ensayos sobre etiqueta, consejos para la crianza de los niños, recetas, novelas originales y partituras para piano.[37] (2015, pp. 9-10) [trad. de la autora]

[37] "Others were created for the middle-class housewife, with their content centering around domestic issues and the successful maintenance of a happy home. Fashion plates appeared on their pages alongside sewing and needlework patterns, essays on etiquette, childrearing tips, recipes, original works of fiction and sheet music for the piano" (Calahan, 2015, p. 9-10).

Además de la reproducción visual de un orden social, las revistas de moda podían cumplir otras funciones. Varios autores se han interesado en examinar las imágenes que aparecen en las revistas de moda del siglo XIX, especialmente en lo que respecta a los significados que estas transmiten y su relación con la entrada en la cultura visual de masas. Breward (2003) detalla cómo, en el siglo XIX, aumentó el apetito del público alfabetizado por los productos efímeros de la moda, entre ellos, naturalmente, las revistas de moda. Las imágenes que aparecían en estas publicaciones durante el siglo XIX se concentraban en describir las cualidades materiales del objeto, sus funciones y el contexto de su uso:

> La manera en que la ropa se describía y se mostraba en los figurines también ofrecía señales de los modelos apropiados de belleza y postura femeninas y ayudaba a entender las reglas del comportamiento educado en las actividades y escenarios que se retrataban.[38] (Breward 2003, p. 116-117) [trad. de la autora]

Así, al estudiar más profundamente los grabados de moda, el observador atento puede descubrir que la imagen transmite más detalles que simplemente una descripción literal de la vestimenta. La aparición de este tipo de ilustraciones, reproducidas masivamente y en un cambio constante, se relaciona estrechamente con la producción acelerada de la época industrial. Por ejemplo, los figurines de modas se reproducían en enormes tirajes: Groom (2012) detalla cómo algunas tiendas por departamentos imprimían boletines de amplia circulación, que se insertaban dentro de importantes publicaciones de moda y que podían llegar a incluir 125 ilustraciones, en tirajes de 600.000 ejemplares (p. 68).

Steele (1998) explica que el estilo de las imágenes no cambiaba tan rápidamente como las prendas. Por lo tanto, los grabados de moda podrían encontrarse anticuados en comparación con la pintura o el cartel de la misma época, pero esto también podía deberse a que los figurines poseían un lenguaje visual propio, con unas intenciones particulares. Las posturas hieráticas y las

---

[38] "The manner in which clothing was described and shown in the plates also gave some indication of appropriate models of female beauty and posture and aided an understanding of the rules of polite behaviour in their portrayal of various activities and settings" (Breward 2003, p. 116-117)

caras poco expresivas de estas imágenes permiten a la usuaria olvidar a la "modelo" y concentrarse en las prendas, los detalles de la confección y los elementos que ambientaban la escena. Si bien las características físicas de las modelos se exageraban con frecuencia en los aspectos considerados ideales, se creía importante que los figurines fuesen minuciosos en la descripción de las prendas para que sirvieran de referencia a la costurera (Calahan, 2015, p. 6). Los textos que acompañan a las imágenes son particularmente detallados y retornan constantemente la atención sobre el objeto de moda.



Fig. 1.23: Mujeres con traje de campo y de visita. *La Moda Elegante*, 4 de junio de 1892.

En sí, los grabados de moda adoptan este lenguaje convencional en las poses, los arreglos y los detalles para facilitar la lectura de la imagen. Steele establece un salto muy importante cuando menciona que la influencia de los figurines supera estas convenciones y se centra en la idea de la moda como expresión de la modernidad (1998, p. 89). En su ensayo "El pintor de la vida moderna" (1863), Charles Baudelaire había adelantado la noción de que la ilustración de modas sería la expresión visual más lograda de la inmediatez de la modernidad, y que además contendría la sensibilidad moral y artística de su tiempo.

La moda funciona como representación de la modernidad por su asociación con el instante presente, de tal manera que, desde el Impresionismo, los artistas utilizaron el recurso de retratar a sus personajes ataviados con modas actuales. Groom (2012) se refiere al "reto de expresar al





Fig. 1.24 (sup.): Mujer en la calle. *La Moda Elegante*, 30 de noviembre de 1893.
Fig. 1.25 (der.): Mujer en la calle. *La Moda Elegante*, s. f.

hombre y a la mujer contemporáneos mediante un mayor énfasis en la vestimenta y la moda"[39] (p. 18) [trad. de la autora], reto que incluyó apropiarse de los recursos visuales del figurín de modas en la pintura, tal como se demuestra en el catálogo razonado de la exhibición *Impressionism, Fashion & Modernity*. De este modo, para llegar a comprender el desarrollo del arte del siglo XIX, es necesario introducirse en la importancia del figurín de modas como transmisor de la modernidad más reciente e inmediata.

En estas ilustraciones no sólo se detalla la vestimenta más actual, sino que se expresan cambios en la vida urbana de las clases medias y altas, que se relacionan también con el aumento del alcance de la cultura visual de masas. Por ejemplo, estas imágenes ayudan a determinar los espacios "apropiados" para la mujer burguesa: además de su reclusión en espacios privados y

[39] "the challenge of expressing contemporary man and woman through a heightened emphasis on costume and fashion" (Groom, 2012, p. 18).

domésticos, se representan las figuras femeninas en tiendas por departamentos, teatros, carreras de caballos, salones de té, cafés y restaurantes, *boutiques*, parques o bulevares (fig. 1.23). Para Iskin, los figurines "presentan la inclusión de las mujeres en la modernidad"[40] (2013, p. 25) [trad. de la autora] ya que las mujeres parisinas aparecen como parte del paisaje urbano, y no existe tanta diferencia entre las esferas de lo masculino y lo femenino. Sin embargo, según las fotografías, en Costa Rica pareció ocurrir algo muy distinto pues las mujeres burguesas no se mostraron con tanta frecuencia en el espacio público de la ciudad.

Las urbes que se retratan en los figurines muestran amplias calles, calzadas con adoquines, edificios altos, parques ajardinados, postes de alumbrado público y coches (figs. 1.24 y 1.25). Estas ciudades son decididamente modernas, y su planificación amplia permite el paseo elegante y el acto de *flânerie.* Estos nuevos espacios urbanos permitían realizar la *performance* de la moda, que requería lugares donde mostrarse, ser visto y ver a otros, así como sitios donde consumir productos y nuevas imágenes. La mujer se retrata también paseando ante las vitrinas de las nuevas tiendas, ahora como consumidora moderna.

Las imágenes parecían brotar de las tiendas en forma de avisos, letreros, afiches y catálogos plenamente ilustrados. Esta inundación de imágenes atrayentes empieza a afianzar la noción de que la mujer también se convertirá en una importante consumidora, por lo cual muchos reclamos comerciales se dirigían cada vez con mayor insistencia a ellas. Esta es una de las razones por las cuales la mayor parte de las revistas de moda del siglo XIX se enfocaban en un público femenino, al cual se le reconocía una cierta agencia para realizar sus elecciones de consumo.

Dentro de la enorme corriente de la cultura visual de masas del siglo XIX existe un arquetipo esencial para comprender la moda francesa. El concepto de un ideal de belleza, comportamiento y vestimenta se encarna en la parisiense *chic*, quien recorre las calles de París y colma con su efigie

---

[40] "presenting women's inclusion in modernity" (Iskin, 2013, p. 25).

los anuncios de ropa, accesorios, joyas, menaje doméstico y otros productos necesarios para la correcta vida burguesa.



Fig. 1.26: Traje para *château* con esclavina. *La Moda Elegante*, s. f.

1.3.3. La *chic Parisienne*

Una parte muy importante de la narrativa de París como centro del buen gusto era asumida por el personaje de la *chic Parisienne*. Esta figura femenina se tornó muy relevante para los pintores y escritores franceses del siglo XIX, quienes colaboraron con extender su impacto cultural por el mundo. Las representaciones de la *chic Parisienne* aparecieron en artes visuales, en novelas y en los afiches y figurines que emanaban de París (fig. 1.26), glorificando así su industria de la moda y su consumidora ideal: "Para la segunda mitad del siglo XIX, la parisiense *chic* encarnaba el gusto y el estilo franceses como características nacionales, que se utilizaban para consolidar la imagen de las modas francesas en su propio país e internacionalmente"[41] (Iskin, 2013, p. 185) [trad. de la autora].

[41] "By the second half of the nineteenth century, the chic Parisienne embodied French taste and fashionability as national traits, and these were cited to bolster the national and international image of French fashions" (Iskin, 2013, p. 185).

Steele (1998) define a este personaje como un símbolo de mujer muy específica: se viste con arte y vive en París, donde puede empaparse de alta cultura y de las buenas maneras. Los ingredientes principales de su vestimenta son la gracia y el buen gusto. En este sentido, Steele reconoce que la moda francesa del siglo XIX era esencialmente burguesa, aunque recibía una importante influencia de los estándares aristocráticos del gusto (1998, p. 74). Eso sí, estos estándares no tenían ninguna relación con las exageradas modas del *Ancien Régime*. Cuando se habla de la *chic Parisienne*, "su vestido, como el traje de un caballero, enfatizaba el buen gusto en vez del lujo descarado de la élite prerrevolucionaria"[42] (Steele, 1998, p. 75) [trad. de la autora]. Groom (2012) detalla que la nueva *Parisienne* era una mujer de la gran burguesía, una actriz o una *cocotte*, pero siempre aparecía vestida de una forma correcta y atractiva (p. 78). La elegancia esencialmente urbana de la parisiense incluso sirvió de inspiración a pintores y literatos[43].

A pesar de la insistencia mediática en las características nacionales de la *chic Parisienne*, esta figura contenía una paradoja. Se presentaba como netamente francesa, pero debía ser alcanzable por las extranjeras. Para lograr afrancesarse correctamente, el discurso en general instaba a las damas a que visitasen París, de tal modo que, dentro del ambiente elegante de esta ciudad, afinasen su capacidad de observación y educasen sus gustos en esta atmósfera. Se esperaba que las mujeres extranjeras o de provincias aprovechasen su tiempo en París para pasear por la ciudad y así observar a la parisiense en su hábitat, con lo cual podría adaptar sus observaciones a la mejora de su gusto y de su imagen una vez regresada a su lugar de origen.

Iskin examina la relación que había entre la parisiense y los figurines de modas, los cuales servían idealmente para transportar la atractiva imagen de la mujer urbana francesa a todos los lugares del orbe. Estas imágenes mostraban un tipo más o menos genérico de mujer, ataviada con las últimas modas tomadas de las nuevas colecciones de los *couturiers* franceses y elaboradas con

---

[42] "her clothing, like the clothing of the gentleman, emphasized good taste rather than the blatant luxury of the prerevolutionary elite" (Steele, 1998, p. 75).

[43] El catálogo razonado de *Impressionism, Fashion & Modernity* detalla con profundidad la fascinante relación entre la moda y la reproducción de la vida moderna que les interesaba a los artistas a partir del tercer cuarto del siglo XIX.

telas meticulosamente detalladas en cada prenda. Estos referentes visuales permitían la copia directa del modelo por costureras extranjeras, comisionadas por mujeres de la élite (2013, p. 192). A todas luces, su representación es exquisita y profundamente llamativa para las damas de lugares más alejados, donde la producción masiva de imágenes no era tan común.

De esta manera, el gusto, ya anteriormente definido según los conceptos de Bourdieu, se convertía en algo difuso, constantemente en tensión entre lo inalcanzable y lo aprehensible. El gusto se fragmentaba en una multitud de elementos, que las mismas revistas de moda mencionaban: la actitud de la mujer, sus elecciones de consumo, la forma y el lugar de la exhibición de sus atuendos (sus *toilettes*), su creatividad para reinventar constantemente su apariencia cotidiana, su habilidad, su gracia y su contención (muy distinta del exceso del nuevo rico y de la austeridad de la clase baja). Los figurines pretendían enseñarles estas características a las mujeres de las periferias, pero siempre basándose en el ejemplo de la parisiense elegante: "El *chic* se había convertido en una característica nacional que reflejaba el supremo gusto francés"[44] (Iskin, 2013, p. 195) [trad. de la autora]. Iskin encuentra textos en los que se asocia profundamente a la parisiense *chic* con la industria de la moda francesa, de tal modo que la superioridad de la mujer capitalina burguesa se refleja en la superioridad de la moda francesa: son una misma cosa.

París era una capital especialmente atractiva para los consumidores extranjeros, quienes deseaban vestirse con las mismas prendas que garantizaban una apariencia elegante y respetable. Según Iskin, una buena parte de los clientes de las *maisons de couture* eran extranjeros, y solo un 37 % eran franceses. Las prendas de alta costura, de manufactura exquisita y proveniencia incuestionable, contribuían a extender la idea de que París era el centro radiante de la civilización. Charles Frederick Worth, el primer *couturier* de la historia, afirmaba que la parisiense *chic* "fue tan renombrada por su instinto por la belleza en el vestuario, que un vestido que no viniese de París

[44] "*Chic* had become a national trait reflecting a superior French taste" (Iskin, 2013, p. 195).

no se consideraba pues las mujeres insistían en tener un modelo francés"[45] (Worth, citado por Iskin, 2013, p. 191) [trad. de la autora].

La mayor parte de representaciones de la parisiense *chic* tenía una función comercial, muy asociada con las revistas y las ilustraciones de modas y con las tiendas por departamentos. La adquisición de todos los objetos necesarios para emular el ideal consumía una significativa parte del tiempo y los recursos de las mujeres burguesas:

> El consumo de moda por parte de las mujeres para convertirse en *chic Parisiennes* implicaba una infinita selección de artículos, la búsqueda de accesorios que combinasen, como sombreros, bonetes, guantes, chales, zapatos, sombrillas y parasoles, así como vestidos apropiados, mantos y capas para la mañana, la tarde y la noche […]. Además de encontrar y componer estos atuendos, se esperaba de las mujeres de clase media que supieran hacer alguna manualidad, como tejer a *crochet*. El procedimiento completo de crear un atuendo a la moda requería la adquisición de conocimientos especializados.[46] (Iskin, 2013, p. 186-187) [trad. de la autora]

De esta forma, el ideal de belleza y presentación personal durante la segunda mitad del siglo XIX provenía directamente de Francia, era de difícil y costosa emulación, pero ofrecía altas ventajas simbólicas para quienes decidieran seguirlo. La importancia del figurín residía en su forma visualmente atractiva de presentar las cambiantes modas, una manera novedosa que se encontraba inserta por completo dentro de una cultura de masas que otorgaba un lugar preponderante a las imágenes reproducidas masivamente.

---

[45] "became so renowned in time for her instinct for sartorial beauty that a gown that did not come from Paris was not considered, as women insisted that they must have a French model" (Worth, citado por Iskin, 2013, p. 191).

[46] "Women's consumption of fashion in order to turn themselves into chic Parisiennes involved an endless selection of items, a search for matching accessories such as hats, bonnets, gloves, shawls, shoes, umbrellas and parasols, as well as suitable dresses, mantles and capes for morning, afternoon and evening. […] In addition to finding and assembling these outfits, middle-class women also were expected to do some handcraft such as crocheting. The entire procedure of composing a fashionable ensemble demanded the acquisition of some specialized expertise" (Iskin, 2013, p. 186-187).

El período finisecular resulta fascinante debido a los acelerados cambios que se sucedieron dentro de la conformación de la sociedad y con respecto a la cercanía con objetos que anteriormente eran inaccesibles para las clases bajas y medias. La moda puede realizarse en todo su esplendor dentro de una sociedad profundamente inestable, constantemente inundada por mercancías nuevas y por imágenes seductoras. En los siguientes capítulos se discutirá cómo se pueden interpretar las imágenes que presentan los figurines a la luz de las nuevas intenciones de los consumidores costarricenses en la última década del siglo XIX.



TIRADA: 1520 EJEMPLARES. CIRCULACION GRATIS. ENERO 16 de 1889.

EL ANUNCIADOR COSTA-RICENSE.

BOLETIN DE LA LIBRERIA ESPAÑOLA.

PERIODICO COMERCIAL.

De avisos y noticias interesantes de todas partes.

AÑO III. | *San José de Costa-Rica, America Central.* | NUM. 35.

G. HERRERO Y Cª.

Gran surtido de géneros de alta novedad

Constantemente reciben las últimas novedades de Europa y Estados Unidos

SOMBRILLAS DE SEDA Y ENCAJES.

PARAGUAS CATALANES DE VARIOS PRECIOS Y TAMAÑOS.

Extenso surtido en artículos para caballeros tales como Carteras, Boquillas Ambar, Camisas, Cuellos, Puños, Camisetas, Calzonillos.

MEDIAS DE ALGODÓN, HILO Y SEDA.

AZÚCAR refinado y Guatemala, ALAMBRE para cercas etc., etc.

URIBE Y BATALLA

HAN RECIBIDO

JERSEYS PARA SEÑORAS Y NIÑAS.

Chaquetas para Sritas, Sobre-todos de niñas, Vestidos muy lindos para niños, Calzado de todas clases, Camisas blancas y de color, Cuellos, Puños, Perfumería, Géneros de lana y seda.

Ropa hecha. Máquinas de coser. Lámparas.

¡HIERRO GALVANIZADO!

Todos los vapores que llegan á los puertos traen nuevas mercaderías para esta importante casa.

RELOJERIA DE ADOLFO SAENZ.

CALLE DEL COMERCIO Nº 8.

Variado surtido de

RELOJES DE PARED Y DESPERTADORES

DE LAS MEJORES FABRICAS DE EUROPA Y ESTADOS UNIDOS

EXACTOS ELEGANTES Y BARATOS.

Relojes para señoras y caballeros, sortijas y prendedores de brillantes, collares de oro y plata, medallones, mancuernillas, leontinas de plata, etc., etc.

Fulseras de plata con su llave. Todo á precios sin competencia. Esta casa, por la variedad de relojes que constantemente recibe, es la que vende más en la República.

COMPOSICIONES CON GARANTIA

MONTEALEGRE & CARAZO

VENDEN A PRECIOS MUY REDUCIDOS

Ropa hecha para hombres y niños.

Gran surtido de ropa blanca interior para señoras y niñas.

CALZADO DE TODA CLASE Y TAMAÑO.

Jerseys. Sombrillas Perfumería y toda clase de géneros blancos y estampados. Lanillas de todas clases. También alambre para cercar. Baldes. Aguarrás. Aceite de linaza. Pinturas. Papel de entapizar. Gran surtido de cortinas. Muebles de Viena. Monturas. Mantillones. Frenos &ª., &ª.

HIERRO LISO

WEDEL & VEIGA.

CALZADO PARA HOMBRES.

GENEROS de lana. CALZADO para Señoras. ROPA hecha. *Monturas. Cocinas* de hierro. LIBROS en blanco. *Ropa* interior.

MANIQUIS PARA TALLER DE MODISTAS

ESQUINA DEL GRAN HOTEL.

RELOJERÍA AMERICNAA

CALLE COMERCIO 5, CASA DEL LICDO. D. BRUNO CARRANZA.

Gran surtido de joyas finas

DE ORO, PLATA Y PIEDRAS PRECIOSAS.

ULTIMAMENTE RECIBIDAS

Han llegado surtido relojes de oro y plata de las mejores fábricas.

SIN GRAN CANTIDAD.

RELOJES DESPERTADORES, &. &.

TODO BARATO. SOTO Y Ca.

Fig. 1.27: Anuncios de tiendas especializadas en ropa, telas y accesorios en la portada del boletín *El Anunciador Costa-Ricense*, 16 de enero de 1889.

1.4. Conclusiones

En este capítulo se estableció la forma en la que los factores políticos, económicos y culturales se conjugaron en la Costa Rica de fines del siglo XIX, de tal modo que se constituyó el ambiente propicio para el desarrollo de la modernidad y de la cultura de consumo relacionada con esta nueva etapa. La exploración del contexto costarricense en el momento de la llegada de los figurines del acopio a nuestro país reveló cómo, mediante una serie de cambios en la educación, la economía y el entramado social, el país reunió las condiciones para insertarse en la corriente

mundial del consumo de modas. Así, las élites en la Costa Rica decimonónica volvían la vista hacia Europa (y especialmente hacia París) como un referente cultural cuya emulación en términos de la presentación personal los haría aparecer como un grupo social "civilizado" en sus prácticas y en sus gustos.

Resulta importante entonces la influencia de las publicaciones periódicas extranjeras en el proceso de educación de los gustos de los habitantes de las periferias. Se pudo determinar que nuestro país recibió figurines de moda como parte de una mayor corriente de revistas y libros que pretendían cultivar a la población capaz de acceder a estos objetos. En este caso particular, se demuestra el esfuerzo económico que representaba la suscripción a estos figurines, los cuales no sólo estaban lejos del alcance de las clases bajas, sino que implicaban el tipo de sacrificio monetario y de tiempo durante su lectura que se requiere para la adquisición de un capital cultural específico.

Así, se considera que la vestimenta (y los objetos, servicios e insumos relacionados directamente con esta) se entendía como un elemento importante en la conformación de una identidad de clase, limitada de manera inestable por los constantes cambios que sufría la moda con el pasar del tiempo y con la modificación de los gustos. Estar al tanto de la moda era una condición que requería tiempo, dinero, esfuerzo, conexiones sociales y familiaridad con los objetos y prácticas "apropiados" para expresar la pertenencia a un grupo social, lo mismo que para poseer la cualidad del "buen gusto" al vestir. Un ejemplo concreto de estas necesidades se muestra en la portada de *El Anunciador Costa-Ricense* (fig. 1.27): la primera página de este periódico exhibe seis avisos de otras tantas casas de moda y accesorios que operaban en San José. Esta profusión de establecimientos se anunciaban de maneras muy visibles y demostraban la preocupación de los costarricenses con adquirir los productos que garantizaran un aspecto "civilizado" y de "buen gusto".

Finalmente, este capítulo demarcó las funciones que cumplían París como centro del que emanaba el "buen gusto" y la "civilización" en la vestimenta, y San José como ciudad periférica y consumidora de ideas, imágenes y productos. En este sentido, se hicieron hallazgos que confirman

que las élites josefinas podían seguir los gustos imperantes y consumir modas europeas, algo que se profundizará en los capítulos siguientes. Este dato es importante porque niega la visión de que Costa Rica era un país "atrasado" e "ignorante" en términos de vestimenta. Más bien, existía un esfuerzo concertado en las élites por apropiarse del valor simbólico de la vestimenta, de tal modo que pudiesen dar a entender visualmente su apego a los valores liberales y a la forma de vida moderna que se prefiguraba desde el fin de siglo. De este modo, se resalta el aspecto comunicativo de la vestimenta, el cual servirá como base para el análisis posterior de las imágenes de los figurines y de las fotografías de este período.

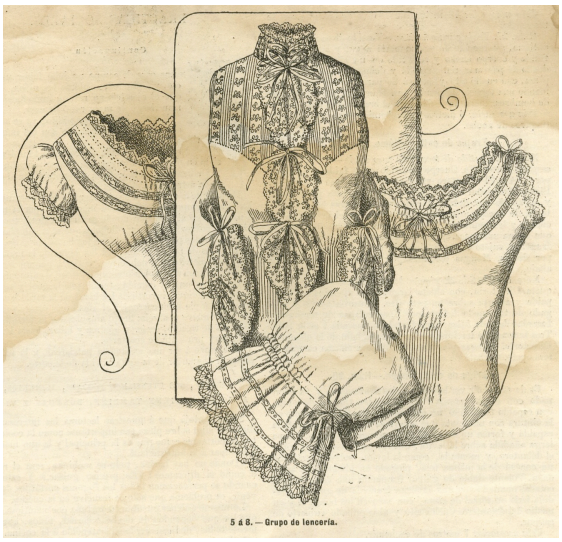
CAPÍTULO 2: LO ÍNTIMO

"De ello se deduce que el cuerpo es
la más irrecusable objetivación del gusto de clase"
—Bourdieu, 2016, p. 221.

Las detalladas imágenes que aparecen en los figurines de modas fueron productos de los hechos acontecidos durante el siglo XIX, pero también fueron la expresión de la compleja evolución de la imagen de la mujer en ese mismo período. Estas publicaciones contribuyeron a difundir importantes cambios en la manera en que se concebía el cuerpo ideal, lo que afectó personalmente a las lectoras de estas revistas, quienes aprovecharon las imágenes, los textos y los avisos en los figurines para construir una forma específica de presentación personal.

Este capítulo se centrará en los aspectos íntimos de la construcción de lo femenino: las prendas interiores, los productos cosméticos y la forma de disponer el cuerpo. Estos tres aspectos se seleccionaron porque son fácilmente identificables en los figurines del acopio y porque encuentran una forma concreta en fotografías de mujeres costarricenses de un período de tiempo similar. En primer lugar, las prendas interiores logran un profundo efecto en la manera en que se crea la silueta ideal, y existen evidencias de su uso en las siluetas específicas de las mujeres. Por su parte, los avisos sobre productos cosméticos demuestran las opiniones cambiantes sobre lo permitido socialmente en la presentación personal de las mujeres. Por último, la colocación del cuerpo y del vestido en las imágenes demuestra la relación visual de los grabados de moda y la manera en que las costarricenses retomaron las formas "civilizadas" de exhibirse a sí mismas y a sus prendas de vestir.

Como se ha expuesto anteriormente, el surgimiento de una élite socioeconómica a fines del siglo XIX en Costa Rica también implicó la aparición de objetos de consumo que expresaran los valores asociados con esta nueva clase social. Esto impactó la vida cotidiana de las mujeres,



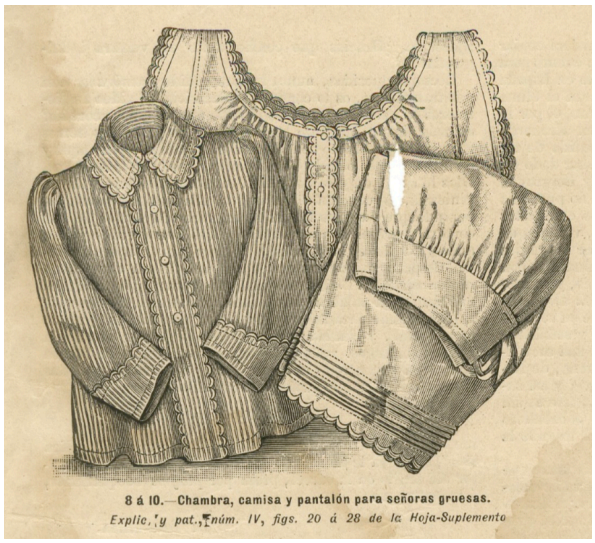


Fig. 2.1 (izq.): Grupo de lencería: cubrecorsé, camisa de dormir, camisa de vestir y pantalones. *La Moda Elegante*, 14 de octubre de 1892.

Fig. 2.2 (der.): Grupo de lencería para señoras gruesas: chambra, camisa y pantalones. *La Moda Elegante*, s. f.

quienes dispusieron de mayores recursos para acceder a objetos y prendas de vestir novedosos, los cuales debían elegirse con cuidado, tal como lo expone Paz (2015):

> La vida de la mujer burguesa se volvió extremadamente codificada; cada momento específico del día requería atuendos diferentes con distintos niveles de elegancia según las circunstancias o sus actividades […] El saber cómo adaptar su guardarropa a la situación social era una marca de educación, elegancia y buen gusto[47]. (p. 193) [trad. de la autora]

De esta manera, los figurines de modas difundían la información necesaria para mantenerse al tanto de los nuevos usos sociales y para expresar "correctamente" (y legiblemente) la pertenencia no sólo a la élite, sino también a la condición específica de mujer dentro de esta clase social. Aquí resulta esencial enfocarse en el aspecto íntimo y personal de las usuarias de los figurines, quienes consumían objetos e imágenes que moldeaban sus formas de comportarse:

[47] "The life of the bourgeois woman became extremely codified; each precise moment of the day required different outfits of varying degrees of elegance according to the circumstances or her activities […] To know how to adapt her wardrobe to the social situation was a mark of breeding, elegance, and good taste." (Paz, 2015, p. 193).

prendas interiores (como el corsé), artículos de belleza e, incluso, formas específicas de acomodar el cuerpo y de interactuar con los nuevos objetos caros que aparecían en sus ámbitos cotidianos.

Los figurines presentan directamente grabados de este tipo de artículos, como, por ejemplos, ajuares completos de lencería (figs. 2.1 y 2.2). Es interesante notar que el uso de estas prendas dejaba evidencias en las fotografías de costarricenses del período, lo cual permite obtener datos sobre estas prendas mediante el análisis visual. Por otra parte, es posible también encontrar similitudes y diferencias muy significativas entre los atuendos que se proponían en los figurines y los que efectivamente se usaban en nuestro país. Algunos de los ejemplos que se desarrollarán en este capítulo demuestran estilos muy apegados a la vestimenta europea, mientras que en otros casos se encuentran diferencias, como una mayor sencillez en los acabados, una confección menos compleja y materiales menos elaborados. Estos detalles serán importantes en el desarrollo de este capítulo pues permitirán establecer adaptaciones de los estilos europeos.

En este capítulo se expondrán las maneras en las que las mujeres de la élite costarricense se plegaban visualmente a las ideas sobre el gusto que se originaban en un grupo y un lugar específicos; es decir, en las clases altas parisienses. Un aspecto muy revelador se encuentra en el uso del corsé, objeto que descubre las maneras en las que la silueta externa cambia gracias a prendas internas, con un mayor o menor grado de intervención sobre el cuerpo. Al estudiar el corsé y la lencería en general, se procurará dilucidar los significados de representación de ciertas prendas, que solo podían mostrarse por instantes ya que se consideraban indecentes o innombrables. Esto implica un análisis de las imágenes y los textos que mencionan a las prendas interiores en los figurines, y una comparación con el efecto ejercido por estas prendas en la apariencia externa de las mujeres en fotografías.

Con respecto al cuidado corporal, este capítulo desarrollará cómo aprovechaban las mujeres los descubrimientos y los nuevos productos industrializados para lograr un aspecto idealizado y "perfecto". La cosmética agrupaba artículos de significados muy ambiguos: tanto el perfume como el maquillaje habían sido proscritos socialmente entre las mujeres decentes por considerarse

artificiosos e inmorales; sin embargo, el final del siglo XIX fue un período de cambio en estos valores y de mayor aceptación de tales productos. Un aspecto esencial para comprender la popularidad de la cosmética es la posibilidad de representar visualmente las ideas de la modernidad gracias al maquillaje y a su asociación con el aspecto decididamente artificial de lo moderno.

Por su parte, se examinarán la colocación del cuerpo y la gestualidad como enlaces visuales directos entre las posturas, el porte y la actitud que se retratan en los figurines extranjeros y en las fotografías costarricenses. Esto permite extenderse sobre un aprendizaje esencial entre las mujeres de clase alta: la forma "civilizada" de moverse y conducir el cuerpo entre los objetos. También se examinarán la utilería de los espacios que aparecen en figurines y fotografías, así como el significado de los objetos caros con los que tuvo contacto la burguesía costarricense y que ayudaron a exhibir su cosmopolitanismo.

En resumen, este capítulo se centrará en los productos y los comportamientos que se originan desde la misma persona, o que inciden directamente en su intimidad. La selección de las prendas interiores, la cosmética y la disposición del cuerpo responden a un análisis dirigido a precisar cómo los criterios sobre el gusto pueden influir en la formación del cuerpo, en su presentación visual ante otros, y en el modo en el que se genera el autocontrol necesario para relacionarse con el vestido y con otros objetos caros y delicados. En el libro *La distinción*, Bourdieu desarrolla ciertos conceptos sobre cómo se organiza la competencia en el campo cultural, ideas que pueden aplicarse asimismo a la vestimenta, uno de los bienes simbólicos omnipresentes y más significativos que ha creado el ser humano:

> La dinámica del campo en la que los bienes culturales se producen, se reproducen y circulan, proporcionando unos beneficios de distinción, encuentra su principio en las estrategias en las que se engendran su singularidad y la creencia en su valor, y que concurren a la realización de esos efectos objetivos mediante la misma competencia que les contrapone: la "distinción" o, mejor, la "clase", manifestación legítima, esto es,

> transfigurada y desfigurada, de la clase social, no existe más que mediante las luchas por la apropiación exclusiva de los signos distintivos que constituyen la "distinción natural". (Bourdieu, 2016, p. 292)

Los figurines del acopio se convierten en "armas" importantes dentro de esta lucha social por apropiarse de signos visuales que distingan a un individuo o a un grupo social de sus pares. Durante la parte final del siglo XIX, la moda fue un elemento visual de distinción extremadamente importante. La moda aprovechó los recursos de la industrialización para proponer varias estrategias que hicieran ver sus productos como excepcionales y valiosos: la publicidad en medios "legítimos" (como los figurines), las referencias constantes a París, y la unión con los gustos de la clase alta (por ejemplos, las divas del teatro o la nobleza). Estas estrategias de creación de signos y de significados serán exploradas detalladamente en este capítulo.

2.1. Formación del cuerpo y prendas interiores

Las prendas interiores dan sentido a la construcción externa de los vestidos femeninos; si no se comprenden estas estructuras, no se puede entender realmente cómo funcionaban el vestido externo y las exigencias corporales de su uso cotidiano: "La moda femenina en el siglo XIX no puede estudiarse sin examinar la forma y la construcción de la ropa interior. Por primera vez, la lencería se convirtió en el 'modelo' del vestido femenino"[48] (Bayle-Loudet, 2015, p. 159) [trad. de la autora]. Además de este aspecto físico, existen múltiples significados de las prendas interiores, entre ellos la familiaridad con objetos variados, caros y complicados de portar de la manera "correcta", lo cual implica un tipo de educación sobre el gusto de las mujeres y es uno de los aspectos que desarrolla Bourdieu en *La distinción*. De igual forma, con las prendas íntimas se

[48] "Women's fashion in the nineteenth century cannot be studied without examining the shape and construction of undergarments. For the first time, undergarments became the 'model' of women's dress" (Bayle-Loudet, 2015, p. 159).

asocian significados sobre la decencia, el autocontrol, la manera correcta de mostrar lo femenino, la clase social y el acceso a objetos de lujo. Es decir, es posible realizar una lectura semiótica de las imágenes en las que aparecen ropa interior o en las que se evidencia el uso de estas prendas. La ropa interior se convierte así en un importante matiz en la formación del gusto de las clases altas y en los significados que se transmiten visualmente.

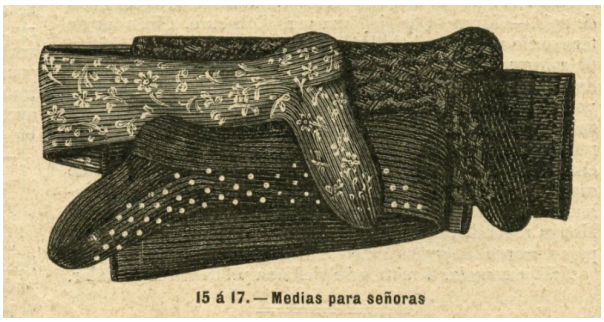


Fig. 2.3: Medias bordadas para señoras. *La Moda Elegante*, 22 de julio de 1892.

A fines del siglo XIX, una mujer decentemente vestida utilizaba un alto número de prendas interiores bajo sus vestidos. La cantidad era tan prodigiosa que "[L]a Asociación del Vestido Racional, fundada en Londres en 1883, había recomendado que las mujeres redujeran sus prendas interiores a un peso de 3.2 kg"[49] (Rose, 2014, p. 83) [trad. de la autora]. Para comenzar, era necesario usar una camisa interna, que protegía las subsecuentes prendas del sudor y del contacto con la piel, ya que los vestidos externos eran difíciles o imposibles de lavar debido a sus materiales delicados. Las camisas internas se hacían de lino o algodón blancos, y originalmente llevaban pocos adornos para que las lavanderas las fregaran intensamente y las hirvieran para eliminar manchas y malos olores. Encima de esta camisa se llevaba un corsé y, sobre este, otra especie de camisa llamada cubrecorsé. En la parte inferior del cuerpo, una mujer bien vestida llevaba pantaletas (pantalones bombachos que antecedieron a los calzones), una serie de enaguas internas más o menos complicadas, y medias (fig. 2.3). Todas estas prendas interiores podían decorarse con profusión, tal y como aparecen en los grabados de los figurines, lo cual contribuía a aumentar su peso y su incomodidad.

La gran cantidad de prendas respondía en parte a consideraciones de índole higiénica:

[49] "The Rational Dress Association founded in England in 1883 had recommended that women should reduce their undergarments to a mere 3.2 kg (7 lb) in weight" (Rose, 2014, p. 83).

> La práctica usual era llevar en todo momento por lo menos dos capas de ropa interior entre la piel y las prendas externas, lo cual estaba motivado por la higiene —dado que los trajes de lana o los vestidos de seda no eran lavables— y también por teorías sobre la salud, que sostenían que el cuerpo requería protegerse del ambiente.[50] (Rose, 2014, p. 83) [trad. de la autora]

Otra posible razón para llevar una gran cantidad de prendas interiores radicaba en que las mujeres necesitaban un guardarropa variado de lencería que se adaptase al grado de formalidad de los vestidos externos, a la cantidad de piel que estos vestidos revelaran en los escotes o las mangas, y a la silueta específica de sus atuendos. Las ocasiones especiales, como las bodas, requerían prendas interiores más decoradas y elegantes que las de uso cotidiano.

Además de sus funciones como estructuras creadoras de la silueta ideal, las prendas interiores eran parte de los objetos de uso cotidiano que codificaban visualmente la pertenencia a una clase social. A pesar de que no era visible en público, la ropa interior en general moldeaba el cuerpo de tal manera que su utilización era bastante evidente en el aspecto externo de las mujeres. Por ejemplo, la presencia del corsé se adivina fácilmente en figurines y fotografías del período, y su uso estaba asociado a varios significados que se explorarán en este capítulo.

En los figurines, los grabados de prendas interiores (a excepción del corsé) muestran la lencería plana y doblada, como si estuviese "vacía"; es decir, sin un cuerpo dentro (figs. 2.4 y 2.5). Todas las prendas se muestran muy detalladamente decoradas y se evidencia la gran complejidad de su confección. La manera en que se doblan las prendas deja ver claramente las zonas cercanas al escote y los hombros, donde se concentraba la decoración: los canesúes y las botonaduras llevan frunces, pasacintas, encajes, lazos, insertos y aplicaciones, todos ellos ornamentos costosos y de aplicación laboriosa.

---

[50] "Conventional practice required at least two layers of underwear between skin and outer garments at all times, prompted by hygiene —since wool suits or silk dresses were non-washable— and also by theories of health, which held that the body needed protecting from the environment" (Rose, 2014, p. 83).



Fig. 2.4: Hoja completa con grabados de prendas interiores. *La Estación*, 1º de abril de 1889.



Fig. 2.5: Página completa con grabados de prendas interiores. *La Moda Elegante*, sin fecha.

El uso de prendas caras y complicadas adquirió importantes significados durante el siglo XIX, entre ellos la denotación de la jerarquía económica:

> La segunda mitad del siglo XIX fue una época de profunda agitación política, social y económica. La evolución de la sociedad recibió una influencia muy concreta de la apariencia física como símbolo de *status* social […]. La más alta calidad en las telas, la ornamentación y la cantidad de género textil representaban entonces el precio que un hombre podía permitirse pagar.[51] (Paz, 2015, p. 188) [trad. de la autora]

Esta necesidad de utilizar la apariencia física como recordatorio público de la clase social fue muy extendida y se concretó específicamente en el uso de ciertas prendas, entre ellas el corsé. Esta prenda interior resultaba innegablemente útil para expresar que la usuaria podía permitirse una cierta incomodidad durante su quehacer cotidiano: una mujer encorsetada lo suficiente para lograr una fina cintura no se dedicaba a labores físicas extenuantes y probablemente recibía ayuda de criados para vestirse. Durante el desarrollo de este capítulo se profundizará en el tipo de significados sobre la condición social que se expresan en la silueta encorsetada de las mujeres, los cuales son complejos y, hasta cierto punto, ambiguos.

Una de las ambigüedades que se presentan en la práctica del encorsetamiento durante la segunda mitad del siglo XIX se origina en los desarrollos industriales masivos. Después de 1870, los estilos de vestir de las mujeres de clase alta pudieron ser copiados, aunque fuera superficialmente, por las mujeres de clases inferiores gracias a la abundancia de productos industriales más baratos y que se podían adquirir a diferentes precios en las grandes tiendas departamentales. Las mujeres de clase trabajadora buscaban remedar las complicadas vestimentas y la envarada silueta de la alta burguesía, precisamente como forma de apropiarse de sus

---

[51] "The second part of the nineteenth century was a time of profound political, social, and economic upheaval. The evolution of society had a very concrete influence of physical appearance as a symbol of social status […]. The highest quality of cloth, ornamentation, and yardage of fabric thus represented the price a man could afford to pay" (Paz, 2015, p. 188).

significados socialmente "positivos". "Sin embargo, aunque la silueta popular se parecía superficialmente a la de la burguesía, el ojo entrenado podía fácilmente juzgar la clase social de una mujer basándose en el grado de sofisticación de su vestido y los materiales usados en su atuendo"[52] (Paz, 2015, p. 190) [trad. de la autora].

En general, estas conductas se refieren a comportamientos ostentosos, con los que se buscaba demostrar la jerarquía económica de maneras oblicuas. En el caso de las prendas interiores, esta demostración era aún más compleja dado que eran prendas "invisibles". No obstante, estas prendas se decoraban ricamente y se confeccionaban en materiales opulentos, lo cual hace pensar en el tipo de familiaridad con los objetos caros que mencionaba Bourdieu en *La distinción*. Una mujer acostumbrada a vestir prendas interiores de telas satinadas y sedosas, cuyo cuerpo se moldeaba con corsés y que cargaba con pesadas capas de enaguas decoradas, era una dama que asumía su clase social desde las prendas que actuaban directamente sobre su cuerpo. La más conocida (y controversial) de estas prendas es el corsé, que se examinará a continuación.

2.1.1. El corsé

"Women wore them in madhouses and in prisons,
with the corset becoming a guarantee of good conduct,
a moral straitjacket"
—Bayle-Loudet, 2015, p. 171.

A finales del siglo XIX, el corsé era la principal prenda interior destinada a establecer la silueta femenina ideal. Su importancia recaía en varios factores: el resultado de su uso era fácilmente visible en la apariencia externa de las mujeres; era una prenda extraordinariamente popular en las clases altas y medias, y cada vez más común en las clases bajas; su uso era casi

[52] "Nonetheless, even though the popular silhouette superficially resembled that of the bourgeoisie, a practiced eye could easily judge the social class of a woman based on the degree of sophistication of her dress and the materials used in her outfit" (Paz, 2015, p. 190).

obligatorio a todas horas del día y desde edades tempranas; y con el corsé se asociaban una gran variedad de significados socioculturales sobre el lugar de la mujer en la sociedad victoriana tardía. Muchos autores coinciden en que el corsé tenía significados que traspasaban lo físico e incidían en el control de las emociones y los movimientos.

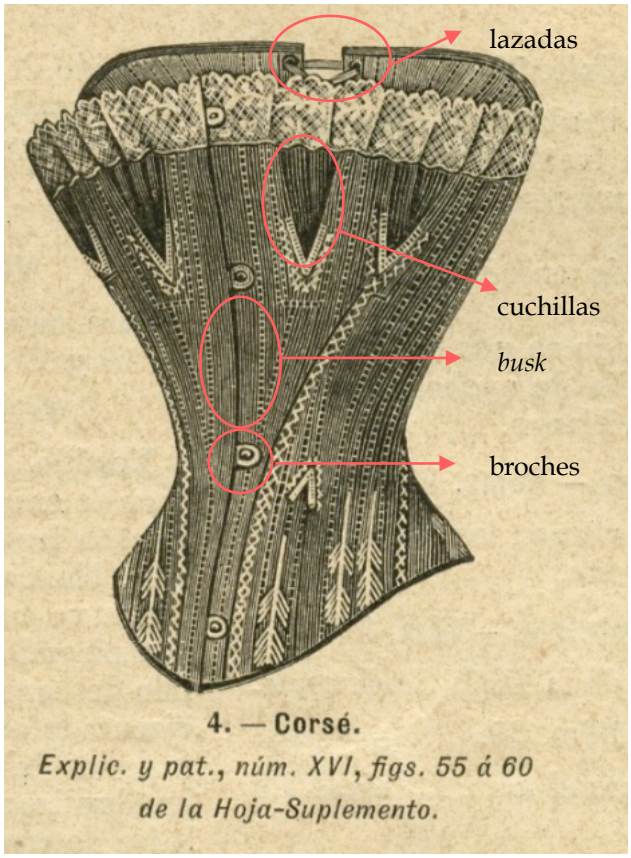


Fig. 2.6: Corsé. *La Moda Elegante*, 22 de julio de 1892. Indicaciones sobre sus componentes realizadas por la autora.

Anteriormente se han detallado los efectos de la Revolución Industrial en la producción de prendas de vestir, específicamente en el abaratamiento y la mayor abundancia de ropas, así como en un aumento en la complejidad en sus adornos. De la misma manera que sucedió con otras prendas, existió un mayor acceso a los corsés gracias a la industrialización, por lo cual el encorsetamiento se convirtió en un fenómeno de masas. Adicionalmente, ciertos inventos contribuyeron a que los corsés fuesen más efectivos para moldear el cuerpo femenino: los ojetes de metal, inventados en 1828, permitían ajustar el corsé con más fuerza ya que, sin ellos, la tela se rasgaba por la tensión de los cordones con los que se ajustaba (Bayle-Loudet, 2015, p. 175).

El corsé de fines del siglo XIX (fig. 2.6) era una prenda destinada a formar el torso, reforzada con varillas de acero o con ballenas (las fibras largas y rígidas que se obtenían como subproducto de la cacería de estos cetáceos). La mayor parte de los corsés de esta época se confeccionaban con una pieza rígida, de madera o de metal, con forma de cuchara (el *busk*), la cual formaba el frente del abdomen. Además, llevaban botones o broches en la parte frontal, que se abrían para ponerse

el corsé. La espalda del corsé llevaba dos filas de ojetes, por los que se pasaban dos lazadas de cordones: una de arriba hasta la cintura y otra desde abajo de la prenda de nuevo hasta la cintura. De este modo, se podía ejercer la mayor presión sobre el talle. El corsé victoriano moldeaba también el busto femenino: la adición de cuchillas triangulares permitía acomodar el volumen del pecho. Las caderas también eran formadas por el corsé, especialmente por corsés más tardíos, que moldeaban la parte superior de los muslos.

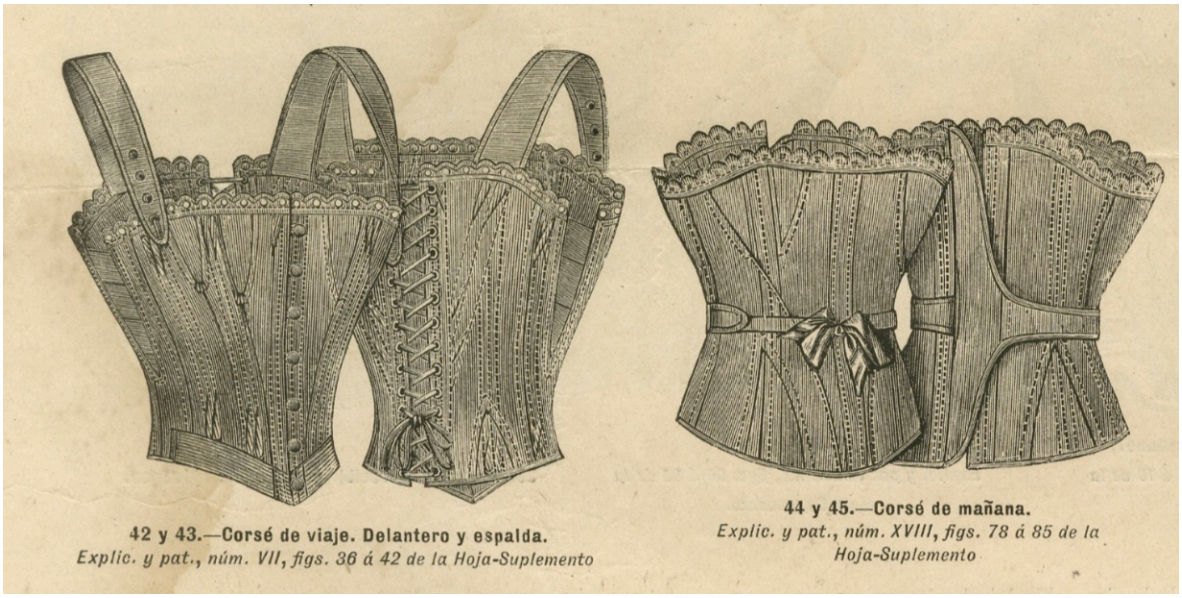
Desde 1870 hasta el *fin de siècle*, los corsés se hicieron más elaborados, más constrictivos y más profusamente decorados. Los corsés se tornaron significativamente más rígidos, con ballenas verticales y horizontales que rodeaban casi completamente el cuerpo con la intención de crear una silueta particular: "Anteriormente en competencia, la buena postura y la constricción eran ahora los dos objetivos del corsé"[53] (Bayle-Loudet, 2015, p. 164) [trad. de la autora]. En esta última parte del siglo XIX, se modificó también el perfil del corsé: empezó a proyectarse y a contornearse el busto, así como a crearse una especie de "pancita" en el abdomen bajo.

Entre 1800 y 1870, los corsés eran principalmente de color blanco, un tono asociado con la pureza y la castidad, pero esto cambió hacia el final del siglo. Steele (2015) detalla cómo, a causa de la influencia de las cortesanas, las prendas interiores de las mujeres "decentes" pudieron incorporar gradualmente otros colores, como rosados o celestes (basta recordar la controversial pintura *Nana* de Édouard Manet). "Los historiadores del vestido están de acuerdo en que 'la gran era de la ropa interior' ocurrió entre 1890 y 1910, cuando la prensa internacional de moda femenina continuamente se explayaba en el 'cautivador tema' de la lencería"[54] (Steele, 2015, p. 127) [trad. de la autora]. Los materiales más usuales para confeccionar un corsé eran telas resistentes de lino o algodón, pero luego se incorporaron lujosos satenes de seda, encajes, cintas y bordados a mano. Estos materiales también demostraban una diferenciación social muy definida:

---

[53] "Formerly in competition, good carriage and constriction were now the two objectives of the corset" (Bayle-Loudet, 2015, p. 164).

[54] "Dress historians agree that 'the great epoch of underwear' occurred between 1890 and 1910, when the international women's fashion press continuously elaborated on the 'enthralling subject' of women's lingerie" (Steele, 2015, p. 127).





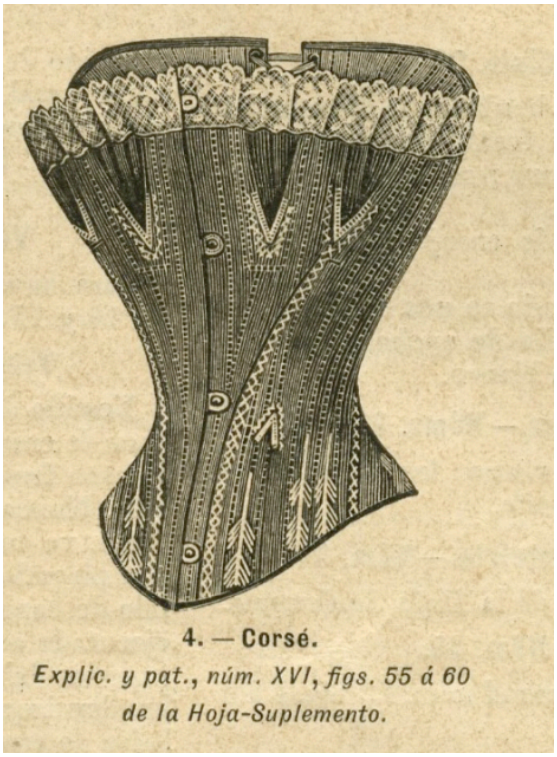


Fig. 2.7 (sup.): Corsé de viaje (izq.) y corsé de mañana (der.). *La Moda Elegante*, s. f.

Fig. 2.8 (inf. izq.): Diagrama de un conjunto de corsé y enagua. El conjunto se hacía de tela de *surah* de seda, de color rosa, con decoraciones florales bordadas en color morado y frunces de tela del mismo tono que las flores. *La Moda Elegante*, 30 de junio de 1892.

Fig. 2.9 (inf. der.): Corsé. *La Moda Elegante*, 22 de julio de 1892.

> Anotemos de pasada la diversificación de materiales usados para el corsé, en los cuales dominaba la distinción social, como en otros elementos del vestido femenino. Empezaron a aparecer sedas y encajes en estos accesorios, que conciernen al aspecto más íntimo del atuendo de las mujeres y a los secretos de su *boudoir*.[55] (Bayle-Loudet, 2015, p. 163) [trad. de la autora]

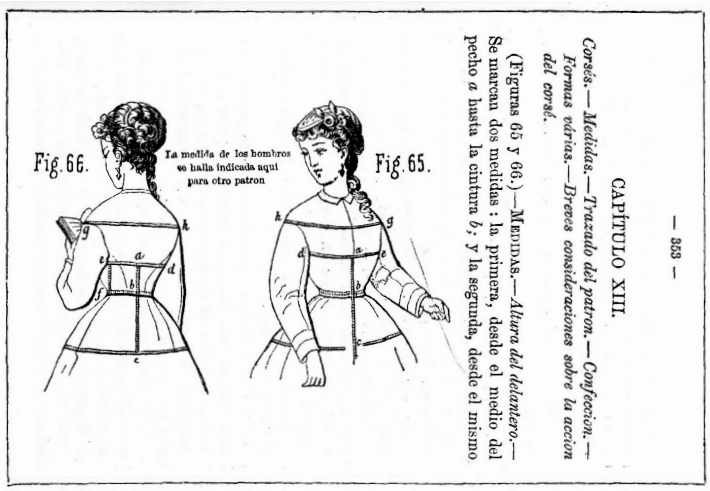
Muchas mujeres cosían sus propios corsés siguiendo las instrucciones disponibles, por lo cual la información que aparecía en los figurines de modas podía ser muy útil para quienes acometían la tarea de confeccionar sus corsés, o para las costureras que los hacían por encargo. Como se mencionó anteriormente, se habían industrializado muchos de los procesos de confección de un corsé, por lo cual era muy común encontrarlos como prendas terminadas en los avisos que se publicaban (como se desarrollará más adelante). Según Steele (2001), los franceses eran famosos por sus corsés hechos a medida en lujosos materiales, mientras que en Estados Unidos y en Inglaterra predominaban los corsés producidos en masa, en telas más sencillas. Estos estaban hechos con medidas estándar (entre 46 cm y 76 cm de circunferencia en la cintura, aunque existían tallas más grandes bajo pedido) y en una gran variedad de estilos (Steele, 2001, p. 44).

En el transcurso de este apartado se desarrollará la idea del corsé como una prenda visualmente seductora que esconde una estructura rígida y tortuosa. Se seguían varias estrategias para la seducción visual de la usuaria: telas sedosas y reflectivas; colores llamativos o blancos puros; cintas, pasamanería y encajes lujosos; la posibilidad de alcanzar la silueta ideal y atractiva del período. Este último criterio será de vital importancia a fines del siglo XIX por lo siguiente:

> A pesar de la ilusión de una moda libre y sin restricciones, cada una de sus evoluciones estaba estrictamente regulada y las prendas interiores no eran la excepción a esta regla:

---

[55] "Let us note in passing the diversification of the materials used for the corset where, as for other elements of a woman's dress, social distinction held sway. Silk and lace began to appear on these accessories, which concern the most intimate aspect of a woman's apparel and the secrets of her boudoir" (Bayle-Loudet, 2015, p. 163).



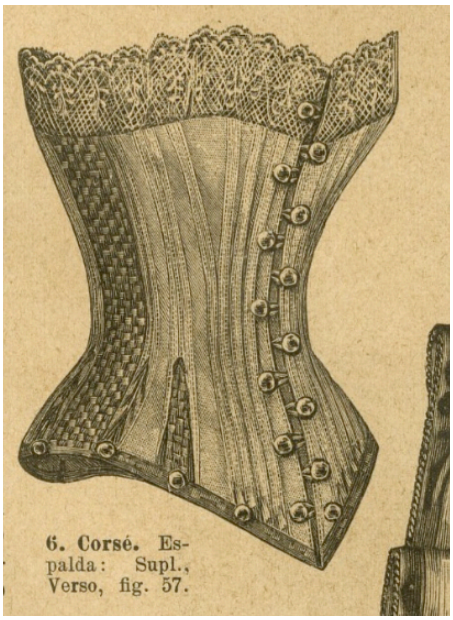


Fig. 2.10 (sup.): Diagrama de toma de medidas para un corsé. *Manual de La Moda Elegante*, p. 353.

Fig. 2.11 (der.): Corsé. *La Estación*, 1º de octubre de 1889.

> sus colores, telas, formas e, incluso, su rigidez, eran estándares que podían mantener o destruir la reputación de una mujer burguesa.[56] (Bayle-Loudet, 2015, p. 173) [trad. de la autora]

Así, los significados asociados con el uso del corsé sobre la "decencia" de una mujer que se mostraba en público con una cintura fina y las carnes quietas eran tan relevantes para la sociedad occidental que era inconcebible que una dama apareciera sin corsé y siguiera considerándose una dama. Al no controlar su cuerpo con la estructura rígida del corsé, se la culparía de dejadez, inmoralidad, desaliño, impudicia y vulgaridad, con las consecuencias esperables en su delicada reputación.

El corsé permanecía oculto bajo muchas capas de tela y no era visible cuando una mujer lo portaba, pero sí aparece en los figurines de modas del acopio. En las figuras 2.7, 2.8 y 2.9 se muestran ejemplos del tipo de disposición de los corsés en los grabados de modas. Un elemento muy común en estas representaciones es que los corsés se muestran "llenos" o volumétricos, no planos ni doblados como otras prendas interiores, y esta manera de representarse implica

[56] "In spite of the illusion of unconstrained fashion, each of these developments was strictly regulated, and undergarments were no exception to the rule: their colors, fabrics, shapes, and even their rigidity were criteria that could make or break the reputation of a bourgeois woman" (Bayle-Loudet, 2015, p. 173).

necesariamente un cuerpo femenino dentro del corsé. Summers (2003) apunta que los corsés se mostraban de maneras muy específicas en los avisos (y, por extensión, también en los figurines): siempre aparecían como prendas tridimensionales en las que se podía hacer énfasis visualmente en las curvas femeninas. Cuando el corsé se representaba vacío, sin un cuerpo que lo llenara, mantenía las curvas y los volúmenes de un cuerpo invisible, ideal. A partir de la década de 1870, los corsés podían representarse también con una figura femenina que los vestía, aunque esta figura podía carecer de la mitad inferior del cuerpo o de brazos, en casos particularmente inquietantes. Por ejemplo, en la figura 2.8, la mujer está apenas silueteada con breves trazos y ni siquiera tiene brazos o cabeza.

A pesar de la inexistencia de la figura de la mujer en estas representaciones del corsé, es posible darle una interpretación mucho más profunda a estos grabados, precisamente porque la manera en la que se dibujan los corsés *presupone* la existencia de un cuerpo femenino que le da sentido a la prenda. Los corsés que aparecen en los figurines se hacían con las medidas específicas de una mujer; como ejemplo, en el *Manual de La Moda Elegante* se dedica una sección a la toma de medidas para la elaboración de corsés (fig. 2.10) con el fin de que estos se ajusten perfectamente a su dueña (o viceversa). Curiosamente, las medidas para la realización de un nuevo corsé se tomaban sobre la mujer ya previamente encorsetada, para que se reprodujese fielmente el talle constreñido y la forma específica de esculpir el torso ya anteriormente causados por otro corsé. Así, en ningún momento se buscaba reflejar las medidas "naturales" de la mujer en sus prendas interiores, sino que se pretendía alcanzar un ideal de belleza específico de la época, que implicaba una postura del cuerpo femenino particular.

Al examinar los corsés de las figuras de la 2.7 a la 2.11, es posible encontrar algunas pistas sobre esta figura ideal. De manera evidente, la cintura se redondea y se reduce, aunque en muy distintos grados, ya que esta medida variaba según la hora del día y la actividad que se esperaba de una dama. La figura 2.7 muestra un corsé de mañana, el cual exhibe la cintura más generosa de toda esta serie de ejemplos. Esto posiblemente se explica porque la prenda se utilizaba para las

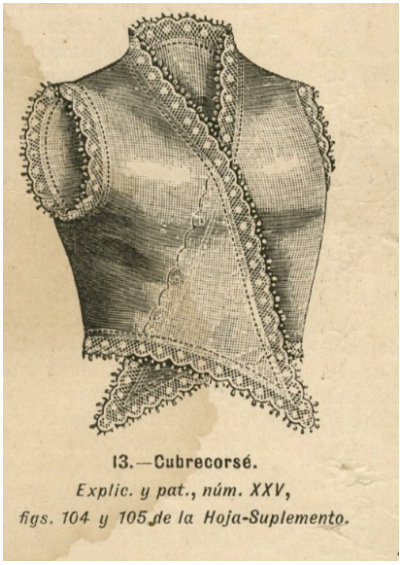
actividades hogareñas (es decir, en privado) propias de una mujer ociosa, como el desayuno, la lectura o el acicalamiento personal. Además, este corsé es particular porque es el único que parece poder ajustarse por la misma usuaria, sin ayuda de una criada, ya que nada más debía anudar las cintas que cruzaban frente a la cintura para darle la forma al corsé. Por la suavidad que proporciona al talle, es muy posible que este no fuese un corsé apropiado para la vida pública.



Fig. 2.12: Los efectos del corsé en la silueta femenina son evidentes en este grabado que muestra un traje para señoritas. *La Moda Elegante*, s.f.

El resto de imágenes de corsés muestra un efecto muy uniforme en el torso y el talle. Los corsés tienden a reducir la cintura, ampliar el volumen del busto y de las caderas y a producir un efecto ligeramente abultado en el abdomen. La presión que ejercen sobre la cintura femenina es decididamente mayor, lo cual produce la silueta típica de las mujeres acomodadas en esta época (fig. 2.10). De este modo, el corsé ofrecía una ventaja muy aparente para las mujeres de la época: la posibilidad de esculpir las carnes femeninas para obtener la llamada "hand-span waist" (cintura que se puede abarcar con las manos). Esta reducida cintura era muy admirada y, según Summers (2003), "el uso juicioso de la corsetería les permitía a las mujeres construir una feminidad que reflejase los ideales de la clase media y sus expectativas sobre el sexo femenino"[57] (p. 121) [trad. de la autora].

[57] "judicious use of corsetry enabled women to construct a femininity that reflected middle-class ideals and expectations of female gender" (Summers, 2003, p. 121).



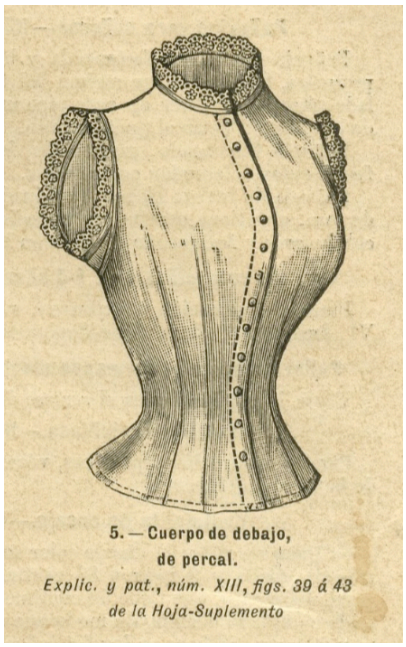




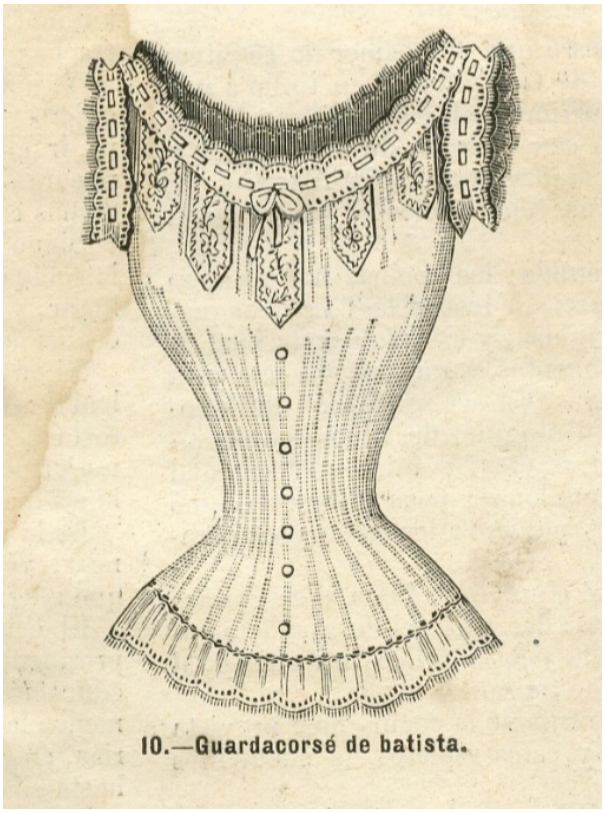
Fig. 2.13 (sup. izq.): Cubrecorsé. *La Moda Elegante*, s. f.

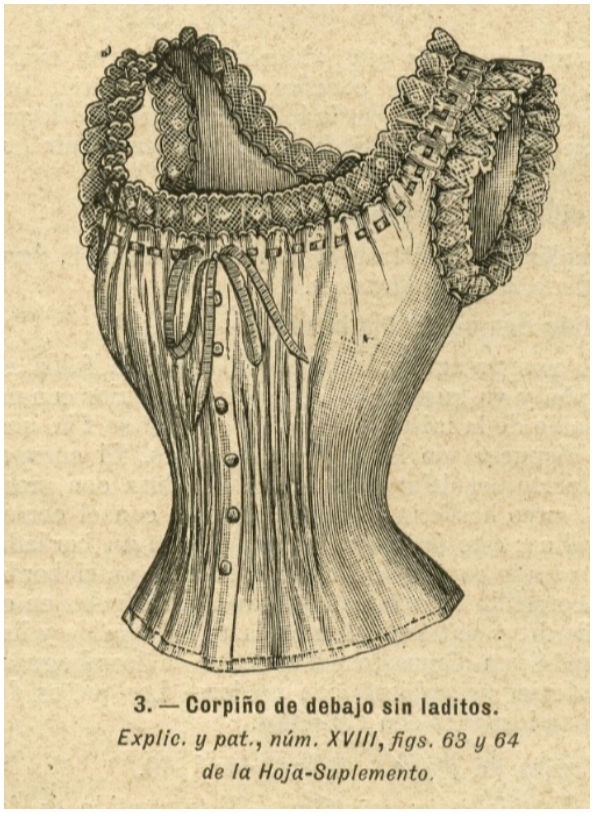
Fig. 2.14 (sup. cen.): Cuerpo de debajo. *La Moda Elegante*, 22 de julio de 1892.

Fig. 2.15 (sup. der.): Camiseta interior de franela bordada. *La Moda Elegante*, 14 de enero de 1892.

Fig. 2.16 (inf. izq.): Guardacorsé de batista. *La Moda Elegante*, 14 de octubre de 1892.

Fig. 2.17 (inf. der.): Corpiño de debajo. *La Moda Elegante*, 22 de julio de 1892.





En efecto, la figura 2.12 representa una dama joven, ataviada con un traje de dos piezas: enagua larga con cola, de color oscuro y liso, y un corpiño posiblemente bordado o labrado, con mangas jamón, cuello alto y corte muy al cuerpo. Esta silueta tan ajustada en el corpiño delata el uso del corsé ya que reproduce exactamente la figura ideal de la mujer burguesa. Más allá de esto, el hecho de que sea un traje para señorita (es decir, mujer soltera) es importante porque hace referencia a las ventajas que obtenían en el mercado matrimonial las mujeres que se encorsetaban. "En una época de escaso empleo para las mujeres, las madres tenían el deber de producir hijas cuyos cuerpos se amoldaran a un éstandar de belleza específico, para conseguir un buen marido"[58] (Summers, 2003, p. 86) [trad. de la autora].

Otro aspecto singular en los figurines de moda del acopio es la manera en la que se representan ciertas prendas femeninas que están en contacto directo con el corsé (figs. 2.13 a 2.17). Los cubrecorsés, corpiños de debajo y camisetas interiores se registran también como prendas volumétricas, no con el aspecto plano y doblado de las camisas que se utilizaban por debajo del corsé y en contacto directo con el cuerpo femenino. Esta clase de prendas interiores que se superponen a la estructura del corsé son importantes porque parecen remedar las formas del cuerpo femenino ya moldeado por el corsé, como si la forma que provee el corsé fuese ineludible para todas las prendas que se colocan por encima de este. Es notable la diferencia que se percibe con las prendas "previas" al corsé, que aparecen planas y dobladas, como si el cuerpo no pudiese siquiera representarse ni imaginarse antes de usar un corsé. El torso femenino entonces parece existir en estas representaciones solo cuando ya está encorsetado y, a partir de ese momento, se representa detalladamente en los figurines como un ideal.

Las imágenes de corsés que aparecen en los figurines pueden interpretarse también desde los conceptos del artificio y de la belleza ideal. El corsé se representa de manera "evidente"; es decir, no se oculta que los efectos de una minúscula cintura, de una postura airosa y del

---

[58] "In an era of little employment for women, mothers were duty-bound to produce daughters whose bodies conformed to a particular standards of beauty in order to secure a good marriage" (Summers, 2003, p. 86)

envaramiento de la espalda proceden del uso del corsé. El aspecto femenino ideal, entonces, se construye sobre los cimientos del corsé. Los figurines enfatizan visualmente el aspecto artificioso de esta manera de vestir y, de manera aún más interesante, convierten lo artificial en lo "civilizado" e ideal. Para Bayle-Loudet (2015), la contradicción entre lo natural y lo artificial se expresa así:

> Las mujeres, que escondían la rigidez de este accesorio bajo muchas capas de telas, aparecían "naturales" en sociedad. Esta idea alcanzó un significado sin precedentes: esta "naturalidad" no se lograba con el rechazo del artificio, sino, por el contrario, al vestir estos accesorios [los corsés], una contradicción fundamental para el siglo XIX.[59] (p. 173) [trad. de la autora]

De una forma muy interesante, la cintura que producía el corsé se habría considerado "intolerable" si se hubiera encontrado en una mujer desnuda. En el siglo XIX, existía la idea muy clara de que el efecto del corsé era decididamente artificial: había diferencias entre el cuerpo vestido y el desnudo (especialmente el desnudo del arte clásico); es decir, se reconocía como improbable que una mujer sin corsé pudiese alcanzar las medidas de talle que lograba al ajustar las cintas de su corsé. Para la sociedad victoriana hubiese sido imposible concebir una Venus clásicamente desnuda que luciera un talle reducido como el que se lograba con un corsé, por lo cual existía una categoría de belleza que se asociaba con el arte clásico y la cintura gruesa de las Venus y otras representaciones de mujeres mitológicas. Por su parte, las mujeres victorianas estaban sometidas a la exigencia de reducir sus cinturas por medio del corsé para insertarse dentro del ideal de belleza artificial y "civilizado". Esta deformación tendría sus propias razones de ser, especialmente porque la sociedad victoriana buscaba exagerar visualmente el dimorfismo sexual. De este modo, el aspecto femenino aceptable tendría una cintura pequeña y redonda, con los

---

[59] "Women, who concealed the rigidity of this accessory under many layers of fabric, appeared 'natural' when in society. This notion took an unprecedented meaning: this 'naturalness' was achieved not by the rejection of artifice, but, on the contrary, by the wearing of such accessories —a contradiction fundamental to the nineteenth century" (Bayle-Loudet, 2015, p. 173).





Fig. 2.18 (izq.): Fotografía de los esposos Juan Rafael Esquivel y Marta Montero Artavia, s. f. Colección del Museo Nacional de Costa Rica, n.º de registro 23679.

Fig. 2.19 (der.): Traje con cola para baile o ceremonia. *La Estación*, 1.º de diciembre de 1889.

consiguientes efectos físicos del uso del corsé que provocarían un semblante enfermizo y delicado. Steele (2001) recoge testimonios de escritores del siglo XIX que se enfocaron en la belleza y que enfatizan en la necesidad de que el cuerpo femenino redujese la cintura para poder considerarse hermoso. Incluso quienes se oponían al uso del corsé reconocían con poco entusiasmo: "La deformidad, mediante la costumbre, se ha convertido en belleza"[60] (Steele, 2001, p. 53) [trad. de la autora].

Como ejemplo de lo que se ha discutido sobre el corsé, en la figura 2.18 se muestra una imagen de una pareja en un estudio fotográfico. Junto al hombre sentado se encuentra una dama,

[60] "Deformity has through long custom become to us beauty" (Steele, 2001, p. 53).

ataviada con un vestido largo hasta los tobillos, de escote cruzado y cintura muy marcada. Las mangas son dobles y llegan hasta el codo, mientras que el corpiño lleva drapeados de satén y encaje que forman el escote en V. Su falda es también doble; lleva por debajo una tela lisa y por encima una falda más corta, de tela rayada y con un borde de encaje y satén en el ruedo, a la altura de la rodilla. Como complementos, calza unos botines de cuero de color oscuro y lleva aretes y un collar. Su cabello está recogido alrededor del rostro y sobre las orejas, dejando al descubierto el rostro y el cuello, y lleva una cinta de satén sobre el cabello.

Esta descripción de las prendas que viste una mujer costarricense a finales del siglo XIX puede enriquecerse con el análisis más profundo de los significados que acompañan sus elecciones de vestimenta. En primer lugar, llaman la atención la elegancia y la sofisticación de sus prendas, que no remiten en absoluto al conocido "traje de campesina" que se describió en el capítulo 1. Por el contrario, sus prendas recuerdan al estilo europeo que muestran los figurines, como se pueden observar en la figura 2.19. Aunque existen diferencias en la complejidad de los adornos y en el largo de las faldas entre estos dos modelos, sí se detectan importantes similitudes: ambos trajes llevan cuellos drapeados y cruzados, que luego forman las mangas; el talle de ambas mujeres es igualmente marcado, y ambos trajes son formales y elegantes. Un aspecto inmediatamente evidente es el uso del corsé: la silueta específica de este modelo de vestido requiere un torso formado por prendas interiores. La mujer costarricense luce un talle delgado y una postura rígida y airosa, algo que se conseguía con facilidad gracias al corsé. El uso de esta prenda era fácilmente identificable por hombres y mujeres, quienes podían entender los significados de este talle artificialmente reducido: la mujer capaz de llevar un corsé en Costa Rica a fines del siglo XIX era una dama elegante; ella había asimilado, en su vestimenta, los usos afrancesados que daban a entender una "correcta" educación, unos modales "apropiados" y un gusto "civilizado". Era una mujer que tenía la capacidad económica y social de informarse sobre los usos europeos en el vestir, de seleccionar adecuadamente su vestimenta dentro de un guardarropa bien surtido, y de mostrar "apropiadamente" su familiaridad con estos objetos caros y difíciles de conseguir. Es más, esta



Fig. 2.20 (izq.): Detalle de la fotografía de la señora Tinoco (fig. 2.70). Colección del Museo Nacional de Costa Rica, n.º de registro 28887.

Fig. 2.21 (cen.): Detalle de la fotografía de una pareja en el estudio de Rudd y Paynter, s. f. (fig. 3.72). Colección del Museo Nacional de Costa Rica, n.º de registro 990.

Fig. 2.22 (der.): Detalle de la fotografía de dos señoritas en el estudio de Rudd y Paynter (fig. 2.82). Colección del Museo Nacional de Costa Rica, n.º de registro 1006.

dama está segura de mostrar ante los demás un aspecto que es decididamente artificial y, por lo tanto, atractivo y "civilizado": no es el aspecto "natural" de la campesina de talle grueso, sino el aspecto delicado y contenido de la dama de alta sociedad, moldeada por el corsé y por la buena educación.

Es posible establecer análisis similares a este con respecto a otras fotografías de damas costarricenses de la época que portaban corsés. Se buscaba utilizar la afinada silueta conseguida con el uso de esta prenda, como un recordatorio de la jerarquía socioeconómica de la mujer,



Fig. 2.23 (izq.): Detalle de la fotografía de una joven en el estudio de Rudd y Paynter (fig. 2.74). Colección del Museo Nacional de Costa Rica, n.º de registro 958.

Fig. 2.24 (cen.): Detalle de la fotografía de una familia, s. f. Colección del Museo Nacional de Costa Rica, n.º de registro 1074.

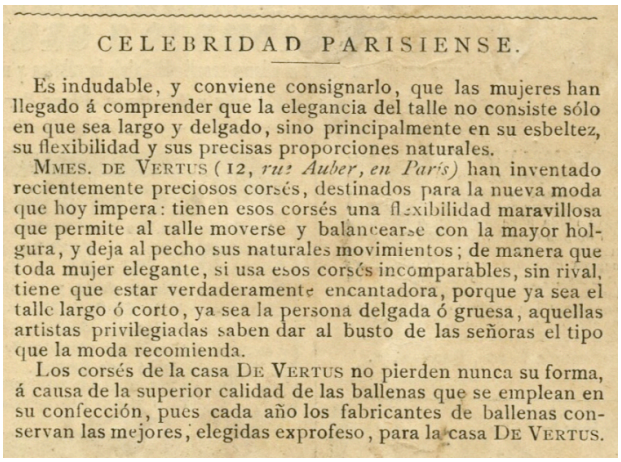
Fig. 2.25 (der.): Detalle de la fotografía de dos mujeres en el estudio de Rudd y Paynter (fig. 2.42). Colección del Museo Nacional de Costa Rica, n.º de registro 977.

extensible a su familia. Entonces resulta interesante explorar las maneras en las que los figurines de modas hacían accesible el corsé a las consumidoras alejadas de las capitales de la moda, quienes desearían apropiarse del aspecto respetable de la mujer burguesa europea. De este modo, el corsé se tornaba en su mejor publicidad: la evidencia visual de su uso creaba una imagen de refinamiento en las costumbres y en los gustos, la cual era sumamente atractiva para las mujeres que buscaban afianzar su posición y su cercanía con los usos europeos.

Las mujeres de las figuras de la 2.20 a la 2.25 son damas costarricenses de fines del siglo XIX, y todas ellas exhiben la cintura afinada gracias al uso del corsé. Además, esta prenda contribuyó a una postura más recta, al desplazamiento de las caderas y al sostén del busto, con el fin de obtener un aspecto contenido y envarado, similar al de las modelos de los figurines. El uso del corsé en particular mostraba de manera muy visible los cambios que se originaban desde la misma usuaria, como una forma de expresión de su autocontrol: estas damas encorsetadas decididamente encarnaban los conceptos sobre el aspecto ideal y "civilizado" que debía lucir una dama burguesa.

Las seis mujeres de estas fotografías demuestran claramente que el corsé se utilizó entre las clases altas costarricenses. Los figurines de moda podían incidir en la adopción de esta prenda en nuestro país gracias a sus textos e imágenes que buscaban guiar a sus lectoras hacia la forma "correcta" de mostrarse en público (y en privado). Gracias a la instrucción visual recibida por medio de la suscripción a las revistas de moda, las mujeres costarricenses de la élite empezaron a conformar un *habitus* de clase específico, que incluía una serie de elecciones de consumo basadas en su experiencia social en común. Es muy posible que el contacto entre las mismas mujeres de la élite ayudase a reforzar estos patrones de comportamiento y estas elecciones particulares: en su roce social se producían y reproducían los signos visuales y vestimentarios de su clase. En este sentido, el uso del corsé es importante: le demostraba a propios y a extraños los límites particulares de una clase social. Una mujer encorsetada había seleccionado una forma muy específica de construir su feminidad, basada en ideales europeos de presentación y comportamiento. La sola elección del corsé implicaba que su ropa sería inconfundiblemente europea, su postura se tornaría rígida y sinuosa, y los volúmenes de su cuerpo se encerrarían en una estructura homogeneizadora. Al elegir un corsé, la mujer costarricense estaba eligiendo participar en una lucha por obtener el capital simbólico que otorga la ropa, y esta lucha implicaría que su forma de vida se tornaría poco a poco más acelerada y dependería de estar pendiente de los infinitos cambios de la moda. Sin dudarlo, al adoptar el corsé, estas damas eligieron entrar en la dinámica de la moda.

Los figurines de moda desempeñaban la importante función de comunicar a sus lectoras cuáles objetos de consumo se entendían como hermosos, elegantes, civilizados y distinguidos: se suponía que las modelos de las ilustraciones se vestían de acuerdo con los dictados de la suprema moda francesa; por lo tanto eran árbitros en el movedizo campo del vestir. De este modo, la insistencia de los figurines por representar siempre a la mujer con un corsé implicaba que esta prenda se consideraba imprescindible en la construcción de la feminidad elegante. Por lo tanto, el corsé le permitiría a una mujer de la periferia del estilo adoptar un aspecto convenientemente "civilizado": sus movimientos estarían más controlados (y esto parecía trasladarse al control de sus emociones), su apariencia sería irreprochablemente europea y su silueta contribuiría a identificarla como una mujer dentro de las exigencias occidentales.



CELEBRIDAD PARISIENSE.

Es indudable, y conviene consignarlo, que las mujeres han llegado á comprender que la elegancia del talle no consiste sólo en que sea largo y delgado, sino principalmente en su esbeltez, su flexibilidad y sus precisas proporciones naturales.

MMES. DE VERTUS (12, *rue Auber, en París*) han inventado recientemente preciosos corsés, destinados para la nueva moda que hoy impera: tienen esos corsés una flexibilidad maravillosa que permite al talle moverse y balancearse con la mayor holgura, y deja al pecho sus naturales movimientos; de manera que toda mujer elegante, si usa esos corsés incomparables, sin rival, tiene que estar verdaderamente encantadora, porque ya sea el talle largo ó corto, ya sea la persona delgada ó gruesa, aquellas artistas privilegiadas saben dar al busto de las señoras el tipo que la moda recomienda.

Los corsés de la casa DE VERTUS no pierden nunca su forma, á causa de la superior calidad de las ballenas que se emplean en su confección, pues cada año los fabricantes de ballenas conservan las mejores, elegidas exprofeso, para la casa DE VERTUS.

Fig. 2.26: Anuncio de corsés de la firma Madames de Vertus. Se insiste en la proporción "natural" que se obtenía con estas prendas. *La Moda Elegante*, 30 de setiembre de 1891.

Aún más, el corsé se puede entender como parte de los objetos que Bourdieu describe como enclasantes; es decir, sirve para afirmar la pertenencia a una clase social específica: en este caso, la clase de mujeres que pueden permitirse estar relativamente incómodas todos los días de sus vidas, pero que gracias a esta incomodidad obtendrán reconocimiento social. Al copiar directamente el uso del corsé de las ilustraciones de moda y de otras mujeres, las damas costarricenses de las fotografías anteriores están demostrando su pertenencia a una clase, su familiaridad con prendas dolorosamente incómodas y su aceptación de los estándares de comportamiento europeos. De este modo, los seis ejemplos que se presentaron demuestran que el corsé fue parte del atuendo femenino costarricense, y eso implica una aceptación de sus significados y la posibilidad de

utilizar el aspecto físico de las mujeres para denotar la pertenencia a un grupo, la asociación con una ideología y hasta la aceptación de la modernidad.

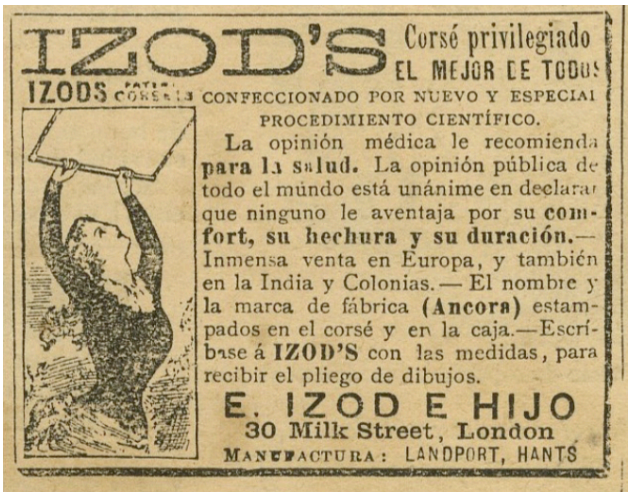




Fig. 2.27 (sup.): Anuncio de corsés de la firma Izod's. *La Moda Elegante*, 14 de junio de 1892.

Fig. 2.28 (inf.): Anuncio de corsés de la firma Libellule. *La Moda Elegante*, 14 de setiembre de 1893.

La evidencia del uso de los corsés en los figurines y en Costa Rica puede encontrarse también en los avisos de empresas de corsetería o de importadores. De los figurines del acopio, sólo *La Moda Elegante* incorporaba avisos comerciales, de los que es posible obtener información sobre la forma en la que se consumían los corsés y de los significados que se asociaban con ellos, ya que los textos y las imágenes que acompañan estos anuncios reflejan las actitudes culturales sobre los corsés. A pesar de la restrictiva moral victoriana, era común encontrar avisos de corsés en publicaciones periódicas, según lo menciona Summers (2003), quien afirma que, para la década de 1890, los avisos sobre corsés saturaban las revistas, tanto aquellas dirigidas a las mujeres como periódicos de consumo general (p. 174). Rose (2014) recalca que los avisos de corsés ensalzaban la artificial silueta que estos permitían lograr, y añade: "Los corsés fueron de las primeras prendas con marca, los cuales se anunciaban ampliamente en revistas de moda y en catálogos de tiendas"[61] (p. 85) [trad. de la autora].

En la figura 2.26 se anuncian los corsés de la marca parisiense Mmes. de Vertus. Esta empresa se anunciaba con frecuencia en *La Moda Elegante*, y sus avisos no suelen incluir imágenes, sino solo textos descriptivos. Esta marca aprovechaba sus avisos para insistir en su origen

[61] "Corsets were some of the first branded garments, widely advertised in fashion magazines and retail catalogues" (Rose, 2014, p. 85).





Fig. 2.29 (sup.): Anuncio de corsés de la firma Las Dos Palabras. *La Moda Elegante*, 22 de enero de 1892.
Fig. 2.30 (inf.): Anuncio de corsés de la firma Thomson's. *La Moda Elegante*, 6 de febrero de 1892.

parisiense, con las asociaciones con el buen gusto que venían implícitas al aludir a París. Al describir sus productos, se hacía énfasis en la "naturalidad" de sus proporciones y de los movimientos de sus clientes; en la flexibilidad que otorgaban al talle femenino, en sus excelentes materiales y en el "encanto" que producían en sus usuarias. De esta forma, se enlazaba firmemente la necesidad del encorsetamiento para lograr un aspecto atractivo y refinado en las mujeres, más aún si sus corsés provenían de París, centro del que parecían emanar sólo objetos de comprobado buen gusto. Las asociaciones con la aristocracia europea también se juzgaban efectivas para anunciar corsés, como el caso de la marca Libellule (fig. 2.28). No solo estaban hechos en París, sino que proveían sus corsés a la célebre Isabel de Baviera ("Sissi"), reconocida por su reducido talle.

Por otra parte, los avisos de corsés que contienen imágenes muestran pequeños dibujos esquemáticos, sin el portentoso detalle de los figurines. La marca Izod's muestra a una dama completamente vestida; sin embargo, es evidente que ella debe sus generosas curvas al corsé de dicha marca (fig. 2.27). Esta figura está colocada en una postura inusual: dirige su mirada hacia el cielo y levanta ambos brazos sobre su cabeza para asir algo que se asemeja a un trapecio. A pesar de su vestido correcto y sobrio, la figura parece estar ejercitándose, lo cual ayuda a promover la

idea de la comodidad y la libertad de movimientos que supuestamente proporcionaban los corsés de Izod's. Esta marca es particular puesto que en 18686 patentó el corsé moldeado con vapor. Para este proceso se requería un torso ideal sobre el que se moldeaba la prenda con calor. Los corsés de Izod's eran parte de la nueva invasión de prendas hechas por tallas y de precios bajos: según Steele (2001), tales corsés hechos en masa se tornaron cada vez más baratos y mejor hechos (p. 46). Esto incidió directamente en las intenciones de diferenciarse de la élite, que debía entonces competir con los estilos baratos y masivamente producidos, accesibles a las clases bajas y medias. Sobreviven ejemplos de corsés baratos, creados específicamente para trabajadoras, hechos de telas duraderas en color caqui y reforzados con varillas de acero, lo cual prometía una mayor resistencia para mujeres que se dedicaban a labores manuales. De una manera muy inquietante para las élites, estos corsés producían la misma silueta que los más caros, lo cual convertía la diferenciación mediante la moda en un terreno inestable. Steele (2001) escribe:

> El corsé sí funcionó como un símbolo de elegancia y respetabilidad, pero, como tal, fue un signo del que se apropiaron las mujeres trabajadoras. El vestido a la moda no pudo controlar los límites entre las clases y más bien sirvió para debilitar estos linderos.[62] (p. 49) [trad. de la autora]

En *La Moda Elegante* aparecen avisos ilustrados de otras dos marcas de corsés: la española Las Dos Palabras y la londinense Thomson's (figs. 2.29 y 2.30). Ambas comparten imágenes y símbolos similares: se ven corsés dibujados a línea, volumétricos y sin cuerpos que los llenen, así como pequeñas coronas que parecen remitir a una asociación con la aristocracia (Las Dos Palabras aseguraba ser corsetera de la Real Casa).

En los avisos ilustrados del acopio, el corsé se presenta como sustituto del cuerpo femenino y, a la vez, como representación ideal. Se conoce que los corsés podían mandarse a hacer con las medidas específicas de una cliente, por lo que esta prenda representaba el cuerpo que había

---

[62] "The corset did function as a sign of gentility and respectability but, as such, it was a sign that laboring women appropriated for themselves. Not only did fashionable dress fail to police class boundaries, it actually served to weaken them" (Steele, 2001, p. 49).

proporcionado sus medidas. A la vez, podía convertirse en la expresión de un cuerpo idealizado, de cintura muy reducida, amplias caderas y busto generoso, creado en masa para las mujeres de clases media o baja. En una misma revista coexisten avisos de corsés masificados y de otros hechos a la medida con ricos materiales. La marca Mme. Léoty se promovía como un objeto de lujo, capaz de transmitir las "formas exquisitas" que requería la mujer burguesa. A pesar de la lejanía de las suscriptoras con París, aquella empresa enviaba contra pedido un boletín donde la interesada podía anotar sus medidas y recibir así un corsé "de perfecta ejecución y buen corte".



GRAN BARATILLO.

Joyería de oro y plata. Prendedores. Aretes, Leontinas, Leopoldinas, Sortijas, Pulseras y Diademas, todo á precio sin competencia. Leontinas de plata esmaltada. Jerseis para señoras y niñas á $ 2-50. Batas de jerseis para niños á $ 2-50. Botines para hombres á $ 4-50 y 5-00 Botines cabritilla para señoras á $ 2-50 y 3-50. Botas cabritilla para señoras á $ 2-00 y 3-00. Botines género para señoras á $ 3-75. Chinelas para señoras á $ 1-75 y 3-50. Rasos lisos y listados á $ 0-75. Panas lisas y labradas á $ 0-75. Paraguas de seda á $ 5-50 y 7-50. Sombrillas seda á $ 2-25. Casimires última novedad á $ 2-50 vara. Camisas para niños á $ 1-40. Colchas blancas á $ 2-75. Colchas de color á $ 2-50. Corses para señoras $ de 1-00 á 3-00.

(OJO.) Gran surtido de candeleros y floreros de cristal propios para altares de Corpus á precios sin competencia.

MANUEL VELAZQUEZ.

Fig. 2.31: Aviso de un baratillo que incluye corsés para señoras a precios de $ 1 a $ 3. *El Anunciador Costa-Ricense*, 16 de junio de 1889.

Los avisos en los figurines insisten en el corsé como un elemento absolutamente obligatorio para el aspecto elegante de las mujeres. Por ejemplo, se previene a las lectoras de *La Estación* cuando se describe un corsé: "Una señora bien adecuada no está nunca sin corsé, á no ser que esté enferma" (1.º de octubre de 1889). En un aviso publicado en *La Moda Elegante* se recomiendan los corsés de Mme. Léoty: "Toda la riqueza, todo el lujo, toda la elegancia de un vestido, serviría de poco si la que lo lleva tuviese un talle poco esbelto, contrahecho, deforme" (22 de noviembre de 1891, p. 506). Estos textos refuerzan la idea del corsé como ineludible para una mujer que quisiera considerarse elegante en esta época, y también como una prenda que es capaz de evitar la deformación del torso femenino. Naturalmente, no se tomaba en cuenta que el uso del corsé ya representaba una alteración particular del cuerpo femenino, mas una alteración que se consideraba socialmente atractiva y ventajosa.

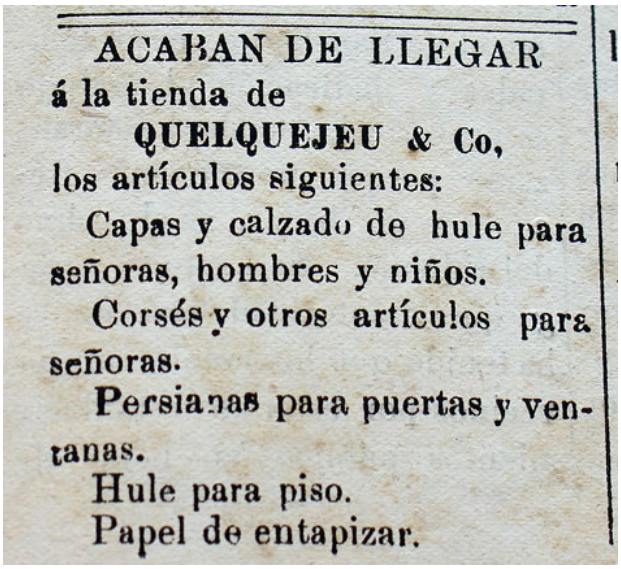

ACABAN DE LLEGAR
á la tienda de
QUELQUEJEU & Co,
los artículos siguientes:
Capas y calzado de hule para señoras, hombres y niños.
Corsés y otros artículos para señoras.
Persianas para puertas y ventanas.
Hule para piso.
Papel de entapizar.

Fig. 2.32: Aviso de corsés de la tienda Quelquejeu & Co. *El Heraldo*, 8 de julio de 1897.

El corsé precisamente remarcaba la importancia de las deformaciones y las alteraciones corporales que crean la silueta ideal de una época. El uso del corsé se ha considerado controversial por los padecimientos que se asocian con la presión que ejerce esta prenda sobre los órganos internos femeninos. Las afecciones que los estudiosos de la moda han considerado asociadas en mayor o menor medida con los corsés incluyen desmayos; desplazamiento de los órganos internos; compresión uterina durante la pubertad; deformación de las costillas; accidentes al romperse una varilla del corsé, lo que podía causar laceraciones y perforación de los pulmones; abortos espontáneos y provocados; prolapso del útero; respiración poco profunda y capacidad torácica reducida; sensaciones generalizadas de incomodidad; dolor de espalda baja; atrofia de los músculos de la espalda y del abdomen; dolores de cabeza; nerviosismo, melancolía e histeria; agotamiento al realizar cualquier actividad física, incluso caminar unos pocos cientos de metros; náuseas y estreñimiento; clorosis (un tipo de anemia) y neurastenia, y, en casos extraordinarios, la muerte[63] (Summers, 2003; Steele, 2001).

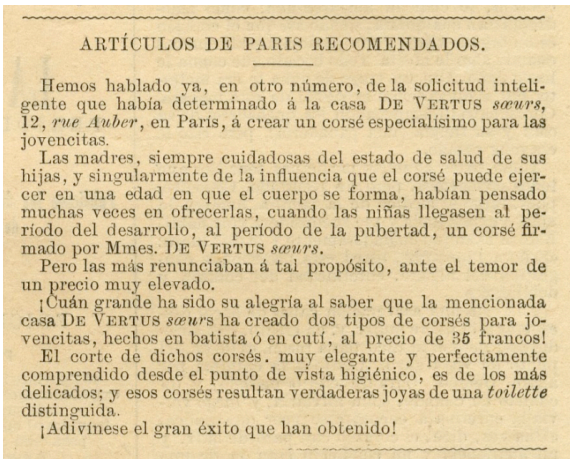
A pesar de esta larga lista de padecimientos, las mujeres continuaban utilizando el corsé cotidianamente, en grandes números y desde la juventud. Las imágenes de los figurines permiten vislumbrar la inmensa popularidad del corsé, cuyas razones son complejas y variadas, y responden a la situación social femenina de esa época. Al llevar un corsé adecuadamente ajustado, una mujer podía obtener ciertos beneficios sociales que le eran imposibles de conseguir por otros

[63] Puede encontrarse una exposición profunda y detallada de los efectos físicos del uso del corsé en los capítulos "Corsetry and the Reality of Female Complaints" (Summers, 2003) y "Dressed to Kill: The Medical Consequences of Corsetry" (Steele, 2001).

medios: por ejemplo, podía conformarse a las ideas predominantes sobre la belleza ideal, con las consiguientes ventajas para lograr un matrimonio conveniente. También le era posible expresar su atractivo sexual de una forma socialmente aceptable y "decente". Una dama encorsetada podía manifestar su apego a los valores burgueses, lo cual era particularmente importante para la sociedad costarricense. En el capítulo anterior se describió la necesidad de plegarse a las formas de vestir europeas como un signo de la "civilización" de la sociedad decimonónica costarricense, lo cual encuentra un excelente apoyo en el uso del corsé por las damas de la élite en nuestro país. El corsé simbolizaba entonces la adhesión visual y cotidiana a los valores y las costumbres europeos, una adhesión que se vivía desde lo más íntimo.

Entre las ventajas físicas que obtenía una mujer que llevaba corsé, se encontraban recoger y aquietar las carnes (especialmente en el abdomen), así como levantar y sostener el busto, con el fin de mostrar un aspecto respetablemente contenido de su cuerpo y una manera grácil y correcta de controlar los movimientos excesivos del torso. Al mismo tiempo, el corsé proporcionaba una base firme sobre la cual la costurera podía ajustar los vestidos de sus clientes, de tal manera que no se formasen arrugas y de que las mujeres se presentaran impecablemente ataviadas. Summers (2003) enuncia claramente las ventajas simbólicas del corsé: "La corsetería facultaba a las mujeres a maniobrar dentro de las construcciones sociales de lo femenino ya existentes, y, notablemente, les permitía manipular estas construcciones para su propio (y situado) beneficio social"[64] (p. 126) [trad. de la autora]. El uso del corsé se constituye en una práctica distintiva, que ayudó a afirmar las diferencias entre las clases sociales. Es decir, se reconoció que las mujeres podían aprovechar las "ventajas" culturales que obtenían con una silueta perfectamente moldeada gracias al corsé, de tal modo que pudieran entrar en competencia por el capital simbólico que la ropa les ofrecía en una sociedad en la cual la mujer no poseía muchas otras opciones de avance. Estas ventajas se asocian

[64] "Corsetry empowered women to manoeuvre within existing social constructions of femininity, and importantly, enabled them to manipulate those constructions to their own (situated) social advantage" (Summers, 2003, p. 126).



ARTÍCULOS DE PARIS RECOMENDADOS.

Hemos hablado ya, en otro número, de la solicitud inteligente que había determinado á la casa DE VERTUS *sœurs*, 12, *rue Auber*, en París, á crear un corsé especialísimo para las jovencitas.

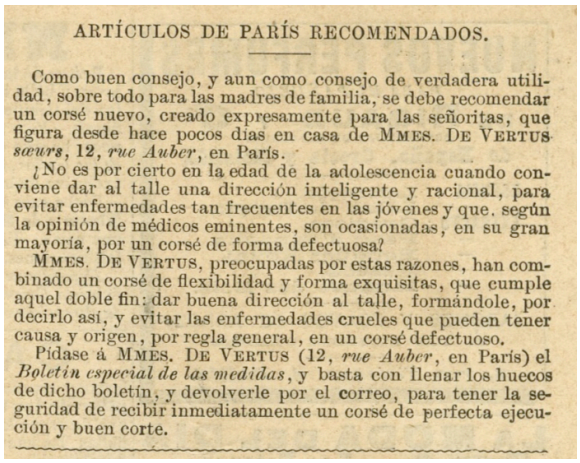
Las madres, siempre cuidadosas del estado de salud de sus hijas, y singularmente de la influencia que el corsé puede ejercer en una edad en que el cuerpo se forma, habían pensado muchas veces en ofrecerlas, cuando las niñas llegasen al período del desarrollo, al período de la pubertad, un corsé firmado por Mmes. DE VERTUS *sœurs*.

Pero las más renunciaban á tal propósito, ante el temor de un precio muy elevado.

¡Cuán grande ha sido su alegría al saber que la mencionada casa DE VERTUS *sœurs* ha creado dos tipos de corsés para jovencitas, hechos en batista ó en cutí, al precio de 35 francos!

El corte de dichos corsés, muy elegante y perfectamente comprendido desde el punto de vista higiénico, es de los más delicados; y esos corsés resultan verdaderas joyas de una *toilette* distinguida.

¡Adivínese el gran éxito que han obtenido!



ARTÍCULOS DE PARÍS RECOMENDADOS.

Como buen consejo, y aun como consejo de verdadera utilidad, sobre todo para las madres de familia, se debe recomendar un corsé nuevo, creado expresamente para las señoritas, que figura desde hace pocos días en casa de MMES. DE VERTUS *sœurs*, 12, *rue Auber*, en París.

¿No es por cierto en la edad de la adolescencia cuando conviene dar al talle una dirección inteligente y racional, para evitar enfermedades tan frecuentes en las jóvenes y que, según la opinión de médicos eminentes, son ocasionadas, en su gran mayoría, por un corsé de forma defectuosa?

MMES. DE VERTUS, preocupadas por estas razones, han combinado un corsé de flexibilidad y forma exquisitas, que cumple aquel doble fin: dar buena dirección al talle, formándole, por decirlo así, y evitar las enfermedades crueles que pueden tener causa y origen, por regla general, en un corsé defectuoso.

Pídase á MMES. DE VERTUS (12, *rue Auber*, en París) el *Boletín especial de las medidas*, y basta con llenar los huecos de dicho boletín, y devolverle por el correo, para tener la seguridad de recibir inmediatamente un corsé de perfecta ejecución y buen corte.

Fig. 2.33 (izq.): Aviso de corsés de la firma Mmes. de Vertus, orientado a las madres de adolescentes. *La Moda Elegante*, 30 de junio de 1892.

Fig. 2.34 (der.): Aviso de corsés de la firma Mmes. de Vertus, que explica los beneficios a la salud que proporciona un corsé a jóvenes adolescentes. *La Moda Elegante*, s.f.

con una presentación considerada "adecuada" y "respetable", una contención física y moral, y la posibilidad de asociar sus elecciones estéticas con las de las clases dominantes europeas.

Summers (2003) y Steele (2001) hacen hincapié en el complejo balance de exigencias y retribuciones que se le presentaban a las mujeres que se encorsetaban. Un aspecto de suma importancia es que la obligación de uso del corsé por las mujeres de clases media y alta era inevitable y estaba asociada con la idea de la contención de las carnes femeninas y el resultante control que se podía ejercer sobre sus emociones. Una mujer adecuadamente encorsetada parecía restringir los movimientos exagerados, los gritos y las expresiones desmesuradas, para convertirse en una dama sensata:

> Tanto si era de contextura delgada, media o gruesa, la mujer victoriana decente estaba obligada a encorsetarse. Esto era así porque la prenda servía para mantener las carnes quietas. Cualquier movimiento de las carnes femeninas (más allá de lo que se le permitía

> a las extremidades al caminar) se consideraba desaliñado.[65] (Summers, 2003, p. 210) [trad. de la autora]

De este modo, la mujer encorsetada adquiría no solo un aspecto "correcto" y agraciado, sino que se reconocía, por extensión, que su cuerpo, sus emociones y sus deseos se encontraban controlados. Al usar correctamente un corsé, parecía imposible desviarse. Es posible enlazar estas nociones con lo que se discutió en el primer capítulo sobre la situación femenina en Costa Rica: el corsé era una prenda que ayudaba a representar la virtud y la respetabilidad femeninas que menciona Hiner (2010), así como era una expresión cotidiana de "las formas externas del *status*" mencionadas por Breward (1995). De igual manera, el uso del corsé por las mujeres de la élite costarricense podría entrar en una consideración ambivalente acerca de la contención de los excesos femeninos, de su vanidad y su soberbia, y de sus "movimientos desarreglados", como expresó el obispo Thiel en una de sus cartas. Así, es posible que al encorsetarse una mujer también expresara su decencia, su contención y su pensamiento virtuoso, pero no se debe olvidar que los corsés se mostraban ante las posibles consumidoras como objetos altamente elaborados, bellos y deseables: en pocas palabras, quienes utilizaban corsés también se encontraban expuestas a la seducción de los objetos.

Por su parte, es posible encontrar pruebas de la importación de corsés terminados a nuestro país en avisos como los de las figuras 2.31 y 2.32, en los cuales se agrupan los corsés con otros artículos para señoras. La utilización del corsé por mujeres jóvenes era considerada necesaria para exhibir a las señoritas de manera "apropiada" en el mercado matrimonial. En Costa Rica ya empezaban a aparecer y popularizarse lugares y tipos nuevos de entretenimiento que permitían el roce entre los miembros casaderos de la élite, quienes debían mostrarse de manera atractiva ante los demás. Para la sensibilidad de fines del siglo XIX, el aspecto atractivo en las jóvenes señoritas

---

[65] "Whether she was of slight, medium or heavy build, the decent Victorian woman was obliged to corset. This was because the garment operated to keep the flesh still. Any movement of female flesh (beyond that permitted by the limbs in ordinary perambulation) was considered slovenly" (Summers, 2003, p. 210).

implicaba necesariamente una cintura redondeada y muy reducida, lo cual aparece también registrado en el aspecto físico de las mujeres costarricenses. Una de las ventajas de la corsetería consistía en darles a las mujeres la posibilidad de expresar un tipo de seducción "decente", es decir, una mujer encorsetada era extraordinariamente atractiva y seductora, pero dentro de unos límites que la situaban en la esfera de cierta virtud y decencia. Steele (2001) afirma que los corsés les permitían a las mujeres victorianas construir una imagen de propiedad irreprochable y, al mismo tiempo, de atractivo sexual descarado, de tal forma que podían articular su sexualidad en una forma socialmente aceptable (p. 35). El productor de corsés Ernest Léoty mencionaba: "El *corsetière* convierte a la mujer —una estatua viviente tallada por la Naturaleza— en una estatuilla de graciosa fragilidad, de forma convencional, pero muy seductora"[66] (Steele, 2001, p. 55) [trad. de la autora].

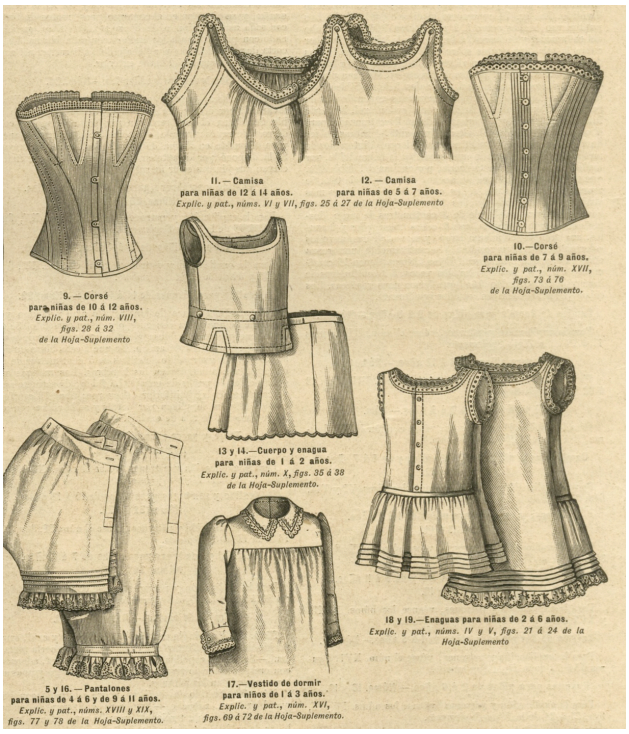


Fig. 2.35: Prendas interiores para niñas entre 1 y 14 años, que incluyen corsés, corpiños, enaguas, pantalones y camisas. *La Moda Elegante*, 6 de agosto de 1892.

El encorsetamiento de las jóvenes de clase media desde, por lo menos, la pubertad era considerado casi obligatorio en la segunda mitad del siglo XIX, y se practicaba en niñas menores de 14 años. La intención de las madres al encorsetar a sus hijas desde tan temprana edad era evitar un talle grueso y el subsecuente sufrimiento cuando la cintura, poco habituada, tuviese que someterse al encorsetamiento forzoso de la mujer adulta. Al parecer, el secreto de muchas madres consistía en iniciar la práctica del encorsetamiento lo antes posible. Los figurines del acopio

[66] "The corsetière makes the woman —a living statue carved by Nature— into a statuette of gracious fragility, of conventional form, but so seductive" (Steele, 2001, p. 55).

contienen evidencias de esta práctica: por ejemplo, la firma Mmes. de Vertus anuncia corsés para jovencitas que prometen formar el cuerpo en crecimiento para evitar enfermedades y deformaciones (figs. 2.33 y 2.34). Adicionalmente, aparecen algunos grabados de ropa interior que incluyen sencillos corsés para niñas a partir de los 7 años (fig. 2.35).



Fig. 2.36: Chambrilla (blusa sencilla) para enfermo (der.). *La Estación*, 1º de abril de 1892.

Para las madres victorianas, existían importantes beneficios al encorsetar a sus hijas desde pequeñas pues creían que así sería más fácil que estas se acostumbrasen a la prenda que las acompañaría durante toda su existencia. Esto se relaciona con el concepto de la familiaridad con objetos enclasantes, que menciona Bourdieu, precisamente porque las muchachas acostumbradas a la presión constante del corsé tendrían menos dificultades para aceptar su aspecto adulto y tenderían a reproducir con mayor facilidad el talle reducido que se les exigía para considerarlas atractivas.

De una forma similar, el corsé le permitía a las mujeres, tanto jóvenes como adultas, la expresión de la feminidad elegante de su época: un arquetipo estrechamente asociado con un talante enfermizo, delicado y frágil. En la sociedad victoriana se consideraba a las mujeres de clase media como seres físicamente débiles, una concepción que se enlazaba inextricablemente con el uso de una prenda interior que era la causa de toda suerte de padecimientos físicos y mentales. Es decir, se reforzaba la idea cultural de la mujer débil gracias a las enfermedades que causaba el corsé, considerado médicamente necesario para sostener a las frágiles damas victorianas, en un

perfecto círculo vicioso. Los efectos dañinos del corsé pueden parecer terroríficos y absurdos al observador actual, pero en la época victoriana se asociaban los efectos dañinos del corsé solo a su práctica excesiva, llamada *tight lacing* en inglés (un tipo de encorsetado extremo).

La importancia cultural de la enfermedad femenina se demuestra en un guardarropa especializado para la convalecencia, tal como se aprecia en la figura 2.36. La enferma descansa en una cama lujosamente equipada, vestida con un tipo de chaquetilla o blusa muy amplia, que se llevaba por encima de sus ropas, posiblemente para no sentir frío. El aspecto lánguido de esta figura de ojos entornados no es muy distinto del de su acompañante, quien la visita en el dormitorio. Tal como menciona Summers (2003):

> [L]a enfermedad en las mujeres (relacionada o no con el corsé) era algo casi natural y, como resultado, la debilidad femenina se consideraba en muchos casos inevitable e incluso aceptable. […] En efecto, se mantenía que el *tight lacing* aumentó conforme sus efectos nocivos se hicieron más conocidos. Esto puede haber ocurrido (como lo demostró la historiadora Elaine Showalter) porque la mala salud, o cuando menos la apariencia de tener mala salud, era fundamental para la construcción prevaleciente de la feminidad del siglo XIX. […] En este esquema, una salud robusta se consideraba una transgresión a los límites de la feminidad aceptable.[67] (pp. 100-107) [trad. de la autora]

Dentro de esta concepción, las mujeres debían mostrar un aspecto delicado y frágil, pero también dependían del corsé para ayudarlas a tener el aspecto enfermizo "correcto". Es decir, el corsé podía mantenerlas pálidas y constantemente al borde del desmayo, pero evitaba que se vieran deformes y contrahechas, lo cual hubiese sido inaceptable. Mucho de la publicidad sobre los corsés hace énfasis en la corrección de defectos físicos o en la necesidad de guiar el crecimiento de

---

67 "female illness (whether corset-related or not) was almost naturalized, and as a result female debility was considered in many cases to be inevitable and even acceptable. […] Indeed it was held that tight lacing actually increased among women as its ill effects became more widely known. This may have been (as historian Elaine Showalter has demonstrated) because ill health, or at least an appearance of ill health, was fundamental to the mainstream construction of nineteenth-century femininity. […] Robust good health (in this schema) was considered a transgression of the boundaries of acceptable femininity" (Summers, 2003, p. 107).

la columna femenina para que se mantenga recta. Se atribuían al corsé "beneficios" desde el punto de vista de la salud: se decía que el corsé podía mejorar la postura de la mujer, permitir que la sangre se distribuyera hacia el cerebro, sostener la espina dorsal y ayudar al cuerpo a soportar el peso de sus vestidos. De este modo, los textos que acompañan los avisos sobre corsés en las revistas femeninas insertan al corsé dentro del discurso médico de la época, enfocado en corregir la "debilidad natural" del cuerpo femenino y a acomodar sus volúmenes al ideal de belleza imperante. Por ejemplo, el aviso de corsés de la marca Izod's (fig. 2.27) reza: "La opinión médica le recomienda **para la salud**" (letras negritas en el original).

En conclusión, el corsé revestía una importancia capital para la creación del cuerpo femenino de "buen gusto" en el siglo XIX, moldeado por las nociones culturales sobre cómo debía exhibirse un aspecto que fuera simultáneamente decente, atractivo, frágil, rígido, juvenil, voluptuoso y, sobre todo, lujosamente ocioso. Estas ideas no tardaron en llegar a Costa Rica gracias a las seductoras imágenes de los figurines y a las extraordinarias promesas en sus avisos. Es posible rastrear el uso del corsé en la silueta de las mujeres costarricenses de élite, precisamente porque es una prenda íntima que afecta de manera inmediata el aspecto externo. Su continuada popularidad hasta bien entrado el siglo XX (y su constante retorno en distintos períodos después de su abandono inicial) puede entenderse con las palabras del administrador de la compañía de corsés Kalamazoo, quien explicó en 1921 las razones por las que las mujeres habían regresado al uso del corsé: "¡Miedo! Miedo a la enfermedad, miedo a los cuerpos flácidos, miedo a perder la figura, miedo a una mala apariencia en la ropa más bella, miedo a un cutis cetrino. El miedo las manda al corsetero, temblando […]"[68] (Fields, 2007, p. 47) [trad. de la autora].

[68] "Fear! Fear of ill health, fear of sagging bodies, fear of lost figure, fear of shiftless appearance in the nicest of clothing, fear of sallow complexion. Fear sends them to the corsetière, trembling […]" (Fields, 2007, p. 47).

2.1.2. El polisón y otras estructuras para las faldas

Por debajo de los vestidos exteriores, las mujeres de fines del siglo XIX llevaban varios tipos de prendas internas, entre ellas las pantaletas (que se tratarán más adelante), las enaguas interiores, y las estructuras para darles forma a las faldas exteriores. En esta última categoría de prendas se encuentran los polisones, usados para aumentar el volumen de la parte trasera de las faldas.

El siglo XIX conoció dos estructuras internas para las faldas: las crinolinas (fig. 2.37) y los polisones (fig. 2.38). Las primeras se utilizaron hasta finales de la década de 1860, por lo cual ya se habían abandonado para el momento de la publicación de los figurines del acopio. Por otra parte, los polisones tuvieron tres períodos definidos de uso. Entre 1870 y 1875 se extendió el uso de esta estructura, que reemplazó a la crinolina y que trasladaba el peso de las telas y los adornos hacia la parte baja de la espalda. Entre 1876 y 1881 (Paz, 2015; Koda, 2001) el polisón fue desapareciendo de la silueta femenina, y se puso de moda un estilo más ajustado a las caderas. Por último, Paz (2015) menciona que, entre 1882 y 1890, el polisón hizo un regreso triunfal, con un volumen mucho mayor que lo que originalmente se había utilizado. Estas cronologías son aproximadas debido a la dificultad de rastrear con exactitud el abandono de ciertas siluetas en todo el orbe.





Fig. 2.37 (sup.): Crinolina, mediados del siglo XIX, The Metropolitan Museum of Art; Gift of Mrs. Van S. Merle-Smith, 1941; C.I.41.110.317

Fig. 2.38 (inf.): Polisón Sperry, 1875-1878, The Metropolitan Museum of Art; Brooklyn Museum Costume Collection at The Metropolitan Museum of Art, Gift of the Brooklyn Museum, 2009; Gift of Mrs. Jason Westerfield, 1967; 2009.300.7602.

El polisón daba soporte y estructura a los vestidos cada vez más pesados y ornamentados que se pusieron de moda en los últimos 30 años del siglo XIX. La intención de las mujeres que llevaban polisón era crear volumen en sus prendas en un lugar específico del cuerpo y sostener las construcciones de la tela. Aunque siempre se buscaba el efecto de un mayor volumen sobre el *derrière* de las mujeres, el polisón no tenía una forma fija y se popularizó en muy distintos tipos de estructuras, que podían ser cojinetes rellenos, armazones de aros metálicos, vuelos fruncidos hechos de telas semirrígidas, resortes voluminosos puestos de un lado al otro del *derrière*, etc. Asimismo, sus materiales eran muy variados: rellenos de plumas o de crin; aros de acero; tejidos de mimbre, etc. Los polisones causaban algunas incomodidades en sus usuarias:

> En todos los casos, estaban sujetos solo por una pretina, de tal modo que se pudieran desplazar o levantar cuando la usuaria se sentaba. Con frecuencia eran plegables, pero, incluso en estos casos, la mujer se veía obligada a mover su polisón hacia un lado y posarse en el borde de su asiento.[69] (Koda, 2001, p. 130) [trad. de la autora]

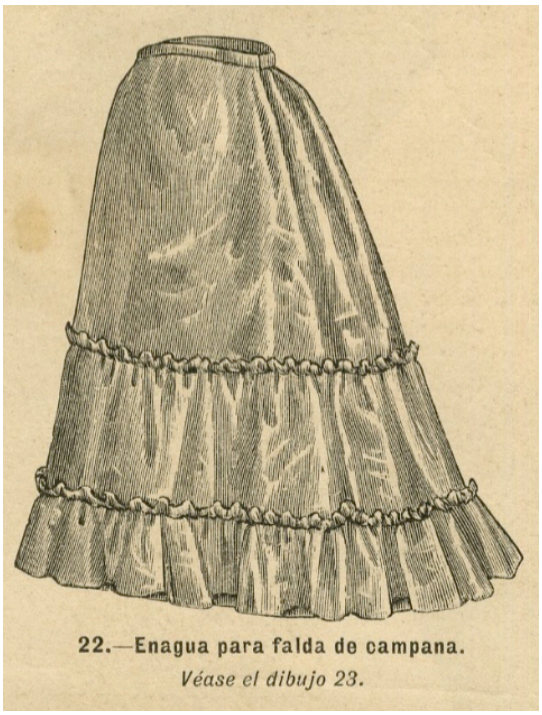
Algunos modelos de polisones eran regulables, de tal forma que la usuaria podía utilizar un sistema de cordones para controlar la cantidad de volumen que el polisón le otorgaría a sus vestidos. Un traje de noche podría requerir un polisón especialmente voluminoso, mientras que un atuendo para el día, al ser más práctico, demandaba un polisón más pequeño.

Los figurines del acopio se muestran ambivalentes ante la silueta que se producía con el polisón. Si bien esta estructura había estado muy de moda en los años anteriores a estas publicaciones, entre los años 1889 y 1896 va abandonándose esta estructura y desaparece su consecuente silueta doblada y recargada hacia atrás. Esto permite examinar un fenómeno interesante: la manera en que se busca eliminar un estilo e imponer uno distinto, así como los mecanismos que se utilizan para mostrar a las consumidoras que es hora de sacar un tipo específico de prenda de sus guardarropas.

---

[69] "In every instance, they were attached only by a waistband, so that they could shift or lift when the wearer sat. Frequently, they were collapsible, but even in those cases, a woman was required to shift her bustle to the side and perch on the edge of her seat" (Koda, 2001, p. 130)







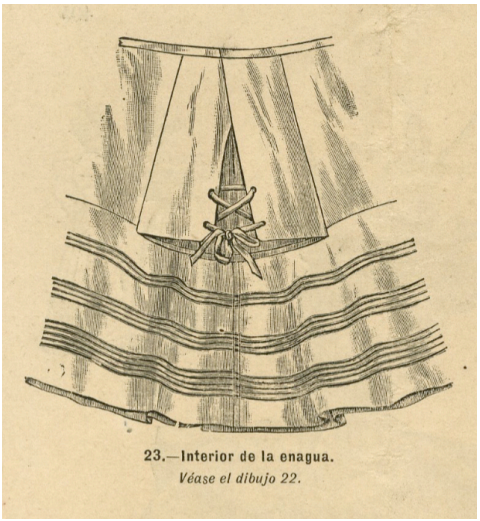


Fig. 2.39 (sup. izq.): Vestido con polisón. *La Moda Elegante*, 30 de setiembre de 1891.

Figs. 2.40 y 2.41 (sup. e inf. der.): Modelo de enagua para falda de campana y detalle de la estructura interior. *La Moda Elegante*, 14 de setiembre de 1893.

Fig. 2.42 (inf. izq.): Dos mujeres. La joven de la derecha lleva un traje con corpiño muy ceñido al cuerpo y falda con volumen hacia atrás. Colección del Museo Nacional de Costa Rica, n.º de registro 977.



Fig. 2.43: Vestido con polisón. *La Revista Ilustrada de Nueva York*, mayo de 1889.

De este modo, los figurines aún conservan entre sus páginas algunos estilos que muestran claramente el uso de polisones (fig. 2.39). En esta imagen, fechada en 1891, se percibe el traslado del volumen de las enaguas hacia la espalda del modelo, el cual extiende la falda en una cola no demasiado larga, pero que se abre en varios pliegues que le otorgan aún más importancia. El efecto volumétrico es muy similar al traje que lleva una joven mujer costarricense (fig. 2.42): un traje de dos piezas, con un corpiño encorsetado que imita una chaquetilla a juego con una falda lisa, ribeteada en una tela oscura. La forma de sus enaguas resulta interesante por la manera en que se asemeja al tratamiento de la imagen del figurín, con una cola corta y pliegues en la parte trasera, pero confeccionada en materiales lisos y con pocos adornos. Este tipo de ajustes en términos de materiales son importantes porque detallan cómo se traducen los estilos europeos, mucho más complicados y lujosos, a los materiales posiblemente más sencillos que se podían conseguir en nuestro país. A pesar de esto, las mujeres parecieron hacer un esfuerzo consciente de respetar las siluetas de los figurines dado que con ello transmitirían su apego a las modas europeas.

En varios ejemplares de *La Estación* del año de 1889 se hacen referencias directas al hecho de que el polisón se considera *passé*. En su sección de "Crónica de la moda" se dice que no se usan más los polisones ni las almohadillas, aunque acto seguido se recomienda a las lectoras llevar dos resortes de acero varios centímetros por debajo de la cintura (*La Estación*, 16 de enero de 1889). En efecto, los dibujos que acompañan esa edición muestran a todas las damas con enaguas abultadas sobre la parte trasera. De igual forma, en setiembre de ese mismo año, *La Estación* recomienda a sus

lectoras que deseen reutilizar los abrigos de otoño del año anterior, encoger la parte de la enagua donde se colocaba el polisón.

La Revista Ilustrada de Nueva York es aún más ferviente en su desaprobación cuando describe el nuevo "vestido Imperio" y censura con decisión el uso de las estructuras internas para las faldas:

> Su primer decreto en el presente año ha sido en extremo liberal: el alivio de las cargas; en cuya virtud ha desaparecido el… vamos, con permiso de las bellas lectoras, el polisón. De la noche á la mañana, tablas rasas. ¿Qué se hicieron las estorbosas prominencias, las mentirosas redondeces, qué se hicieron?
>
> El nuevo vestido "Imperio" nos ha devuelto á la mujer tal como saliera de las manos del Creador, ó poco menos. ¡Loado sea Dios! Hartos estábamos de compadecer á nuestra hermosa compañera en este valle de la vida, con aquella consabida carga concejil, postiza trampa de alambres, profanación de las leyes estética; enmienda estúpida á la concienzuda obra maestra del Hacedor. (Mayo de 1889, p. 30)

Esta cita se acompaña de ilustraciones, como la figura 2.43, que muestran el característico abultamiento de las faldas propio del uso de polisones o almohadillas. *La Revista Ilustrada de Nueva York* elige dibujos que contradicen su punto de vista, tras su curiosa invectiva en contra de las estructuras que deforman el cuerpo femenino, escrita, eso sí, desde la perspectiva de un hombre que contempla apenado a su mujer cargada de alambres. Esta ambigüedad de los textos y las imágenes no es necesariamente inusual, sino que refleja la dificultad de eliminar completamente un elemento del vestuario femenino ya establecido. Incluso, los mismos figurines muestran las prendas interiores necesarias para dar un ligero volumen a las faldas femeninas, perpetuando así la silueta contra la que argumentaban (figs. 2.40 y 2.41).

Esta dificultad de retirar el polisón es un ejemplo de la casi imposibilidad de extraer prontamente un estilo o una prenda del uso cotidiano de una población. Como se explicó

anteriormente, en esta época habían mejorado significativamente los procesos de comunicación y transporte de mercancías e ideas, por lo cual una mujer costarricense podía vestirse con trajes a la moda, con cierto volumen en el *derrière*. Sin embargo, inducirla a que abandonara por completo estas prendas, que aún eran caras y difíciles de obtener, implicaría un proceso muy lento y complicado. Los figurines podían reprender a sus lectoras, incluso tratar de avergonzarlas por mantener en uso estilos ya pasados de moda (tomando en cuenta la vergüenza como un motor para estos cambios en los comportamientos y en la presentación personal, según Elias), sin embargo les sería difícil conseguir que el estilo se erradicase por completo con celeridad.

El cambio de silueta asociado con el abandono del polisón es también un importante ejemplo de la necesidad de las mujeres de mantenerse al tanto de las modas y sus ciclos de novedad y desecho. Las suscriptoras a estos figurines encontrarían, en sus dibujos y textos, la información necesaria para mantenerse a la moda, con la ligera ansiedad de hallarse compitiendo dentro de un área inestable y fluctuante, en la cual las reglas del estilo y de la "corrección" podrían cambiar sin mayor aviso. Así, la mujer se sentiría amparada cuando accedía a las noticias que traían los figurines a nuestro país: podía sentirse relativamente segura de lo "apropiado" de su estilo tanto si su familia adquiría la suscripción como si ella acudía a una costurera que le ofreciese estas publicaciones. Un efecto de inestabilidad similar se encuentra en el cambio del estilo hacia las mangas jamón, que aparecen en los figurines con mayor amplitud a partir de 1893, momento en el cual el polisón desaparece casi por completo para dar paso a enaguas piramidales.

En el aspecto simbólico, en la figura 2.42, la joven utiliza el corsé y el polisón o la almohadilla para obtener una postura decorosa por su misma rigidez. Ella logra una silueta fuertemente moldeada dentro del gusto europeo, a diferencia de la mujer mayor que la acompaña, quien luce prendas que no forman su figura de la misma manera. Así como ocurrió con los corsés, los polisones también se tornaron "símbolos de la alta aristocracia y de las nuevas clases emergentes de la burguesía, para quienes la noción de autoimagen era fundamental en la





3 y 4.—Enaguas de nansuc y bordado.



34.—Enagua de raso.
Explic. y pat., núm. XII, figs. 40 á 44 de la Hoja-Suplemento.

Fig. 2.44 (izq.): La mujer de la ilustración levanta su falda para mostrar las enaguas interiores. *La Moda Elegante*, 22 de mayo de 1892.

Fig. 2.45 (sup. der.): Enaguas de nansuc y bordado. *La Moda Elegante*, 30 de marzo de 1892.

Fig. 2.46 (inf. der.): Enagua de raso con vuelos y lazos. *La Moda Elegante*, 22 de diciembre de 1892.

construcción de su identidad personal, así como un medio importante para la legitimación social"[70] (Paz, 2015, p. 177) [trad. de la autora]. En este sentido, el uso correcto de las prendas internas y de las estructuras formadoras de la silueta ideal le permitían a la mujer costarricense expresar su posición social, específicamente gracias a su asociación con los valores de la nueva burguesía europea. Adicionalmente a esto, existe un detalle interesante en la interpretación de las prendas que aumentan el volumen corporal. A diferencia del corsé, que cumple una función reductora, el polisón y los excesos de volumen que este producía en la silueta femenina son parte de las prendas diseñadas para aumentar el volumen corporal y el espacio que un individuo ocupa. Según Flügel (2015), "la ropa, aumentando de un modo u otro el tamaño aparente del cuerpo, nos da una sensación mayor de poder, de una mayor extensión de nuestro yo corporal, ya que, en última instancia, nos permite ocupar más espacio" (p. 24). De tal modo, las colas y la amplia circunferencia de las enaguas de este período podrían ofrecer el efecto visual de una mayor importancia: la mujer que lleva un vestido con cola y cuyo *dèrriere* se proyecta más allá de lo "natural", siente que su cuerpo se extiende y que su persona adquiere mayor relevancia, incluso dentro del reducido espacio de un encuadre fotográfico. Esta podría ser otra interesante estrategia para expresar poderío social y económico en las imágenes, tal como lo expresa Flügel (2015):

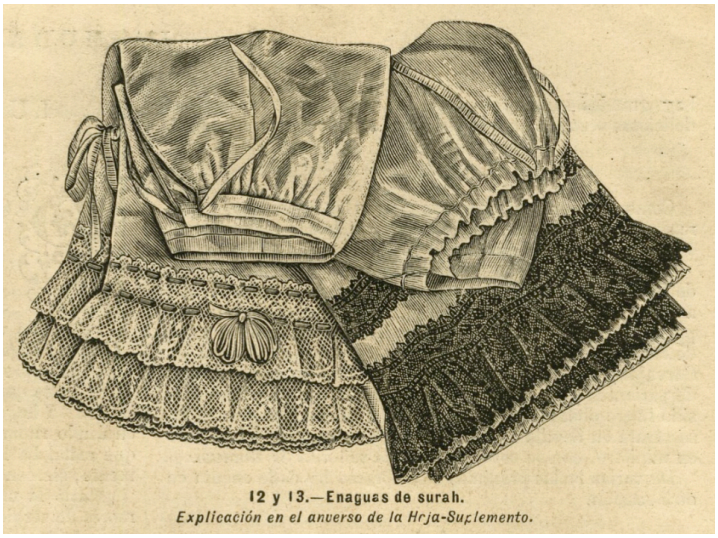


Fig. 2.47: Enaguas internas hechas con tela de surah, un tejido de sarga de seda. *La Moda Elegante*, 22 de febrero de 1892.

[70] "symbols of the higher aristocracy and the new classes of the emerging bourgeoisie, for whom the notion of self-image was fundamental to the construction of a personal identity, as well as serving as an important means of social legitimization" (Paz, 2015, p. 177).

> [El lector] recordará inmediatamente el hecho, en realidad muy familiar, de que la falda añade a la forma humana ciertas cualidades de las que la naturaleza no la ha dotado. En lugar de estar sostenido por sólo dos piernas con nada entre ellas salvo el aire, un ser humano con falda adquiere proporciones mucho más amplias y voluminosas, y el espacio comprendido entre las piernas se ve colmado, a menudo, con un gran aumento de dignidad. (p. 25)

La evolución de la moda en la década de 1890 inevitablemente agotó el polisón. Los figurines presentaron faldas con menor volumen en la parte posterior, las cuales se plegaban suavemente sobre las caderas. A partir de la década de 1870 y especialmente en los últimos 15 años del siglo XIX, las prendas femeninas se usaban más pegadas al cuerpo, de tal forma que este nuevo estilo llevó a la eliminación de las estructuras interiores que aumentaban el volumen de las faldas. Por su parte, los corsés se alargan por las caderas en la década de 1890 para lograr la silueta más ajustada y lineal de esa época.

A pesar de dichos cambios en el volumen de las faldas, las mujeres no cesaron de utilizar una gran cantidad de enaguas internas, similares a fustanes. En las figuras 2.45, 2.46 y 2.47 es posible observar los detalles complicados de su confección: llevan muchos vuelos de encajes o libretes con calados, bordados y aplicaciones de cintas. Estos elementos se concentran en el ruedo inferior de las enaguas, mucho más lisas desde las pantorrillas hasta la cintura. La complejidad de los adornos de las faldas interiores también habla acerca del poderío económico de quien las viste. Recrear estos estilos es complejo, laborioso y caro puesto que usaban materiales como el surah de seda (fig. 2.47) y el nansuc (en inglés, “nainsook”), un tejido finísimo de algodón que en algunos casos podía asemejar el acabado de la seda.

Una curiosa imagen de una dama levantándose las enaguas (fig. 2.44) demuestra que las mujeres llevaban varias capas de faldas por debajo de sus vestidos. La imagen es inusual porque es la única de su tipo que aparece en el acopio: en ninguna otra, una mujer muestra sus prendas interiores cuando ya se encuentra vestida y, muy posiblemente, fuera de su hogar (a juzgar por su

sombrero y su sombrilla). Esta forma de exhibir sus prendas interiores es ambigua: seduce a las lectoras con los espléndidos detalles de sus faldas internas, elegantes, suaves y deseables, mientras que juega en el límite del exhibicionismo indecente al ser una representación "vestida" de las prendas interiores, los famosos "innombrables".

2.1.3. Las pantaletas

Por debajo de las faldas mencionadas, las damas solían llevar pantaletas[71]: pantalones bombachos más o menos decorados que se sostenían de la cintura con una pretina y llegaban hasta por debajo de las rodillas. En los figurines, al igual que las enaguas y las camisas internas, las pantaletas aparecen dobladas y "vacías", aunque su representación se puede tornar confusa porque mayormente no se ilustra la separación entre las piernas (figs. 2.48 a 2.50). Es decir, debido a la forma en que aparecen ilustradas, las pantaletas pueden pasar fácilmente por enaguas, a menos que se lean los textos que acompañan estos grabados. Este detalle es muy significativo pues se relaciona con las actitudes culturales cambiantes acerca de la decencia femenina y la presentación "apropiada" de la mujer decorosa.

Existían dos tipos de pantaletas en el siglo XIX: las cerradas y las abiertas. Las cerradas son sencillamente pantalones bombachos como se conocen en la actualidad, mientras que las abiertas consistían en dos perneras unidas por una pretina, pero que no estaban cosidas en la entrepierna. Las pantaletas abiertas se utilizaron desde comienzos del siglo XIX hasta inicios del siglo XX, mientras que las cerradas empezaron a producirse masivamente en la década de 1870. La transición a las pantaletas cerradas se completó a fines de la década de 1920 (Fields, 2007, p. 21).

En los figurines del acopio aparecen mencionadas directamente las pantaletas cerradas, mas no las abiertas, muy posiblemente porque las pantaletas que no necesitan mayor descripción son

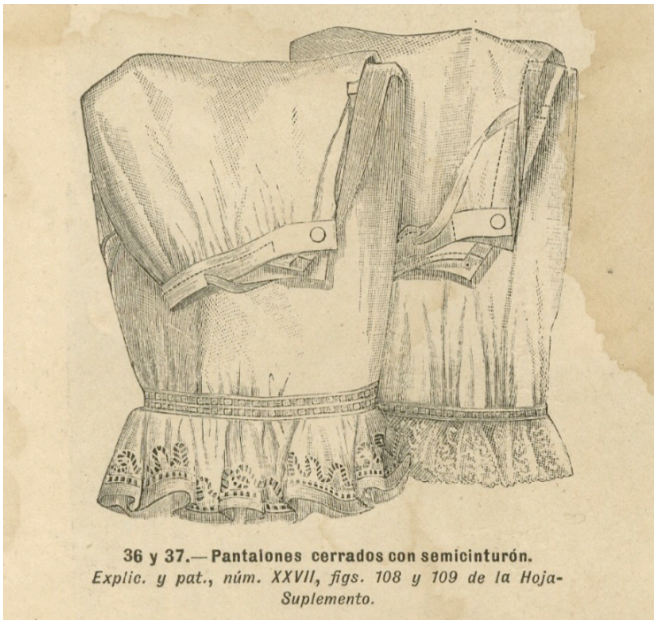
---

[71] Estas prendas se llaman "pantalones" en los figurines del acopio, pero en este documento se utilizará el término "pantaletas" para evitar confusiones con los pantalones exteriores.

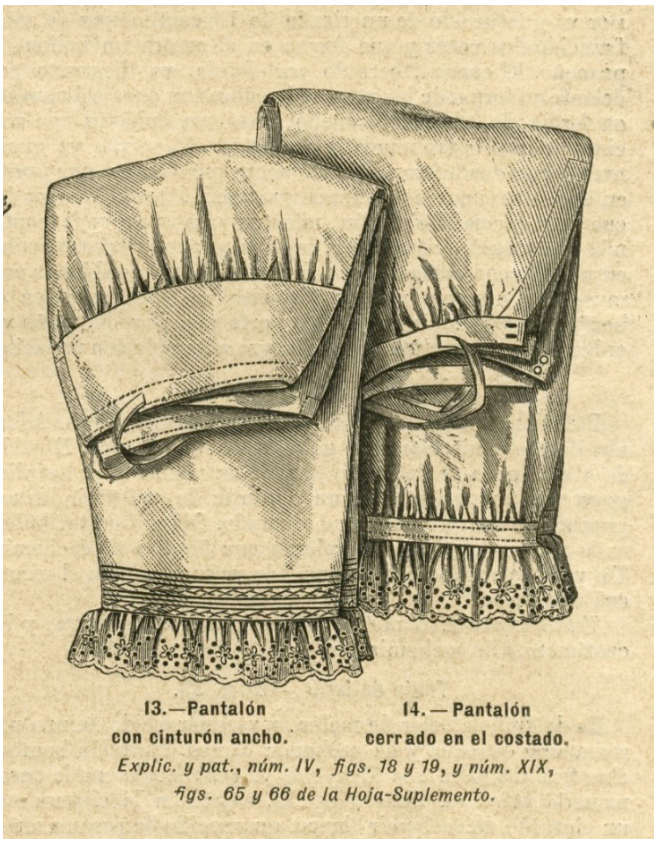
las abiertas, más comunes en el período en el que se publicaron los figurines. En efecto, un tipo de "pantalón higiénico" se describe de la siguiente manera: "El pantalón es completamente cerrado como el de los niños. Le recomendamos. Se confecciona con tela sólida que puede forrarse además si se quiere en la costura interior" (*La Estación*, 1º de abril de 1889, p. 51). En este caso, se perfila una de las grandes diferencias culturales entre los dos tipos de pantaletas: las cerradas se asocian más estrechamente con la vestimenta masculina, por lo cual su aceptación fue más difícil en una sociedad que esperaba una estricta separación visual entre los sexos. De este modo, y por inusitado que parezca, las pantaletas abiertas se consideraban más decorosas a pesar de que la entrepierna estaba abierta de lado a lado: cuando menos, la mujer que las portaba no estaba intentado apropiarse de la vestimenta que le pertenecía a los hombres y, de manera simbólica, tampoco trataba de hacerse con el lugar de los hombres en la sociedad.

Adicionalmente a esto, las pantaletas servían para marcar la transición entre la niña y la mujer casadera. Cuando niñas, las mujeres del siglo XIX usaban pantaletas cerradas para permitirse mayor libertad de movimientos. Las pantaletas infantiles eran visibles hasta un cierto punto puesto que las enaguas de las niñas eran mucho más cortas que las de una mujer adulta. La figura 2.51 presenta un par de pantaletas de niña pequeña, que muestran el detalle de la entrepierna cerrada con perfecta claridad. Al convertirse en jóvenes casaderas, las mujeres empezaban a utilizar las pantaletas abiertas, las que no sólo limitaban sus posibilidades de moverse con libertad, sino que también se convertían en un recordatorio diario de su *status* como posibles parejas sexuales (Fields, 2007, p. 24).

Las pantaletas tenían significados ambiguos. Por un lado, se consideraban recatadas puesto que cubrían las piernas y los tobillos de las mujeres. Por otra parte, era considerado inmoral el hecho de que las pantaletas pudieran vislumbrarse entre la ropa, dado que enfatizaban en la forma de las piernas femeninas, un tema que estaba vedado entre la "buena compañía" victoriana. Adicionalmente, las pantaletas se inscribían dentro de un miedo muy arraigado entre los hombres victorianos: la posibilidad de que las mujeres se apropiasen de los pantalones, considerados un



36 y 37.— Pantalones cerrados con semicinturón.
Explic. y pat., núm. XXVII, figs. 108 y 109 de la Hoja-Suplemento.



13.—Pantalón con cinturón ancho. **14.— Pantalón cerrado en el costado.**
Explic. y pat., núm. IV, figs. 18 y 19, y núm. XIX, figs. 65 y 66 de la Hoja-Suplemento.



como la 9ª, pero al fin, después del 2º
guad
3 p.,
sos
me
guad
echa
1 m
guad
p.
zado.
Vu e
como
10ª,
al pri
tacio
5 lis
zado.
al fi
guad
1 me
la 8ª
la 1ª
en
gar
1 li
1 me
guad
tenie
do 30
en
aguj
el
bujo
que

25. Pantalones cortos. Patrón: Supl., Recto, Nº V, fig 32, 9 á 14, estrella, doble punto, cruz, 1 alforza.

26 piquillos ó poco más ó menos 3 cen

Fig. 2.48 (sup. izq.): Pantalones cerrados. *La Moda Elegante*, s. f. Detalle de la fig. 2.5.

Fig. 2.49 (sup. der.): Pantalones cortos decorados con cintas y encajes. *La Estación*, 14 de enero de 1889. Detalle de la fig. 2.4.

Fig. 2.50 (inf. izq.): Dos modelos de pantalones interiores. *La Moda Elegante*, 22 de julio de 1892.

atributo masculino por excelencia. Así, para aplacar estos temores, las pantaletas femeninas eran abiertas en la entrepierna y se decoraban ricamente con colores intensos, encajes, cintas, vuelos y otros detalles de pasamanería. Según Fields (2007), "las mujeres podían vestir una prenda dividida si esta era feminizada y sexualizada, y esta feminización de la prenda aseguraba que los 'verdaderos' pantalones serían utilizados solo por 'verdaderos' hombres"[72] (p. 25) [trad. de la autora].

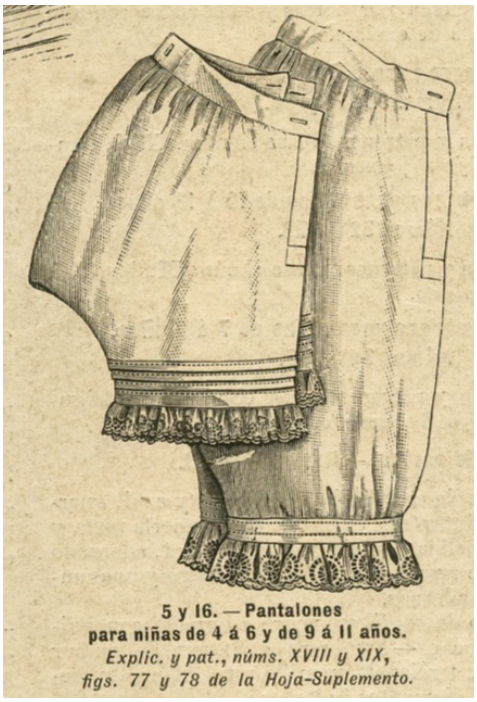


Fig. 2.51: Pantalones para niñas de 4 a 6 y de 9 a 11 años. *La Moda Elegante*, 6 de agosto de 1892.

Las ilustraciones en los figurines del acopio permiten entrever los detalles específicos de las pantaletas que las hacen más "femeninas" y, por lo tanto, menos inquietantes socialmente. En primer lugar, el ocultamiento de la entrepierna es significativo ya que esconde una parte de la prenda que se asocia visualmente con los órganos genitales femeninos. De esta forma, la imagen que se les muestra a las mujeres "decentes" y de "buena familia" que leen estos periódicos de modas, es una imagen suavizada y menos exhibicionista de las prendas que ya ellas utilizaban cotidianamente. Es curioso que las pantaletas se representasen de una forma mucho más reprimida que cualquier otra prenda interior femenina: ni siquiera el corsé se consideraba tan angustiante para la sensibilidad victoriana como la entrepierna de las pantaletas.

Otra estrategia para que las prendas bifurcadas pareciesen más femeninas era el exceso decorativo. En la época victoriana, la diferencia entre el atuendo femenino y el masculino era extraordinariamente notoria, especialmente en términos del adorno en las prendas de cada sexo. La vestimenta de los hombres era sobria, austera y de colores neutrales; en cambio, las mujeres

[72] "women could wear a divided garment if it were feminized and sexualized and this feminization of the garment assured that 'real' trousers would still be worn only by 'real' men" (Fields, 2007, p. 25).

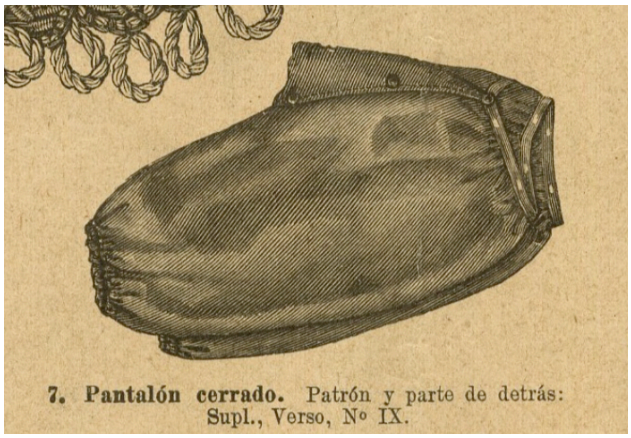


Fig. 2.52: Pantalón cerrado. *La Estación*, 1º de octubre de 1889.

adornaban sus trajes con opulencia y profusión. Como ya se ha notado, de igual manera ocurría en el caso de las prendas interiores femeninas. A pesar de que permanecerían ocultas durante la mayor parte del tiempo, la lencería femenina cara estaba fabulosamente ornamentada: "Hacia el final de la década de 1860, cuando una revista de modas aconsejaba que 'las pantaletas debían embellecerse con volantes e insertos', este tipo de decoraciones se había convertido en una característica que definía la ropa interior"[73] (Fields, 2007, p. 28) [trad. de la autora]. Naturalmente, los avances en la producción industrial de la ropa ayudaron a complicar estas decoraciones y a hacer más atractivas las pantaletas; por ejemplo, el uso de tintes de anilina les confería vivos matices entre el rosa fuerte y el morado oscuro. En los grabados de las figuras de la 2.48 a la 2.50, se perciben cintas, encajes, ribetes, frunces y calados, especialmente concentrados en la parte inferior de las perneras. La ubicación de estas decoraciones respondía mayormente a dos criterios: en primer lugar, a que las decoraciones no abultaran en exceso la parte superior de las caderas y, mucho menos, la cintura; en segundo lugar, a que se mostrasen las ricas decoraciones si, por algún accidente, la mujer levantase su falda más allá de lo aconsejable.

En sí, el uso de prendas bifurcadas por las mujeres del siglo XIX fue una costumbre un tanto riesgosa para su situación social y su reputación, por lo cual el abandono de las pantaletas abiertas fue un proceso largo. Según Fields (2007), el acto de nombrar ciertas prendas como inmorales y dañinas para la reputación de una dama era un método de control social muy efectivo. Esto actuaba de manera similar al concepto de "vergüenza", descrito en *El proceso civilizatorio*. Dentro de una sociedad en la que la mujer derivaba su poder social de mantener una reputación sexual

[73] "By the end of the 1860s, when a fashion magazine advised 'drawers should be trimmed with frills and insertions', such decoration was becoming a defining feature of the undergarments" (Fields, 2007, p. 28).

impoluta para conseguir un matrimonio ventajoso, toda acción que la avergonzara en público sería rechazada por las mismas mujeres, quienes además podrían ejercer presión entre ellas para evitar acciones peligrosas, todo descrito en un lenguaje que remitiera a las "buenas maneras", la "decencia" y el "buen gusto".



Fig. 2.53: *Liseuse*. *La Moda Elegante*, 22 de setiembre de 1892.

A pesar de esta fuerte presión social, existen pistas en los figurines de que las pantaletas cerradas ya se aceptaban. Por ejemplo, se describe como "pantalón higiénico" a un modelo de pantaleta cerrada, con lo cual se le conferían propiedades beneficiosas para la salud femenina. El modelo de pantalón cerrado que aparece en la figura 2.52 se recomendaba por ser abrigador, y era utilizado para trajes de excursión, patines o gimnasia, lo que evidencia la necesidad de usar pantaletas cerradas para realizar ejercicio físico.

De ese modo, las pantaletas cerradas fueron más populares en la transición hacia el siglo XX y durante la primera década de ese siglo. Aún así, los calzones abiertos no desaparecieron: "Por ejemplo, una guía para costureras publicada en 1911 y en 1916 por la empresa Butterick adoptaba una preferencia por las pantaletas abiertas al incluir solo breves instrucciones de pantaletas cerradas al final"[74] (Fields, 2007, p. 32) [trad. de la autora]. Del mismo modo, en 1911 se publicó en París el *Método de corte* de Sara C. viuda de Quirós, una profesora de corte y costura del Colegio Superior de Señoritas de San José, Costa Rica. En dicho texto, aparecen ejemplos de patronaje para

[74] "For example, a Butterick guide for dressmakers printed in 1911 and 1916 assumes a preference for open drawers by providing only brief instructions for closed drawers at the end" (Fields, 2007, p. 32).

calzones de señora; combinación de cubre-corsé y pantalón, y combinación de camisa de día y de calzones, todos los cuales tienen instrucciones para hacerse abiertos.

Los figurines del acopio muestran ejemplos de ambos tipos de pantaletas puesto que estas publicaciones se inscriben en un período de transición entre ambos estilos. Es importante entender los significados culturales de ciertos detalles de las prendas que aparecen en los figurines dado que estos detalles pueden ser altamente significativos y alterar por completo el significado que podría derivarse de una prenda si esta se estudia sólo desde los valores contemporáneos. En la actualidad, los calzones cerrados en la entrepierna se consideran comunes y decentes, lo cual demuestra cambios históricos en la forma de expresar el "decoro" en las prendas femeninas: para una mujer victoriana era más recatada una pantaleta abierta porque la ayudaba a inscribirse en el código cultural predominante de la feminidad respetable. Fields (2007) menciona:

> El cierre de la entrepierna durante este período tuvo ramificaciones culturales, incluyendo una reversión en los significados de la entrepierna abierta y cerrada. El recato asociado con las pantaletas abiertas se convirtió en promiscuidad, mientras que las connotaciones transgresoras de las pantaletas cerradas enmudecieron[75]. (p. 39) [trad. de la autora]

Las consumidoras de fines del siglo XIX podían sentirse atraídas irremisiblemente hacia las seductoras "coqueterías" que aparecían en los figurines. En este apartado se detallaron sólo las prendas más comunes y más significativas, pero los figurines del acopio son una fuente inagotable de batines, saltos de cama, petos, camisas de dormir, refajos, sobaqueras y camisetas, ejemplos de la nueva abundancia industrializada. La seducción de estos objetos operaba simultáneamente en muchos niveles: en la promesa de un cuerpo ideal, ajustado y levantado en los lugares correctos; en la atracción visual del dibujo, detallado y exquisito; en la codicia del objeto caro, bello y

---

[75] "The closing of the crotch during this period had cultural ramifications, including a reversal in the meanings of the open and closed crotch. The modesty associated with open-crotch drawers converted to wantonness, whereas transgressive connotations of closed-crotch drawers as trousers became muted" (Fields, 2007, p. 39)

satinado; en la descripción detallada del lujo más decadente. Cuando *La Moda Elegante* muestra una *liseuse* (fig. 2.53), la describe como una prenda que es patrimonio de la mujer elegante, quien la usa en la cama para tomar el té o leer los periódicos. Los suaves trazos de la imagen retratan a la mujer como objeto de lujo: tendida en un lecho bordeado de almohadones decorados, la dama toma el té, lee un libro y modela una cascada de vuelos y frunces de crespón azul guarnecido de encaje: es indudable que "no puede darse nada más gracioso ni más refinado" (*La Moda Elegante*, 22 de setiembre de 1892, p. 410).

2.2. Belleza y cuidado del cuerpo

Durante el siglo XIX se operó una interesante transformación con respecto a la producción de cosméticos y perfumes. Estos artículos también se encontraron bajo el influjo de la industrialización, por lo cual se produjeron en mayores cantidades, pero especialmente fueron objetos de consumo que aprovecharon las ventajas de la publicidad impresa para darse a conocer por el mundo. Los figurines del acopio dedican parte de sus páginas a los avisos comerciales sobre este tipo de objetos: desde los polvos para la cara hasta las fragancias, cremas y jabones, todos aparecen mencionados en estas publicaciones. Es más, en una separata, el ejemplar de marzo de 1889 de la *Revista Ilustrada de Nueva York* contiene el catálogo completo de ultramarinos de la empresa Thurber, Weyland & Co., la cual ofrece agua de rosas para el tocador, agua de colonia, un restaurador del cabello de la marca Doctor Giles, polvos dentífricos de la marca Thurber, jabones de tocador y perfumes surtidos. Todos estos artículos se vendían en cajas, por docenas o gruesas, lo que indica que estaban destinados al mercado mayorista.

Ese tipo de mercancías podían comprarse en nuestro país, tal como lo mencionan múltiples autores. Ellos coinciden en que podían adquirirse productos de higiene y cosmética (jabones, polvos de arroz para el rostro y polvos dentífricos), y perfumería francesa o inglesa (Vega, 1991 y

1998; Fumero, 2004; Molina y Fumero, 1997). En el mapa elaborado por Fumero (2004) se mencionan tres boticas en el centro de San José solamente entre 1850 y 1860, aunque este número podía considerarse mucho mayor hacia finales del siglo XIX dada la abundancia de avisos comerciales de estos establecimientos. Resulta interesante notar cómo se ofrecían en nuestro país los mismos productos que se mencionan en los figurines; tal es el caso de los polvos de arroz de la marca E. Coudray (figs. 2.54 y 2.55), anunciados en *La Moda Elegante* y también en el periódico costarricense *La República,* con una distancia de cinco años entre los avisos.

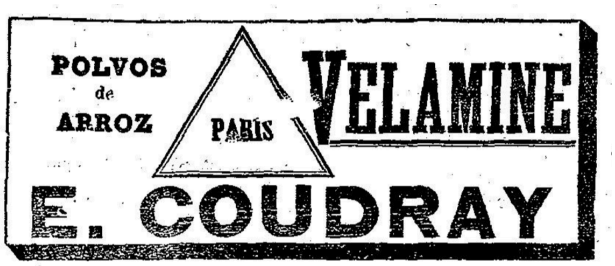




Fig. 2.54 (sup.): Anuncio de los polvos de arroz de E. Coudray. *La República*, 29 de agosto de 1897.

Fig. 2.55 (inf.): Anuncio de los polvos de arroz de E. Coudray. *La Moda Elegante*, 14 de enero de 1892.

2.2.1. La moralidad del maquillaje

A pesar de la abundancia de artículos de tocador y su mayor difusión entre las consumidoras finiseculares, estos productos aún se consideraban cargados de significados ambiguos y dudosos, los cuales incidían en el uso de productos cosméticos y perfumes. Existían consideraciones morales muy notables en la aplicación de cosméticos y perfumes, relacionadas con el gusto y la decencia. Durante la segunda mitad del siglo XIX coexistieron ideas muy específicas acerca de cómo debía presentarse la belleza femenina para ser considerada "decente". Por un lado, la belleza "natural" se consideraba moralmente correcta, y muchos anuncios de productos cosméticos hacían hincapié en producir un efecto "natural". Por otro lado, el maquillaje permitía un aspecto más artificioso, muchas veces asociado con las "mujeres caídas". De este modo,

"especialmente en las décadas de la mitad del siglo XIX, los cosméticos continuaron presentando problemas morales sobre el disimulo, el exceso del lujo y la sexualidad evidente"[76] (Ribeiro, 2011, p. 224) [trad. de la autora].



Fig. 2.56: Anuncio del polvo de arroz La Diaphane. *La Moda Elegante*, 6 de junio de 1892.

Ribeiro (2011) desarrolla interesantes consideraciones sobre la concepción de la belleza en Occidente en la segunda mitad del siglo XIX. Era común que se mezclase el concepto platónico de la verdad como intrínseca a la belleza dentro de la manera en que se concebía un rostro hermoso. Así, se despreciaba el uso de afeites y cosméticos para resaltar los rasgos femeninos, puesto que estos productos se concebían como apariencias engañosas y artificios que se alejaban de la verdad y, por lo tanto, de la belleza. Adicionalmente, a esta concepción se le agrega el concepto de la virtud, que ayudaba a componer el retrato de la belleza ideal: "natural", limpia, fresca, "buena" y pura. Incluso, se considera importante la idea de la espiritualidad: aparece una distinción entre belleza física y belleza moral, que califica a la primera de poco fiable, vanidosa, ostentosa e inmoral. De este modo, la enorme variedad de productos cosméticos que ya existían en este momento parecían destinados a no ser aceptados por el público que se adscribiera a estos altísimos ideales.

No obstante, los cosméticos y perfumes sobrevivieron y prosperaron. Por una parte, las actrices, *demi-mondaines* y cortesanas utilizaron con mucha frecuencia estos productos para hacerse más atractivas. En este sentido, la mayor importancia social que adquirieron las grandes divas de las tablas como referente para el estilo, ayudó a que los cosméticos se popularizasen y a que se suavizara gradualmente la desaprobación social que los acompañaba. Por ejemplo, en *La Moda*

[76] "especially in the middle decades of the nineteenth century, cosmetics continued to present moral problems about dissimulation, excessive luxury and overt sexuality" (Ribeiro, 2011, p. 224)



Fig. 2.57: Anuncio de la firma londinense E. Rimmel, que ofrecía perfumes, aguas perfumadas, tintes y jabones de tocador. *La Moda Elegante*, 22 de noviembre de 1891.

Elegante se anunciaban los polvos La Diaphane, utilizando el nombre de la célebre actriz Sarah Bernhardt y una imagen de una glamorosa mujer con guantes largos, una boa de plumas y un corpiño sumamente escotado, y quien se empolva seductoramente la barbilla (fig. 2.56). Según Ribeiro (2011),

> [A partir de 1870] los cosméticos habían sido mayormente aceptados siempre y cuando se usaran con moderación; una mujer que se maquillase en exceso sería considerada como habitante del *demi-monde* o —descendiendo en la jerarquía de clases— como una mujer de la vida alegre.[77] (p. 249) [trad. de la autora]

Por otra parte, se conoce también que grandes bellezas aristocráticas de fines del siglo XIX utilizaron cosméticos: la emperatriz Sissi de Austria y la emperatriz Eugenia de Francia compraban en Guerlain; la princesa Alejandra del Reino Unido lo hacía en Rimmel (fig. 2.57) y en Pears, todo lo cual aprovecharon estas empresas en sus anuncios.

De este modo, con el avance del siglo XIX cambian algunos de los valores que se asociaban con la belleza y, en sectores artísticos y literarios, se empieza a considerar el maquillaje un arte y no sólo un remedio contra la vejez o la fealdad. El escritor Charles Baudelaire alude a esta polémica en

[77] "cosmetics had come to be largely accepted provided they were used in moderation; a woman who laid them on to excess was regarded as an inhabitant of the *demi-monde* or —lower down the class structure— a woman of easy virtue" (Ribeiro, 2011, p. 249).

su breve texto "Elogio del maquillaje", parte del ensayo *El pintor de la vida moderna*. Para Baudelaire, la belleza es necesariamente artificial y un signo de la nobleza del alma humana; en su concepción, las mujeres realzan su belleza casi como si fuesen ellas mismas obras de arte:

> La mujer está en su derecho, e incluso cumple una especie de deber aplicándose a parecer mágica y sobrenatural; tiene que asombrar, encantar; ídolo, tiene que adorarse para ser adorada. Tiene, pues, que tomar de todas las artes los medios para elevarse por encima de la naturaleza para mejor subyugar los corazones e impresionar los espíritus. Importa poco que los ardides y el artificio sean conocidos por todos si el éxito es seguro y el efecto siempre irresistible. En estas consideraciones es donde el artista filósofo encontrará fácilmente la legitimación de todas las prácticas empleadas por las mujeres para consolidar y divinizar, por así decirlo, su frágil belleza. (Baudelaire, 1863, p. 27)

De este modo, Baudelaire propone un concepto que liga el arte plástico con la cosmética puesto que ambos derivan de la creación humana y son artificiales en el mejor sentido de la palabra. Baudelaire no concibe el maquillaje como un engaño, sino como una vocación hacia la belleza y hacia el mejoramiento de lo natural. Con esto, Baudelaire evidencia el enlace entre las artes visuales y la vocación estética en el aspecto físico mediante el maquillaje y el peinado. Así, aparece la idea de una belleza "social", que se puede considerar una especie de creación de la modernidad, y que se refiere a la importancia de una apariencia a la moda, que incluye el uso de cosméticos: "Como la moda, los cosméticos eran modernidad"[78] (Ribeiro, 2011, p. 239) [trad. de la autora]. Baudelaire termina su escrito con la reveladora idea de que el maquillaje no debería utilizarse para competir contra la juventud ni para emular lo natural: "¿Quién osaría asignar al arte la estéril función de imitar la naturaleza?" (1863, p. 28). Su aceptación del maquillaje como un producto enteramente humano y completamente artificial no fue una idea necesariamente compartida por las lectoras de los figurines del acopio, como se verá más adelante, pero es una noción sumamente valiosa para ligar los contenidos de este estudio con las artes visuales ya que

[78] "Like fashion, cosmetics were modernity" (Ribeiro, 2011, p. 239).

demuestra que el interés estético de los seres humanos no se limita a la creación artística, sino que puede extenderse a campos de su vida cotidiana y a su propia experiencia de su cuerpo como objeto de creación estética.

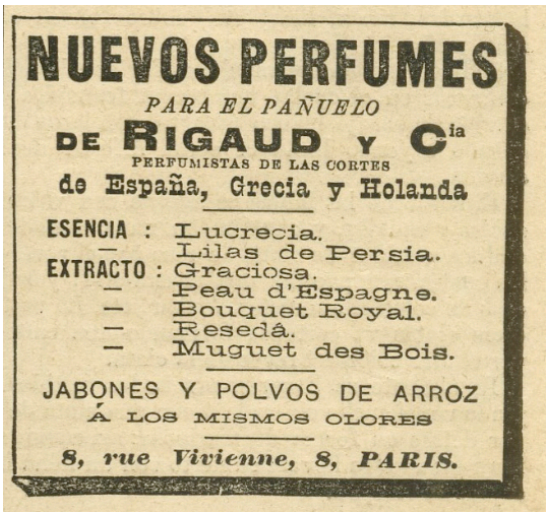


Fig. 2.58: Anuncio de perfumes para el pañuelo ofrecidos por Rigaud y Cía. *La Moda Elegante*, 6 de junio de 1892.

Los figurines mantienen una relación ambigua con los cosméticos y perfumes. Por un lado, abundan en sus páginas los avisos de estos productos; sin embargo, aparecen textos que destacan la difícil relación entre la moral burguesa "decente" y el uso de fragancias llamativas. Durante la mayor parte del siglo XIX, las mujeres recatadas no debían perfumar directamente su cuerpo —esto se consideraba indecente—, sino que utilizaban delicadas aguas florales para aromatizar pañuelos, guantes y otros accesorios (fig. 2.58). Por lo tanto, la *Revista Ilustrada de Nueva York* se refiere al tema así:

> Por el zapato conocemos nosotros si una mujer es distinguida ó no, y por el perfume que usa hasta adivinamos cosas que podríamos colocar en la esfera de los sentimientos. Los perfumes están hoy en grandísimo uso, pero hay que saberlos elegir con tacto y gusto delicado. […] Nada de aguas cuyo olor sea penetrante.
>
> En esta materia, sin embargo, está demás [sic] legislar. El perfume lo elige la mujer obedeciendo á su educación, á sus instintos, á sus pasiones. Mujeres hay que se bañan en esencias cuyo poder ejerce sobre los sentidos la misma letal influencia que sobre el alma tiene sus ojos pecadores, y niñas hay que emplean simplemente agua pura en su tocado, y así están aromatizadas como el aliento de la primavera que sin aniquilar vivifica.

> El mejor perfume se lo da la virtud á la mujer, viniendo á completar sus efluvios olorosos, el aseo corporal, que es saludable y necesario, las juventud, que es tan fresca y la belleza, que es la esencia más embriagadora y poderosa. (Octubre de 1889, p. 21)

En este texto se mezclan las ideas tradicionales del período acerca de la belleza "natural", que se deriva de la virtud, en contraposición a los perfumes llamativos y "pecadores" de las mujeres descaradamente seductoras. Además de incorporar estos conceptos, se alude a la educación de la mujer al realizar sus elecciones. Esto es similar a las ideas sobre la formación del gusto: una mujer con su gusto correctamente formado —según los estándares de la burguesía suscrita a los figurines— nunca seleccionaría perfumes que hicieran dudar de su buen nombre. Del mismo modo se refiere *La Moda Elegante* a los perfumes de la firma Guerlain:

> Como lo he dicho diferentes veces, la elección de un perfume es más delicada de lo que a primera vista parece. Mr. Guerlain, 15, *rue de la Paix*, posee un surtido extraordinario de olores, todos de buen tono, donde cada cual puede escoger según su gasto personal, teniendo en cuenta las circunstancias en que debe emplear el perfume. En invierno convienen los perfumes suaves y en verano los más frescos. El baile consiente un olor más acentuado que la intimidad de un saloncito. (6 de junio de 1892, p. 242)

La educación del gusto de la dama burguesa debía incorporar también el sentido de la ocasión, es decir, una constante preocupación por si sus elecciones se ajustaban al lugar en el que se encontraba, a la hora del día y a la estación del año, al grado de formalidad del evento y a la compañía que frecuentaba. Este texto deja entrever que esas elecciones de estilo no se limitaban a su vestimenta (visible e invisible), sino que también afectaban lo que tornó en llamarse su *toilette*: la manera en que se acicalaba y los productos que utilizaba para ello. Así, su presentación personal era altamente artificial, exactamente como lo vislumbró Baudelaire.

Es importante notar que los avisos de artículos de aseo y cosméticos que aparecen en los figurines del acopio utilizan una estrategia para evitar las consideraciones moralmente ambiguas

de sus productos: los avisos servían para poner de manifiesto las supuestas propiedades medicinales de dichos productos. Este enlace tenía sentido porque "el fundamento de la belleza se asociaba cada vez más con la salud"[79] (Ribeiro, 2011, p. 238). De esta forma, aumentó la popularidad del jabón y de la limpieza corporal conforme avanzaba el siglo XIX, lo cual es evidente en los avisos comerciales de productos de aseo, como jabones, polvos dentífricos y aguas para el cabello (figs. 2.59 y 2.60), con la consecuente educación de las lectoras hacia un ideal de limpieza que se asociaba con la "civilización". Como se ha mencionado, otra forma de atraer la atención de las consumidoras era utilizar la efigie de famosas actrices y cantantes para vender jabones, especialmente de la marca Pears, la primera en fabricar jabones de glicerina. Entre las celebridades aparecidas en sus anuncios figuró la cantante Adelina Patti.

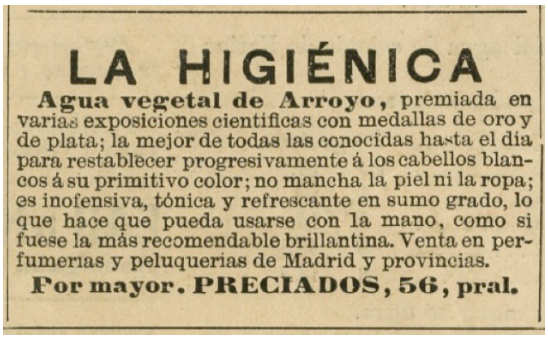




Fig. 2.59 (sup.): Anuncio de agua vegetal de Arroyo, "la higiénica". *La Moda Elegante*, 14 de octubre de 1896

Fig. 2.60 (inf.): Anuncio de polvos dentífricos Rigaud y Cía. *La Moda Elegante*, 22 de enero de 1892.

2.2.2. La blancura del cutis

La cosmética se amplió para incluir el maquillaje, las dietas, los ejercicios y los productos de aseo y cuidado del cutis, los dientes y el cabello. Los figurines recomendaban una larga lista de

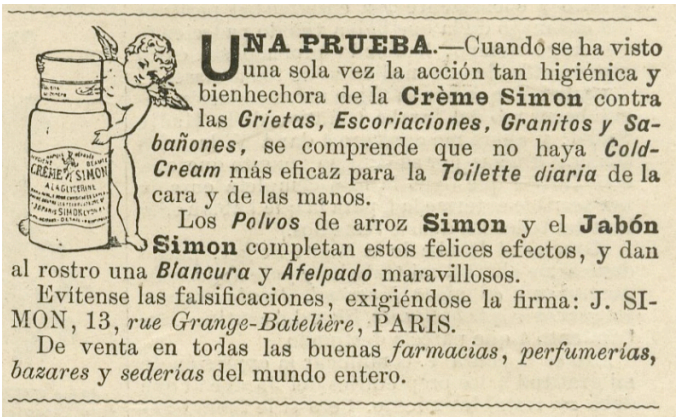
[79] "The basis of beauty, however, was increasingly linked to health" (Ribeiro, 2011, p. 238).

artículos, que incluyen elementos tan inusuales como poleas para ejercicios y gimnasios para señoritas. Existen varias categorías de productos en los figurines: el maquillaje (polvos para el cutis y pintura para las cejas y pestañas); cuidados para la piel del rostro y de las manos (cremas, tónicos, leches limpiadoras, pastas depilatorias y productos en contra de las imperfecciones); productos capilares (tintes, reconstituyentes y aceites); perfumes (aguas perfumadas, extractos y *sachets*), y artículos de limpieza (jabones de tocador, dentífricos, tónicos y lociones).

Uno de los efectos más importantes que se buscaban con el uso de estos productos era mantener un cutis blanco y sin broncear. Ribeiro (2011) considera que el cutis era el punto focal de la belleza en este período, por lo cual las cremas se anunciaban como soluciones para los problemas de la tez. Las figuras 2.61 a 2.64 muestran una variedad de anuncios de artículos cuyo objetivo era blanquear las pieles y eliminar cualquier mancha o rojez. El bronceado seguía considerándose inapropiado según los ideales de belleza del siglo XIX, por lo cual se extremaban los cuidados durante paseos a la playa o al campo, de tal modo que se mantuviera la blancura del rostro. Los figurines hacen énfasis en la importancia de tal blancura para combinarla adecuadamente con los vestidos y adornos:

> Un bonito cutis es sin duda el adorno más hermoso y el que realza más a la mujer, la frescura del rostro permite y soporta mucho mejor los colores claros y los encajes blancos, que serán el adorno obligatorio de todos los vestidos de la estación de invierno (*La Estación*, 1º de octubre de 1889, p. 145).

En general, los grabados en los figurines mantienen estos ideales: las mujeres que aparecen tienen cutis lisos, sin lunares ni pecas. Ninguna de ellas es morena y todas se presentan con un aspecto decididamente caucásico. Es muy difícil detectar el uso de cosméticos, tanto en los figurines como en las fotografías de damas costarricenses de este período, precisamente porque se buscaba un aspecto "natural" y limpio en el rostro que, contradictoriamente, se conseguía muchas veces mediante el uso constante de maquillaje y otros productos.



UNA PRUEBA.—Cuando se ha visto una sola vez la acción tan higiénica y bienhechora de la **Crème Simon** contra las *Grietas, Escoriaciones, Granitos y Sabañones*, se comprende que no haya *Cold-Cream* más eficaz para la *Toilette diaria* de la cara y de las manos.

Los *Polvos* de arroz **Simon** y el **Jabón Simon** completan estos felices efectos, y dan al rostro una *Blancura* y *Afelpado* maravillosos.

Evítense las falsificaciones, exigiéndose la firma: J. SIMON, 13, *rue Grange-Batelière*, PARIS.

De venta en todas las buenas *farmacias*, *perfumerías*, *bazares* y *sederías* del mundo entero.



INFORME PARISIENSE.

Las damas elegantes, á pesar de los velitos de gasa, de los sombreros de anchas alas, de las innumerables precauciones que toman al emprender un viaje, regresarán con el rostro algo curtido, como bronceado por la incesante impresión que en él habrán producido la brisa del mar y el aire del campo y de las montañas; y es claro que necesitarán borrar, lo más pronto posible, esas antipáticas huellas de la vida campestre, á fin de recobrar su cutis sonrosado y tresco antes de presentarse de nuevo en los salones de la buena sociedad.

Pues el remedio para conseguirlo es ya conocido de nuestras lectoras, y seguramente no encontrarán otro mejor; y por lo mismo le repetimos ahora, á fin de que le conozcan las personas que por rara casualidad no lo sepan: ese remedio consiste en el uso diario de la *Velutina Fay*, con la cual recobrará todo su brillo juvenil, toda su primitiva frescura el rostro más bronceado por el aire y el sol.

Para el diverso color del cutis, mate ó sonrosado, la CASA FAY *(9, rue de la Paix, en París)* posee y facilita *Velutina* blanca, rosa ó crema, según convenga, para producir más lindo efecto.

El elogio de la *Velutina Fay* es innecesario, y por eso no hay que hacerle. ¡Tan grande es su éxito y tan extendida está su fama!



Fig. 2.61 (sup. izq.): Anuncio de la Crème, los polvos de arroz y el jabón Simon. *La Moda Elegante*, 22 de noviembre de 1892.

Fig. 2.62 (sup. der.): Anuncio de la Leche Antefélica. *La Moda Elegante*, 6 de junio de 1892.

Fig. 2.63 (inf. der.): Anuncio de Skintonic. *La Moda Elegante*, 22 de noviembre de 1892.

Fig. 2.64 (inf. izq.): Anuncio de Velutina Fay. *La Moda Elegante*, 22 de noviembre de 1891.





Fig. 2.65 (izq.): Dama con sombrero, abanico, guantes y binoculares. *La Moda Elegante*, 22 de noviembre de 1892.

Fig. 2.66 (der.): Dama costarricense, s. f. Colección del Museo Nacional de Costa Rica, n.º de registro 908.

Al comparar las figuras 2.65 y 2.66 se pueden detectar ciertas similitudes en la manera de presentarse de ambas mujeres: las de camisas de cuello alto, con chorreras de encaje y adornos en el pecho, así como amplias mangas jamón; la forma de enmarcar el rostro con cintas oscuras; los cabellos recogidos y rizados al frente. La dama costarricense no lleva tocado, abanico ni binoculares, por lo cual su aspecto puede parecer menos opulento que el de la ilustración. De todas formas, su atuendo es bastante elaborado y se encuentra muy a la moda de la década de 1890, lo cual ya implica un gasto importante de recursos y un gusto amoldado hacia los valores europeos.

El peinado de la figura 2.66 se pliega a los estilos que se muestran en los figurines: se usa largo, rizado y recogido hacia atrás, aunque cae sobre la espalda de tal forma que se lucen el color y el largo de los cabellos. En este período, los cabellos femeninos eran altamente significativos: "el



Fig. 2.67: Mujeres vestidas con peinadores y *matinées* en un tocador. *La Moda Elegante*, s. f.

pelo parecía ejercer una especie de atracción fetichizada en el siglo XIX"[80] (Ribeiro, 2011, p. 244) [trad. de la autora]. El cabello de las niñas pequeñas podía utilizarse suelto, pero se recogía en la adolescencia como un rito al alcanzar la edad casadera. El cabello sólo se usaba suelto en el tocador o en la cama, lo que le otorgaba un significado erótico muy notable.

Al recoger su cabello, la dama de la imagen comunica varios significados. En primer lugar, el tipo de recogido es similar a los usos europeos y requiere de varios procesos para mantener el cabello sano, lustroso y bien peinado. Es muy posible que lo rizara con calor, y aplicase algún producto para mantenerlo limpio y saludable. El recogido hacia arriba permite entrever

[80] "hair seems to have had a kind of fetish attraction for the nineteenth century" (Ribeiro, 2011, p. 244).

posiblemente un lazo que sostiene la parte superior del peinado. Todos estos detalles diferencian su peinado del estilo utilizado por las mujeres campesinas, más simple, y lo acercan de manera visualmente muy clara a los usos europeos. Este tipo de elecciones al momento de peinarse cada día evidenciaba que la mujer costarricense procuraba copiar los estilos europeos, lo cual implicaba un proceso de civilización: su cabello se percibe limpio, lustroso y ordenadamente recogido. Esto contribuye a mostrar el control que ella misma ejerce sobre su aspecto personal y el cuidado que implica mantener este peinado: no debe moverse con violencia ni exponerse al viento o al agua para evitar destruir esta engañosamente sencilla "creación".



Fig. 2.68: Mujer observándose al espejo en un tocador. *La Moda Elegante*, s. f.

El cutis de la mujer costarricense también se muestra de manera "natural"; es decir, su rostro aparenta estar limpio y sin maquillaje, su tez es lozana y uniforme. En este sentido, su aspecto físico la aproxima a los valores burgueses de la "decencia" y el "buen gusto". La naturalidad de su piel esconde el uso de productos de limpieza, los cuales la ayudan a obtener el aspecto que se asociaba con la virtud y la buena educación. Esta delicada tensión entre lo que se revelaba y lo que se escondí era parte de la vida cotidiana de las mujeres victorianas: la artificiosidad de su presentación debía seguir contornos muy estrechos pues su reputación peligraba al salirse de esos límites. La formación de su gusto era esencial para que siempre se mantuviese dentro de dichos límites socialmente establecidos para su

clase: su aspecto engañosamente "natural" se revelaba como una forma de comunicar sus posibilidades económicas. La limpieza y la tersura del rostro eran caras y difíciles de obtener y, a la vez, no debían ser obviamente ostentosas para evitar ser acusadas de cometer despilfarro en productos de belleza.

De la misma manera seductora que ocurre con las prendas interiores, los figurines describen tocadores y cuartos de baño extraordinariamente opulentos, tapizados de ricas telas y cubiertos de mármol, cargados de cajas de marfil, jarros de porcelana y frascos de cristal (figs. 2.67 y 2.68). Para Ribeiro (2011), "la mesa de tocador era el foco de la creación de la belleza femenina; 'una mujer allí estudia la moda y se adorna a sí misma… utilizando todas las estratagemas a su disposición'"[81] (p. 268) [trad. de la autora]. Así, las mujeres encontraban formas sutiles de ayudarse a alcanzar los ideales de belleza del momento, tan artificiales como cualquier otra creación humana.

2.3. La colocación del cuerpo y del vestido

Además de las prendas interiores que dan forma a la silueta y de los cuidados cosméticos que una mujer podría encontrar necesarios, los figurines ofrecían pistas visuales sobre posturas, gestos y maneras "correctas" para las damas de la élite. Es interesante analizar las similitudes entre las poses de las modelos en los figurines y las damas costarricenses que se hacían retratar en el mismo período.

La descripción de la gestualidad resulta visualmente muy importante porque ofrece pistas del tipo de autocontención de los impulsos que Elias menciona repetidas veces en *El proceso civilizatorio*. Al hacerse retratar, muchas de las mujeres costarricenses de la élite adoptaban posturas muy similares a las de los figurines porque estas posturas ayudaban a enlazarlas con una tradición de gestos contenidos y delicados que dejaban entrever su "buena" educación. Los figurines y las

[81] "the toilet table was the focus for the creation of female beauty; there 'a woman studies fashion and adorns herself… by every artificial appliance at her command'" (Ribeiro, 2011, p. 268).

fotografías se tornaban en ejemplos del tipo de maneras que se consideraban "correctas" y apropiadas para una mujer burguesa. Ella debía ser consciente de su postura; de la relación de su cuerpo con los objetos y con el espacio en el que se movía, y de la manera en que su vestido extendía su corporalidad. Esta "extensión del yo" que detalla Simmel resulta importante porque crea y recrea los límites del cuerpo: un vestido largo o con grandes mangas jamón extendía la figura y hacía que su forma de interactuar con el espacio fuese muy distinta de la de una mujer vestida con mayor sencillez.

De este modo, conviene explorar las maneras de presentación de la mujer costarricense en las fotografías como un ejemplo de la utilización visual de bienes altamente simbólicos, tales como la vestimenta, los muebles y la utilería que acompaña a las figuras en sus retratos. Bourdieu asocia las "buenas maneras" con la distinción de clase:

> Sabiendo que la manera es una manifestación simbólica cuyo sentido y valor dependen tanto de los que la perciben como del que la produce, se comprende que la manera de utilizar unos bienes simbólicos, y en particular aquellos que están considerados como los atributos de la excelencia, constituye uno de los contrastes privilegiados que acreditan la "clase". (Bourdieu, 2016, p. 74).

En este sentido, el análisis enfatiza en la relación gestual con objetos externos; además, resalta la forma en que se colocan los vestidos y las figuras femeninas en el espacio de la fotografía y del figurín. Siguiendo los conceptos de Elias, ciertas formas de colocarse se perciben como más "civilizadas" y se descomponen en gestos como las formas de tomar los objetos, de mirar la cámara, de sostener la cabeza, etc. Adicionalmente, se incorporan las limitaciones del movimiento que pueden surgir del uso de prendas formadoras, como las descritas en el primer apartado de este capítulo.

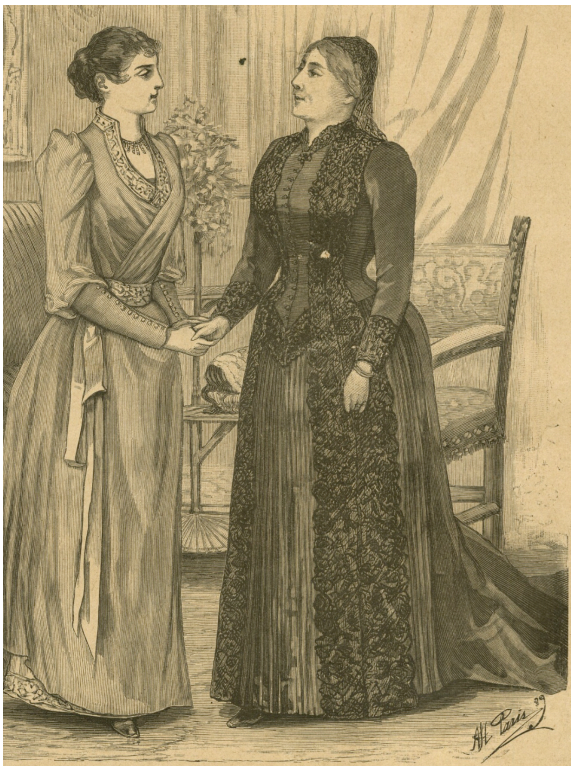




Fig. 2.69 (izq.): Traje con cola medio larga para señora de cierta edad. *La Estación*, 16 de setiembre de 1889.

Fig. 2.70 (der.): La señora Tinoco posa en un estudio fotográfico, s. f. Colección del Museo Nacional de Costa Rica, n.º de registro 28887.

2.3.1. La señora Tinoco

La ilustración de la figura 2.69 muestra un traje con cola "para señora de cierta edad", el cual se describía en el texto como apropiado para bodas o comidas. Estaba confeccionado en materiales caros, como *peau de soie* (un tipo de satén de seda) de color azul acero y bordado en relieve con hilo de seda negra. El corpiño es de cuello alto, con escote muy subido, y lleva dos columnas de bordados que comienzan en los hombros, recorren todo el traje verticalmente a ambos lados de la botonadura central y llegan hasta el ruedo de la falda. El cuello y los puños están guarnecidos del mismo bordado. La cola medio larga del traje se forma con recogidos sobre la parte trasera, que caen en volúmenes hacia atrás. Por debajo de la falda se asoma la puntera de un botín.

Por su parte, la señora Tinoco (fig. 2.70) lleva un vestido largo de color oscuro, de tela de raso guarnecida con bordados florales y arabescos. El corpiño simula una chaqueta, con amplio

escote en V hasta la cintura. Los bordes del escote están decorados con aplicaciones de encaje y pedrería con motivos florales. Las mangas hasta el codo están abiertas y decoradas con un gran lazo de cinta y llevan puños ribeteados con pasamanería. Las mangas internas son más largas, llegan hasta la muñeca y están confeccionadas en tela de rayas. El corpiño se completa con una pechera que cubre el amplio escote, de cuello muy alto y decorado con una chorrera de encaje *guipur* blanco. La falda roza el suelo y se extiende hacia atrás en una cola medianamente larga. El recogido del volumen de la falda se hace hacia atrás. La parte delantera muestra dos columnas de alforzas y bordados florales. El ruedo lleva un doble volante recogido en tres alforzas, con decorado de cintas similares al lazo de las mangas; toda esta decoración está aplicada generosamente alrededor del bajo de la falda y de la cola. Un lustroso botín de cuero se asoma por el bajo.

Ambos trajes muestran características innegablemente similares: cuellos altos y muy modestos; mangas largas hasta las muñecas; enaguas con colas de largos parecidos; colores oscuros en telas delicadamente reflectivas, y complicadas aplicaciones verticales en las faldas. Ambas figuras femeninas destacan por el tono oscuro de sus trajes, el cual se repite en otras ilustraciones que muestran vestidos apropiados para mujeres mayores, también conocidas como "señoras de cierta edad" en los





Fig. 2.71 (sup.): Sombrero de fieltro negro. *La Moda Elegante*, 30 de noviembre de 1893.

Fig. 2.72 (inf.): Traje para señoras de cierta edad. *La Moda Elegante*, 14 de setiembre de 1893.

figurines. (figs. 2.72 y 2.73).



Fig. 2.73: Vestido para señora de edad y vestido para señoritas. *La Moda Elegante*, 22 de setiembre de 1892.

Las similitudes entre la señora Tinoco y la figura 2.69 no se limitan a su vestimenta, sino que se manifiestan en la forma en que ella se yergue en el centro de la fotografía, con la cola de su vestido formando ricos pliegues a su izquierda. Es bastante evidente que este detalle es parte de la pose adoptada en el estudio fotográfico y no sería la forma usual en que la cola seguiría el caminar de la señora Tinoco. En este caso, la cola se trajo hacia el frente para que fuese visible en la fotografía. La razón para esto reside en la necesidad de exhibir los detalles costosos y elaborados del traje de la señora Tinoco, pero de tal manera que esta exhibición se considere de "buen gusto". Así, el figurín de modas cumple la función de sugerir posturas refinadas que otorgan una cierta distinción a la mujer, pero que además cumplen con la necesidad de mostrar delicadamente los detalles de mayor suntuosidad, por ejemplo, la gran cantidad de material necesaria para confeccionar una cola tan lujosamente decorada. El hecho de que la señora Tinoco haya adoptado una postura tan similar a la del figurín implica que estaba familiarizada con estos textos o por lo menos con la forma un tanto estereotipada de representar a las mujeres en las imágenes elegantes del período. Así, es innegable que la señora Tinoco había aceptado representarse de un modo que la asociara firmemente con las costumbres "civilizadas" europeas. Esto implicaba necesariamente un tipo de educación de sus gustos y de sus elecciones al vestir, al arreglarse y al acomodar su cuerpo y su vestido dentro del espacio del estudio fotográfico: ella

elige los objetos y poses que la acerquen a su idea de sí misma como mujer de clase alta, europeizada y "adecuadamente" educada.

La postura y el gesto imponente de la señora Tinoco son comparables con los gestos de los figurines en los que se muestran señoras de cierta edad (figs. 2.72 y 2.73). Es interesante destacar el gesto de sus manos, que señalan un puñado de papeles dispuestos sobre una pequeña mesa. Con este ademán, la vista del espectador se dirige hacia los objetos que rodean a la señora: los papeles y la mesita decorativa. Estos objetos, así como el fondo pintado con columnas, volutas y cortinajes, se convierten en otras tantas marcas de su distinción: aparentan ser caros y dar el aspecto de una vida urbana elegante. Los pequeños muebles decorados y la ilusión borrosa de un fondo sofisticado son característicos también de las ilustraciones de los figurines, en los cuales se destacan los vestidos y las figuras femeninas generalmente rodeadas de objetos que recuerdan su lugar en sociedad: tanto en los figurines como en estas fotografías se utiliza el espacio y los objetos que lo llenan como una forma de mostrar el *habitus* de clase.

Por otra parte, es notable el curioso eufemismo que emplean los figurines para referirse a las mujeres mayores: "señoras de cierta edad". Los figurines detallan las edades de las mujeres que retratan desde que son niñas, luego jovencitas o señoritas, por último "señoras de edad". Las ilustraciones dirigidas a mujeres adultas no llevan ninguna etiqueta, como si este fuera el período "normal" de la vida para sus lectoras. A diferencia de los gestos delicados y coquetos de las mujeres adultas que se muestran en los figurines, las señoras mayores se muestran imponentes o reposadas. Estas señoras de edad también pueden representarse más corpulentas en el talle, sin la conocida cintura juvenil que se pregona en los avisos de corsés. Aún así, es evidente que la señora Tinoco utiliza un corsé, el cual ayuda a asemejar su postura y su pose a las de la ilustración. En resumen, la dama de la fotografía aprovechó los recursos visuales que le ofrecían su vestido y su postura para recrear el concepto vigente de distinción, de tal manera que se reproducen los estándares visuales "distinguidos" de la élite europea en Costa Rica. Bourdieu (2016) explica la manera en la que se implanta esta idea de distinción:

> la ilusión (sociológicamente fundada) de la "distinción natural" reposa fundamentalmente en el poder que tienen los dominantes de imponer, con su existencia misma, una definición de excelencia que, al no ser otra que su propia manera de existir, está destinada a presentarse a la vez como distintiva, diferente y, por consiguiente, arbitraria (puesto que es una entre otras) y totalmente necesaria, absoluta, natural. (p. 299)

Además de las semejanzas que se pueden detectar entre la fotografía de la señora Tinoco y los figurines, es importante notar las diferencias. En primer lugar, el peinado que utiliza la dama costarricense es distinto del que aparece en el figurín. La señora Tinoco lleva el cabello recogido voluminosamente hacia arriba, formando una especie de halo en torno a su rostro (fig. 2.71). Este peinado es muy similar al que se popularizó en las ilustraciones de la "chica Gibson", una caricatura creada por el ilustrador norteamericano Charles Dana Gibson. El personaje mostraba a la célebre "Nueva Mujer" de finales del siglo XIX, quien llevaba una vida activa y era extraordinariamente atractiva. A diferencia de las señoras de cierta edad que aparecen en los figurines, la señora Tinoco incorpora un estilo más moderno y juvenil en su peinado. Una posible razón para esta diferencia es que algunas de las ilustraciones de señoras mayores incorporan velos o tocados especiales para mujeres que están de luto. Estas cofias de encaje negro cubren el cabello en las figuras 2.69 y 2.73, y son un atributo que la señora Tinoco habría encontrado inapropiado si no hubiese sido viuda. En general, las mujeres mayores se representan vestidas de colores oscuros, muchas veces con los cabellos cubiertos debido a las asociaciones del cabello con la juventud y con el atractivo sexual que eran comunes en esa época.

2.3.2. Señorita con sombrilla

El segundo caso de estudio corresponde precisamente a una joven señorita costarricense, cuya manera de vestir delata su edad y su *status* socioeconómico (fig. 2.74). A diferencia de los





Fig. 2.74 (izq.): Mujer joven, s. f. Colección del Museo Nacional de Costa Rica, n.º de registro 958.

Fig. 2.75 (der.): Traje de paño de verano. *La Moda Elegante*, 14 de junio de 1892.

grabados dirigidos a señoras mayores, la figura 2.75 muestra colores, materiales y siluetas más aconsejables para mujeres jóvenes. Las similitudes entre ambas imágenes residen en sus colores claros, en sus materiales livianos y en un gesto muy parecido.

La mujer joven que se hizo retratar en el estudio de Rudd y Paynter, en San José, lleva un traje largo de color claro con una falda rematada de alforzas, listones y vuelos en el bajo hechos de librete (una tela de algodón o lino con calados y bordados); todo esto de color claro. El corpiño está decorado con alforzas, lleva botones al frente y tiene escote cerrado y cuello alto. Las mangas llegan hasta medio antebrazo y llevan volantes de librete en los puños. La cintura está marcada con cinturón de cuero de color oscuro con hebilla metálica redonda. La joven lleva el cabello semirrecogido, con un listón y un lazo; como accesorios luce aretes, una gargantilla de abalorios de





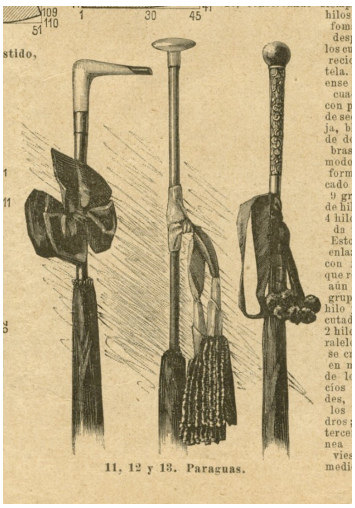


Fig. 2.76 (izq.): Traje de carreras. *La Moda Elegante*, 6 de setiembre de 1893.

Fig. 2.77 (sup. der.): Sombrillas. *La Moda Elegante*, 14 de junio de 1892.

Fig. 2.78 (inf. der.): Mangos y empuñaduras de paraguas. *La Estación*, 16 de setiembre de 1894.

dos vueltas y pulseras en ambas muñecas. Su accesorio más llamativo es la gran sombrilla de encaje y vuelos, con un lazo en el mango, que sostiene con su mano izquierda. Sobre el mueble donde apoya la mano derecha, destaca un extraordinario mantón de Manila con flecos. Se aprecian los botines de cuero oscuro por debajo de la falda.

Por su parte, el grabado de la figura 2.75 muestra una elegante dama en un "traje más severo de paño de verano *Ofelia*" (*La Moda Elegante*, 14 de junio de 1892, p. 254), con un bordado de trencilla y abalorios que cruza la falda diagonalmente. Igualmente está bordada la cintura para



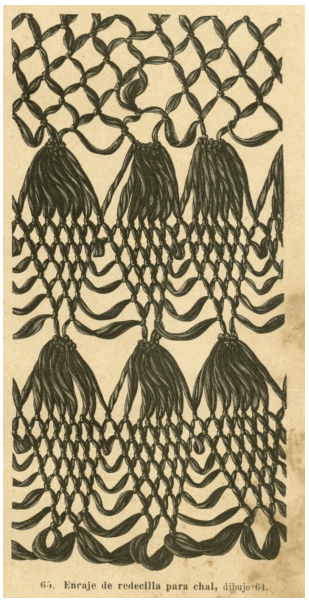


Fig. 2.79 (izq.): Chal de redecilla. *La Estación*, 16 de mayo de 1889.

Fig. 2.80 (der.): Encaje de redecilla para el chal. *La Estación*, 16 de mayo de 1889.

simular un corsé. Las mangas largas son de terciopelo, al igual que la cinta que marca el talle. Es muy posible que el color de fondo del traje haya sido claro, precisamente por ser un vestido para la época veraniega. La ilustración muestra el cabello completamente recogido y un adorno algo absurdo sobre la cabeza. Esta *toilette* se usó en las exposiciones de Bellas Artes parisienses, las cuales se reportaron en *La Moda Elegante* como "la esencia de las novedades de la estación. No era cosa fácil hacer esta selección entre la multitud ultraelegante que invadía los salones, particularmente el Campo de Marte" (*La Moda Elegante*, 14 de junio de 1892, p. 253). Todos los vestidos de este número son trajes apropiados para el verano por sus materiales y colores.

En este caso, cabe destacar la similitud de los trajes por su color y su adaptación al verano, pues ambos escogen telas claras y más frescas. Se cubre por completo el cuerpo de las mujeres, incluso en la estación más calurosa, pero esto se consideraba muy digno y apropiado debido a la necesidad imperiosa de mantener la piel blanca y sin broncear, lo cual denotaba una clase ociosa que no se dedicaba a labores campesinas. Este tipo de elecciones en sus prácticas y objetos de consumo denotan la existencia de un *habitus* de clase que orienta a las mujeres hacia la obtención de un aspecto físico particular, que se podía leer como el más apropiado para su clase social.



Fig. 2.81: Peinado de jovencitas. *La Moda Elegante*, 14 de febrero de 1892.

Un accesorio que resultaba entonces esencial para muchas damas es la sombrilla (figs. 2.77 y 2.78), objeto decorativo e inútil contra la lluvia, pero muy preciado para ocultar el rostro del Sol. Se confeccionaban en materiales livianos y delicados: "Las sombrillas son muy lindas y graciosas este año: de muselina de seda, de crespón, de todas clases de tejidos ligeros" (*La Moda Elegante*, 6 de junio de 1892, p. 242). Los figurines del acopio muestran una gran cantidad de figuras que llevan sombrillas veraniegas y también *en-tout-cas* (paraguas lisos y menos decorados). Estas ilustraciones de sombrillas son agradables y seductoras, muestran materiales caros en enormes cantidades y detalles muy lujosos. Esta forma de presentar los objetos de consumo como atractivos ayudaba a hacer más fácil el encauzamiento de los gustos puesto que la recompensa al elegir vestirse como una mujer europea era el contacto con objetos bellos, caros y agradables al tacto. No se debe subestimar esta seducción de los objetos de consumo en esta época ya que implicaba que el proceso civilizador podía darse de formas encantadoras y cautivantes, no solo mediante la vergüenza y el reproche.

La figura 2.76 muestra a una dama ataviada con un imponente vestido largo con mangas jamón, que apoya regiamente su decoradísima sombrilla en una sillita. Con este tipo de disposiciones se seguían al pie de la letra las reglas sociales para el uso de la sombrilla: se luce en campos de carreras, playa o jardines de un casino, pero no se usa en la calle. Para el uso urbano se prefiere un *en-tout-cas*, un paraguas hecho de telas lisas y con puños de oro o porcelana. *La Estación* recomienda mangos de madera con detalles de bronce y puño de porcelana, o de marfil con oro

(fig. 2.78). Se lleva una "lazada de capricho según el gusto de cada una" (*La Estación,* 16 de setiembre de 1894, p. 138).

En el caso de la joven dama costarricense, su sombrilla es un objeto lujoso e inservible para los aguaceros de nuestro país. En ese mismo detalle reside su importancia como marca de la alta clase social de la joven: puede permitirse gastar el dinero de su familia en prendas caras, lujosas e imprácticas, que además presuponen una educación especial y un refinamiento de los modales para evitar que se destruyesen sus delicados tejidos y adornos. Tanto su traje claro como su magnífica sombrilla decorada se ensucian con facilidad, pueden rasgarse o mancharse si la persona que los porta no es cuidadosa y, por lo tanto, implican que la dama en cuestión tiene la suficiente confianza en sí misma y en su grado de "civilización" como para aventurarse al estudio del fotógrafo vestida de esta manera. Su vestimenta demuestra un esfuerzo por plegarse a los valores que se proponían desde los figurines y una educación particular de sus elecciones de consumo para articular su clase social mediante ciertos objetos muy específicos, objetos que se tornan "enclasantes".

Al igual que sucede con la señora Tinoco, la posición de las manos de esta joven atrae la atención del espectador hacia los objetos caros que ella señala o que sostiene en sus manos. De este modo, su gesto le permite lucir la sombrilla y también apuntar hacia el espléndido mantón de Manila que se derrama a su derecha. Estos accesorios se entendían como excepcionales y lujosos en el contexto costarricense gracias a los ideales de presentación personal que transmitían los figurines. A pesar de que no aparecen propiamente mantones de Manila en los grabados del acopio, sí es posible encontrar referencias a la importancia de los chales para el atuendo femenino de fines del siglo XIX. Anteriormente se examinó el valor del chal para la expresión de la feminidad burguesa, por lo cual basta recordar lo necesario que resultaba el uso de estas prendas. Los chales que aparecen en los figurines son de factura complicada: el ejemplo de la figura 2.79 está confeccionado con redecilla de hilo de seda negro, y el fondo tiene una medida de 2 metros

por 75 centímetros. Se rodeaba con dos vueltas de encaje hecho a mano, tal como aparece en la figura 2.80. Este chal también se recomendaba para el verano, a pesar de su color negro.

Con respecto a la joven costarricense, es claro que reproducir su imagen en una fotografía le permitía lucir los atributos que se asociaban con su elevada clase social, siguiendo un modelo de presentación personal que ya estaba uniformizándose gracias a la prensa de modas. Por otra parte, ella exhibe también ciertas características que remiten a su juventud. En primer lugar, y a diferencia de la señora Tinoco, su cabello cae por la espalda en un semirrecogido, similar a los estilos que los figurines recomiendan a jovencitas (fig. 2.81). En segundo lugar, su postura erguida evidencia el uso del corsé, con todas las asociaciones que se han expuesto anteriormente acerca de la autocontención, de la creación del ideal femenino de élite y de la reducida cintura juvenil. Mucha de la presión social por el encorsetamiento se difundía gracias a la publicidad en los figurines: Summers (2003) apunta: "Ya sea que los individuos encorsetados de los avisos estuvieran en el dormitorio, en el salón o, en aquellas raras ocasiones, en el exterior, todos parecían tener éxito en su misión de lograr popularidad, prestigio y atractivo sexual"[82] (Summers, 2003, p. 180) [trad. de la autora]. Para llamar la atención a su talle reducido, el cinturón de cuero sirve como contraste sobre su vestido blanco.

De este modo, una fotografía de una joven mujer anónima puede descubrir una multitud de indicios acerca de la forma en que se adoptaban no sólo los objetos de proveniencia extranjera, sino también los valores y las jerarquías sociales enlazados intrínsecamente con estos objetos. Las fotografías de las élites costarricenses de fines del siglo XIX son evidencias de las apropiaciones tropicales de la alta cultura parisina, expresadas en la vestimenta, el adorno corporal, y la disposición del cuerpo y la ropa en las representaciones. Estos objetos, gestos, adornos, peinados y formas de mostrarse en sociedad son claros ejemplos de la manera en que se aplican a nuestra historia los conceptos bourdesianos sobre "la 'distinción' o, mejor, la 'clase', manifestación

[82] "Whether the corseted advertised subjects were situated in the bedroom, the parlour, or on those rare occasions out of doors, all appeared to be successful in their mission to achieve popularity, prestige and sexual desirability" (Summers, 2003, p. 180).





Fig. 2.82 (izq.): Dos señoritas, s. f. Colección del Museo Nacional de Costa Rica, n.º de registro 1006.

Fig. 2.83 (der.): Vestido de lana labrada y vestido princesa. *La Moda Elegante*, 6 de marzo de 1892.

legítima, esto es, transfigurada y desfigurada, de la clase social, [que] no existe más que mediante las luchas por la apropiación exclusiva de los signos que constituyen la 'distinción natural'" (Bourdieu, 2016, p. 292).

2.3.3. Dos señoritas

Las figuras femeninas que se aprecian en la figura 2.82 corresponden a dos jóvenes mujeres retratadas en el estudio de Rudd y Paynter en San José. Ambas mujeres llevan vestidos largos que requieren el uso de corsés, confeccionados en telas de cuadros. Las mangas de estos vestidos lucen cierto volumen desde los hombros y se ajustan bajo el codo. Los cuellos son altos y cubren por completo el escote, mientras que los corpiños se muestran muy acinturados, con el uso evidente del corsé. Las faldas lucen tablas o fruncidos para dar mayor volumen, pero carecen de los vuelos





Fig. 2.84 (izq.): Vestido de lanilla de cuadros. *La Moda Elegante*, 22 de mayo de 1892.

Fig. 2.85 (der.): Blusa de punto para viaje. *La Estación*, 16 de junio de 1889.

y los adornos en el bajo que aparecen en las fotografías anteriores. Los elementos decorativos de estos trajes son más sobrios e incluyen detalles en su confección, como el uso de la tela cortada al sesgo en las mangas o en los corpiños, y la combinación con telas lisas contrastantes para crear efectos ornamentales. Las jóvenes llevan los cabellos recogidos, con lazos sobre la cabeza, y exhiben joyas como aretes, dijes y pulseras. Aunque sus vestidos pudieran parecer sencillos por comparación con los ejemplos de las figuras 2.86 y 2.87, estos trajes requieren un esfuerzo muy importante en el tallaje para que resulten correctamente ajustados al cuerpo; además, muestran ciertos elementos en el diseño, como las mangas voluminosas, que se encontraban muy en boga según lo que aparece en los figurines. Esto confirma que las jóvenes que habían encargado estos trajes estaban conscientes de los gustos europeos, de las nuevas modas y del estilo apropiado (no excesivamente informal ni tampoco ridículamente vistoso) para señoritas burguesas de su posición. De esta forma, eran capaces de mostrar un *habitus* de clase compartido con otras mujeres burguesas costarricenses y con damas de la misma posición en otras partes del mundo.

Esta fotografía presenta similitudes con varios grabados que muestran grupos de mujeres de pie y sentadas en elegantes habitaciones victorianas. Las posturas que exhiben las señoritas de la





Fig. 2.86 (izq.): Dos figuras de mujeres lectoras. *La Moda Elegante*, 22 de octubre de 1892.

Fig. 2.87 (der.): Mujer leyendo, de espaldas al espectador. *La Estación*, 16 de marzo de 1889.

fotografía son muy comunes en los figurines del acopio, tal vez porque permiten exhibir los vestidos en distintos ángulos y en posturas "correctas" para las mujeres de esta época, quienes solían realizar muchas actividades sentadas (leer, coser, escribir, pintar, etc.). Por ejemplo, la figura 2.83 representa a una joven sentada en una silla con un libro en el regazo; a su izquierda, otra joven de pie se asoma por una ventana. Esta pareja lleva trajes de un grado de formalidad muy similar a los de las jóvenes: son vestidos modestos, de telas relativamente sencillas y sin mayor complejidad en la decoración superficial. Un traje muy similar a los que aparecen en la fotografía se muestra en la figura 2.84: un vestido de lanilla de cuadros cortado al sesgo con aplicaciones de tela lisa en negro. Este tipo de trajes se utilizaba especialmente para el día, en actividades como visitar comercios, efectuar recados o permanecer en casa haciendo labores femeninas. Eran trajes de buen gusto precisamente por no ser demasiado vistosos y por demostrar la capacidad de su usuaria para adaptarse perfectamente a la ocasión y a la hora del día. El graduar la formalidad del atuendo era una de las capacidades que la mujer victoriana debía dominar para encontrarse

"correctamente" ataviada en cualquier momento de su vida y, por lo tanto, sería un tipo de comportamiento deseable para las damas costarricenses y copiado entre ellas.

Un aspecto revelador al comparar la fotografía con las mujeres que aparecen sentadas en las figuras 2.83, 2.84 y 2.85, es la forma en que se representa la cintura encorsetada en los figurines. Los grabados muestran cinturas minúsculas, firmemente acorazadas por el corsé. La fotografía revela lo idealizado de esta representación: las jóvenes damas costarricenses no exhiben talles tan reducidos, aunque sí evidencian un interés por marcar "apropiadamente" la cintura. Esto permite entender la irrealidad de la figura ideal del figurín de modas, el cual transmitía imágenes sumamente influyentes, pero prácticamente inalcanzables.

Otro detalle significativo es que la señorita que aparece sentada en la fotografía, sostiene en su regazo, con ambas manos, un libro abierto. Su gesto nuevamente lleva la atención del espectador hacia un objeto importante: los libros particularmente implican un alto grado de civilización de las costumbres, según lo desarrollado por Elias. La lectura como actividad ociosa implica necesariamente el control de los impulsos, posiblemente un ambiente de reposo y cierta dotación de tiempo libre. Es revelador que en los figurines se muestran bastantes imágenes de mujeres lectoras (figs. 2.86 y 2.87). La misma suscripción a los figurines implicaba que sus dueñas eran lectoras que disponían de espacio suficiente para desplegar estas revistas, así como de tiempo para examinar cuidadosamente sus grabados y leer sus descripciones y otros textos. La lectura se representaba como un pasatiempo importante entre las mujeres burguesas, precisamente porque el leer los figurines les permitiría enterarse de las novedades asociadas con su clase y así poder continuar impulsando el proceso de civilizar a las sociedades alejadas de las periferias. Al recordar el énfasis de los gobiernos liberales en la alfabetización de los costarricenses, es notable ver cómo los figurines hacían lo posible por fomentar su lectura, dotándola de un aire seductor, elegante y "apropiado" para las mujeres burguesas.

La lectura sedente requiere de una gestualidad reposada que se representa muy acertadamente en los grabados y en la fotografía. Las mujeres pueden aparecer absortas en la

lectura o apenas interesadas, pero el contacto con el libro les permite exhibir posturas agraciadas y perfectamente sostenidas por el corsé. Elias (2000) comenta la importancia de una conducta refinada en las sociedades cortesanas, aunque es un principio igualmente aplicable a la época victoriana: "no es la competencia profesional, ni siquiera la posesión de dinero, sino la conducta social refinada la que se torna en el principal instrumento en la competencia por el prestigio y el favor"[83] (p. 422) [trad. de la autora]. De este modo, la aparición del libro como parte de la utilería en la imagen de las señoritas costarricenses se puede asociar con una representación de las mujeres burguesas como apacibles, contenidas y familiarizadas con la lectura ociosa como representación de su clase social. El libro es parte de los objetos representativos de una educación cuidada, de una correcta disposición del cuerpo y de una cierta delicadeza al comportarse. Naturalmente, un libro también encerraba la educación que se le restringía a las mujeres y podía convertirse en una herramienta para su liberación.

2.4. Conclusiones

En el desarrollo de este capítulo se hizo un análisis de las imágenes en sus distintos niveles de significación. Los grabados, anuncios y fotografías se examinaron en el nivel denotativo y en el connotativo para obtener significados e interpretaciones sobre las prácticas vestimentarias. Resultó esencial el entrecruzamiento de los datos visuales con fuentes de información textuales sobre el desarrollo de la moda en el siglo XIX para obtener una perspectiva teóricamente más amplia y mejor fundamentada en los resultados del análisis semiótico social.

Este capítulo permitió identificar la influencia de los figurines en las maneras íntimas en que se expresaban las modas europeas y el concepto de "civilización" en las costumbres. Al separar la experiencia de la asimilación de los patrones de comportamiento en dos niveles (el íntimo,

[83] "it is not professional competence or even the possession of money, but polished social conduct, that is the main instrument in the competition for prestige and favour" (Elias, 2000, p. 422)

desarrollado aquí, y el público, en el capítulo siguiente), fue posible agrupar las conclusiones obtenidas del análisis visual de un modo coherente y que revela un patrón de conducta. Así, es posible afirmar que los textos y las imágenes de los figurines se orientaban a modificar las conductas de sus lectoras, convirtiéndose en parte de la corriente generalizada por avanzar el grado de "civilización" de las costumbres. Esto es posible notarlo en las maneras en que se consideraba más "correcta" la presentación de un torso encorsetado, de un cutis blanco y sin manchas, de un cabello cuidadosamente peinado, de una postura y de ciertos gestos reposados, contenidos y delicados. Al preferir ciertas conductas y expresiones estéticas sobre otras se generaba un *habitus* de clase, que ayudaba a delinear los límites entre cada grupo social y a guiar las elecciones de consumo y las prácticas de quienes ya pertenecían a la élite.

En el tipo de sociedad finisecular, los individuos se autorregulaban de maneras cada vez más sofisticadas, y los figurines incidían en estas nuevas restricciones, que debían inculcarse en los sujetos para que pudieran funcionar en la comunidad:

> Tanto la racionalización como el avance de los umbrales de vergüenza y repugnancia son expresiones de una reducción en el miedo directo hacia otros seres, y una consolidación de las ansiedades internas, las limitaciones que el individuo ahora ejerce sobre sí mismo.[84] (Elias, 2000, p. 416) [trad. de la autora]

Así, los figurines se dirigían a sus lectoras para que ellas pudieran contener y aquietar sus cuerpos, para que se avergonzaran de un cutis bronceado o manchado, para que controlaran su relación con los objetos finos y delicados. Las imágenes y los textos moldearon sus gustos, las guiaron delicadamente hacia ciertas elecciones de consumo y les permitieron reproducir, con alguna fidelidad, la forma de verse de las mujeres de una clase similar, pero en una latitud distinta. Esta reproducción de las formas extranjeras en las periferias del estilo demuestra los medios, más sutiles y persuasivos, de la segunda colonización que ocurrió en Latinoamérica: gracias a nuevos

[84] "Both rationalization and the advance of the shame and repugnance thresholds are expressions of a reduction in the direct physical fear of other beings, and of a consolidation of the automatic inner anxieties, the constraints which the individual now exerts on himself" (Elias, 2000, p. 416).

productos y a imágenes atractivas, las mujeres se sentían atraídas a reproducir el estilo de vida europeizado.

De este modo, las lectoras de los figurines se inscribieron en el campo inestable de la moda, el cual se reconocía como ineludible para una correcta producción visual de la jerarquía socioeconómica. Costa Rica entró de lleno en la modernidad una vez que hubo ingresado en nuestro país el concepto de la moda, ese sistema de cambios efectuados con frecuencia y sin una razón aparente. En ese momento se evidenciaron las contiendas simbólicas que se expresan en el consumo diferenciado:

> Las luchas por la apropiación de los bienes económicos o culturales son inseparablemente luchas simbólicas por la apropiación de esos *signos distintivos* que son los bienes o las prácticas enclasadas o enclasantes, o por la conservación o la subversión de los principios de enclasamiento de esas propiedades distintivas. (Bourdieu, 2016, p. 292)

Los figurines se hicieron necesarios para educar a las consumidoras acerca de estos signos distintivos que menciona Bourdieu y para transmitir las nociones que ayudan a crear y recrear visualmente las nuevas clases sociales. Las tres áreas que se exploraron en este capítulo representan ejemplos claros de estos procesos de formación del gusto que recrean prácticas enclasantes: la multitud y la complejidad de las prendas interiores reproduce la idea europeizante del decoro y de la propiedad en la mujer burguesa, separándola de manera evidente de la mujer campesina. Es innegable que las elites costarricenses aprovecharon estos nuevos recursos y los novedosos productos que se ofrecían en los figurines para establecer su superioridad social, que se afianzaba en su educación o en su preferencias artísticas y políticas, y también en el acto cotidiano de vestirse.

Un aspecto que puede desprenderse del análisis realizado en este capítulo es una pista acerca de los mecanismos mediante los cuales se crea la distinción en el vestir. Tanto Bourdieu

como Elias se refieren a la certeza que embarga a quien se reconoce socialmente como persona distinguida y el lugar donde se origina esta certidumbre:

> Aquellos a los que se les considera distinguidos tienen el privilegio de no tener que preocuparse por su distinción: pueden fiarse para ello de los mecanismos objetivos que les aseguran las propiedades distintivas y de su "sentido de la distinción", que les aleja de todo lo que es "común". (Bourdieu, 2016, p. 292)

Por comparación, Elias se expresa de la siguiente manera:

> La certeza con la que pueden decir "Esta combinación de palabras suena bien; estos colores están mal escogidos", la seguridad en su gusto, en síntesis, se deriva más bien de una voluntad psicológica autodirigida —que opera más o menos inconscientemente— que de una reflexión consciente.[85] (Elias, 2000, p. 422) [trad. de la autora]

Ese "sentido de la distinción" de Bourdieu y esa "voluntad psicológica" de Elias pueden encontrar un posible origen, dentro del campo del vestido, en publicaciones como los figurines. Naturalmente no fueron los únicos medios capaces de transmitir la educación del gusto necesaria puesto que las personas también recibieron este entrenamiento en su contacto con otros en el seno familiar y en algunas instituciones, pero las revistas de moda ayudaron a completar un panorama fragmentado acerca de la consolidación del gusto europeo en Costa Rica. De igual manera, un aspecto que pudo incidir en la formación del gusto de las élites costarricenses son los viajes al extranjero, que permitían una educación visual mediante la contemplación de los otros: los pasajeros en los largos viajes trasatlánticos o los viandantes en las ciudades extranjeras. La importancia de los viajes (y de la aparición de atuendos para realizarlos) se discutirá en el siguiente capítulo.

---

[85] "The certitude with which they are able to say 'This combination of words sounds well; those colours are ill-chosen', the sureness of their taste, in short, derives rather from a more or less unconsciously operating psychological self-steering agency than from conscious reflection" (Elias, 2000, p. 422).



Fig. 2.88: Anuncio de sobaqueras Canfield. *La Moda Elegante*, 6 de febrero de 1892.

Aún más, es posible afirmar que se demostró un proceso de formación del gusto de las lectoras de los figurines, quienes recibían, en estas publicaciones, las imágenes que se consideraban más "apropiadas" para obtener el aspecto "adecuado" en su clase social. Este proceso se unía a los cambios generalizados en la sociedad costarricense, de tal manera que se recreara lo más fielmente posible el aspecto europeo. Como se mencionó anteriormente, este proceso puede entenderse como una especie de segunda colonización, más seductora, pero que parte de los procesos sociales (el roce con otras personas, la obtención de productos industrializados) para reproducirse en los procesos internos (la formación de su gusto, la autocontención) de los nuevos consumidores. Como parte de estos mecanismos externos e internos de control, se pueden citar pequeños objetos de consumo como las sobaqueras (fig. 2.88): parches que se cosían a la parte interna de la axila en los vestidos y blusas y que impedían que se traspasara el sudor. Este accesorio podría parecer innecesario y ridículo, pero las sobaqueras se tornaban en una imperiosa necesidad cuando se toma en cuenta que los pesados trajes de los figurines se ofrecían sin adaptaciones a los climas tropicales. La existencia de estos parches también implicaba un rechazo de ciertas funciones corporales como el sudor: una dama bien avenida no sudaba profusamente, sin importar el clima o la actividad a la que estuviese entregada, por lo cual debía avergonzarse de este rastro de su naturaleza aún "incivilizada", todo lo cual la animaría a utilizar una sobaquera.

Este tipo de pequeños objetos son parte de las estrategias que permitían

> gobernar a las personas en parte a través de ellos mismos, mediante el modelado de sus superegos. […] Se pueden observar, por ejemplo, características de una forma temprana

> del ascenso social, aún no en los grupos periféricos como un todo, sino de algunos de sus miembros. Ellos absorben el código de los grupos establecidos y así experimentan un proceso de asimilación. En el control de sus afectos, en su propia conducta, obedecen las reglas del grupo establecido.[86] (Elias, 2000, p. 432) [trad. de la autora]

Los figurines demuestran un aspecto poco explorado de este proceso: el hecho de que los objetos que ayudan a demostrar esa asimilación sean, además, extraordinariamente seductores, ayuda a que el proceso se mantenga. En su libro *El imperio de lo efímero*, Gilles Lipovetsky llama a este proceso "la seducción de las cosas", el arrastre incontenible hacia los hermosos objetos que están a la moda y que ayudaron a mantener la preponderancia europea (y norteamericana) sobre los gustos de América Latina. Los figurines participaron de estos procesos, cautivando a sus lectoras con sus magníficas imágenes y su promesa de una vida sofisticada, elegante y de absoluto, innegable, buen gusto.

---

[86] "to rule people in part through themselves, through the moulding of their super-egos. […] One can observe, for instance, characteristics of an early form of social ascent, not yet of the outsider groups as a whole, but of some of its individual members. They absorb the code of the established groups and thus undergo a process of assimilation. In their own affect-control, their own conduct, they obey the rules of the established group" (Elias, 2000, p. 432).

CAPÍTULO 3: LO PÚBLICO

"[En las carreras del Gran Prix] no es tanto
una carrera de caballos lo que se ve,
como una carrera de trajes"
—*La Revista Ilustrada de Nueva York*, julio de 1889.

Las damas elegantes de finales del siglo XIX encontraron cada vez más espacios y ocasiones en los que podían mostrarse en público. Por supuesto, esto implicaba una modificación en sus atuendos, de tal forma que pudiesen encontrar las prendas indicadas para presentarse adecuadamente: esta situación pudo generar una cierta angustia, aunque podía solventarse al consultar los grabados y los textos de los figurines de modas.

Este panorama aparentemente sencillo realmente descubre una variedad de complejas disposiciones que servían para denotar el "buen gusto", la pertenencia a una clase social y la familiaridad relativa con los objetos y las prácticas de las élites. De esta forma, la moda se revela como un campo inestable, de dominio difícil y que requería una cierta educación.

En este capítulo se profundizará en los aspectos de la vestimenta que se relacionan con la aparición pública de las mujeres. En primer lugar, se examinarán las maneras en que se podía indicar la diferenciación social mediante las ropas, dado que esta distinción funciona solamente en la relación con otras personas. Para demostrar una posición específica, para personificar un *habitus* de clase particular, es necesario compararse con otros, y esta distinción se realizaba muchas veces en público. Adicionalmente, se explorarán ciertas formas de vestir habituales entre las damas costarricenses. Estas formas aparecen distantes de los usos europeos comunes en los figurines del acopio, que funcionan como ejemplos de la manera en que las ropas sirven para diferenciar .

Así, en el primer apartado se analizarán los comportamientos relacionados con el advenedizo —el recién llegado a una clase social superior y que debe reorganizar sus elecciones de

consumo— y los comportamientos relacionados con la expresión del lujo en la vestimenta. Ambos son temas que se desarrollan con frecuencia en los grabados y en los textos de los figurines, pero que suelen mencionarse de una forma oblicua que requiere de una mayor interpretación.

En segundo lugar, este capítulo desarrollará una interpretación de los espacios "burgueses" y "salvajes" que aparecen retratados en los figurines del acopio. Cuando los grabados situaban a sus modelos en determinados espacios urbanos y rurales, daban a entender a sus lectoras que esos espacios les estaban permitidos; además, explicaban cuáles eran las prendas y los accesorios que se requerían para existir "apropiadamente" en estos lugares. Todo esto derivaba en una forma de educar el gusto de las lectoras, orientando sus decisiones de consumo y sus prácticas para asimilarlas a las de clases similares en otros puntos del orbe. Esta formación del gusto se efectuaba mediante los consejos y las imágenes de los figurines, e incidía en los lugares que sus lectoras frecuentaban, en los comportamientos y en la gestualidad que desplegaban, y en el tipo de entretenimiento que ellas preferían.

Un aspecto importante que se incorporará en este capítulo es la enorme importancia que adquirió la visualidad a fines del siglo XIX. La exposición de las mujeres de élite a nuevos espacios públicos implicaba también una mayor participación en la lógica del consumo visual: podrían ver y ser vistas, podrían juzgar el aspecto de otras mujeres y exponerse al mismo tiempo a la aprobación o a la censura de las demás mujeres que compartiesen con ellas el espacio público. Incluso, el acercarse a las ventanas empezó a ser considerado parte del espectáculo visual que se representaba en las ciudades, por lo que no era inusual que las mujeres estuviesen muy pendientes de su aspecto físico, tanto dentro como fuera de sus hogares.

Los espacios frecuentados por las mujeres que se representan en los figurines se separaron en dos categorías: espacios "salvajes", asociados con la naturaleza y la actividad física, y espacios "burgueses", relacionados con el hogar y la ciudad. Estos últimos son significativos porque constantemente incorporaron muebles, decoraciones y objetos cotidianos con los que una mujer de "buena sociedad" debía saber relacionarse. Por ejemplo, la figura 3.1 muestra a una dama que se

sirve una taza de café o de té de un servicio colocado sobre una impráctica mesita de dos niveles. De manera muy llamativa, *La Moda Elegante* publicó, en el mismo número, un largo texto sobre prácticas sociales en el que se detallaban consejos para preparar y servir café. Esta pequeña imagen y el texto que apareció poco después en la misma revista, recuerdan cómo los productos costarricenses también podían llegar a las capitales europeas, donde sus usos serían "refinados" y devueltos al público latinoamericano para su posterior adopción. Así, la elegante mujer de la figura 3.1 podría beber un café costarricense servido en una frágil taza, sobre un mueble aún más endeble, que la haría profundamente consciente de sus movimientos, para evitar cualquier accidente causado por algún descontrol en sus ademanes.



Fig. 3.1: Mujer sirviéndose un café. *La Moda Elegante*, 22 de octubre de 1892.

Por último, este capítulo se dedicará a explorar la importancia del teatro para el proceso civilizador iniciado por los gobiernos liberales costarricenses. En este sentido, la inauguración del Teatro Nacional se analizará como un hecho en el que las mujeres pudieron utilizar su aprendizaje sobre el "buen gusto" para seleccionar las prendas necesarias para un aspecto "adecuadamente" lujoso. Se examinará la forma en la que el Teatro Nacional se creó como un espacio para las élites, y en el que las clases altas pudieron demostrar su apego a la imagen europea en su apariencia personal. Este tema resulta especialmente importante para ampliar las relaciones que hubo entre la moda y la "alta cultura", específicamente en las maneras en las que se usaba la vestimenta como una expresión de un *habitus* de clase que incluía, entre sus prácticas escogidas, la asistencia al teatro. Breward (1995) insiste en que, en esta época, las mujeres seleccionaban las formas en las que

se manifestaba el *status* familiar. Específicamente, elegían los artículos y las experiencias que contribuían a formar el gusto de la familia:

> Existían también estándares generalmente aceptados para el ambiente cultural de la familia ideal, y, así como el bienestar espiritual del hogar se consideraba una responsabilidad femenina, de igual forma se consideraba la creación de un estándar aceptable de gusto y modales.[87] (Breward, 1995, p. 164)

Por lo tanto, sobre las mujeres recaía la responsabilidad de orientar los gustos de su familia hacia el estándar "más apropiado" según su clase social. Para esto, la lectura de los figurines resultaba muy provechosa ya que ofrecía un panorama que incluía las últimas modas y los pasatiempos propios de las élites, así como sus lugares favoritos, sus modales, sus costumbres y los comportamientos necesarios para reproducir su *habitus* de clase en otras latitudes.

3.1. Diferenciación social mediante la moda

Anteriormente se ha establecido la forma en la que los figurines de moda servían como instrumentos para la difusión del "buen gusto"; es decir, del gusto hegemónico de las élites. Las imágenes que aparecen en estas publicaciones son parte de un amplio universo visual que ayudaba a establecer quiénes estaban "correctamente civilizados" y seguían los dictados del gusto dominante, y quiénes, por el contrario, se encontraban alejados en distintos grados del centro del que emanaba el "buen gusto". Este sistema de ordenamiento visual de las personas utiliza en gran medida los recursos de la vestimenta y el arreglo corporal para hacer evidentes las diferencias en el grado de "civilización", en este caso, prácticamente equivalente con la clase social. En este sentido, en *La distinción*, Bourdieu se interesa por los mecanismos que generan las diferencias de clase que se derivan del gusto:

---

[87] "There were as well generally accepted standards for the cultural environment of the ideal family, and just as the spiritual well-being of the home was considered a feminine responsibility, so was the creation of suitable standards of taste and manners." (Breward, 1995, p. 164).

> La ideología del gusto natural obtiene sus apariencias y su eficacia del hecho de que, como todas las estrategias ideológicas que se engendran en la cotidiana lucha de clases, *naturaliza* las diferencias reales, convirtiendo en diferencias de naturaleza unas diferencias en los modos de adquisición de la cultura y reconociendo como la única legítima aquella relación con la cultura (o con la lengua) que muestra la menor cantidad posible de huellas visibles de su génesis. (2016, p. 76)

De este modo, Bourdieu explica que, si se percibe el "buen" gusto como algo propio y natural de una persona, se están naturalizando unas diferencias que se originan en la forma en la que las personas acceden a la cultura. Alguien que se ha familiarizado con la alta cultura desde la infancia y que, por lo tanto, siente que los objetos caros, la vestimenta lujosa y las muestras de alto arte son parte de su mundo cotidiano, es una persona que mostrará un dominio que aparenta ser "natural" sobre estos objetos. Sin embargo, más que ser natural, este dominio es enseñado desde una edad tan temprana, que las huellas de su enseñanza parecen haber desaparecido y lo único que queda es una naturalidad y una suprema confianza en sus relaciones con el mundo de la élite.

De ese modo, se percibe como más legítima y más auténtica la adquisición de la cultura cuando esta adquisición no parece haber requerido mayor esfuerzo. Así da la impresión de que es algo que se trae en la sangre, algo que es parte de la naturaleza más profunda del individuo. Esto es comparable con el concepto de la *sprezzatura* (un tipo de *nonchalance*; es decir, de estudiada indiferencia que debe percibirse como casual e impasible) y que es una característica de la forma de vestir considerada *verdaderamente* elegante. Por supuesto que estas sofisticadas indiferencia y naturalidad en el "buen" gusto son inalcanzables para muchos, y ahí radica su atractivo. El texto de Bourdieu implica que la relación contraria, la que viven quienes se educaron tardíamente en las costumbres de la clase dominante, es una relación marcada por la angustia y el desprecio. Esta segunda relación se examinará más adelante, en el apartado correspondiente al advenedizo.

El concepto del gusto natural que propone Bourdieu es importante para comprender el rol de los figurines de modas del acopio. Estas publicaciones reconocen implícitamente la existencia

de esta dinámica social: por una parte, como referencias del gusto "correcto" utilizan a personajes de la clase alta y a diseñadores de modas reconocidos; por otra parte, tratan de educar a quienes aún no han formado una relación estable con el "buen" gusto, sea porque recientemente han adquirido una mejor posición social, porque viven en las periferias del estilo, o porque son los beneficiarios de la nueva producción masiva de vestimenta. Así, los figurines aprovechan sus recursos visuales y textuales para guiar suavemente las conductas y alinearlas con el gusto imperante. Esta educación es particularmente efectiva porque se realiza mediante los mecanismos del rechazo, la vergüenza y la aprobación sociales, y afecta directamente la voluntad del ser humano de pertenecer (aunque sea visualmente) al grupo social con el que se identifica.

De ese modo, los figurines demuestran que la vestimenta participa de aquella dinámica social de expresión del gusto, de la distinción, del grado de "civilización" y de la clase social. Ashelford (1996) plantea: "La importancia de vestirse correctamente no era nueva, pero durante la época victoriana era socialmente desastroso vestirse inapropiadamente. Era esencial, entonces, ser versado en los detalles de la etiqueta del vestido para obtener acceso al grupo social correcto"[88] (p. 241) [trad. de la autora]. La ropa, los accesorios y la apariencia personal que se mostraban en los figurines eran elementos que permitían el acceso a ciertos círculos sociales o que demostraban la pertenencia a ellos. Esta información era de mucha utilidad especialmente en las periferias del estilo, donde la apariencia y la vestimenta hegemónica podían demostrar con mucho énfasis la pertenencia a los nuevos grupos de poder económico que se conformaron en la segunda mitad del siglo XIX. Por ejemplo, al difundirse hacia Latinoamérica, los figurines se insertaron en una corriente de preocupación vivida por las nuevas clases medias y las élites que empezaban a surgir en nuestro país gracias a la economía agroexportadora:

> Estos nuevos grupos de personas que más tarde serían llamados —y aún más tarde se llamarían a sí mismos— clase media, a menudo se sentían inseguros y

[88] "The importance of being correctly dressed was not new, but during the Victorian era it was socially disastrous to be inappropriately dressed. It was essential, therefore, to be conversant with the minutiae of the etiquette of dress to gain access to the right social set" (Ashelford, 1996, p. 241).

> vacilantes acerca de su sitio en el esquema social republicano en desarrollo, por lo que buscaron distinguirse de la masa rural a través del consumo y del comportamiento, mientras intentaban casarse y pertenecer a una élite esencialmente blanca. (Bauer, 2002, p. 182)

En Costa Rica, las élites utilizaron el aspecto físico y la vestimenta, así como otros objetos de consumo, para delimitar visualmente su clase. En general, es posible intuir que se establecía una diferenciación social según lo cercano que estuviese un atuendo a los ideales europeos, y la información visual acerca del ideal se distribuía, en parte, mediante los figurines de modas. A pesar de esto, en las fotografías del acopio del Museo Nacional aparecen retratos de mujeres vestidas de maneras distintas de los gustos afrancesados; por lo tanto, se torna interesante entender por qué algunas personas mantuvieron usos alejados de los europeos. Es una pregunta muy difícil de contestar debido a la falta de documentos al respecto, pero es posible aventurar teorías que expliquen este comportamiento a partir de lo que se estudió sobre los figurines.

Al comparar las fotografías de las figuras 3.2 y 3.3, son evidentes las diferencias en la forma de vestir de las mujeres adultas que allí aparecen. La figura 3.2 muestra a una pareja vestida a la usanza europea: el hombre lleva un traje entero, camisa blanca y botines; la mujer, una falda larga de dos tonos y un corpiño entallado a la cintura, de cuello alto y mangas por debajo del codo, ceñido con un cinturón de cuero y decorado con un lazo de cinta de color claro. Su vestimenta es similar a las siluetas y las prendas que se promocionaban en las revistas de modas.

Por el contrario, las dos mujeres que aparecen en la figura 3.3 no están vestidas al modo de los figurines, sino que llevan un traje de blusa y una enagua que se asemejan al actual traje típico. Por ejemplo, las mangas cortas, las cinturas sin corsé y los rebozos atados sobre el pecho no aparecen en las ilustraciones de los figurines. Después de un análisis exhaustivo del acopio de fotografías del Museo Nacional, se detectaron dos corrientes muy diferenciadas en las prendas de las mujeres que se hacían retratar en estudio (los campesinos y trabajadores no aparecen en las fotos de estudio, sino solo en fotos en exteriores). La primera corriente se ha estudiado más en este





Fig. 3.2: Fotografía de una pareja en el estudio de Rudd y Paynter, s. f. Colección del Museo Nacional de Costa Rica, n.º de registro 992.

Fig. 3.3: Fotografía de un grupo familiar en el estudio de Rudd y Paynter, s. f. Colección del Museo Nacional de Costa Rica, n.º de registro 991.

proyecto; se relaciona con una influencia europea muy marcada y puede asociarse más estrechamente con las clases dominantes en Costa Rica. Estas personas podían permitirse comprar productos caros, importados y que resaltaban su conexión con el Viejo Mundo. Por el contrario, la segunda corriente muestra vestidos estructuralmente similares al traje típico: una combinación de faldas largas sin cola, con adornos y volantes en el bajo, y corpiños ablusados, de mangas cortas, escotes redondos y golas de tela calada. Las telas que usan en sus blusas son siempre de color claro, mientras que las faldas pueden ser claras u oscuras, con cuadros, rayas, motivos labrados y aplicaciones de cintas y volantes plisados. Estos atuendos generalmente se llevan sin corsé, según se puede inferir por las cinturas más anchas y el busto menos formado. Las mujeres suelen llevar aretes, collares tipo gargantilla con relicarios o camafeos, botines de cuero y pañuelos anudados

sobre el pecho. Las mujeres que se visten en este estilo no llevan accesorios, como sombrillas o sombreros, sino que se muestran siempre con la cabeza descubierta. A pesar de que este estilo es similar al de las campesinas, es notoria la diferencia en detalles, como la calidad de las telas, la complejidad de los adornos en los ruedos y el uso de encajes y calados en las blusas. Se puede deducir que este es un estilo híbrido, muy posiblemente preferido por mujeres de familias campesinas o rurales, pero adineradas. El uso de zapatos, ciertas joyas y hermosos pañuelos estampados las distingue de la masa campesina trabajadora, pero se mantienen los rasgos esenciales del vestido tradicional; además, se evitan las características típicamente urbanas y europeas, como el corpiño encorsetado, las mangas jamón o los polisones.

Con esas descripciones se puede percibir que los objetos y las prendas que lucían estas mujeres en las fotografías las ayudaban a demostrar su identidad y su sentido de pertenencia en un grupo social específico. El consumo se convierte en un mecanismo para establecer identidades a partir del siglo XIX, tal com lo plantea Svendsen (2006): "Desde ese entonces, el consumo masivo ha asumido cada vez más la forma de consumo de símbolos; es decir, se lleva a cabo para identificarse con lo que el objeto de consumo representa"[89] (p. 38) [trad. de la autora]. Así, la moda es parte del consumo simbólico que se realiza para expresar la pertenencia a un grupo social, y también el apego a su ideología política, a su orden social, a su concepto de cultura y de civilización. Parte de las dificultades de introducir un estilo enteramente europeo en la sociedad costarricense de fines del siglo XIX se encontraba en el hecho de que la ropa europea demostraba visiblemente el apego a los valores del liberalismo, incluso su rechazo al poder de la Iglesia en ciertos ámbitos sociales en los que esta institución siempre había estado inmersa. No es de extrañar, entonces, el repudio que se esparcía desde los púlpitos contra las formas de vestir modernas, el nuevo consumo de objetos lujosos y la vanidad femenina: todos estos rasgos eran propios de la Costa Rica que buscaba secularizarse. Este apego a los valores tradicionales religiosos

[89] "Since then mass consumption has to an increasing extent assumed the form of symbol consumption, that is it takes place so as to bring about an identification with what the consumption item stands for" (Svendsen, 2006, p. 38).

y un cierto conservadurismo político pudieron estar detrás de que se mantuviera el uso del traje híbrido en las mujeres rurales adineradas. Esto es un ejemplo de cómo acceder a la "civilización" es un *proceso;* es decir, una serie de acciones u omisiones que se aprenden poco a poco, que gradualmente impregnan a la sociedad, y que transmiten un ideal de comportamiento específico. Al mismo tiempo, la civilización no es un hecho consumado, sino que funciona como un tipo de "sedimento": los comportamientos se moldean sobre una base de comportamientos que ya anteriormente fueron declarados inapropiados o aceptables, y así sucesivamente. Elias (2000) lo expresa así: "Lo que damos totalmente por sentado, ya que hemos sido adaptados y condicionados a este estándar social desde la primera infancia, primero tuvo que ser adquirido y desarrollado lenta y laboriosamente por la sociedad en su conjunto"[90] (p. 60) [trad. de la autora].



Fig. 3.4: Fotografía de la familia de Alfonso Salas, ca. 1900. Colección del Museo Nacional de Costa Rica, n.º de registro 23424.

Un aspecto que podría relacionarse con este proceso civilizador es el "aprendizaje" cultural del calzado en nuestro país. Una extraordinaria imagen que sirve de ejemplo visual de este proceso es la figura 3.4, donde aparece la familia de Alfonso Salas en un estudio fotográfico, hacia 1900. Los

[90] "What we take entirely for granted, because we have been adapted and conditioned to this social standard from earliest childhood, had first to be slowly and laboriously acquired and developed by society as a whole" (Elias, 2000, p. 60).

cuatro miembros se retratan en un espacio urbanizado: el suelo parece estar alfombrado y las plantas se encuentran en macetas cubiertas de tela. La señora se muestra con un conjunto de falda y blusa de color claro. Su blusa es una maravilla de detalles: lleva insertos de encaje en el pecho y en los puños, y el volumen del corpiño está recogido en diminutos pliegues. Adicionalmente lleva aretes, anillos, botines y un rebozo negro con bordados y flecos (posiblemente un mantón de Manila). Su esposo se muestra con una camisa delicadamente confeccionada: lleva alforzas en la pechera y una fina tela de rayas. Sostiene su pantalón largo con un cinturón tejido y lleva un pañuelo con decoraciones vegetales enrollado al cuello. Lo extraordinario de esta fotografía es el contraste entre la ropa de confección delicada y de excelentes materiales con los pies descalzos del señor. Es natural inferir que esta pareja es de origen rural y campesino, pero con abundantes recursos económicos como para hacerse retratar en estudio y adquirir blusas de estilo europeo, joyas y pañuelos. Los pies del hombre son entrañablemente discordantes: recuerdan la tradición campesina de Costa Rica y la absoluta imposibilidad de que unos pies curtidos y robustos pudiesen caber en los angostos zapatos que calzaban los señores capitalinos. El proceso de calzar a los costarricenses fue arduo y tardío, y se completó bien entrado el siglo XX, pero es un recordatorio de que el proceso civilizador es inexorable.

El aprendizaje de nuevas costumbres también se encuentra marcado por ansiedades y preocupaciones nuevas para la población. A finales del siglo XIX, los costarricenses que empezaban a adquirir fortuna y a querer lucir los objetos que se asociaban con su nueva posición social, se enfrentaban a nuevas angustias, asociadas al manejo de prendas y accesorios con los que no estaban familiarizados. A continuación se explorarán estas preocupaciones y las estrategias usadas para establecerse en una nueva posición social.

3.1.1. El advenedizo

El último cuarto del siglo XIX fue una época caracterizada por la culminación de un proceso de enriquecimiento de ciertos sectores sociales (industriales, dueños de transportes y medios de comunicación y, en Costa Rica, exportadores de banano y café). Esto motivó el surgimiento de una

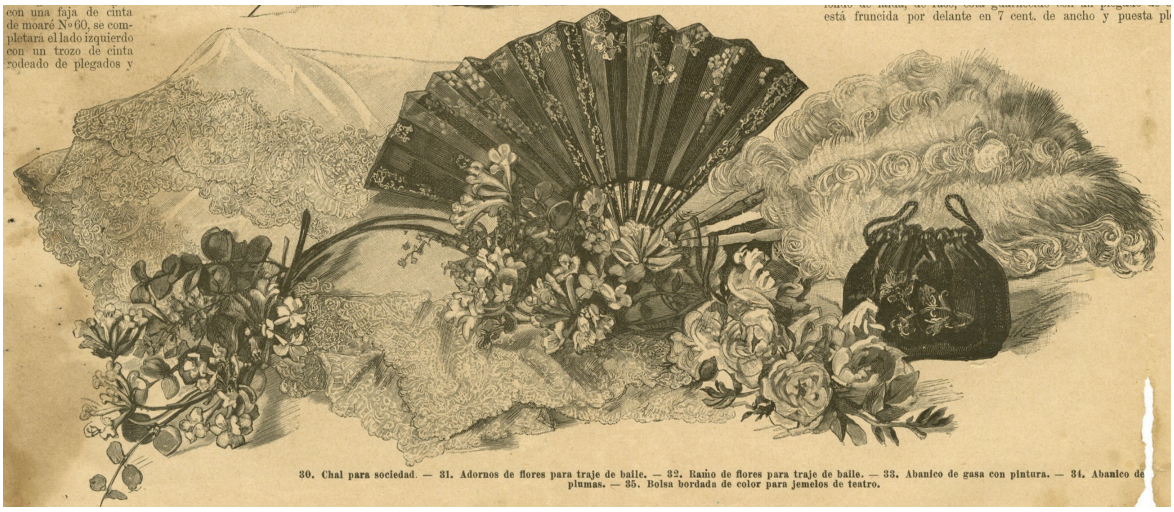


Fig. 3.5: Chal, adornos florales, abanicos y bolsa para gemelos de teatro. *La Estación*, 1.º de diciembre de 1889.

clase acomodada que ya no estaba formada por familias históricamente ricas, sino por quienes recientemente habían adquirido sus fortunas: los *nouveaux riches* o "nuevos ricos". Así, los figurines del acopio se ubican dentro de una época en la que grandes grupos de *nouveaux riches* se insertaban en las cortes europeas y en la "buena sociedad" norteamericana. Estas personas debían cuidar detalladamente su educación, su apariencia personal, sus modales y sus gustos para incorporarse al nuevo escalafón social al que pertenecían. En Costa Rica, la dimensión de este proceso no adquirió los tintes épicos que se dieron en Europa y Estados Unidos, sí es posible afirmar que el proceso de asimilación al ideal europeo estaba asediado por las tensiones y angustias del que se siente extraño. En este sentido, los figurines publicaban ciertas "guías" ilustradas y escritas de comportamiento y vestido que permitían asociarse visualmente con las clases superiores. Se han encontrado evidencias escritas de que los figurines servían como insumo esencial para las casas productoras de ropa en nuestro país. Por ejemplo, en *El Libro Azul* (1916) se menciona el uso de revistas de moda en la tienda de las señoritas De la Guardia: "La ropa que se confecciona en 'La Tienda Azul' es perfectamente concluida y siempre de acuerdo con los últimos figurines: se hace también a la medida y a la satisfacción del cliente y en la mayor brevedad posibles" (p. 126).

En este apartado se expondrán algunas estrategias que lidiaban con la vulgaridad y con el "camuflaje" del advenedizo en la buena sociedad. Sin embargo, un aspecto que debe comprenderse antes de analizar las estrategias del advenedizo es el hecho de que las mujeres a fines del siglo XIX manejaban el consumo de bienes simbólicos domésticos. Como se explicó anteriormente, a ellas les correspondía seleccionar muchos de los objetos cotidianos que denotan clase social, entre ellos la ropa, que ocupaba un lugar esencial. La vestimenta expresaba claramente la asociación con una clase social específica, pero esta asociación era inestable, confusa y llena de detalles que podían ser engañosos. De este modo, los figurines pretendían develar los gustos y las costumbres del "gran mundo", tanto para sus lectoras establecidas socialmente como para aquellas que se incorporaban a las élites. Así, unas podían usar la información contenida en las publicaciones para mantener su posición de clase y diferenciarse de los advenedizos, mientras que otras lectoras podían utilizar esta misma información para camuflar su *status* de recién llegadas. Este acto de "camuflaje" social podía realizarse mediante los vestidos y eventualmente tendría consecuencias interesantes para las hijas de estas mujeres: sus madres las acostumbrarían al contacto con objetos finos y caros, y en esta nueva generación se desarrollaría un *habitus* de clase posiblemente distinto del materno. Así, invertir en los figurines y en seguir sus preceptos podría garantizar un mejor acceso a la "buena sociedad" costarricense.

Por su parte, los figurines cumplían con su cometido de informar sobre las maneras "correctas" de presentarse, que se podrían oponer a una serie de maneras "incorrectas", mencionadas más o menos explícitamente. Los adornos y los accesorios de un traje (fig. 3.5) podían convertirse en un elemento de debate:

> Un traje, por bonito que sea no puede considerarse como completado, si la señora que le lleva ha descuidado esos casi nada, que son como si dijéramos la quinta esencia del gusto. Importa, pués, que, de esos casi nada se haga una buena elección evitando con precaución la vulgaridad. Se llevan muchísimo las cintas y flores, nada más femenil, y sin embargo vale más renunciar á esos adornos que llevarlos

> de calidad inferior ó mal surtidos al traje que han de acompañar. […] Consulten su periódico, este será siempre un buen guía, y un consejero seguro, que les dice no solo lo que se lleva sino que también lo que se llevará, y mucho más, que, como ya saben nuestras lectoras, la Estación pretende conservar en todo un justo medio entre lo excéntrico que puede adoptarse y lo extravagante […]. (*La Estación*, 16 de mayo de 1889, p. 73)

La vulgaridad es un tema que preocupa constantemente a los editores de los figurines (y se sospecha que también a sus lectoras). Vestirse con vulgaridad parece pregonar que la persona *es* vulgar ya que no posee la delicadeza necesaria para seleccionar las prendas y ofrecer una imagen de sofisticación. Naturalmente, esto es una equivalencia falsa, pero reviste una gran importancia en un mundo que empieza a propagarse masivamente gracias a la *imagen* de las cosas y de las personas. Elias (2000) comenta:

> En los mezquinos círculos burgueses de las sociedades occidentales, a menudo se encuentran, en la forma de la "media educación", la pretensión de ser lo que no se es, la inseguridad del gusto y de la conducta, la "vulgaridad" no solo para los muebles y la ropa, sino también de la mente: todo esto expresa una situación social que crea la necesidad de imitar los modelos de un grupo social superior.[91] (Elías, 2000, p. 431) [trad. de la autora]

Así, Elias manifiesta la necesidad de las personas que se encuentran en la incómoda situación de seguir los dictados de las clases ya establecidas. Además, en el breve texto anterior de *La Estación,* expertamente se introduce una semilla de duda y ansiedad en las lectoras: ¿podían ellas ser árbitros de su propio gusto? La revista insiste que seguir sus indicaciones protege, casi como un talismán, contra los excesos y la vulgaridad del mal gusto. Entonces, una mujer que no

---

[91] "in the petty bourgeois circles of Western societies they are often enough to be found in the form of 'half-education', the pretension to be what one is not, insecurity of taste and conduct, 'vulgarity' not only for furniture and clothing but also of the mind: all this expresses a social situation which gives rise to an urge to imitate models of a higher social group" (Elias, 2000, p. 431)

confiase por completo en su educación, estaría salvada si arreglaba su atuendo según las indicaciones de los figurines. Sin embargo, los figurines constantemente socavan la confianza de las mujeres en sus propias elecciones, puesto que solo consideran aceptables las elecciones hechas por las mujeres de la alta sociedad, quienes ya están educadas en los más nimios detalles de las buenas maneras. Así, una mujer de clase media o de las élites periféricas se sentiría descorazonada al darse cuenta de los infinitos errores que la acechaban cuando debía elegir sus ropas. Por su parte, Bourdieu (2016) expresa esta situación angustiosa, pero que le da sentido a la dinámica social de la oposición entre el "buen" gusto, el gusto "medio" y la vulgaridad:



Fig. 3.6: Vestido de baile. *La Moda Elegante*, 14 de febrero de 1892.

> La distinción y la pretensión, la alta cultura y la cultura media —como por otra parte la alta costura y la costura, la alta peluquería y la peluquería, y así sucesivamente— no existen si no es una para la otra y es su *relación* o, mejor, la *colaboración* objetiva de sus instrumentos de producción y de sus clientes respectivos, lo que produce el valor de la cultura y la necesidad de apropiársela. (Bourdieu, 2016, p. 293)

Esta necesidad de apropiación se evidencia en que, durante este período en Europa, trataban de copiarse hasta donde fuera posible los usos y costumbres de la clase alta en los hogares y en las reuniones de la clase media, procurando tener ociosas a las mujeres. Esta ociosidad se veía

reforzada por los constantes cambios de ropa (desde 3 o 4 hasta 7 u 8 veces al día) que se hacían aparentes en las descripciones de los figurines. Esta costumbre se asoció con tipos de vestidos específicos para cada momento social: vestidos de mañana, sencillos pero a la moda, para ocupaciones domésticas; vestidos de tarde, más formales y propios para recibir o realizar visitas; vestidos para tomar el té, propios de reuniones formales a las cinco de la tarde; vestidos para la noche, que se dividían entre los de cenar en casa, los de asistir a una cena formal o al teatro, y los vestidos de baile, estos últimos muy escotados (fig. 3.6). La impresionante complejidad de los atuendos reforzaba la importancia del figurín como guía visual para las mujeres: "aparentemente, las revistas y las ilustraciones de moda debieron de haber sido una fuente invaluable de información"[92] (Ashelford, 1996, p. 244) [trad. de la autora].

Además, los figurines describían una gran variedad de posibles "errores" cometidos al seleccionar la vestimenta ya que esta debía armonizar con el momento del día, la ocasión social, la actividad que se realizara, la estación del año y hasta con la edad de la mujer. Por ejemplo, *La Revista Ilustrada de Nueva York* recrimina a las mujeres que no poseen "buen sentido" al elegir sus prendas:

> Seguir servilmente un modelo, vestirse de paseo para quedarse en casa, ir á visitar con traje de recibo, no armonizar el corte con la figura, escoger el color sin tener en cuenta la complexión y los años, hacen necesariamente contrastes desagradables que nadie excusa, aunque sean dictados por la economía más estricta ó por otros motivos. En las mujeres nunca deben estar peleados el gusto con el buen sentido. Guiarse por uno y otro al mismo tiempo es el secreto de vestir bien y aparecer bien. (Marzo de 1889, p. 31)

Por otra parte, se le exige una mayor dotación de este "buen sentido" a las mujeres mayores, que no pueden escudarse tras su inexperiencia o su juvenil belleza:

---

[92] "it is apparent that fashion magazines and illustrations must have been an invaluable source of information" (Ashelford, 1996, p. 244).

> Mientras haya sencillez, buen gusto; mientras se respete la armonía en los colores y no se saquen á relucir detalles incompatibles con la época que atravesamos todo irá bien, especialmente en los trajes para señoras de edad, que en los de las demás se perdonan esas faltas en obsequio de la juventud y de la belleza si éstas no reinciden por capricho ó por manía y no agravan la falta con exageraciones cada vez más grandes y más notables. (*La Revista Ilustrada de Nueva York*, junio de 1889, p. 24)

Este tipo de exigencias presuponía un conocimiento claro de la adecuación de un traje a una complicada serie de consideraciones sociales. A la vez, se suponía que la mujer que leía estas publicaciones poseía un guardarropa suficiente como para efectuar elecciones complicadas entre sus muchas prendas de vestir y adornos disponibles para una ocasión particular. Esto se asocia con la creación de una vasta cantidad de objetos de consumo, que las mujeres debían elegir con el mayor cuidado para no caer en excesos repudiables o en una modestia innecesaria y contraproducente para su clase social.

En resumen, la ya de por sí compleja dinámica de imitación y distinción en la que estaban implicadas las élites y los demás sectores sociales, se tornó aún más inestable y acelerada gracias al mayor acceso que tenían las clases medias y los nuevos ricos a objetos de consumo y a la información de cómo usarlos adecuadamente. Svendsen (2006) menciona:

> La "gente común" (es decir, la clase trabajadora) no fue arrastrada al dominio de la moda hasta el siglo XIX. […] Esta "democratización" de la moda no significó que todas las distinciones se borraran, sino que casi todos se incorporaron a la interacción social de la moda.[93] (p. 38) [trad. de la autora]

[93] "'Common people' (i. e. the working class) were not drawn into the domain of fashion util the nineteenth century. […] This 'democratization' of fashion did not mean that all distinctions were erased, rather that almost everybody was incorporated into the social interplay of fashion" (Svendsen, 2006, p. 38).

Al leer entre líneas la producción de textos e imágenes de los figurines, es posible entender que esta dinámica se demostraba de maneras sutiles y que buscaba reforzar la idea de que la moda era una forma adecuada para la expresión de la distinción social. Bourdieu (2016) se refiere al ambiente escolar cuando detalla estas formas en las que se demuestra la distinción social, pero este texto perfectamente podría aplicarse al vestido y a la apariencia personal:

> es también conferir a los poseedores estatutarios de la manera legítima un poder absoluto y absolutamente arbitrario de reconocimiento o de exclusión. La manera no existe por definición más que para el otro y los poseedores estatutarios de la manera legítima y del poder de definir el valor de las maneras —pronunciación, porte, aplomo— tienen el privilegio de la indiferencia con respecto a su propia manera (que les dispensa de *hacer* maneras); por el contrario, los "recién llegados" que pretenden incorporarse al grupo de los poseedores legítimos, estos es, hereditarios, de la buena manera sin ser producto de las mismas condiciones sociales se encuentran reducidos, hagan lo que hagan, a la alternativa de la hiperidentificación angustiada o del negativismo que confiesa su derrota en su propia rebelión; o la conformidad con una conducta "prestada" cuya corrección o incluso hipercorrección recuerda que *imita* y aquello que *imita*, o la ostentosa afirmación de la diferencia que está destinada a manifestarse como una confesión de la impotencia para identificarse. (Bourdieu, 2016, p. 108)

Se ha discutido cómo la industrialización permitió a las clases medias acceder a objetos cuyo precio anteriormente era prohibitivo, aunque se mantuvieron ciertas diferencias que permitían al ojo entrenado distinguir entre las clases sociales. La calidad de los productos que se consumían era una de las formas más evidentes de demostrar la diferenciación social. Por sencillo que fuese su modelo, un traje hecho a la medida, con lujosos materiales y finos acabados sería muy notoriamente superior (en términos sociales) a otro confeccionado en masa, con materiales baratos y acabados menos laboriosos. Una comparación similar puede encontrarse en el atuendo

masculino que aparece en las figuras 3.7 y 3.8. A pesar de que ambos hombres están vestidos con el mismo tipo de prendas, la forma en que se tallan sobre el cuerpo es completamente distinta. El caballero de la figura 3.7 utiliza un sobrio traje negro, con camisa de cuello alto, corbatín y zapatos de cuero acharolado. El hombre de la figura 3.8 lleva también un traje de chaqueta con camisa blanca. Sin embargo, el tallaje de su chaqueta es singularmente incómodo: los hombros le quedan angostos, las bocamangas se le arrugan, la botonadura inferior se abre en exceso y causa que su chaqueta tenga un aspecto abombado. Los pantalones son excesivamente voluminosos en la cintura y posiblemente demasiado largos. Ambas prendas están hechas de un material aparentemente tieso, opaco y áspero. Curiosamente, parece haberse atado a la cintura un cordón desmadejado por debajo del cinturón de cuero. Decididamente, su aspecto es el de alguien que no se esmera en los detalles más triviales de su atuendo, sino que se contenta (y se hace retratar) con las prendas hechas masivamente que puede adquirir.



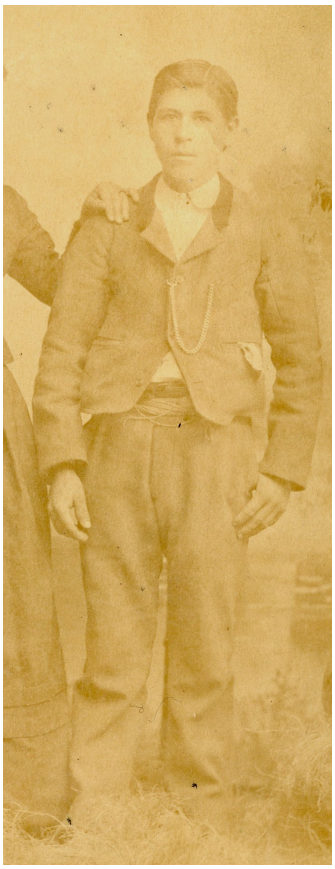


Fig. 3.7 (izq.): Detalle de fotografía de una pareja (fig. 2.18). Colección del Museo Nacional de Costa Rica, n.º de registro 23679.

Fig. 3.8 (der.): Detalle de fotografía de una pareja. Colección del Museo Nacional de Costa Rica, n.º de registro 930.

Por el contrario, el hombre de la figura 3.7 se muestra confiado en una apariencia externa irreprochable: su traje es de un material discretamente lustroso, y todo en él se ajusta de la manera correcta (es decir, a la usanza europea). Si se compara un detalle tan pequeño como las solapas de

ambos hombres, es posible entender que la moda masculina también estaba cifrada sobre una compleja serie de formas y de elementos visuales y táctiles que ayudaban a comunicar la identidad. Los figurines del acopio no hacen referencia a la moda masculina, por lo cual este tema no se desarrollará más profundamente, pero sí atienden todos los aspectos relacionados con el lujo y con la distinción que se genera al usar prendas y adornos caros.

3.1.2. El lujo

Los figurines del acopio se interesan especialmente por indicar a sus lectoras cuál es el aspecto del lujo, directa e indirectamente. Con mucha frecuencia aparecen descripciones de prendas cuya simple cantidad de materiales ya las torna suntuosas. Por ejemplo, *La Moda Elegante* publica el dibujo de la figura 3.9, y lo retrata en palabras de la siguiente manera:

> *Cuerpo de vestido de ceremonia*: —Es de seda heliotropo y tul negro bordado, y va guarecido de galones de azabache laminados de oro. Espalda y lados de espalda de seda heliotropo igual á la falda. Delantero de tul negro bordado, plegado y cruzado en forma de fichú. Cinturón de galón de azabache. Manga de tul bullonada dos veces y estrechada con un brazalete doble de galón. Un pliegue Watteau de tul cae sobre la falda. El forro del delantero, que es de seda, va ajustado con pinzas y cerrado en medio. —Sombrero de azabache y oro.
>
> Tela necesaria para el vestido: 11 metros de seda color de heliotropo, y 6 metros de tul, de 70 centímetros de ancho. (6 de agosto de 1892, pp. 338-340)

Una prenda que necesitase 17 metros de telas varias para su confección era, ya de por sí, un artículo que resultaba inalcanzable para un amplio segmento de consumidoras. Además de este exceso en los materiales, los figurines aprovechan sus descripciones para mencionar tipos de telas y de ornamentos que se describen seductoramente y atrapan la atención de las lectoras. El corpiño de la figura 3.9 se torna fabulosamente rico con telas como la seda heliotropo (un tono de rosado o

malva), el tul negro bordado y el laminado de oro. Conforme avanzó la década de 1890 y se popularizaron las mangas jamón, el gasto en materiales aumentó para obtener el volumen requerido.



Fig. 3.9: Cuerpo de ceremonia. *La Moda Elegante*, 6 de agosto de 1892.

En términos generales, los figurines mencionan constantemente los materiales lujosos: sedas con acabados satinados; finos tules, muselinas y gasas; telas bordadas; adornos de pedrería; cuentas de azabache; remates de piel de marta cibelina; guarniciones de oro; encajes recamados de pedrería o tipo *guipur;* insertos de plumas en los vestidos y abrigos; pájaros y murciélagos disecados en los sombreros; forros de seda; abrigos de piel de astracán, nutria o chinchilla; pesados terciopelos tornasolados, y cintas, cordones y pasamanerías variadas. Por ejemplo, la crónica de modas de *La Moda Elegante* narra:

> He tenido ocasión de ver varios vestidos de raso negro enteramente bordados de azabache, con un volante de muselina de seda indesplegable, de 40 centímetros de alto por lo menos, puesto alrededor de la falda. Con el raso de color, bordado de lentejuelas o de cuentas de colores, se adoptará la muselina del mismo color del raso. (6 de noviembre de 1893, p. 482).

McNeill y Riello (2016) mencionan que la descripción de los vestidos de las damas elegantes en el siglo XIX dependía mucho de una explicación atractiva de sus colores, texturas y hasta de los pliegues de las telas (p. 164). El lujo en los ornamentos, la pasamanería y los forros de la ropa en la segunda mitad del siglo XIX posiblemente nunca se ha igualado: se usaban plumas de pájaros raros que simulaban ser pieles (los figurines tienen ejemplos de corpiños bordeados con plumas de



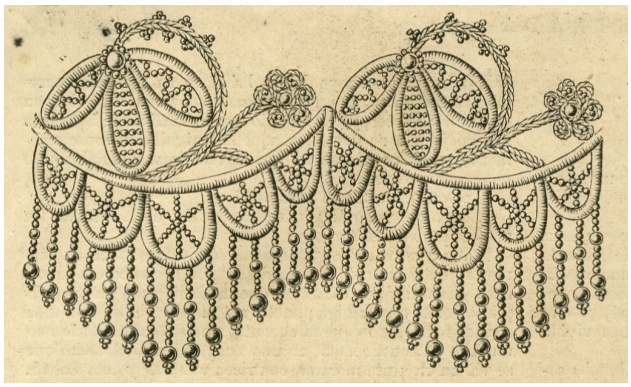


Fig. 3.10 (izq.): Corpiño para el teatro con adorno de pasamanería. *La Moda Elegante*, 22 de febrero de 1892.

Fig. 3.11 (der.): Adorno de pasamanería. *La Moda Elegante*, 22 de febrero de 1892.

pavo real); cristales y piedras semipreciosas, y pasamanería extraordinaria que enlazaba los trajes con el estilo lujoso de los muebles.

Consecuentemente, los bordados y aplicaciones eran muy populares en esta época, y los figurines incluyen una variedad de modelos de estas labores que se podían realizar según sus instrucciones (fig. 3.11). Este adorno se aplicaría sobre un corpiño como el de la figura 3.10, y se realzarían sus cualidades texturales: el bordado posiblemente se hizo con un cordoncillo para que resaltase sobre la tela de fondo. Como se mencionó anteriormente, otro elemento muy gustado en la decoración de trajes femeninos era el azabache, una piedra negra y lisa que podía pulirse para obtener una superficie brillante. El azabache se prefería originalmente porque era una decoración apropiada en trajes de luto menos estricto, y luego pasó a la vestimenta común:

> El azabache, principalmente, es el rey en la actualidad. Se le emplea de mil modos: en aplicaciones sobre los cuerpos, sobre las confecciones, en lluvias, en lentejuelas, cabochones y cordoncillos. Y no es solamente en las telas obscuras donde se le emplea, sino también, y más que nada, en telas claras, en las cuales su negro





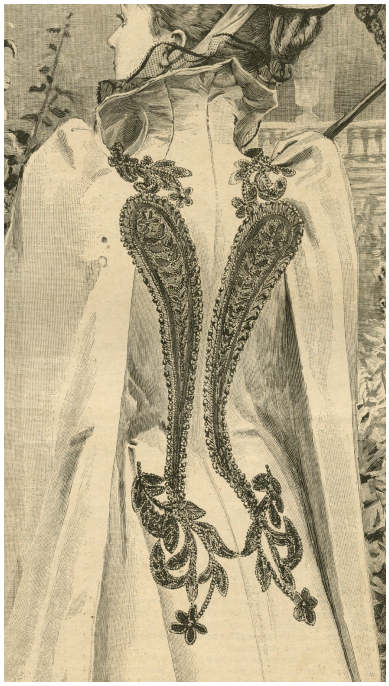


Fig. 3.12 (sup.): Grupo familiar, s. f. Colección del Museo Nacional de Costa Rica, n.º de registro 954.

Fig. 3.13 (inf. izq.): Detalle de la hija mayor del grupo familiar (fig. 3.12).

Fig. 3.14 (inf. izq.): Detalle de la espalda de der abrigo con un bordado vegetal estilo *paisley* (fig. 4.1). *La Moda Elegante*, 6 de junio de 1892.

El uso de ricas decoraciones superficiales también se manifestó en Costa Rica. La figura 3.12 muestra un grupo familiar: una señora con sus siete hijos; dos hombres y cinco mujeres. La señora y la mayor de las hijas llevan corpiños sumamente parecidos y muy ricamente ornamentados. Estos corpiños tipo chaqueta son muy entallados, con botonadura sencilla al frente, mangas largas sin volumen y cuellos muy altos. La parte más llamativa es el bordado en relieve sobre los paneles laterales del frente: volutas de aspecto vegetal que se desenrollan de una manera muy atractiva (fig. 3.13). Este tipo de adorno es muy similar a los de las figuras 3.11 y 3.14. El nivel de complejidad en su elaboración es alto y convertiría este sencillo corpiño en una prenda lujosa y apropiada para hacerse retratar en una fotografía. La similitud entre las prendas de la madre y la hija podría deberse a que sus ropas fueron adquiridas o mandadas a hacer en la misma tienda, o solicitadas por el mismo catálogo. Eso sí, es innegable que ambas prendas se ajustan muy bien a sus dueñas, por lo que posiblemente se mandaron a hacer a la medida y recibieron aplicaciones seleccionadas específicamente.



Fig. 3.15: Capota (tocado) de cintas. *La Moda Elegante*, 6 de diciembre de 1893.

En este período era común encontrar en nuestro país tiendas que ofrecían prendas europeas, además de toda suerte de adornos, telas, cintas y pasamanerías, que podían utilizarse para confeccionar accesorios como el tocado de la figura 3.15. Las tiendas se enfocaban en mencionar lo lujoso de sus artículos; tal era el caso de la tienda de modas de Paul Wedel (fig. 3.16), en San José, que importaba mercadería de París, Londres y Berlín. Lo mismo ocurre en el aviso de Elisa M. de Bellard (fig. 1.7), en los anuncios que aparecen en la portada del *Anunciador Costa-Ricense* (fig. 1.27)



Flores

Del *Bon Marche* de París acaban de llegar y vende

Sofía Montealegre.

Fig. 3.16 (izq.): Anuncio de la tienda de Paul Wedel. *La República*, 10 de enero de 1894.

Fig. 3.17 (sup.): Anuncio de flores artificiales. *La República*, 17 de octubre de 1897.

y en el aviso de flores artificiales recién llegadas de París que ofrecía Sofía Montealegre (fig. 3.17). Por su parte, en *El Diario de Costa Rica* se publicó un aviso de la tienda La Última Moda, que había recibido "novedades del mejor gusto. Sombreros de todas clases y caprichos, hormas variadísimas, flores, cintas, plumas y todo lo que en París está en boga últimamente. Tenemos además un surtido variadísimo de adornos de fantasía, exquisitamente artísticos" (fig. 3.77). Todos estos objetos eran difíciles de obtener y brindaban la posibilidad de evidenciar la diferenciación social de las mujeres capaces de adquirir las flores, cintas, pequeños accesorios y "naderías" que se les agregaban a sus atuendos.

Los autores de los figurines son muy conscientes de la seducción de esos bellos productos, y se expresaban así del influjo que sus imágenes ejercían sobre sus lectoras:

> Las descripciones á veces estorban, y la mayor parte de las damas prefieren tomar de cada figurín el golpe de vista, el efecto; gustan de impresionarse por sí mismas, que el modelo les hable con propia voz, y luego ellas se ponen á meditar, cierran los ojos y por su imaginación comienzan á pasar procesiones de piezas de telas, cintas, encajes, perifollos y tonterías primorosas, tiendas enteras de cosas divinas, hasta que su gusto se detiene y dice: "de esto hago la enagua, de aquello el corpiño, con aquesto lo adorno y etcétera, etcétera." (*La Revista Ilustrada de Nueva York*, julio de 1889, p. 30)

La expresión del lujo sería muy preciada porque permitía conectar a las lectoras de los figurines con unos referentes extranjeros que, según se narraba en las crónicas sociales de las revistas, llevaban una vida de infinito lujo y de insuperable gusto. Estos referentes incluían a actrices, cantantes y mujeres de la alta sociedad internacional y de la nobleza, quienes empezaban a concebirse como famosas. Breward (2003) plantea:

> Todo, desde las opiniones sociales hasta las elecciones en decoración y vestido de estas proto-celebridades, se usaban para promocionar el atractivo de la vida moderna ante un público amplio, para quien los adornos producidos en masa de la civilización metropolitana estaban cada vez más a su alcance.[94] (Breward, 2003, p. 104)

Sin embargo, el lujo también podía considerarse peligroso. Se han mencionado anteriormente las opiniones de los religiosos con respecto a la vanidad femenina y a su interés por las modas y por el lujo que inevitablemente parecía acompañar al consumo. Por su parte, los figurines cumplieron una función dual: atrajeron a las mujeres hacia el objeto lujoso mediante magníficas ilustraciones y textos cautivadores, pero a la vez la previnieron en contra del lujo desenfrenado y de las consecuencias económicas y sociales de entregarse al consumo. Wilson (2013) escribe: "Las compras fueron casi sexualizadas, de forma fetichista, porque las mujeres que habían 'caído' hablaban del tacto irresistible de la seda y del satén, de la seducción visual de las vitrinas y de su sed de posesión"[95] (Wilson, 2013, p. 150). Por lo tanto, no es de extrañar que la moda se haya convertido en un tema para escritores como Honoré de Balzac, Charles Baudelaire, los hermanos Goncourt, Marcel Proust, Oscar Wilde, Henry James y Edith Wharton, y para pintores como John Singer Sargent y Giovanni Boldini.

---

[94] "Everything from the social opinions though to the decorating choices and clothing preferences of such proto-celebrities were used to advertise the desirability of the fashionable life to a broader market for whom the mass-produced trappings of metropolitan civilization were increasingly within reach" (Breward, 2003, p. 104).

[95] "Shopping was almost sexualized, fetishistically, as women who had 'fallen' spoke of the irresistible touch of silk and satin, the visual seduction of the displays, and their thirst for possession" (Wilson, 2013, p. 150).

De este modo, el final del siglo XIX se convirtió en un período en que el lujo era parte del estilo de vida de una clase adinerada cuyas formas de vida eran cada vez más accesibles a los nuevos ricos, y también cada vez más publicitadas en revistas, fotografías y crónicas. McNeill y Riello (2016) se refieren a esta simbiosis entre los objetos del lujo y las personas que los consumen:

> La arquitectura, los muebles y la decoración de interiores, la ropa y los accesorios, las gemas y las joyas, las pieles y las sedas preciosas son parte de la utilería de lo que podríamos definir como "la vida social" de un concepto [el concepto del lujo], parafraseando a un reconocido antropólogo cultural. Sin embargo, junto a una lista de objetos hay también una lista de personas ocupadas en consumir ostentosamente, en coleccionar o simplemente en "vivir la vida" del lujo.[96] (McNeill y Riello, 2016, p. 149).

Tal como se menciona, la joyería y la adquisición de piedras preciosas era parte de la "utilería" de la vida elegante, aunque es un aspecto que no se representa con tanta abundancia en los figurines. A diferencia de los vestidos y los sombreros, la joyería se muestra con muy poca frecuencia. Esto resulta curioso debido a que, durante este período, las alhajas se seguían luciendo con asiduidad en las cortes europeas[97]. A pesar de que no aparecen en la mayor parte de las ilustraciones, los figurines sí publican algunas opiniones sobre las joyas: "El lujo en la alhajas no había llegado nunca al grado de desarrollo que alcanza en nuestros días. Las jóvenes solteras ostentan hoy perlas y diamantes, ni más ni menos que las señoras casadas" (*La Moda Elegante*, 22 de febrero de 1892, p. 73). Se describe que las mujeres usan anillos con piedras rodeadas de diamantes o alfileres de concha con diamantes o piedras coloridas y de oro con perlas grandes, que se colocan en el vestido, los pañuelos, los peinados o los sombreros.

---

[96] "Architecture, furniture and interior decoration, clothing and accessories, gems and jewels, fur and precious silks are all props in what we might define as 'the social life' of a concept [the concept of luxury], to paraphrase a well-known cultural anthropologist. But next to a list of objects is also a list of people engaged in conspicuous consumption, in collecting or simply 'living the life' of luxury" (McNeill y Riello, 2016, p. 149).

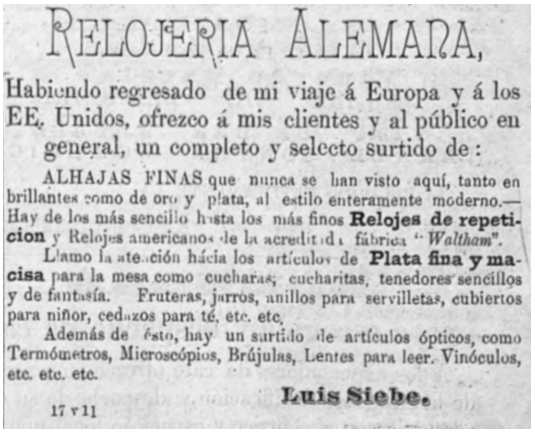
[97] La extraordinaria opulencia de las reuniones sociales a las que convocaba el futuro Eduardo VII de Inglaterra, quien prescribía el uso estricto de la tiara para sus invitadas, se describe ampliamente en el libro *Edwardian Opulence: British Art at the Dawn of the Twentieth Century* (2013), de Angus Trumble.

Estas descripciones son poco frecuentes, y los figurines no enfatizan en el adorno con joyas. No se puede saber con certeza por qué esto es así, pero se pueden inferir varias razones: que se considerase que las joyas eran excesivamente caras y poco apropiadas para sus lectoras; que se podría generar una excesiva ansiedad de consumo por bienes situados fuera del alcance de la mayor parte de las lectoras; o que se pensara que las joyas eran artículos que las mujeres recibían como regalos y no necesariamente algo que ellas adquirían por sus propios medios.



Fig. 3.18: Traje de *soirée*. *La Moda Elegante*, 22 de diciembre de 1892.

Sea cual fuese la razón, es innegable que casi todas las ilustraciones muestran a sus modelos sin siquiera un par de aretes, posiblemente para no distraer la atención de las prendas y los tocados. Una de las pocas imágenes en las que se muestran joyas es la figura 3.18. En este grabado, una joven vestida con suma elegancia examina un collar de lustrosas cuentas que acaba de retirar de un estuche. El lugar donde se encuentra parece un interior doméstico y no una tienda, debido a que no se exhiben más joyas ni aparecen vendedores en la imagen. Adicionalmente, el traje tan elegante que ella lleva no sería apropiado para visitar un local comercial. La escena parece mostrar el singular momento de combinar el vestido de noche con los accesorios adecuados: la mirada satisfecha de la joven se dirige al collar, mientras que el observador entiende de inmediato que el lugar de esta joya es el magnífico escote que el vestido revela. De este modo, el figurín plantea una escena de consumado gusto: una mujer vestida apropiadamente para una velada



RELOJERIA ALEMANA,

Habiendo regresado de mi viaje á Europa y á los EE. Unidos, ofrezco á mis clientes y al público en general, un completo y selecto surtido de:

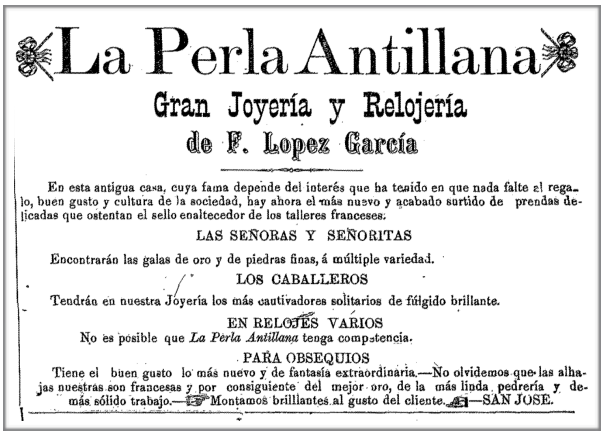
ALHAJAS FINAS que nunca se han visto aquí, tanto en brillantes como de oro y plata, al estilo enteramente moderno.—Hay de los más sencillo hasta los más finos **Relojes de repeticion** y Relojes americanos de la acreditada fábrica "*Waltham*".

Llamo la atención hácia los artículos de **Plata fina y macisa** para la mesa como cucharas, cucharitas, tenedores sencillos y de fantasía. Fruteras, jarros, anillos para servilletas, cubiertos para niñor, cedazos para té, etc. etc.

Además de ésto, hay un surtido de artículos ópticos, como Termómetros, Microscópios, Brújulas, Lentes para leer. Vinóculos, etc. etc. etc.

17 v 11

Luis Siebe.



La Perla Antillana

Gran Joyería y Relojería

de F. Lopez García

En esta antigua casa, cuya fama depende del interés que ha tenido en que nada falte al regalo, buen gusto y cultura de la sociedad, hay ahora el más nuevo y acabado surtido de prendas delicadas que ostentan el sello enaltecedor de los talleres franceses.

LAS SEÑORAS Y SEÑORITAS

Encontrarán las galas de oro y de piedras finas, á múltiple variedad.

LOS CABALLEROS

Tendrán en nuestra Joyería los más cautivadores solitarios de fúlgido brillante.

EN RELOJES VARIOS

No es posible que *La Perla Antillana* tenga competencia.

PARA OBSEQUIOS

Tiene el buen gusto lo más nuevo y de fantasía extraordinaria.—No olvidemos que las alhajas nuestras son francesas y por consiguiente del mejor oro, de la más linda pedrería y de más sólido trabajo.—☞Montamos brillantes al gusto del cliente.☜—SAN JOSE.

Fig. 3.19 (izq.): Anuncio de la Relojería Alemana. *La República*, 11 de enero de 1889.
Fig. 3.20 (der.): Anuncio de La Perla Antillana. *El Heraldo de Costa Rica*, 16 de enero de 1897.

elegante, con un vestido de larga cola, revisa los detalles finales de su exquisita apariencia. Un traje así adornado podía ser la cumbre de una *soirée* de alta sociedad.

En Costa Rica no era inusual que las mujeres se retratasen con algunas joyas, la mayor parte de ellas ciertamente sencillas y delicadas. A pesar de la sencillez de estas alhajas, sí se puede comprobar que llegaban a nuestro país algunas piezas de joyería, gracias a los avisos en periódicos de la época en los que aparecen mencionadas varias casas importadoras. Por ejemplo, la figura 3.19 muestra un anuncio de la Relojería Alemana en el que se ofrecen alhajas finas (de oro y de plata, y con diamantes), relojes, binóculos y otros objetos de platería para la mesa. La Perla Antillana era otro local con una oferta similar traída de París (fig. 3.20): "Las señoras y señoritas encontrarán las galas de oro y de piedras finas, á múltiple variedad", mientras que a los caballeros se les ofrecen solitarios de diamante. Los anillos de diamante no eran parte del atuendo masculino dado que los hombres no debían usar más joyas que el anillo de matrimonio y la cadena del reloj. Muy posiblemente, estos solitarios de diamante se ofrecían para anillos de compromiso.

La utilización de objetos lujosos era común en nuestro país y contribuía a establecer visualmente la pertenencia a las clases más acomodadas. Aun así, el consumo de objetos de lujo debía realizarse con cuidado y sutileza ya que los mismos figurines reconocían que la extravagancia era contraproducente y no correspondía a las elecciones de una mujer de "buena"

sociedad. El delicado balance entre la vestimenta lujosa y la presentación social "adecuada" se examinará a continuación.



Fig. 3.21: Fotografía de una joven sentada, s. f. Colección del Museo Nacional de Costa Rica, n.º de registro 26285.

3.1.3. Señorita con perro

Un magnífico ejemplo de los temas sobre el lujo y el gusto se encuentra en la figura 3.21. Este retrato de una joven anónima la muestra en un estudio fotográfico, sobre una alfombra tejida y contra un fondo pintado que imita columnas y cortinajes (el mismo fondo que aparece tras la señora Tinoco, fig. 2.70). La joven está sentada sobre un banco alto y apoya su mano en un mueble tallado con un torso femenino. En el detalle de la fotografía se aprecia que este mueble sirve de sostén para un instrumento de cuerda. A los pies de la mujer se aprecian dos almohadones florales con volantes y la cabeza de un perro que duerme bajo su dueña.

La señorita de la fotografía está vestida con un atuendo sumamente elegante y de excelente confección. Lleva un conjunto de enagua y chaqueta a juego, ambas del mismo material y ribeteadas con dos cintas de color más claro. La chaqueta es suelta y voluminosa, con mangas muy abiertas y varios pliegues en el frente. No tiene botonadura, sino que cae en suaves dobleces sobre el regazo de la mujer. Este corte es sofisticado e inusual en las fotografías del acopio del Museo Nacional. Corresponde a un estilo muy moderno y apegado al gusto europeo. Por otra parte, la enagua es de la misma tela lisa de la chaqueta, pero lleva un voluminoso fruncido en el ruedo. Este





Fig. 3.22: Traje de visita en gris y blanco. *La Moda Elegante*, s. f.
Fig. 3.23: Traje de recepción. *La Moda Elegante*, 6 de marzo de 1892.

volante está recogido con tres costuras que ayudan a sostener su pesado volumen y que dan un aspecto decorativo tipo "nido de abeja" (un estilo de fruncido y bordado conocido en inglés como *smock*). Por debajo de la chaqueta, la joven viste una hermosa blusa en un tono claro, de cuello muy alto, decorado con calados y pasacintas. La blusa es voluminosa en el torso, con pliegues al frente y decoraciones de pasamanería sobre el pecho. Los pliegues de la blusa se recogen en la cintura para formar una figura de pecho voluminoso y cintura pequeña. Las mangas de la blusa son amplias, pero se ajustan perfectamente a la muñeca con un puño decorativo de rayas. La mujer lleva el

cabello recogido en suaves ondas y luce una pequeña pulsera y una cadena delgada y larga sobre el pecho.

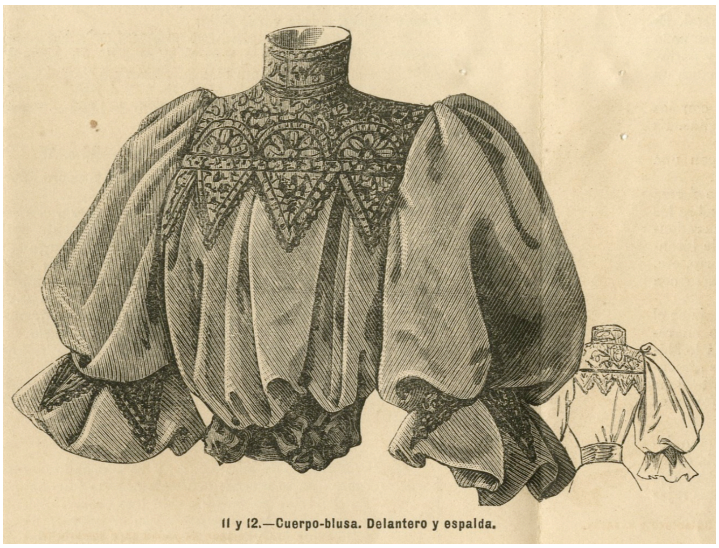


Fig. 3.24: Cuerpo-blusa. *La Moda Elegante*, 30 de noviembre de 1893.

Se pueden encontrar trajes y siluetas comparables al de dicha fotografía en los figurines estudiados. Por ejemplo, la figura 3.22 muestra un traje de visita en colores similares, gris para el traje y blanco en la blusa. Posee varios detalles en común con el traje de la mujer costarricense: la falda larga y lisa, el corpiño ablusado que se recoge en la cintura, las mangas dobles y voluminosas, el cuello muy alto. Por otra parte, la silueta aparentemente más suelta de la figura 3.23 se asemeja al corpiño de la señorita costarricense. Este grabado demuestra una agradable similitud incluso en la postura airosa, la expresión distante y la suave caída de los materiales que componen el corpiño.

A su vez, la blusa de la fotografía es de un estilo parecido al de la figura 3.24. Ambas blusas son relativamente sueltas en el torso, con mangas amplias que se ajustan a partir del codo, cuellos altos de encaje y pecheras decoradas. El estilo de estas prendas es particular dado que no se ajustaban tan fuertemente al cuerpo como la mayor parte de los corpiños que aparecían en los figurines de la época, sino que producían un efecto suelto y grácil en sus pliegues, en vez de la "coraza" que se lograba con los corpiños muy ajustados. A pesar de su relativa soltura, estas blusas requerían el uso del corsé por debajo, lo que se evidencia en la cintura reducida que aún se lucía con estas prendas. Sin embargo, estos corpiños no deben confundirse con el estilo tipo "campesina" que se mencionó anteriormente, dado que existen enormes diferencias en la construcción de la prenda y en su forma más europeizada de llevarse.

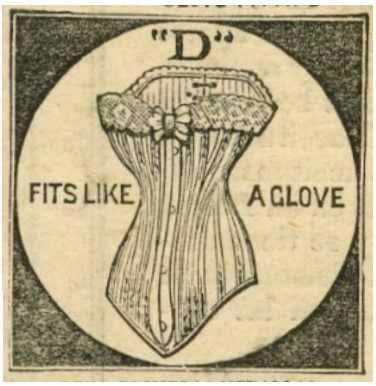


Fig. 3.25: Corsé tipo silueta en S, de la marca Thomson's. Detalle de la figura 2.30. *La Moda Elegante*, 6 de febrero de 1892.

Un detalle que se revela gracias a la excelente calidad de esta fotografía es que el ruedo de la falda es muy ancho. Este detalle aparentemente menor descubre la buena confección del traje: un ruedo generoso denotaba que no se había escatimado material al hacer la prenda y era útil para alargar la falda en caso necesario o para tomar retazos de tela para hacer remiendos. Esto comprueba que el traje de esta señorita posiblemente fue de hechura cara. Sus materiales posiblemente también fueron finos: la caída suave y la agradable superficie de las telas que se utilizaron descubren a una mujer de buena posición social. Incluso, el descubrimiento del mueble que sostiene un instrumento de cuerda, sobre el que la señorita descansa la mano, también denota una cierta familiaridad con la música y con una educación cuidada.

En términos generales, se puede afirmar que el estilo y la silueta del traje de la figura 3.21 pertenecen muy probablemente a los años finales del siglo XIX. Para fines de la década de 1890 se habían abandonado las mangas jamón excesivamente voluminosas y que se proyectaban hacia arriba en los hombros. Adicionalmente, el mayor volumen en el torso que se creaba con los corpiños ablusados contribuía a formar la preciada silueta en S (*S-bend silhouette*) que se popularizó a fines del siglo XIX y comienzos del XX (fig. 3.25). En ese período se buscaba aumentar visualmente el peso del busto femenino gracias al uso de corsés que no sostenían tan firmemente el busto, sino que le permitían una caída similar a la del busto de una mujer madura. De este modo, la fotografía de la joven se puede datar en un período que se corresponde con las tendencias particulares de sus prendas y que la hacen lucir muy distinta de las mujeres que pueblan otras fotografías del acopio del Museo Nacional. Por otra parte, la señorita de la figura 3.21 es una muestra de cómo avanzaban los pequeños detalles de la moda a fines del siglo XIX. Los estilos coexisten en los figurines y en las fotografías; se van afinando y empiezan a ser admitidos por una mayor parte de la población, de tal forma que se popularizan y empiezan a representar la silueta

ideal de un período. Este proceso es largo, sutil y, en muchos casos, difícil de datar con exactitud, pero permite entender cómo germinan las ideas en la moda y cómo se desarrollan hasta ser admitidas por un enorme segmento de los consumidores.

Un aspecto que se puede analizar ampliamente con el retrato de esta señorita es la gestualidad que se muestra en la imagen. La joven exhibe una postura y unos ademanes especialmente cuidados; sus gestos son reposados y tranquilos; hay un aire general de prestancia, sofisticación y confianza en la forma en la que se coloca en el espacio, y lo hay en su propio gesto. A diferencia de otras fotografías del período, la expresión de la señorita no es tensa, y su actitud insinúa suavidad y cortesía. La gestualidad es también uno de los aspectos en los que se puede evidenciar el grado de "civilización" de una persona, según Elias. El aprendizaje que se requiere para poseer ademanes "adecuados" es un tipo de educación que se infunde sobre todo entre la "buena compañía", donde una persona puede copiar gestos y comportamientos que le permitan asociarse a ese grupo social. Esto se refuerza en los preceptos de los manuales de etiqueta populares en el siglo XIX. El más conocido de estos libros en Latinoamérica fue el de Manuel Antonio Carreño, editado por primera vez en 1853 y actualizado en 1875:

> Por medio de un atento estudio de las reglas de urbanidad, y por el contacto con las personas cultas y bien educadas, llegamos a adquirir lo que especialmente se llama *buenas maneras* ó *buenos modales*, lo cual no es otra cosa que la decencia, moderación y oportunidad en nuestras acciones y palabras, y aquella delicadeza y gallardía que aparecen en todos nuestros movimientos exteriores, revelando la suavidad de las costumbres y la cultura del entendimiento. (Carreño, 1875, p. 33)

De este modo, el poseer unos modales comedidos y "apropiados" no sólo demostraba una correcta educación, sino también funcionaba como un distintivo de clase. Carreño insistía en que muchos de los refinamientos sociales se aprendían por imitación de personas más cultas y sofisticadas. Sin embargo, una parte de estos modales también podía adquirirse mediante la lectura de manuales o de columnas de prensa dedicadas a temas afines. Por ejemplo, en *La Moda*

Elegante se publicó una serie de columnas tituladas "Prácticas sociales" entre setiembre de 1892 y noviembre de 1893. En estos artículos se exponían temas cotidianos, como el comportamiento durante las visitas y los juegos; la decoración de espacios domésticos; los saludos y las cartas; la forma correcta de surtir un cuarto de baño o un tocador, y la contratación de niñeras y amas de cría. En este sentido, los figurines también buscaban modificar los comportamientos de sus lectoras por medio de exhortaciones y reglas muy particulares que se asociaban con la buena educación.

En general, con las columnas de consejos y los manuales de etiqueta se buscaba eliminar actos de excesiva familiaridad y afectos desenfrenados en la "buena" sociedad. El control de las emociones ayudaba a suscitar una atmósfera de respeto y circunspección en las relaciones sociales, muy distinta de la forma de tratarse entre las clases obreras o campesinas. Según los manuales de etiqueta, el exceso de confianza era propio de personas vulgares; sin embargo, ostentar una etiqueta y un protocolo excesivos se consideraba afectado e igualmente repugnante: era una "falta de discreta naturalidad [que] puede convertir las ceremonias de etiqueta en una retícula afectación" (Carreño, 1875, p. 35). Estas nociones se acercan a lo que Elias propone con respecto al control de impulsos:

> [E]n las clases elevadas, el control de los afectos y el autocontrol están generalmente más desarrollados que en las clases más bajas: el miedo a la pérdida o a la reducción del prestigio social es uno de los motivos más poderosos para transformar las limitaciones impuestas por otros en restricciones autoimpuestas.[98] (Elias, 2000, p. 396) [trad. de la autora]

De ese modo, Elias opina que la interiorización de las reglas de comportamiento en sociedad (como las que aparecen en los manuales y columnas de etiqueta) está alentada por el miedo a perder la posición prestigiosa que implica pertenecer a una clase alta. En *El proceso civilizatorio*, Elias propone que la compulsión por pertenecer a las clases altas y retener esta pertenencia ejerce

---

[98] "in such elevated classes, affect control and self-constraint are generally more highly developed than in lower classes: fear of loss or reduction of social prestige is one of the most powerful motive forces in the transformation of constraints by others into self-restraints" (Elias, 2000, p. 396).

presiones en el individuo tan importantes como la simple subsistencia económica, en una situación que él llama "el ansia de prestigio y el miedo a su pérdida"[99] (Elias, 2000, p. 395) [trad. de la autora].

La muchacha de la figura 3.21 se encuentra dentro de esas formas de educación y de comportamiento. Su forma muy cuidada de vestir y de combinar sus prendas realza su posición social; el contacto con objetos caros y de manejo difícil, como los instrumentos musicales, le permite alardear discretamente de su buena educación; sus gestos reposados y su forma de sentarse en un banco alto demuestran sus buenas maneras. Todos estos detalles se expresan en la fotografía de un modo que aparenta ser innato: su naturalidad en el gesto parece insistir en la idea de que la elegancia y la sofisticación son características con las que se nace, y no productos de un largo proceso de socialización y de control de los impulsos. Allí reside precisamente el encanto doble de este proceso: en la sutil manera en que se revelan las marcas de la "buena" sociedad y en el modo en que se esconde cualquier traza de que su adquisición fue difícil, dolorosa o cara.

El *Manual de urbanidad y buenas costumbres* de Carreño menciona ciertos consejos con respecto a la vestimenta de hombres y mujeres en general. Por ejemplo, se afirma que los vestidos deben estar siempre aseados, sin desgarrones ni manchas, tanto en privado como en público; y que se debe vestir con decencia y adecuación a la categoría de los visitantes que se reciban en la casa. De forma encantadora, se insiste en que se debe tener cuidado del aspecto personal al asomarse a la ventana, debido al espectáculo público que cada uno representa. Esto último es fascinante dentro de lo que se ha explicado anteriormente sobre la nueva cultura visual de masas del siglo XIX: se reconoce que los mismos consumidores son parte del espectáculo visual de una ciudad y que deben cuidar su apariencia personal cuando forman parte del encuadre de una ventana. La sensación de ser observados en el espacio público también contribuía a la formación de los modales y a la necesidad de adecuar los vestidos para evitar la vergüenza, que Elias define como

---

[99] "the craving for prestige and fear of its loss" (Elias, 2000, p. 395).

"un conflicto con su propia personalidad; él mismo se reconoce como inferior"[100] (Elias, 2000, p. 415) [trad. de la autora]. Para evitar la desagradable sensación de inferioridad, la mujer del siglo XIX debía cuidar su aspecto, sobre todo cuando accedía a los nuevos espacios públicos que se abordarán en el siguiente apartado.

3.2. La conquista del espacio "apropiado"

A partir de la década de 1870 se sucedieron ciertos cambios en las actitudes sociales sobre la mujer, y tales cambios se tradujeron en una mayor libertad de movimientos. Eric Hobsbawm (2016) dedica un capítulo de su libro *La era del imperio* a analizar la situación de la que se llamó "la nueva mujer". Allí detalla tres síntomas importantes del cambio social relacionado con las mujeres: el mayor acceso a la educación secundaria por parte de las jóvenes; la mayor atención pública a los intereses y las aspiraciones de las mujeres, y la libertad de movimientos, tanto literal como socialmente. Es decir, las mujeres jóvenes, de familias "respetables", podían acceder con más facilidad a actividades realizadas en el exterior, como los bailes o la práctica de nuevos deportes. Es notable que Hobsbawm relaciona esta mayor libertad en los movimientos femeninos con ciertos cambios acontecidos en la vestimenta: "Es importante también que las mujeres de clase media salieran de los interiores apenas iluminados para mostrarse al aire libre porque ello implicaba, al menos en algunas ocasiones, escapar a la limitación de movimientos que imponían vestidos y corsés" (Hobsbawm, 2016, p. 215). En este apartado se explicarán las transformaciones que requirió el atuendo femenino para plegarse a las nuevas exigencias sociales de una mayor movilidad, y la resistencia que este mismo traje opuso a los movimientos demasiado libres, aún considerados "impropios".

De igual modo, este nuevo acceso a una mayor variedad de lugares implicó una educación del gusto de las mujeres: debieron aprender cuáles eran las prendas indicadas para cada actividad que realizaban y para cada lugar al que asistían; debieron acostumbrarse a nuevas formas de

[100] "It is a conflict within his own personality; he himself recognizes himself as inferior" (Elias, 2000, p. 415).

movimiento, que vacilaban entre una mayor libertad y una restricción socialmente "apropiada", y debieron entender cómo ajustar su guardarropa y su postura a la expresión de la clase social a la que pertenecían. En sus ilustraciones y en sus textos, los figurines del acopio incorporaron referencias a estas nuevas actividades femeninas: sus lectoras podrían practicar deportes, viajar y pasearse por la ciudad o por el campo (fig. 3.26). Para cada una de estas ocupaciones se recomendaban prendas de vestir específicas, cuyos acabados, materiales, adornos y estructuras se encuentran constantemente en tensión entre una mayor permisividad en los movimientos y los intentos de mantener "respetables" a las mujeres mediante la contención y la quietud. De este modo, el análisis visual de estos figurines tendrá en cuenta la dificultad de reconciliar las aspiraciones de estas nuevas mujeres con las ideas convencionales sobre lo femenino.



Fig. 3.26: Traje de paseo para señoras jóvenes. *La Moda Elegante*, 14 de octubre de 1892.

En líneas generales, es posible afirmar que los procesos de la industrialización que fueron tan beneficiosos para la difusión de los ideales europeos en el vestir, también contribuyeron a que las damas burguesas accedieran a los espacios externos. Por ejemplo, las mejoras en la urbanización de las ciudades contribuyeron a que las mujeres pudiesen desplazarse por las calles y parques, mientras que los adelantos en la eficiencia y en la rapidez de los transportes, como trenes y barcos de vapor, facilitaron un acceso más rápido a lugares de descanso. Así, los figurines

contribuyeron a difundir las ideas sobre el veraneo *chic* que se acostumbraba en Europa, de tal forma que esta costumbre pudiese ser adaptada en países más alejados. Las revistas de modas muestran ilustraciones de mujeres en nuevos espacios públicos, como bosques, campos, playas, galerías de arte, circos, calles, plazas y tiendas. Además de estos espacios, los figurines mencionan como actividades sociales femeninas "aceptables" los bailes; las exposiciones artísticas; las fiestas o saraos privados; el teatro y la ópera; los banquetes; los paseos al mar y al campo; las carreras de caballos; las reuniones en *châteaux* (mansiones campestres) en otoño, para la temporada de caza; y los *garden parties* (fiestas o tés en jardines).

A pesar de que se reconoce el acceso de las mujeres a los espacios externos, la moda que se promocionaba en los figurines del acopio no era especialmente liberadora para su época. En la figura 3.26 es posible encontrar un ejemplo de esto. La señorita pasea frente a un estanque que representa una naturaleza bastante "civilizada": algunos juncos y lirios artísticamente dispuestos, un bello fondo de árboles y un camino sorprendentemente llano componen la escena. La única parte visible de la joven es su rostro; el resto de su cuerpo está severamente encorsetado y cubierto por completo con un lujoso satén oscuro. Para evitar los rayos solares, la joven se cubre con mangas largas, guantes, un sombrero y una sombrilla, mientras que sus piernas desaparecen bajo largas enaguas con cola (este modelo específico de blusa decorada y enagua requería 13 metros de tela de seda). De ese modo, los figurines resaltan el aspecto *chic* de la mujer en cualquier espacio y mantienen muy estrictamente los límites entre el aspecto decentemente aburguesado y la naturaleza más salvaje a la que la mujer se enfrenta.

Por otra parte, los espacios externos a los que accede la mujer naturalmente incluyen las urbes y, entre las capitales más importantes, París es siempre una referencia inevitable en los figurines. El acceso a las ciudades y a sus nuevos espacios de paseo, de consumo y de recreación se representa en las imágenes de los figurines con asiduidad (fig. 3.27). París se constituyó en la ciudad que se podía experimentar como un desfile de personas elegantemente ataviadas, que se desenvolvían en el espacio como si fuese un escenario, siempre conscientes de que estaban siendo

observadas. La capital francesa daba el ejemplo de la forma en la que se conducían las personas en las urbes, específicamente porque "había logrado construir espacios y animar lugares para las culturas y las representaciones de la moda"[101] (Groom, 2012, p. 165) [trad. de la autora]. Las mujeres se habían convertido en importantes consumidoras de París, de la ciudad como experiencia y como lugar donde ver y ser vistas.

De ese modo, las ciudades y sus espacios públicos eran un escenario importante para la continuada representación del lujo, un lugar donde se representaba la distinción de clases y se promovía el roce entre las personas. Esto último podía ayudar a los procesos de civilización como los concibe Elias ya que la constante interacción con otros ayuda a la autorregulación de los comportamientos y a encauzar "adecuadamente" las relaciones, mediadas por la vergüenza de ser sorprendido "fuera de lugar" por el colectivo urbano. Cuando Elias describe los cambios en los comportamientos que se producen gracias al roce interpersonal, explica que, conforme las personas deben interactuar con más congéneres, su conducta se organiza de maneras más estrictas, estables y reguladas:

> La red de acciones se torna tan compleja y extensa, el esfuerzo necesario para comportarse "correctamente" dentro de ella se hace tan grande, que —aparte del autocontrol consciente del individuo— se establece un aparato de autocontrol automático, que funciona a ciegas. Este busca prevenir las ofensas al comportamiento socialmente aceptable, mediante una muralla de miedos profundamente enraizados.[102] (Elias, 2000, pp. 367-368) [trad. de la autora]

Anteriormente se mencionó la importancia de las ciudades en el acto de *flânerie*, pero es esencial retomar este concepto de la visualidad al hablar sobre los nuevos espacios que conquista

---

[101] "it managed to construct spaces and enliven places for the cultures and performances of fashion" (Groom, 2012, p. 165).

[102] "The web of actions grows so complex and extensive, the effort required to behave 'correctly' within it becomes so great, that beside the individual's conscious self-control an automatic, blindly functioning apparatus of self-control is firmly established. This seeks to prevent offenses to socially acceptable behaviour by a wall of deep-rooted fears" (Elias, 2000, pp. 367-368).

la mujer de fines del siglo XIX. El paseo por la ciudad implica un constante *mirar* los objetos expuestos en las vitrinas, los carteles y afiches que acompañan el nuevo consumo, y, por supuesto, implica también mirar a las personas que circulan, sus atuendos y sus formas de arreglarse. El acto de pasear por la ciudad aún se concebía como relativamente provocativo y parecía querer atraer las miradas de los demás, por lo que no se consideraba un pasatiempo "apropiado" para las mujeres solas, sin la compañía de un caballero o de una chaperona. Martin-Fugier (2005) refiere que, en el siglo XIX, las mujeres solían pasear únicamente en la tarde, en el horario dispuesto para visitar a sus amistades y para recibirlas en casa, por lo cual era muy inusual que una mujer se desplazara por la ciudad en la mañana:

> En efecto, una mujer que se estime no sale de casa por la mañana. Si se la encuentra en la calle, la buena educación requiere que no se la salude. Se da por supuesto que se halla consagrada a actividades filantrópicas o religiosas sobre las que prefiere guardar silencio. (pp. 201-202)

La idea de la mujer "decente" confinada en el espacio doméstico se encuentra en transición a fines del siglo XIX. Los espacios públicos se consideran todavía riesgosos para la reputación de las damas burguesas, dada la exposición a las miradas y al roce con caballeros desconocidos o con personas de clase inferior. Una mujer "como es debido" evitaría exponerse en exceso a las miradas o atraer demasiado la atención sobre sí misma para evitar ser confundida con una "mujer pública", quien se exhibe llamativamente. En esta categoría cabían las actrices, las cantantes y las modelos, quienes eran parte de una profesión incipiente y vilipendiada[103]. A pesar de esto, los figurines retratan constantemente a las damas fuera de sus hogares, tratando de recomendarles las prendas adecuadas para representar su clase sin ser excesivamente llamativas.

No obstante, es innegable que las ciudades y los demás espacios públicos donde se reúnen las gentes"civilizadas" se convierten en lugares para el placer visual. Elias (2000) aduce que "las

---

[103] Caroline Evans ofrece una detallada historia de la modelo (*mannequin*) en el capítulo "Pre-History: Nineteenth-Century Fashion Modelling" del libro *The Mechanical Smile* (2013).

personas también se convierten en una fuente de placer visual o, a la inversa, de desagrado visual, de distintos grados de repugnancia"[104] (p. 420) [trad. de la autora]. Los figurines intentan presentar una imagen de ininterrumpido deleite visual mediante la ropa, los gestos, los adornos y el resto de elementos que ayudan a construir la feminidad elegante. Participar en esta corriente de placer derivado de la observación requería salir del espacio contenido de lo doméstico y exponerse a las miradas de los otros:

> En el Bois [bosque de Boulogne], donde la aristocracia descendía de sus carruajes, el paseo a la moda legitimaba, incluso solicitaba, el quedarse mirando en público. Caminar y mirar eran codependientes. Ninguno tenía significado sin el otro, en lo que la historiadora de la moda Valerie Steele llamó "una exhibición ritualizada de la moda". Ella describe cómo el "drama de ver y ser visto" se desarrollaba en una geografía de la moda" que incluía teatros, parques, hipódromos, bulevares y tiendas por departamentos del París de Haussmann.[105] (Evans, 2013, p. 24) [trad. de la autora]

En este sentido, la figura 3.27 hace evidente ese drama del cruce de miradas y de lo que podría llamarse el "consumo visual". La imagen muestra una escena en una calle limpia y bellamente urbanizada; al fondo destacan una tienda de modas, una aglomeración de paseantes y la parte trasera de un carruaje que se aleja. Estos detalles del fondo aparecen en un estilo menos preciso, de tal modo que la figura de la mujer retiene el protagonismo. La dama se encuentra en el centro del grabado y está dibujada con riguroso detalle: mira hacia la derecha con los ojos suavemente entornados; lleva un sombrero ribeteado de color negro, con una profusión de plumas hacia el frente; su cabello está recogido y sólo cae sobre la frente un mechón rizado. La mayor

---

[104] "people too become a source of visual pleasure or, conversely, of visually aroused displeasure, of different degrees of repugnance" (Elias, 2000, p. 420).

[105] "In the Bois, where the aristocracy descended form their carriages, fashionable strolling legitimated, even solicited, staring in public. Walking and looking were co-dependant. Neither signified without the other in what the fashion historian Valerie Steele calls a 'ritualised fashion display'. She describes how the 'drama of seeing and being seen' was played out in a 'geography of fashion' that included the theatres, parks, racetracks, boulevards and department stores of Haussmann's Paris" (Evans, 2013, p. 24).

atracción en esta imagen es la fastuosa chaqueta de terciopelo labrado, con grandes botones decorativos y ribete de piel en el cuello alto y en los puños. La chaqueta es muy entallada, llega hasta medio muslo y lleva mangas con un cierto volumen sobre los hombros. Para marcar la cintura, se usa un ancho cinturón de raso de seda, cuyos extremos caen a la izquierda de la figura. La mujer lleva guantes de cuero de color claro y una sombrilla cerrada en la mano derecha. Existe otra figura que se destaca levemente contra el fondo: un caballero con bigote y sombrero de claque, vestido con sobriedad y con un traje entero de color oscuro, camisa blanca y corbatín negro. Este caballero mira directamente a la dama en su fabuloso abrigo, y esta relación de miradas parece destacarlo de la masa de paseantes.



Fig. 3.27: Chaqueta de terciopelo labrado. *La Moda Elegante*, 6 de febrero de 1892.

El acto de mirar a la modelo agrega una tensión que otras imágenes de los figurines no poseen. La aparición de la figura masculina es muy inusual en las revistas del acopio y se reduce a unas pocas siluetas o a borrosos caballeros de aspecto distraído. En este caso, la mirada insistente y espontánea hacia la mujer agrega un aspecto inquietante, que sugiere el anonimato del que se disfruta en las masas urbanas. A pesar de la mirada franca del hombre, la mujer "decente" no se la devuelve, sino que mira hacia la lejanía y esquiva las asociaciones "indecentes" del mirar. Además del caballero, una figura femenina a la derecha de la imagen también observa descaradamente a la mujer de la chaqueta. Esta pequeña figura, mucho menos detallada que el caballero, agrega su

mirada a un triángulo que se centra sobre la figura principal. El figurín parece querer insinuar que una mujer vestida con un abrigo tan lujoso y refinado, con unos modales irreprochables y una postura casi carismática, será capaz de atraer las miradas de los paseantes, cargadas de deseo o de envidia. La ropa elegante y el porte "civilizado" le garantizan a la mujer su participación en la actividad urbana por excelencia: el consumo visual de objetos y personas.

Las últimas décadas del siglo XIX son el escenario para la transición delicada entre la idea victoriana de lo femenino y la mujer moderna, que pertenece al espacio público y se encuentra cómodamente en él. La ropa que ella usaba la ayudaba o le impedía este tránsito hacia los nuevos espacios de lo moderno, por lo cual serán relevantes los figurines, con su intención constante de educar los gustos y orientar las elecciones de consumo de sus lectoras. En el transcurso de este apartado se explicarán las adaptaciones que sufrieron las prendas femeninas para adecuarse a la conquista de espacios que empezaron a encontrarse más apropiados para las damas burguesas.

3.2.1. El espacio burgués

Los lugares "civilizados" que se muestran en los figurines y que aparecen en fotografías de nuestro país incluyen interiores domésticos, calles, terrazas, parques, tiendas y plazas. Estos espacios conforman el ambiente burgués ya aceptado y son lugares cuyas condiciones deberían permitir el desarrollo de la feminidad elegante sin mayores obstáculos: por ejemplo, el capítulo "Spaces of Modernity" de Groom (2012) menciona como lugares aparentes para la burguesía el bulevar, la calle, los parques, los jardines, los balcones, las tiendas departamentales, los teatros, los palcos y los salones.

En primer lugar, los espacios interiores que se representan en los figurines sirven para ambientar las escenas con objetos de lujo. La figura 3.28 muestra una escena en un salón, provisto de sillas, un piano, una alfombra, una impresionante palmera dentro de un jarrón muy decorado,





Fig. 3.28 (sup. izq.): Escena en un salón doméstico. *La Moda Elegante*, 6 de febrero de 1892.

Fig. 3.29 (sup. der.): Fotografía del interior de una casa particular. Álbum *Vistas de Costa Rica*, editado por Próspero Calderón, 1901.

Fig. 3.30 (inf.): Grupo de personas retratadas en el estudio de Rudd y Paynter, en San José. Colección del Museo Nacional, n.º de registro 956.





Fig. 3.31: Calle frente a la Catedral Metropolitana, San José. Álbum *Vistas de Costa Rica*, de H. G. Morgan, 1892. Colección del Museo Nacional de Costa Rica, n.º de registro 10402.

una mesa, espejos y cortinajes que ocultan la ventana. Además de los muebles, se muestra un servicio de té, un sombrero y un abrigo que descansan sobre un sillón. Tres mujeres muy elegantes dominan la escena, acompañadas de una niña que sirve bocadillos de un platito. Al fondo, casi desaparecido detrás del piano, un caballero con abrigo y barba dirige su mirada hacia la lejanía. A diferencia del caballero en la figura 3.27, este borroso señor parece no participar del juego de miradas entre las mujeres ni prestarles atención. Es más, su inclusión en el grabado aparenta ser casi una parte del fondo doméstico, uno más de los accesorios de la mujer burguesa bien avenida.

En la figura 3.29 se muestra una sala similar, en una residencia costarricense. Esta también se usa como espacio para exhibir objetos preciados, como un abanico oriental, muebles ricamente tapizados, libros, plantas y jarrones. Este podría haber sido un lugar de socialización elegante, en el que las mujeres se reunieran a tomar té con sus amigas, de la misma forma en que se muestra en

los figurines. Los espacios domésticos son muy comunes en los grabados del acopio. Se hace énfasis en la casa como santuario femenino, un espacio diseñado hábilmente para resultar acogedor y para permitirles a las damas lucir su buen gusto en la vestimenta y en la selección de los muebles y decoraciones.

En cada número, *La Estación* incluía una sección de labores femeninas, entre las que resaltaban tapicería para muebles, escabeles bordados, jarrones y biombos pintados, cofres tallados y otros objetos pequeños. Al igual que la vestimenta, todos estos artículos eran necesarios para la representación de la clase burguesa, y la familiaridad con ellos delataba la buena posición de una persona. Adicionalmente, la abundancia de mesitas, taburetes, alfombras, sillitas, cojines y demás enseres en el ambiente doméstico también servía para afinar los movimientos de las mujeres burguesas, que pasaban muchas horas de sus vidas conviviendo con estos objetos. Todos ellos requerían una cierta delicadeza en su manipulación y una enorme contención de los movimientos para no lanzar por el suelo los contenidos de un aparador al mover con descuido la cola del vestido.

Los retratos tomados en el estudio de Rudd y Paynter conservan parte del encanto del interior doméstico victoriano, precisamente gracias al uso de utilería y fondos pintados que procuraban reproducir los salones burgueses. En la figura 3.30 aparece un grupo de tres mujeres y un hombre que se hicieron retratar dentro de un escenario doméstico. Curiosamente, el aspecto "emborronado" del fondo utilizado en muchas de estas fotografías resulta similar al de los figurines, y no se lo detalla para no distraer la atención de las prendas y las poses. En este caso, el fondo se pintó con columnas, una ventana con cortinajes y una chimenea cuya repisa sostiene un ánfora y un plato decorativo. Frente al fondo pintado se colocaron dos sillones lujosamente tapizados, de estilo notoriamente distinto del aspecto neoclásico del fondo. Los estudios de los fotógrafos de Costa Rica buscaban entonces imitar el lujo de los interiores europeos, especialmente porque se podía hacer una estrecha relación visual entre la "civilización" europea y la naciente burguesía costarricense.



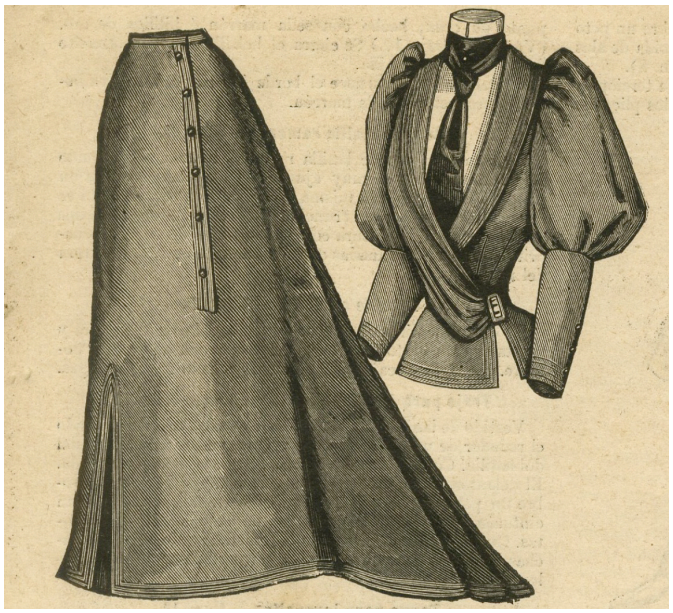


Fig. 3.32 (izq.): Traje sastre femenino. *La Moda Elegante*, s.f.
Fig. 3.33 (sup.): Vestido de paseo. *La Moda Elegante*, 6 de noviembre de 1893.

Al pasar hacia los espacios exteriores, las fotografías de San José (fig. 3.31) muestran un ambiente urbano muy distante de las calles empedradas y amplias veredas que caracterizaban a París. Estas diferencias entre ambas capitales inciden en la representación "apropiada" de lo femenino en el espacio público. Las calles polvorientas y llenas de escombros de nuestra capital dificultaban el acto de pasear y obstaculizaban el caminar elegante con botines de tacón y faldas largas. No obstante, el gobierno costarricense se esforzaba por incorporar ciertas comodidades al casco urbano, como iluminación eléctrica (en 1884) y "macadamizado" de las calles (pavimentado con lastre compactado). De este modo, San José acaparó los beneficios del sistema agroexportador, lo cual fomentó la expansión del lujo, la mayor urbanización de la ciudad y el afrancesamiento del estilo de vida de las clases altas, según se menciona en el libro *Teatro Nacional: rumores, documentos y objetos* (1997).

Las fotografías de las calles josefinas que se conservan en el acopio del Museo Nacional muestran personas que circulan por la ciudad. La mayoría de las imágenes corresponden a grupos

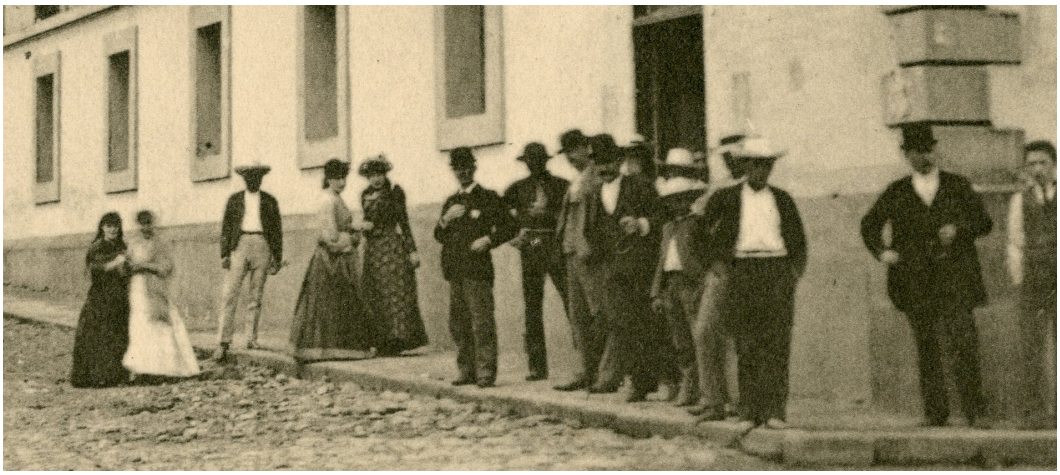




Fig. 3.34 (sup.): Detalle de fotografía del Hotel de la Estrella del Norte, Cartago. Álbum *Vistas de Costa Rica*, de H. G. Morgan, 1892. Colección del Museo Nacional de Costa Rica, n.º de registro 10434.

Fig. 3.35 (inf.): Detalle de fotografía de la familia de Mauro Fernández. Álbum *Vistas de Costa Rica*, de H. G. Morgan, 1892. Colección del Museo Nacional de Costa Rica, n.º de registro 10387.

de hombres y niños, mientras que las mujeres aparecen con poca frecuencia y generalmente en grupos. La excepción a esta regla se daba en las celebraciones religiosas y en las procesiones, en las que participaban grandes grupos de damas. Se han explicado anteriormente algunos de los prejuicios que tornaban poco común que las mujeres se desplazaran solas por las ciudades; por ejemplo, durante la década de 1860, "cualquier mujer de clase media que se aventurase a un espacio público sin compañía y vestida a la moda [de forma colorida y elegante], se arriesgaba ser víctima de calumnias y de exclusión social cual si fuese una prostituta"[106] (Breward, 1995, p. 165)

[106] "any middle-class woman who ventured into a public space unaccompanied and dressed fashionably as above [de forma colorida y elegante] risked slander and ostracism as a virtual prostitute" (Breward, 1995, p. 165).

[trad. de la autora]. Posteriormente, estas rígidas nociones fueron cambiando y relajándose, particularmente en las ciudades grandes. Cuando los espacios públicos se tornaron más apropiados para las mujeres, a ellas se les permitía ver vitrinas como parte de sus caminatas, lo que les facilitaba formar su gusto visual.

El mayor acceso de las mujeres al espacio externo requirió un nuevo tipo de vestimenta, que facilitara caminar y fuese menos pesada y menos restrictiva de los movimientos. El traje sastre femenino, o *tailleur*, fue popularizado por el sastre inglés John Redfern hacia 1885, y pronto se convirtió en la prenda más utilizada por las mujeres activas de finales del siglo XIX. El *tailleur* propició una tendencia hacia una mayor simplificación del traje femenino, aunque no necesariamente hacia una mayor austeridad. Este traje consistía en una combinación de falda larga y generalmente lisa, una chaqueta derivada del atuendo masculino, una blusa blanca de cuello alto y una corbata, un corbatín o una chorrera de encaje. Boucher (1997) lo describe así:

> El vestido para la ciudad se tornó más simple con la introducción del traje sastre femenino, de corte masculino, hecho con materiales sencillos y con un cinturón de cuero. Las blusas abotonadas con cuello alto eran ropas prácticas para las mujeres, que empezaban a llevar una vida más activa.[107] (p. 400) [trad. de la autora].

El *tailleur* se confeccionaba con menos decoraciones que un vestido común y sus faldas podían ser ligeramente más cortas que lo usual para evitar que se arrastrasen por las calles cuando las mujeres caminaban. Estas pequeñas concesiones a la nueva mujer, más activa que la mujer victoriana, contribuyeron a la popularidad del traje sastre femenino. Los figurines del acopio muestran grabados de *tailleurs*, que se sugerían como trajes de paseo, para viajes o deportes (figs. 3.32 y 3.33). Además de estos usos, propios de la burguesía, las mujeres de clase trabajadora adoptaron el traje sastre como un atuendo práctico para las enfermeras, institutrices, secretarias y vendedoras.

---

[107] "Town dress becomes simpler with the introduction of the tailored suit, mannish in cut, in plain material, with a leather belt. Shirtwaister bodices with high collars are practical garments for women, who are beginning to lead a more active life" (Boucher, 1997, p. 400).

En las figuras 3.34 y 3.35 se encuentran ejemplos de la adopción de variaciones del traje sastre por mujeres elegantes de nuestro país. Las señoras utilizan combinaciones de blusas, chaquetas y enaguas poco decoradas, muchas veces con ruedos que no tocan el suelo. Algunas de ellas incorporan ciertos detalles a imitación de las modas europeas de la década de 1890: las mangas tienen un ligero volumen en los hombros, se han eliminado los polisones, las enaguas poseen un aspecto acampanado en sus bajos y las cinturas están firmemente encorsetadas.





Fig. 3.36 (sup.): Detalle de fotografía de mujeres frente a una iglesia en Cartago. Álbum *Vistas de Costa Rica*, de H. G. Morgan, 1892. Colección del Museo Nacional de Costa Rica, n.º de registro 10435.

Fig. 3.37 (inf.): Trajes de paseo y de visita. *La Moda Elegante*, 14 de julio de 1892.

Al comparar esas imágenes con la figura 3.32, es posible notar la influencia de estas siluetas en nuestro país. La imagen muestra a una dama que cruza la calle vestida con un conjunto de falda larga, chaqueta con mangas jamón y largos faldones, blusa de cuello y un pañuelo que hace las veces de corbata. Lleva un sombrero decorado con un gran lazo y una pluma, un paraguas y una cajita en la mano. El ambiente urbano es pulcro y ordenado, la calle y la vereda son lisas, y las verjas y columnas se notan decorativas y elegantes. Los figurines del acopio presentan una versión urbana completamente idealizada, cuyas calles están tan limpias como un saloncito burgués. Esta representación de la ciudad cumple dos propósitos: en primer lugar, se torna en un simple decorado que no desvía la atención de las lectoras, sino que promueve



Fig. 3.38: Grupo de mujeres y niñas en una tienda de ropa. *La Estación*, 16 de noviembre de 1894.

que ellas aprendan cuál sería el vestuario adecuado para representar su clase en los escenarios específicos que el figurín les hacía ver como permisibles. En segundo lugar, el aspecto "civilizado" de la calle la hace verse menos amenazadora para las sensibilidades femeninas burguesas; incluso hace que parezca una extensión del espacio seguro y ordenado de la casa. Así, los figurines contribuyen a normalizar la idea de que las mujeres pueden explorar ciertas partes de las ciudades y unirse a la representación pública de la apariencia elegante.

Además de las calles, las ciudades ofrecen otros espacios públicos para la socialización. La figura 3.36 muestra a un grupo de damas que posan alrededor de una fuente en la plaza de una iglesia cartaginesa. El grupo consiste en cinco mujeres jóvenes y una mayor, quien mira a un costado y lleva un rebozo con flecos y faldas más cortas que muestran sus botines de cuero. Las mujeres jóvenes miran directamente a la cámara y lucen trajes a la moda con mangas voluminosas, escotes visibles y telas decorativas. Las siluetas y los estilos de sus prendas se asemejan a los de la figura 3.37. La forma en que las jóvenes costarricenses se sientan en el borde de la fuente recuerda insistentemente el uso del corsé que las mantiene erguidas y que les da el aspecto sofisticado y

cosmopolita similar al de un figurín. Las similitudes entre la fotografía y la ilustración se multiplican: las actitudes delicadas, los cuerpos cubiertos y moldeados, las mangas voluminosas, los botines que se asoman bajo las enaguas largas y lisas, los cabellos recogidos, y los colores y las texturas de las telas que componen sus vestidos. Ambas imágenes muestran a las mujeres en espacios externos, donde ellas se acomodan de maneras que permiten ver la elegancia en sus atuendos. Las señoritas costarricenses parecen retomar, de los figurines, las siluetas y los materiales "correctos" para presentarse en sociedad, y también las poses adecuadas para representar su feminidad burguesa y elegante.



Fig. 3.39: Mujer en una tienda de sombreros. *La Moda Elegante*, 14 de octubre de 1896.

A pesar del gran parecido entre ambas imágenes, existen ciertos detalles que diferencian el vestuario de las mujeres. Dos de las jóvenes y la señora mayor aparecen en la fotografía cubiertas con rebozos, un elemento que está ausente del figurín. Debido a su vestimenta, es posible inferir que la señora que acompaña a estas jovencitas actúa como su chaperona. Se puede deducir que el chal en estas tres mujeres representa su *status* de mujeres casadas, o también que estas damas se encuentran de camino a una iglesia y, por lo tanto, se cubrieron con un rebozo. La dificultad de encontrar una interpretación definitiva al detalle del rebozo se encuentra en la falta de información sobre las personas y las situaciones que aparecen en la imagen; en la ambigüedad inherente en muchos objetos de vestimenta, y en las dificultades que reviste la interpretación de las prendas de culturas híbridas, como la latinoamericana, que no se plegó por completo a la forma parisina de vestir. Aún así, los figurines son un tipo de referente que ayuda a completar una parte del panorama de la vestimenta en la Costa Rica decimonónica: con sus imágenes y textos es posible trazar una parte de la influencia extranjera que arribó a nuestro país, y así evidenciar también los cambios y las adaptaciones que sufrieron las prendas europeas al llegar a las periferias del estilo.

Los figurines del acopio resaltan otros dos espacios novedosos para las mujeres: la tienda y la galería de arte. La figura 3.38 muestra una escena en el interior de un comercio especializado en moda. La imagen está compuesta por cinco figuras femeninas adultas, una niña, cuatro maniquíes y una mesa cargada de sombreros y paraguas. Las mujeres que visitan el establecimiento se acomodan en una especie de sucesión: al extremo derecho, una empleada ayuda a una cliente a retirar su abrigo, mientras otra espera su turno; hacia la izquierda un par de mujeres examina los vestidos que se muestran en maniquíes. Este grabado utiliza efectivamente el recurso de la tienda para exhibir los vestidos desde distintos ángulos y en un ambiente rico y sofisticado, marcado por un imponente candelabro y una gran puerta de arco.

La imagen de la tienda se repite en un grabado más pequeño (fig. 3.39), que muestra a una mujer mirándose en un espejo de mano mientras se prueba un sombrero. La dama lleva un vestido de calle, con enormes mangas largas muy voluminosas, el cuello alto y un pequeño chaleco. Detrás de ella se encuentra una mesa adosada a la pared, que sostiene otros tres sombreros en exhibidores altos. Los sombreros tienen tamaños muy diferentes, pero todos están profusamente decorados con plumas y lazos. La escena transcurre en una habitación provista de cortinajes pesados y una gran ventana.

A pesar de la popularidad de las tiendas de departamentos, de las *maisons de couture* y de otras tiendas más pequeñas y modestas, las escenas de compras no son tan prevalentes en las revistas del acopio. Se conoce que sí era común la representación de estos espacios en otras publicaciones, tal como lo refiere Breward (1995, p. 168), por lo que es necesario inquirir en la razón por la que escasamente se representan los espacios de consumo en los figurines del corpus. Un aspecto importante y aún extendido era que el consumo y el lujo se podían considerar culturalmente reprochables. En los cuentos morales que aparecen en los figurines se resaltan ciertas virtudes de las amas de casa ideales: una vocación hacia el ahorro y la contención del gasto innecesario, y la necesidad de evitar las trampas del consumo. Estos preceptos morales se encuentran en tensión a su vez debido al atractivo visual de los modelos que presentan las mismas

publicaciones. Así, la mujer recibe ideas contradictorias sobre su lugar en la sociedad moderna: ¿debe practicar el ahorro, ser modesta en sus gastos y sobria en sus atuendos? ¿Debe dedicarse al placer visual de la expresión de su clase mediante sus prendas? ¿Debe seguir los consejos de las novelas morales, de los avisos comerciales, de su propia experiencia en sociedad o de los sermones dominicales? Estas preguntas son imposibles de responder, pero su propia existencia denota los enormes cambios que se avecinaban con la modernidad y sus nuevos sistemas de consumo, anunciados en las imágenes de los figurines.

Por otra parte, la aparición de las tiendas de departamentos y la enorme popularización de los figurines de moda estaban relacionadas porque, a partir de mediados del siglo XIX, ayudaron a establecer nuevas (y más modernas) formas de consumo en las mujeres de la burguesía:

> El mercado y la relación de las mujeres con las mercancías y los estilos que este mercado podía ofrecer, llegaron a delinear las características físicas de la vida civilizada. Michael Miller afirmó que "la misma definición de burgués… ya no era compartir un cierto estilo de vida, sino más bien comprar ciertos productos para poder ser parte de ese estilo de vida… la identidad se encontraba en las cosas que uno poseía. El consumo en sí mismo se convirtió en un sustituto de ser burgués." En el centro de esta definición cambiante se instauraron la tienda de departamentos y la revista de modas; sus interiores catálogos, avisos, ilustraciones y editoriales validaban y reflejaban la idea de que la feminidad se había tornado en un agente del comercio.[108] (Breward, 1995, p. 169) [trad. de la autora]

La aparición de la tienda en los figurines hace referencia directa a la idea del consumo visual. Como ya se detalló anteriormente, las tiendas funcionaban como enormes vitrinas que

---

[108] "The market-place and a feminine engagement with the goods and styles it had to offer had come to delineate the physical characteristics of civilised life. Michael Miller has claimed that 'the very definition of bourgeois… was no longer sharing a certain lifestyle, but rather buying certain goods in order to live that way of life… identity was to be found in the things one possessed. Consumption itself became a substitute for being bourgeois.' At the centre of that shifting definition stood the department store and the fashion journal, their interiors, catalogues, advertisements, illustrations and editorials validating and reflecting the idea that femininity had become an agent of commerce" (Breward, 1995, p. 169).

seducían a las consumidoras, atrayéndolas a su interior, donde continuaba el despliegue de maravillas que las tentaría a consumir. En las figuras 3.38 y 3.39 se percibe ese aspecto seductor del consumo durante el siglo XIX: las mujeres se muestran rodeadas de objetos preciosos, caros y bellamente decorados. Para encontrarse a gusto en estos espacios, las clientes parecen participar de las exhibiciones, ataviadas ellas con hermosos vestidos, a tono con el "buen gusto" del establecimiento. El efecto de asimilación de las clientes y los maniquíes es aparente en la figura 3.38: la postura erguida, la cintura moldeada y las enormes mangas de los trajes son idénticas en clientes y maniquíes. Es curioso que esta imagen refuerce tan directamente la sensación idealizada de las figuras que se representan en los figurines: sus siluetas y atavíos se reproducen indistintamente en la representación de las mujeres "reales" y en la figura "ideal" del maniquí. Esta confusa asimilación entre el maniquí y la modelo expresa la ansiedad que estas figuras inanimadas podían generar en las consumidoras, tal como menciona Evans (2015):

> Posteriormente, en el siglo [XIX], la *rue* de la Paix en París se convirtió en un centro de lujo y elegancia, y los modistas que tenían locales allí mostraban sus vestidos en sus salones sobre maniquíes de mimbre o de madera, conocidos como *mannequins*. Estos fueron los antecesores inmediatos de las modelos, de los cuales ellas obtuvieron su nombre de maniquíes vivientes: *le mannequin vivant*. […] Cuando el término se aplicó a las maniquíes de las casas de *couture* en la década de 1870, sus connotaciones se desplazaron a un registro más oscuro, que llegó a sugerir el tema de la feminidad como un *performance* mecánico.[109] (pp. 17-18) [trad. de la autora]

De este modo, la imagen de las mujeres que visitan la tienda de ropa retiene ciertas características inquietantes ya que las siluetas de las mujeres y de los maniquíes son casi

---

[109] "Later in the century, the rue de la Paix in Paris became a centre of luxury and elegance and dressmakers with premises there would display their gowns in their salons on life-size wicker or wooden dummies known as *mannequins*. These were the living fashion model's immediate predecessors, from which she acquired her name of living mannequin, *le mannequin vivant*. […] When the term was applied to the female mannequins in the couture houses in the 1870s, its connotations shifted again to a darker register as it came to suggest the theme of femininity as a mechanical performance" (Evans, 2013, pp. 17-18).





Fig. 3.40 (izq.): Detalle de fotografía de la entrada a la exposición arqueológica de Costa Rica en la World's Columbian Exposition, Chicago, 1893. Aparecen Anastasio Alfaro y su esposa, Gordiana Flores Camacho. Colección del Museo Nacional de Costa Rica, n.º de registro 9894.

Fig. 3.41 (der.): Damas en un museo. *La Moda Elegante*, 14 de octubre de 1896.

indistintas. Aún así, la ilustración del figurín se mantiene como una forma adecuada de representar lo femenino y de compartir con sus lectoras los usos y las costumbres elegantes del mundo "civilizado". Una función similar cumplen los figurines que muestran a sus modelos en galerías de arte o museos. La figura 3.41 contiene una escena situada en un museo, en un salón en el que se exhiben esculturas, cuadros y otros objetos, como platos y jarrones. El espacio se percibe amplio, de tal forma que las figuras centrales pueden lucir sus vestidos y sombreros sin incomodidad. Este grabado puede compararse con la fotografía del fundador del Museo Nacional de Costa Rica, Anastasio Alfaro, y su esposa, Gordiana Flores Camacho, en la entrada de la exhibición sobre Costa Rica en la World's Columbian Exposition de 1893, en Chicago (fig. 3.40). En la fotografía, Flores lleva un sombrero oscuro y sencillo, y viste un traje oscuro de falda y corpiño tipo chaqueta. La falda es larga y lisa, mientras que el corpiño lleva mangas voluminosas hasta el codo, que luego se ajustan al antebrazo. Se ven una botonadura frontal y un cuello camisero alto.

Este traje es comparable con los que aparecen en el grabado de la figura 3.41, ambos con mangas amplias, colores sobrios, faldas lisas y cuellos altos.

Un aspecto muy relevante de los figurines de modas es cómo podían ser utilizados para dictar la vestimenta cotidiana en nuestro país y también como referencia cuando una mujer costarricense debía viajar al extranjero. De este modo, los grabados y los consejos de los figurines la ayudaban a no desentonar con el resto de las mujeres ni dentro de los grupos en los que pudiera encontrarse. Los figurines del acopio realizaban una labor exhaustiva al describir los trajes que utilizaban las mujeres de clase alta que asistían a las exposiciones de bellas artes en París y también daban a entender la importancia de la galería de arte como un nuevo espacio para la sociabilidad elegante:

> Las exposiciones parciales de pintura "hacen furor" en el momento actual, dando ocasión agradable de emplear el tiempo en contemplaciones delante de dos ó tres cuadros sobresalientes, de encontrarse en un círculo de amigos y conocidos y pasar un buen rato de conversación entre dos visitas ó dos consultas con el sastre ó la modista de fama. (*La Moda Elegante*, 6 de febrero de 1892, p. 97)

De este modo, las mujeres de las élites aumentaban sus posibilidades de ocio en la ciudad, aunque es notorio que estas actividades estaban muy relacionadas con el consumo visual de los demás. Los espacios aburguesados eran atmósferas para el desenvolvimiento de la feminidad elegante, escenas colmadas de mujeres que miraban y se educaban gracias a todo lo que pudiesen ver. Debido a esto, debían encontrarse en espacios que reforzasen los preceptos de la "civilización": lugares hermosos, bellamente acondicionados y repletos de la "mejor" sociedad.

Además de estos espacios tan controlados, las mujeres fueron expandiendo sus horizontes de una manera muy literal ya que empezaron a frecuentar lugares exteriores alejados de las urbes. Aunque esto no era en absoluto una nueva práctica, el fin del siglo XIX reunió una serie de avances

tecnológicos y de cambios sociales que permitieron a las mujeres desenvolverse con mayor soltura en los espacios naturales.

3.2.2. El espacio "salvaje"

Los figurines del acopio se convirtieron en heraldos de una nueva moda: la conquista del espacio exterior, de los campos, las playas y los bosques. Esto se desarrolló en dos vertientes: el veraneo y los viajes, y la práctica de deportes. Con respecto a los viajes, es innegable que la posibilidad de trasladarse a las capitales de la moda proporcionaba a las mujeres un aprendizaje visual invaluable. Los mismos figurines repiten constantemente la idea de que visitar París es absolutamente necesario para educar perfectamente a una mujer ya que en esta ciudad se podría ver un desfile cotidiano de "buen gusto" y estilo. Al facilitarse el transporte transoceánico, las mujeres de nuestro país tuvieron también la posibilidad de completar su "civilización" con visitas a Europa, donde podían adquirir los bellos objetos que se anunciaban en los figurines y saciar su sed de novedades en la moda. Además del aprendizaje que se podía realizar en el destino, el mismo viaje era una experiencia visualmente enriquecedora: los trenes y los barcos ofrecían la posibilidad de mirar a las viajeras y reconocer en ellas ciertos matices en su vestimenta o en su comportamiento que fuese oportuno copiar. El roce constante con otras personas cuyo grado de "civilización" era más avanzado, contribuía al avance en la autorregulación y en la modificación de las costumbres: de esta manera, una mujer costarricense que viajase a París podría acceder a estilos de vestir nuevos y a la información visual indispensable sobre cómo combinar estos atuendos y en qué ocasiones era apropiado utilizarlos.

Asimismo, el contacto con la modernidad implicó que las lectoras de los figurines se aventurasen a nuevas actividades, además de los viajes. Por ejemplo, *La Revista Ilustrada de Nueva York* menciona la audacia de las damas elegantes:

> No contentas con ser soberanas en los salones, quieren reinar en el agua, en los parques, en el hipódromo y en los bosques, en todas partes. Y reman en los ríos, juegan á la pelota en los paseos, corren á caballo como amazonas, y van á la selva á ganarle la partida á Diana la cazadora. (Octubre de 1889, p. 20)

Las nuevas mujeres invadían estos espacios, prestas a realizar actividades que anteriormente no se les permitían. Durante la mayor parte del siglo XIX, las damas de clase alta debían conservarse físicamente ociosas, de tal forma que se evidenciase su alto *status* social y su falta de necesidad de realizar labores extenuantes. Conforme avanzó la década de 1880, las mejoras en los transportes les permitieron a las mujeres burguesas veranear con más facilidad, por lo cual se extendió la costumbre de abandonar París durante el verano y pasar varios meses en propiedades en el campo o en un balneario. Groom (2012) menciona que la sociedad urbana parisiense adoptó el hábito del veraneo en regiones más o menos remotas: "El 'escape al campo', sin embargo, implicaba una perpetuación del estilo de vida citadino y de las modas fundamentalmente urbanas"[110] (p. 89) [trad. de la autora]. Los figurines son una extraordinaria prueba visual de cómo se extendían los usos de la ciudad en los lugares de veraneo, en parte gracias a los grabados que se publicaban en las revistas y que servían de guía para las mujeres que deseaban emprender un paseo similar.

De este modo, se estableció un calendario social sumamente importante en París, similar al *Season* inglés, en el que los aristócratas y los ricos propietarios se marchaban a sus casas y haciendas campestres y luego al mar, entre los meses de mayo y octubre o noviembre. Según Martin-Fugier (2005), esto dividía el año en dos períodos: la temporada mundana de invierno y primavera, y la campestre de verano y otoño. Naturalmente, para las ocasiones sociales que una mujer pudiese encontrar en cada temporada, existía una vestimenta más acorde y "apropiada", que continuaba los gustos y las costumbres citadinas en un nuevo espacio.

---

[110] "The 'flight to the country', however, implied a perpetuation of the urban way of life and fundamentally urban fashions." (Groom, 2012, p. 89).

En primer lugar, era imperativo contar con un traje especial para realizar la travesía. La fig. 3.42 muestra un vestido de viaje, que consiste en un traje sastre femenino. La dama lleva un conjunto de falda sencilla y larga y chaqueta de mangas voluminosas, ambas confeccionadas en un género de rayas. El atuendo se completa con una blusa camisera blanca, una cartera cruzada, guantes, paraguas, botines oscuros y un sombrero pequeño con velo. Este traje era práctico y fácil de cuidar, y fue popular entre las clases acomodadas para viajar en barco, tren o carruaje[111]. Contribuyen con el aspecto práctico y liviano del vestido, su relativa sencillez del corte y la eliminación de muchos de los adornos superficiales que aparecen en otros modelos. Esto le otorga al vestido la sensación de "momento y lugar": la mujer cambia su vestimenta porque el viaje implica otras necesidades; por ejemplo, de una mayor comodidad o de un aspecto discreto y aventurero.



Fig. 3.42: Vestido de viaje. *La Moda Elegante*, 6 de agosto de 1892.

Los figurines del acopio hacen frecuentes menciones a la costumbre de viajar en el verano, aunque dejan entrever un problema que esta actividad les causaba a los redactores. El hecho de que las mujeres elegantes se encontrasen fuera

[111] *La Revista Ilustrada de Nueva York* ofrece "algunas indicaciones para un avío de viaje; el cual debe ser reducido á la más mínima expresión. Un poco de ropa blanca, que se hará lavar á medida que el caso lo requiera; buenos zapatos, el *necessaire*, y dos ó tres vestidos para cambiar, uno de ellos bastante bueno como para asistir á reunión; un largo abrigo de seda crema muy sencillo que será siempre elegante aun para los más exigentes. Júntese una gran capelina de paja ó de encaje blanco, para paseos al sol, […] y el equipaje estará completo" (agosto de 1889, p. 26).







Fig. 3.43 (sup. izq.): Trajes de playa y de casino. *La Moda Elegante*, s. f.

Fig. 3.44 (sup. der.): Traje de paseo. *La Moda Elegante*, 30 de junio de 1892.

Fig. 3.45 (inf. izq.): Trajes de casino. *La Moda Elegante*, 6 de agosto de 1892.

de la capital hacía más difícil reportar lo que ellas vestían y, dado que los figurines buscaban reproducir la vestimenta de las clases altas, esto les ocasionaba un problema si no podían asistir a los centros que reemplazaban a París durante el estío. El redactor de *La Revista Ilustrada de Nueva York* se lamentaba de que las parisienses se habían marchado a las provincias huyendo del calor y de los turistas: "¿En dónde, pues, encontrar la moda? En los casinos, en los paseos de las costas, en los *chateaux* del interior, ó si se quiere, en París mismo, pero en las tiendas de las modistas y en los grabados de periódicos" (setiembre de 1889, p. 21). Por su parte, en *La Moda Elegante* se describe el traslado del centro de la moda hacia Trouville-sur-Mer, en la Normandía:

> El verdadero París se halla actualmente en Trouville, que es el centro mundano desde fines de Agosto hasta mediados de Septiembre. Trasladémonos, pues, á Trouville.
>
> Las más lindas, las más elegantes parisienses se dan cita en la célebre playa normanda para la gran semana de Deauville, y diariamente se puede asistir á una espléndida exhibición de lujo y de belleza. (*La Moda Elegante*, 6 de setiembre de 1893, p. 385)

La misma revista también hacía énfasis en que los verdaderos referentes de la moda no habían regresado todavía de sus pasatiempos veraniegos: "Lo he dicho mil veces y no me cansaré de repetirlo: las modas definitivas de cada estación no las decretan tal ó cual sastre célebre, sino las elegantes parisienses, y éstas se hallan aún, en su mayoría, ausentes de París" (*La Moda Elegante*, 14 de octubre de 1892, p. 445). Esto reforzaba el papel preponderante de la "buena sociedad" parisiense en la creación de estilos, y también anunciaba a otras latitudes la necesidad de copiar la costumbre del viaje veraniego: si, durante el verano, ni siquiera la bella ciudad de París era aceptable para la mujeres elegantes, el resto de urbes en el mundo podrían ser aún menos apropiadas para las élites.

La costumbre de los paseos y del veraneo también se extendió por nuestro país: por ejemplo, las familias pudientes tenían la costumbre de veranear en sus quintas o haciendas después de la Navidad o durante la Semana Santa, algo que contribuía a bajar la afluencia en los teatros josefinos (Fumero, 1996). Así, los figurines mantenían a sus suscriptoras al tanto de lo que ocurría en París y en sus satélites veraniegos, ciudades cuyas noticias posiblemente estarían lejos del alcance de las clases altas en Costa Rica.

El veraneo trajo consigo la costumbre de pasear por lugares más "salvajes" que los usuales parques, calles y tiendas que se detallaron previamente. En los figurines es común encontrar mujeres que deambulan por playas, bosques y campos, aunque su vestimenta es tan compleja y ornamentada que parecen llevar consigo el recuerdo de sus salones en la ciudad. Las figuras de la 3.43 a la 3.45 describen trajes de extraordinaria confección: todos son largos hasta el suelo, con colas que se arrastran tras sus dueñas. Los corpiños llevan adornos de encajes, plumas o pieles; son todos de mangas largas y voluminosas y cuellos altos. Las mujeres llevan sombreros minuciosamente decorados, de alas anchas y apuntadas hacia el frente. Estas ilustraciones son comunes en los figurines de los meses estivales, pero representan un tipo de imagen notable por su insistencia en mantener las apariencias de la ciudad aun lejos de esta. Las figuras femeninas que aparecen en estas tres ilustraciones tienen un porte muy similar: miradas lejanas, espaldas rígidas y una apariencia aristocrática y presuntuosa. De hecho, un aspecto que resulta fascinante de esta selección de figurines es precisamente la similitud entre las modelos. Las tres mujeres que aparecen de perfil son casi idénticas; incluso, las dos que aparecen de espaldas muestran la misma postura. Solamente varían sus trajes y accesorios, a cual más imponente y complicado. En estos casos, no se hizo mayor adaptación al escenario agreste en el que ellas se encontraban: se esperaba que fueran capaces de moverse entre las rocas, el lodo y el polvo con trajes de cola y botines ajustados. Se confiaba en que fueran las mismas mujeres elegantes de París, pero con otro decorado. El aspecto repetitivo de las modelos confirma esta idea: el que las mujeres que lucían





Fig. 3.46 (izq.): Traje de paseo. *La Moda Elegante*, 22 de setiembre de 1892.

Fig. 3.47 (der.): Detalle de fotografía de una vista general de Juan Viñas. Colección del Museo Nacional de Costa Rica, n.º de registro 10436.

estas modas en los figurines fuesen estereotipadas, les facilitaba a las lectoras imaginarse a sí mismas con los trajes o en las situaciones que se muestran en el grabado.

Una situación similar aparece al comparar el grabado de la figura 3.46 con la fotografía de la figura 3.47. La ilustración muestra un traje de paseo, de igual manera largo, entallado y con cola. Está confeccionado en tela de rayas, con adornos de encaje en el escote y en los puños. La modelo está sentada en una roca, y solo se ven unas breves pinceladas como maleza alrededor de la roca. El espacio se define con pocos detalles, mayormente con la sensación del espacio agreste, conquistado por la irresistible dama que lleva el aroma de la civilización en sus ropas. En la fotografía 3.47, el efecto de contradicción entre la ropa y el espacio es aún mayor: la vista general de Juan Viñas muestra un camino de tierra y piedras, rodeado de matorrales y cercas. En medio de este paisaje rural, se destaca la figura de una mujer adulta, vestida con un traje de rayas y un rebozo negro, adecuadamente peinada y encorsetada. El aspecto decididamente europeo de su vestimenta contrasta con el paisaje natural y poco "civilizado", desprovisto de las calles empedradas de la ciudad. La única adaptación al espacio rural está en el largo del vestido: no se

arrastra por el suelo y podría dejar ver los botines de la dama. La fotografía hace evidente que los estilos europeos se podían incorporar a la vida cotidiana costarricense, aunque los escenarios fuesen más rústicos que los que se representaban en los figurines.



Fig. 3.48: Trajes de paseo y excursiones. *La Moda Elegante*, 30 de junio de 1892.

Además de los viajes y excursiones, otro dominio femenino que contribuyó a la conquista de espacios externos fue el deporte. A finales del siglo XIX se popularizó la práctica de varias actividades físicas que les permitían a las mujeres ejercitarse en espacios públicos o alejados de los centros urbanos. Fueron muy variados los deportes que se volvieron accesibles a las damas: equitación, golf, tenis, ciclismo, patinaje, críquet, natación (más exactamente, baños de mar), cacería, montañismo y remo. Según Rose (2014), los reformadores de la salud y de la educación animaban a las mujeres de clase alta a practicar deportes, lo cual produjo una abundancia de nuevas ocupaciones para las que era preciso estar adecuadamente vestida. Muchas utilizaban variaciones del traje sastre femenino para la mayor parte de los deportes ya que el *tailleur* se consideraba más cómodo y funcional. Ashelford (1996) describe este traje como una chaqueta y falda a juego, hechas de tela sencilla de lana, sin mayores adornos. Se combinaba con blusas blancas de cuello alto, chalecos, corbatas y sombreros de paja, todos apropiados del atuendo masculino. No se requería solamente un nuevo traje, sino también mejor calzado: "El aumento en la actividad física de las mujeres exigió ropa más práctica, como la enagua bifurcada, y zapatos más resistentes que las zapatillas de suela delgada que antes se llevaban"[112] (Fogg, 2013, p. 191) [trad. de la autora].

[112] "The increasing physical activity of women demanded more practical clothing, such as the bifurcated skirt, and footwear that was sturdier than the thin-soled slippers previously worn" (Fogg, 2013, p. 191).



Fig. 3.49: Trajes y accesorios para baños de mar. *La Moda Elegante*, 14 de julio de 1892.

Aún así, la incomodidad de llevar corsés ceñidos, cuellos altos y duros o grandes sombreros al hacer deporte, remarcaba que el ejercicio era una actividad mayormente social y diseñada para lucir los nuevos atuendos. Esta es la postura de los figurines del acopio, los que no suelen recomendar los deportes por sus posibles beneficios a la salud, sino que más bien los tratan como una extensión del guardarropa de sus lectoras. Por ejemplo, *La Revista Ilustrada de Nueva York* se expresa así sobre el deporte:

> El *sport* ha invadido los dominios femeninos por completo. Esgrima, gimnasia, equitación, (tres cosas distintas, pero una sóla verdadera para la mujer, la moda) están sirviendo para la inventiva de trajes adecuados á tales ejercicios y al refinamiento del lujo y la elegancia. (Octubre de 1889, p. 20)



Fig. 3.50: Trajes de playa y de baño. *La Estación*, 1.º de agosto de 1889.

En consecuencia, los figurines del acopio mantenían una curiosa relación con el deporte, relación que se basaba mayormente en la reproducción de los estilos "correctos" para cada actividad. La figura 3.48 muestra a un grupo de mujeres que observan a una pareja de señoras que juega tenis. Todas ellas se han ceñido firmemente el corsé, que dobla sus espaldas con una sinuosidad dolorosa. La mayoría de las damas viste una versión del *tailleur*, con corbatines o corbatas. El atuendo más particular es un vestido largo y ablusado, de tela vaporosa en color claro, cuyo canesú lleva un bordado de raquetas de tenis. Este detalle cumple la función de anunciar la actividad para la que se requería este traje y al mismo tiempo otorgaba el *cachet* a su portadora, tal vez sin necesidad de que se esforzara en las canchas. Boucher expresaba así las posibilidades de diferenciación social mediante el deporte: "El elemento de atractivo *snob* asociado con el vestido deportivo fue el logro de una clase rica y, a menudo, ociosa"[113] (Boucher, 1997, p. 388) [trad. de la autora].

Entre la amplia variedad de nuevos deportes femeninos, existieron algunos más polémicos que otros, especialmente la natación y el ciclismo. En primer lugar, los baños de mar se convirtieron en una nueva ocupación para las mujeres que deseaban aprovechar los efectos curativos del agua salada, ya no únicamente respirar el aire marino que anteriormente se les recomendaba. Esto derivó en la invención de prendas relativamente más cómodas y que, escandalosamente, descubrían nuevas partes del cuerpo femenino.

---

[113] "The element of snob-appeal attached to sporting costume was the achievement of a wealthy, often idle class" (Boucher, 1997, p. 388).

La figura 3.49 muestra una selección de trajes y accesorios para baños de mar, así como la imagen de una niña y una mujer joven que mojan sus pies en la orilla del mar. Los novedosos trajes de baño de fines del siglo XIX se componían de una larga túnica entallada, de mangas cortas y escote cubierto, además de un par de pantalones bombachos a juego, que llegaban a cubrir la rodilla. Extrañamente, todos estos trajes se confeccionaban con telas de lana, totalmente inapropiadas para un clima caliente; por ejemplo, para la bata de baño que aparece en la figura 3.49 se recomienda una lana esponjosa, con cuello y puños vueltos. Estas telas eran sumamente imprácticas: se tornaban pesadas cuando se mojaban y tardaban mucho tiempo en secarse, pero eran prendas capaces de indicar, sin lugar a dudas, la pertenencia a una clase social elevada.





Fig. 3.51 (izq.): Traje de excursión por la montaña. *La Estación*, 1.º de octubre de 1889.

Fig. 3.52 (der.): Traje de cacería. *La Revista Ilustrada de Nueva York*, octubre de 1889.

Algo similar se muestra en la figura 3.50, en la que un grupo de damas elegantes se acerca al agua para lucir sus variados trajes. Los trajes de playa son casi indistinguibles de los sofisticados vestidos de mañana, mientras que los trajes de baño siguen la misma estructura mencionada anteriormente. El proceso del baño en el mar se iniciaba con una pesada bata de franela o de lana, que cubría enteramente a la mujer. Una vez que esta se acercaba al agua, abandonaba su bata y podía mostrar el traje de baño interno. Inmediatamente después de terminar la inmersión, la mujer volvía a cubrirse con su bata, para luego cambiarse a un traje de playa. Estos cambios podían ocurrir en estructuras móviles tipo vestidor, una especie de carpas que se erigían sobre la arena y

que resguardaban el pudor de las señoras. Entre las mujeres de la figura 3.50, la más interesante es la que lleva la bata. Su cabello suelto y su expresión relajada dan una idea de la sensación de libertad y abandono que podía experimentar una mujer durante el breve tiempo en que flotaba en el agua. Todas las demás figuras llevan el cabello decentemente recogido, mientras que esta joven parece desafiar el recato femenino: a pesar de que su cuerpo ha desaparecido bajo la bata, sus cabellos húmedos caen sobre su espalda en una inquietante liberación.



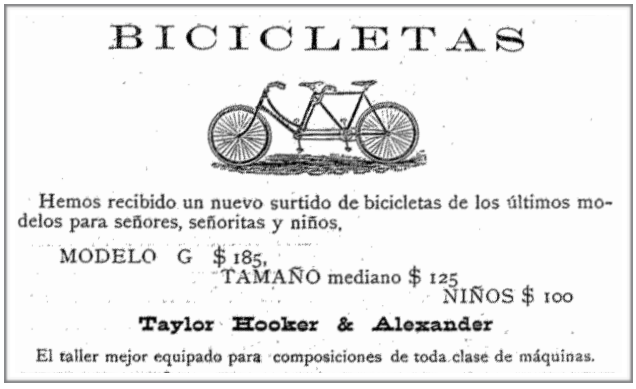


Fig. 3.53 (izq.) y fig. 3.54 (der.): Trajes de ciclismo. *La Moda Elegante*, 22 de junio de 1892.

Fig. 3.55 (inf.): Anuncio de bicicletas en *El Heraldo de Costa Rica*, 28 de diciembre de 1898.

El segundo tipo de deporte que causó una amplia polémica fue el ciclismo. Un aspecto principal del descontento con las bicicletas (y también una causa de su rápida popularidad) recayó en que los pantalones eran *absolutamente* necesarios para practicar el ciclismo en lugares públicos y ante los espantados ojos del público. Boucher (1997) menciona: "Con respecto al ciclismo, inicialmente se usó como una excusa de las innovaciones sobre el vestido elegante, y estimuló el ingenio de los caricaturistas y la indignación de los críticos"[114] (Boucher, 1997, p. 387) [trad. de la autora].

[114] "As for cycling, initially it was used as an excuse from innovations approaching fancy dress, and aroused the wit of caricaturists and the indignation of critics" (Boucher, 1997, p. 387).

Decididamente, las críticas y las burlas que persiguieron a las mujeres ciclistas a inicios de la década de 1880 se relacionaban con su costumbre de usar pantalones. Anteriormente se han mencionado las implicaciones sociales del uso de estas prendas por las mujeres, por lo cual es fácil de comprender el escándalo que los nuevos pantalones crearon. Lo más extraordinario fue que las ciclistas llevaron sus pantalones en público, apoderándose sin pudor de una prenda típicamente masculina.

El repudio de los pantalones femeninos fue tal que estos se aceptaron solamente en condiciones muy específicas. A pesar de que la equitación se podría haber beneficiado del uso de pantalones femeninos, estos les fueron vedados a las mujeres hasta bien entrado el siglo XX. Según Hobsbawm (2016), "la bicicleta proporcionaba más libertad incluso de la que disfrutaban las amazonas de la aristocracia, que se veían obligadas todavía, por modestia femenina y a precio de un alto riesgo físico, a sentarse a la mujeriega" (p. 215). Así, en un principio, los pantalones femeninos aparecen en los figurines del acopio únicamente para el ciclismo, los baños marinos y la cacería, y recibieron veladas críticas de parte del redactor de *La Revista Ilustrada de Nueva York*, quien se refirió así a la nueva costumbre europea:

> Por lo que á nuestras ideas respecta, diremos que tales adaptaciones y añadiduras nos gustan verlas en las mujeres de otros, y así, no cabe duda, pensarán los que tienen esposas ó hermanas ó hijas. Pero como aquí no estamos en púlpito, sino contando lo que en el gran mundo pasa, seguimos adelante nuestra tarea de cronistas; y solamente sentimos que de las presentes noticias no puedan quizás aprovecharse nuestras lectoras. Con este temor, preferimos no dar detalles referentes a la confección de los *trajes masculinos de las mujeres.* (Octubre de 1889, p. 20)

Su negativa a dar detalles escritos sobre los escandalosos pantalones femeninos no eximió al redactor de presentar algunos grabados con estas prendas (por ejemplo, un elaborado traje de caza con pantalones ceñidos, figs. 3.51 y 3.52). *La Estación* y *La Moda Elegante* no se comportaron con

tanta mojigatería y mostraron abundantes ejemplos en sus páginas de trajes de baño con pantalones y algunos bocetos de mujeres ciclistas (figs. 3.53 y 3.54). Los dos atuendos que aparecen en estas figuras son interesantes porque parecen ocultar por completo la existencia del pantalón de ciclismo. En realidad, el pantalón se usaba normalmente bajo las faldas de un traje sastre, con lo cual se buscaba evadir el estigma social de la mujer en pantalones (Fogg, 2013, p. 193), pero aún así proveía mayor comodidad y protección a las mujeres que usaban estas prendas.

Los figurines del acopio describen con detalle un pantalón, el cual se recomienda combinar con polainas que cubran la pantorrilla, un traje con enaguas un poco cortas, blusa y casquetes en vez de sombreros:

> Para el velocípedo, lo mismo que para el caballo, se suprimen las enaguas [interiores]. Además del pantalón blanco ordinario, se lleva un calzón de franela, de paño ó de ante. Unas veces este calzón es bombacho y va sujeto en la rodilla con una tira doble […]; otras es casi ceñido y va abrochado en la rodilla. (*La Moda Elegante*, 22 de junio de 1892, p. 265)

Simbólicamente, en Occidente, los pantalones se han considerado una prenda masculina y asociada con la libertad (de movimientos, en sociedad, etc.), y la bicicleta funcionó de una forma muy similar: "En 1894, la bicicleta otorgó movilidad a las mujeres, una ventaja crucial en su búsqueda de la independencia"[115] (Ashelford, 1996, p. 236) [trad. de la autora]. Gran parte del rechazo social a las mujeres en pantalones se refiere al aura de libertades excesivas que el pantalón les confiere: tendrían la posibilidad de caminar, correr, trepar, saltar y hacer todo tipo de movimientos vigorosos, y podrían sentarse de maneras "poco recatadas". La transformación que se opera en los gestos de una mujer que usa pantalones era causante de inquietud y angustia ya que se consideraba un tipo de comportamiento excesivamente nuevo y, por lo tanto, aún no regulado socialmente. Para muchos comentaristas y críticos, el que las mujeres comenzaran a usar

[115] "In 1894 the bicycle gave women mobility, an important and crucial asset in their pursuit of independence" (Ashelford, 1996, p. 236).

pantalones para el deporte inevitablemente degeneraría en que quisieran usarlos en todo momento, con el consecuente peligro para la imagen social de los hombres. Una mujer en pantalones parecía querer apropiarse del lugar masculino en sociedad y de las libertades de las que él disfrutaba, por lo cual era necesario restringir su uso a ciertos lugares y actividades. Naturalmente, esta restricción fue exitosa sólo por un tiempo puesto que la bicicleta (y el deporte en general) fue esencial para incorporar pantalones bombachos en el atuendo femenino a partir de la década de 1890: "La producción en masa de bicicletas le otorgó a las damas mayor movilidad y alteró profundamente la relación de las mujeres con las prendas bifurcadas"[116] (Fields, 2007, p. 30) [trad. de la autora].

Es posible encontrar algunos indicios de este cambio en nuestro país: según menciona Fumero (2010), a partir de 1890 se importaban bicicletas como parte de las nuevas distracciones que otorgaba el advenimiento de la modernidad. Por ejemplo, Molina y Fumero (1997) detallan que "La bicicleta, otro símbolo de modernidad, empezó a ser promocionada en la Navidad de 1895 por los establecimientos Herrero Hermanos y por la Tienda de Gorgonio" (p. 85). En el anuncio de la Tienda de Gorgonio (fig. 3.55) se menciona a las mujeres como posibles compradoras de este aparato: "Hemos recibido un nuevo surtido de bicicletas de los últimos modelos para señores, señoritas y niños" (*El Heraldo*, 28 de diciembre de 1898). A pesar de que no es posible afirmar con total certeza que las mujeres costarricenses se dedicaran al ciclismo desde ese entonces, es notable que Costa Rica haya estado actualizada en la importación de estos artículos. Los precios con que se anunciaban los velocípedos eran inalcanzables para las clases trabajadoras, y esto contribuía a demarcar que el ciclismo se consideraba una actividad de ocio para las élites.

Como consecuencia de todo lo que se ha expuesto en este apartado, las revistas de modas reforzaron su posición de formadoras del gusto al enfrentarse a los nuevos comportamientos surgidos de la popularización de los viajes y del deporte: fueron las transmisoras de las novedades

---

[116] "The mass production of bicycles gave women greater spatial mobility and profoundly altered women's relationship to divided garments" (Fields, 2007, p. 30)

que ya se consideraban "civilizadas" y aceptables para las mujeres de "buena sociedad". Este profundo cambio social en los espacios y las actividades permitidos a las mujeres dejó sus trazas en los figurines de modas, que funcionaban como un enlace visual entre las mujeres costarricenses y los nuevos usos sociales distinguidos. De este modo, la información sobre los deportes y las demás actividades sociales relacionadas con los nuevos espacios de las ciudades era esencial para las costarricenses que viajaban al extranjero y debían sumergirse en la compleja sociedad europea finisecular. Los figurines ofrecían pistas y datos sobre el aspecto físico adecuado, sobre las poses que permitían mostrar los trajes con mayor ventaja y sobre las actividades que se consideraban modernas y "civilizadas" en el tránsito hacia la mayor libertad del siglo XX.

Por otra parte, los grabados en los figurines permiten establecer un panorama detallado de la totalidad de los espacios permitidos a las mujeres de las élites, cuyo comportamiento estaba más restringido por las presiones sociales de su círculo. Estas presiones se manifestaban en los límites que se imponían a sus gestos, a su forma de vestir y a los lugares y a la compañía que ella frecuentaba, ya que se pretendía que todos estos elementos contribuyesen a formar su gusto y a darles el aura de "civilización" necesaria para las mujeres de su clase. Al detallar los espacios "burgueses" a los que accedían las mujeres urbanas, se perciben claramente estos límites: las mujeres de los figurines no frecuentaban mercados, restaurantes ni cafés; no cruzaban miradas con personas cuya vestimenta las delatase como de una clase inferior; no hacían su vida en las esquinas ni en las calles. Estas limitaciones resguardaban su reputación y las diferenciaban de las mujeres "públicas": actrices, cantantes, modelos o cortesanas que se exhibían descaradamente en los espacios públicos.

Finalmente, un aspecto importante de la complicada relación entre las periferias y los figurines profundamente urbanos y centrados en las capitales del estilo se refleja en su distancia simbólica, más que en su lejanía física. Los figurines funcionarían como una especie de avanzadilla del buen gusto, listos para conquistar los lugares alejados del mundo. Las imágenes de los figurines son seductoras y didácticas: atrapan con sus bellos detalles, gestos delicados y posturas

altivas, pero sobre todo muestran cada pequeño elemento que pueda ser de utilidad para quienes deseen replicar el buen gusto francés y difundirlo como la buena nueva entre sus fascinados adeptos. Aún así, los estilos complicados y elegantes de los figurines se enfrentaban a problemas materiales: la mayor distancia entre las capitales y las periferias del estilo, y la diferencia en el acondicionamiento de sus espacios. Por ejemplo, sus lugares de veraneo y recreo no estaban igualmente desarrollados ni prometían el mismo tipo de roce social, lo cual no garantizaba entonces la requerida "civilización" de las costumbres. A pesar de esto, los figurines pacientemente recalcaban, número tras número, la necesidad de copiar los usos europeos, de mostrar la sofisticación en sus lectoras de la manera más evidente: mediante los vestidos.

3.3. El Teatro Nacional como escenario para la feminidad "civilizada"

"El teatro es ahora un motivo de gloria para todo el mundo;
el arte es un aceite finísimo
que penetra hasta los paladares más estólidos."
—en *El Heraldo*, 23 de octubre de 1897.

La inauguración del Teatro Nacional es importante para la historia de la moda en Costa Rica debido a que este espacio funcionó como una casa de cultura y también como un opulento espacio social para las élites. En general, se ha demostrado que la construcción de la feminidad idealizada del período requirió mucho esfuerzo, dinero y tiempo para recrear el aspecto europeo que se asociaba con los valores de la nueva élite costarricense. Esta parte del proyecto de civilización de las costumbres debía encontrar un espacio correcto para realizarse plenamente. Las ciudades costarricenses no ofrecían los bulevares, parques y palacios de París, pero se esforzaron por recrear el ambiente lujoso en el Teatro Nacional.

De este modo, el Teatro Nacional se convirtió en parte de los espacios necesarios para el desenvolvimiento de una feminidad "civilizada" en concordancia con los usos franceses y con las

imágenes de los figurines. Es importante recordar que los figurines también representaban a mujeres con una mayor participación en la vida pública: la idea de la mujer que coloniza nuevos espacios "apropiados" aparece tanto en las ilustraciones como en la designación de ciertas prendas (por ejemplo, vestidos de paseo, de viaje y de deportes, así como trajes para pasear por la ciudad o para asistir a espectáculos). El proceso de modificación de las costumbres por medio de las ropas ayudó a establecer el dominio cultural europeo mediante la seducción de los objetos de consumo y mediante la autorregulación de los impulsos y el autocontrol social (que se reforzaba con ciertas prendas, como los corsés). Así, el Teatro Nacional se insertó dentro de un nuevo escenario urbano, en el cual las mujeres aprovecharon ciertos espacios para lucir su aspecto "de buen gusto" y sus modales "apropiados" a su clase social.


TEATRO DE VARIEDADES.

DOS MAGNIFICAS FUNCIONES

á la una de la tarde y á las ocho de la noche

PARA EL DOMINGO 16 DE NOVIEMBRE DE 1890.

Gran Matiné á mitad de precio.

RIFA GRATIS DE

Precios bara

COMEDIA, BAILE Y ZARZUELA.

ORDEN DEL ESPECTACULO.

ROBO EN DESPOBLADO.

La jota aragonesa.

Picio, Adan y Compañia.

A la una en punto

5ª de abono.

El mejor estreno. Obra de Vital Aza.

ORDEN DEL ESPECTACULO.

EL SOMBRERO DE COPA.

Dirigida por el primer actor Don R. L. Ochoa.

REPARTO.

María	Sra. Palomera de C.	Leopoldo	Sr. Carbonell.
Filomena	„ Cabo de O.	Don Cipriano	„ Herrera.
Rosa	„ de Alba.	Pepito	„ Matheu.
Juana	„ Carbonell.	Portero	„ Alba.
Don Nemesio	Sr. L. Ochoa.	Un mozo	„ Otoniela.
Carlos	„ Calvo.	Otro	„ N. N.

3ª Estreno del bonito baile

LA MALAGUEÑA DEL TORERO.

Por la simpática Pepita y el Señor Martinez

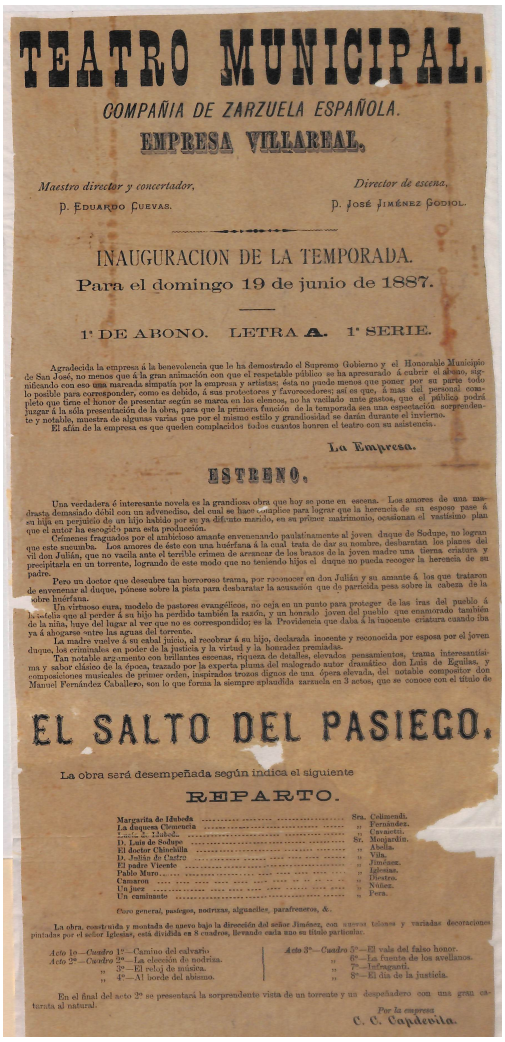
LA GRAN VIA.

PEPITA PEPE.

Fig. 3.56: Programa del Teatro de Variedades, 16 de noviembre de 1890. El documento está fechado en 1890, a pesar de que el Teatro Variedades se inauguró en 1891. Colección del Archivo Histórico del Teatro Nacional, n.º de registro AH-001-002.

El Teatro Nacional se consideró desde sus orígenes como nuevo tipo de espacio público, necesario para una élite que empezaba a "civilizar" sus gustos y sus lugares de reunión, y que encontraba otros teatros como "inapropiados" para sus expectativas y para su nueva conciencia de ella misma. Este cambio en su autoconcepción demuestra que el proceso civilizador marchaba viento en popa: los costarricenses de las élites se sentían dignos de espacios más elegantes y lujosos, así como de mejores espectáculos públicos que los que se podían presentar en los pequeños teatros que existían hasta el momento. Así, el Teatro Nacional representó el proyecto liberal, y se tornó en una oda a Europa y a cómo se percibían sus valores culturales en nuestro país:

Fischel (1997) reconoce los "aires europeizantes de la élite" (p. 28) como los valores predominantes en la sociedad costarricense decimonónica.



TEATRO MUNICIPAL.

COMPAÑIA DE ZARZUELA ESPAÑOLA.

EMPRESA VILLAREAL.

Maestro director y concertador, p. Eduardo Cuevas. *Director de escena,* p. José Jiménez Godiol.

INAUGURACION DE LA TEMPORADA.

Para el domingo 19 de junio de 1887.

1ª DE ABONO. LETRA A. 1ª SERIE.

Agradecida la empresa á la benevolencia que le ha demostrado el Supremo Gobierno y el Honorable Municipio de San José, no menos que á la gran animación con que el respetable público se ha apresurado á cubrir el abono, significando con eso una marcada simpatía por la empresa y artistas; ésta no puede menos que poner por su parte todo lo posible para corresponder, como es debido, á sus protectores y favorecedores; así es que, á mas del personal completo que tiene el honor de presentar según se marca en los elencos, no ha vacilado ante gastos, que el público podrá juzgar á la sóla presentación de la obra, para que la primera función de la temporada sea una espectación sorprendente y notable, maestra de algunas varias que por el mismo estilo y grandiosidad se darán durante el invierno.

El afán de la empresa es que queden complacidos todos cuantos honren el teatro con su asistencia.

La Empresa.

ESTRENO.

Una verdadera é interesante novela es la grandiosa obra que hoy se pone en escena. Los amores de una muchacha demasiado débil con un advenedizo, del cual se hace cómplice para lograr que la herencia de su esposo pase á su hija en perjuicio de un hijo habido por ese ya difunto marido, en su primer matrimonio, ocasionan el vastísimo plan que el autor ha escogido para esta producción.

Crímenes fraguados por el ambicioso amante envenenando paulatinamente al joven duque de Sodupe, no logran que este sucumba. Los amores de éste con una huérfana á la cual trata de dar su nombre, desbaratan los planes del vil don Julián, que no vacila ante el terrible crimen de arrancar de los brazos de la joven madre una tierna criatura y precipitarla en un torrente, logrando de este modo que no teniendo hijos el duque no pueda recoger la herencia de su padre.

Pero un doctor que descubre tan horroroso trama, por reconocer en don Julián y su amante á los que trataron de envenenar al duque, pónese sobre la pista para desbaratar la acusación que de parricida pesa sobre la cabeza de la sobre huérfana.

Un virtuoso cura, modelo de pastores evangélicos, no deja en un punto para proteger de las iras del pueblo á Isabelita que al perder á su hijo ha perdido también la razón, y un honrado joven del pueblo que enamorado también de la niña, huye del lugar al ver que no se corresponden; es la Providencia que daba á la inocente criatura cuando iba ya á ahogarse entre las aguas del torrente.

La madre vuelve á su cabal juicio, al recobrar á su hijo, declarada inocente y reconocida por esposa por el joven duque, los criminales en poder de la justicia y la virtud y la honradez premiadas.

Tan notable argumento con brillantes escenas, riqueza de detalles, elevados pensamientos, trama interesantísima y sabor clásico de la época, trazado por la experta pluma del malogrado autor dramático don Luis de Eguilaz, y composiciones musicales de primer orden, inspiradas tronas dignos de una ópera elevada, del notable compositor don Manuel Fernández Caballero, son lo que forma la siempre aplaudida zarzuela en 3 actos, que se conoce con el título de

EL SALTO DEL PASIEGO.

La obra será desempeñada según indica el siguiente

REPARTO.

Margarita de Idubeda	Sra.	Colmenil.
La duquesa Condesa	"	Fernández.
Isabelita	"	Cavaletti.
D. Luis de Sodupe	Sr.	Mosquetta.
El doctor Chinchilla	"	Abella.
D. Julián de Castro	"	Vila.
El padre Vicente	"	Jiménez.
Pablo Muro	"	Iglesias.
Canuto	"	Director.
Un juez	"	Nuñez.
Un caminante	"	Pera.

Curo general, pajeros, notrizas, alguaciles, parafreneros, &.

La obra, construida y montada de nuevo bajo la dirección del señor Jiménez, con nuevos telones y variadas decoraciones pintadas por el señor Iglesias, está dividida en 8 cuadros, llevando cada uno su título particular.

Acto 1º—Cuadro 1º—Camino del calvario.
Acto 2º—Cuadro 2º—La elección de novicia.
" 3º—El reloj de música.
" 4º—Al borde del abismo.
Acto 3º—Cuadro 5º—El velo del falso honor.
" 6º—La fuente de los avellanos.
" 7º—Infragantí.
" 8º—El día de la justicia.

En el final del acto 2º se presentará la sorprendente vista de un torrente y un despeñadero con una gran cascada al natural.

Por la empresa, C. C. Capdevila.

Fig. 3.57: Programa del Teatro Municipal, 19 de junio de 1887. Colección del Archivo Histórico del Teatro Nacional, n.º de registro AH-001-001.

La inauguración del Teatro Nacional, en octubre de 1897, se escogió como un momento importante para culminar este proyecto de investigación por varias razones, entre ellas la coincidencia en el tiempo con la publicación de los figurines del acopio, la aparición de nuevos espacios en Costa Rica y la aceptación social de que la mujer los ocupase, y el simbolismo del Teatro Nacional como parte esencial del proyecto de "civilización" de las costumbres impulsado por los liberales. Por lo tanto, en este apartado se propondrá una relación entre el gusto francés que predominaba en los figurines del acopio, y la imperiosa necesidad de encontrar un atuendo "adecuado" para asistir a la inauguración del Teatro Nacional. A pesar de que no coinciden exactamente en fechas (la colección comprende figurines publicados entre 1889 y 1896, y el Teatro Nacional se inauguró en 1897), la distancia temporal no es excesiva y la moda parisiense no fluctuó de manera determinante entre 1896 y 1897.

Los figurines y los periódicos de la época permiten reconstruir algo de la expectativa y del mundo social de quienes pudieron asistir a la inauguración del Teatro Nacional. En este caso, la vestimenta contribuyó a establecer firmemente la sensación de momento especial en la función inaugural, para la que muchos consideraron necesario modificar su forma de vestir. Como se ha

establecido, la ropa permitió diferenciar claramente a las clases sociales y fue una forma de visibilizar el esfuerzo económico de encontrar la vestimenta adecuada para esta ocasión. Asimismo, la vestimenta de quienes asistieron a las primeras funciones del Teatro se convirtió en un tema de debate en los periódicos, que trataron de educar al pueblo en sus gustos vestimentarios y se preocuparon enormemente por la sensación de ridículo que se podía experimentar con un atuendo inadecuado. Así, este apartado desarrollará la importancia del teatro como una forma de transmitir valores culturales al público, no necesariamente con el contenido de sus espectáculos, sino con las restricciones de vestimenta y comportamiento que se le exigían al público.

3.3.1. El espacio para la élite

La necesidad de construir un teatro lujoso y opulento en San José se relaciona estrechamente con los cambios que se habían operado en la sociedad costarricense a finales del siglo XIX, y que se han explicado anteriormente: la nueva economía agroexportadora, la entrada del concepto de "modernidad", el proyecto político liberal y la secularización de la sociedad. De este modo, las nuevas políticas liberales buscaban utilizar la cultura como forma de civilización de las costumbres de los costarricenses, lo cual ayudaría a secularizar la sociedad con espectáculos y entretenimientos que no estuviesen relacionados con la Iglesia. Fischel (1997) resalta que la identificación con el proyecto político liberal se reproducía mediante las instituciones culturales, entre ellas la reforma educativa y el Teatro Nacional: "Su estrategia formal fue la de fortalecer el sistema educativo; la informal, abrir espacios para la diversión y otras formas de sociabilidad" (p. 25). Por lo tanto, se utilizarían los recursos económicos proporcionados por la exportación agrícola para financiar un proyecto cultural que relacionase San José con las capitales europeas y estableciese firmemente los valores culturales de la modernidad.

San José no se encontraba desprovista de teatros en esta época (figs 3.56 y 3.57). Fumero (1996) explica que, en 1850, se había erigido el Teatro de Mora (posteriormente Teatro Municipal), que fue destruido por un terremoto en 1888. En 1891, se construyó el Teatro Variedades en la capital, pero este edificio

> no vino a satisfacer completamente las necesidades y el "buen gusto" de algunos intelectuales de la elite de la época. En momentos en los cuales un grupo privilegiado pensaba proyectar una imagen de progreso material y cultural, en que la idea de riqueza y desarrollo debía ser difundida entre la comunidad nacional y en que hacía falta espacios adecuados de sociabilidad, la elite intelectual y económica necesitaba ver reflejado su proyecto en obras materiales acordes con los requerimientos de su grupo social. (Fumero, 1996, pp. 62-63)

Es importante notar cómo se menciona que el teatro debía satisfacer el "buen gusto" de una determinada clase social. No era suficiente contar con un espacio cualquiera, sino que este espacio debía cumplir con ciertos requisitos intangibles que lo asociaran visualmente con unos ideales de clase muy específicos. Por esta razón, la construcción del Teatro Nacional se asumió como un tipo de proyecto que podría complacer las necesidades visuales, ideológicas y de sociabilidad de las élites. Este es un proceso similar al que detalla Bourdieu cuando menciona la apropiación de los objetos:

> Lo que está en juego es, por supuesto, la "personalidad", es decir, la *calidad* de la persona, que se afirma en la capacidad para apropiarse de un objeto de calidad. Los objetos dotados del más alto poder distintivo son los que mejor testimonian la *calidad de la apropiación* y, por consiguiente, la calidad del propietario, porque su apropiación exige tiempo o capacidades que, al suponer una gran inversión de tiempo —como la cultura pictórica o musical—, no pueden adquirirse con prisas o por medio de otros, y que aparecen, pues, como los más seguros testimonios de la calidad intrínseca de la persona. (Bourdieu, pp. 330-331)

Así, la construcción del Teatro Nacional como un espacio para las élites costarricenses implicaba un testimonio visible y tangible de la "calidad" de las personas que asistían a ese lugar, era un reflejo simbólico del grado de civilización de sus espectadores. Idealmente, quienes asistían al Teatro Nacional estaban educados para comprender el estilo de las representaciones artísticas que adornaban sus cielos y paredes, y para entender las piezas musicales que se tocaban: con asistir al teatro se demostraría la inversión de tiempo que representaba adquirir estos conocimientos. Esto también realza la idea de que el Teatro Nacional se construyó con los gustos específicos de la élite en mente, idea que se repite en muchos de los textos que analizan la construcción de este nuevo escenario:



Fig. 3.58: Fotografías de la construcción del Teatro Nacional, s. f. Colección del Archivo Histórico del Teatro Nacional, n.º de registro AH-001-007.

> La apertura comercial al extranjero trajo consigo también una visión europeizante del mundo, que se reflejó en la moda, en las construcciones, en la actividad intelectual y en los modelos educativos. El Teatro Nacional, sobre todo en sus primeros años de vida, fue pensado y disfrutado por un pequeño grupo del pueblo costarricense: la élite. (*Teatro Nacional: rumores, documentos y objetos,* 1997, p. 12)

Así, la construcción del Teatro Nacional se autorizó con el decreto n.º 33, del 28 de mayo de 1890, que reza: "Considerando: Que la construcción de un Teatro Nacional en esta Ciudad es una

necesidad social reclamada por la civilización y cultura del País". Naturalmente, estas "civilización y cultura" se refieren a las necesidades de las élites socioeconómicas, pero se trasladan hacia el resto de la sociedad, la que necesita una educación cultural "apropiada", que ayude a avanzar el grado de civilización de Costa Rica.

En general, se acepta que la forma en que se diseñó el Teatro Nacional estaba pensada para fomentar una cierta separación de clases. Por una parte, los precios de los boletos y de los abonos a las temporadas completas eran inaccesibles a las clases trabajadoras, lo cual facilitaba la concurrencia de las élites. Por otra parte, los asientos más baratos estaban separados de los lujosos palcos y de la luneta; además, tenían entradas distintas. Por último, el tipo de espectáculos que se seleccionó para inaugurar el Teatro no era necesariamente del agrado de los sectores populares, que preferían las zarzuelas y las comedias por encima de las óperas y las representaciones dramáticas. El lujo en la ornamentación de los salones principales del Teatro también contribuía a que estos espacios se percibieran inaccesibles por las clases trabajadoras. Estas posiblemente se sintiesen incómodas al interactuar con objetos delicados y caros o con acabados frágiles e imponentes. Sin embargo, existía cierto roce social y, conforme avanzó el tiempo, el Teatro Nacional fue utilizado como espacio para celebrar algunas actividades dirigidas hacia la clase trabajadora (Fischel, 1997, pp. 94-97).

De este modo, el Teatro se constituyó en un espacio donde podían confluir distintos sectores sociales, pero en el que primaban las élites: "A pesar de la asistencia de diversos sectores sociales a las funciones, era fundamental la presencia de la alta sociedad, como complemento a las representaciones y como garantía de la calidad de estas" (Fumero, 1996, p. 117). Las élites costarricenses legitimaban el Teatro Nacional como espacio elegante y de "buen" gusto con su sola presencia, tal como lo indica Fischel (1997): "El coliseo fue construido para solaz de la élite, para promover los eventos culturales percibidos como refinados y como espacio para la socialización" (p. 31). Por su parte, Gutiérrez (2004) explica que el Teatro se convirtió en parte de una nueva escenografía de San José: un nuevo espacio donde las diversiones públicas se podían

desarrollar, y en el que "culminaban las expresiones del buen gusto y del control moral" (p. 18). Este "buen gusto", sobre el que se hace tanto énfasis, se relaciona con las costumbres de la élite y se expresa en todas sus elecciones y preferencias: es una forma de entender un *habitus* de clase que se materializa en edificios, en espectáculos y en rituales sociales.

El Teatro cumplía así dos funciones simultáneas: era un espacio para la música y también un lugar donde se podía ejercer una sociabilidad "civilizada" según las costumbres europeas. El lujoso espacio del *foyer*, las hermosas escalinatas y los palcos se convirtieron en la escenografía necesaria para que la "buena" sociedad costarricense pudiera demostrar la corrección de sus modales y la opulencia de sus trajes: "Los miembros de la sociedad josefina iban al teatro para ser vistos, para enseñar su nueva riqueza, expresada en vestidos y joyas" (Gutiérrez, 2004, p. 20). El Teatro se inserta también en la lógica del consumo visual de la época: es un lugar donde se entrecruzan las miradas, donde es posible educarse visualmente para apropiarse de las maneras "correctas" de presentarse en sociedad. Como se desarrollará más adelante, esto se representó claramente en los días previos a la inauguración del Teatro, cuando la prensa y la élite intentaron educar rápidamente a los josefinos con respecto a la vestimenta "apropiada" para asistir a los espectáculos.

En resumen, la complicada construcción del Teatro Nacional (fig. 3.58), que tardaría siete años en terminarse, produjo un edificio que cambiaría parte de la organización de la ciudad, que permitiría el acceso a nuevos espectáculos, más sofisticados, y que sería la encarnación física del ideario del Estado liberal costarricense (fig. 3.59). La clase dirigente aprovecharía el proyecto del Teatro para educar los gustos culturales de la población, orientándolos hacia ciertos tipos de música o de representación teatral, con lo que el Teatro se convertiría en un espacio de legitimación social de ciertas expresiones artísticas y de las élites mismas. Así, el Teatro Nacional se tornó en símbolo del lujo y del progreso de la sociedad costarricense mediante la civilización de sus costumbres y la adopción de un modelo de comportamiento europeo.



Fig. 3.59: Fotografía de la escalinata principal del Teatro Nacional, con los medallones de la Industria, las Artes y el Comercio, s. f. Colección del Archivo Histórico del Teatro Nacional, n.º de registro AH-001-032.

Esos propósitos se expresan en el tipo de decoración y en los materiales que se eligieron para el Teatro, ya que el gusto con el que se ornamenta el edificio responde al aspecto europeo "civilizado":

> El lujo de los materiales empleados en el TNCR y las referencias a la alta cultura europea no se correspondían con la realidad económica y cultural de la Costa Rica de entonces. De este modo, el diseño arquitectónico y la decoración del edificio se constituyen como una gran alegoría a las aspiraciones de las elites […]. El Teatro Nacional fue construido como un templo de las artes y un palacio para las elites dominantes, lo cual se manifiesta en la arquitectura del edificio, afín al gusto republicano y coherente con la francofilia de las elites nacionales. (Santamaría et al., 2017, p. 60)



Fig. 3.60: Fotografía del foyer del Teatro Nacional, s. f. Colección del Archivo Histórico del Teatro Nacional, n.º de registro AH-001-032.

Esa francofilia imperó en el diseño del Teatro y fue muy similar al estilo en el vestir, en el que primaban las referencias al gusto francés y a su superioridad cultural (3.60). Esta es una asociación interesante ya que demuestra la forma en que las ideas específicas sobre el estilo y el gusto se expresan en distintos medios, en este caso en la arquitectura y en la moda. Por ejemplo, los conceptos ya desarrollados sobre el lujo y el consumo visual de objetos opulentos encuentran una expresión más en la decoración del Teatro, tal como lo expresan Santamaría et al. (2017):

> El *foyer* ostenta un mayor nivel de fastuosidad que la zona de las escaleras; para ello se utilizó el estilo rococó y motivos ornamentales de inspiración clasicista. La ornamentación incluye pilastras y columnas de mármol, zócalos del mismo material, mobiliario áureo y una buena cantidad de piezas en *carton-pierre*. El cielo

> del salón luce tres grandes óleos pintados según el academicismo romántico, que simbolizan la Poesía, la Música y la Danza. (p. 56)

El Teatro podía considerarse entonces una expresión del refinamiento de las costumbres que las mismas élites costarricenses consideraban que habían alcanzado. Para demostrar esta nueva sofisticación, construyeron nuevos símbolos de su ascenso social (tanto económico como en términos de gusto y de "civilización"): nuevos escenarios para la coreografía social de una élite bien vestida. El Teatro Nacional fungió como un centro social, no restringido únicamente a la oligarquía, aunque construido según sus gustos e intereses. Allí se realizaban actos de considerable relevancia social: por ejemplo, el gran baile de fin de año con la presentación en sociedad de señoritas quinceañeras; bailes, banquetes, y veladas tipo "mosaico" con presentaciones de danza, poesía y música; los bailes del 15 de setiembre y de coronación de reinas de belleza, y los homenajes a dignatarios extranjeros. Estas eran actividades que podrían considerarse "apropiadas" para las damas de la élite, quienes aprovecharían estos momentos para aumentar su roce social y educarse visualmente. De este modo, el teatro se convirtió en un poderoso aliado para el proceso civilizador, como se desarrollará a continuación.

3.3.2. Civilización de las costumbres mediante el teatro

A finales del siglo XIX, la afición al teatro en Costa Rica se concebía de formas muy distintas por la élite gobernante y por las autoridades eclesiásticas:

> Para los liberales, el teatro se concibe como una instancia civilizadora: su repertorio y las mismas regulaciones sobre la conducta adecuada de los espectadores, promueven el refinamiento de las costumbres; para la Iglesia Católica, el teatro fomenta el relajamiento de la moral, el lujo desenfrenado y hasta el suicidio de los jóvenes. (Fischel, 1997, p. 28)



Fig. 3.61: Telón de boca con el que se inauguró el Teatro Nacional, octubre de 1897. Colección del Archivo Histórico del Teatro Nacional, n.º de registro AH-001-030.

Los liberales utilizaron la construcción del Teatro Nacional como un proyecto civilizatorio, pero el tipo de "civilización" a la que aspiraban estaba en pugna contra la manera colonial de concebir la sociedad costarricense. Así, el teatro funcionaría como un estandarte de los valores de la modernidad, con su importante énfasis en la visualidad y en la vida pública, y a la vez contribuiría a evitar el desenfreno causado por muchas de las diversiones menos sofisticadas que habían sido populares en la Costa Rica más rural. Los nuevos valores políticos y culturales que se difundían mediante las obras teatrales, se contraponían al dominio social anteriormente ejercido por la Iglesia católica sobre la sociedad: incluso se podía percibir que se fomentaba una mayor secularización de la sociedad gracias a estos nuevos espectáculos públicos, que algunos consideraban indecentes debido a las nuevas pasiones que se despertaban con la danza, la música y el teatro mundano. El desagrado de los religiosos hacia el teatro fue tal, que *La Moda Elegante* publicó una columna de "Prácticas sociales" donde se advertía: "No es correcto hablar de teatros

delante de persona devota, de los clérigos y las monjas, á no ser que ellos inicien la conversación" (s. f., p. 380).

A pesar de ese rechazo de las autoridades eclesiásticas, el teatro continuó siendo una diversión popular, especialmente porque, desde el gobierno, el teatro se concebía como una escuela liberal de comportamiento. En este sentido, Fumero (1996) menciona: "Durante la época que estamos estudiando, el teatro no solo era un centro de progreso cultural, sino también un centro de promoción social" (p. 120), sobre todo porque el gobierno liberal contaba con un esquema de educación que incorporaba la escolarización formal y también los espectáculos públicos como parte de un proyecto mayor de educación, cultura y "civilización" de las costumbres. Un ejemplo de esto es el decorado del telón de boca del Teatro Nacional (fig. 3.61), que glorifica la noción de la patria costarricense y muestra un marcado estilo neoclásico: las figuras y las formas de representación asociaban a la nación costarricense con la tradición clásica occidental y con una tradición histórica en la que primaba la influencia europea ilustrada.



Fig. 3.62: Retratos de dos de las cantantes de la Compañía de Ópera Francesa Aubry. Colección del Archivo Histórico del Teatro Nacional, n.º de registro AH-001-010.

La influencia del Teatro Nacional sobre la cultura costarricense no se limitó a la élite, su principal usuaria, pues el gusto de las clases altas se filtró en menor medida al resto de la población. Asimismo, es importante entender que una costumbre muy extendida de las compañías teatrales en el mundo era enviar, "con sus representantes o por correo, 'cuadros fotográficos' del elenco, los cuales se exhibían en locales tan variados como tiendas, pulperías, depósitos de materiales, panaderías o

barberías" (Fumero, 1996, p. 119). Esto se hacía con el fin de atraer al sector masculino del público, pero es notable que estas imágenes se hayan mostrado en lugares frecuentados por personas de todas las clases sociales, no sólo de la élite. De este modo, las visitas de las compañías teatrales podían servir para mostrar el cambio en las modas de una forma muy directa y que alcanzaba a sectores de la población que no podían suscribirse a revistas especializadas.

El Archivo Histórico del Teatro Nacional conserva fotografías de parte del elenco que se presentó en la inauguración, como es el caso de la figura 3.62, que muestra a dos de las cantantes de la Compañía de Ópera Francesa Aubry. Las damas se presentan vestidas de manera opulenta, con trajes muy decorados. Una de ellas lleva un vestido muy escotado, con aplicaciones y bordados de pedrería; la otra viste un traje o abrigo de escote muy cerrado, pero ornamentado con fruncidos de tela y de encaje que le otorgan un gran volumen a la decoración. Se acostumbraba que las actrices y las cantantes de las compañías itinerantes exhibieran su fotografía para atraer al público, exhibición considerada impropia en mujeres "decentes". En estos casos, era común considerar a las actrices "mujeres públicas"; es decir, mujeres cuya ocupación requería mostrarse ante el público, algo impensable en una mujer de "buena reputación". A pesar de las connotaciones negativas de esta práctica, sí es posible afirmar que era parte de la cultura del consumo visual y además permitía reforzar la asociación entre el teatro y la moda: "El espectáculo en las tablas, que permitía a la audiencia ver el vestuario durante horas y luego repasarlo en periódicos ilustrados y en las fotografías de las estrellas, era una herramienta esencial en la promoción de la moda alrededor de 1900"[117] (Rose, 2014, p. 50) [trad. de la autora].

De tal forma, las actrices y las cantantes famosas de fines del siglo XIX establecían relaciones muy estrechas con diseñadores de modas, quienes las vestían con descuentos para obtener publicidad en revistas y menciones en los programas de mano. Por ejemplo, en *La Moda Elegante* se indica:

---

[117] "The stage spectacle, which allowed the audience to view costumes for hours at a time, and to revisit them in illustrated newspapers and souvenir photographs of the stars, was an essential tool of fashion promotion around 1900" (Rose, 2014, p. 50).

> [En] días pasados tuve la suerte de visitar los salones de Laferrière, el sastre preferido de Sarah Bernhardt, donde pude admirar las espléndidas *toilettes* que la célebre actriz ha encargado para la próxima temporada. Excuso decir que son verdaderas maravillas y que no es fácil describirlas todas. (30 de setiembre de 1892, p. 421)

Los teatros promovían actividades en las que la visualidad era de suma importancia, como las obras teatrales y las escenificaciones del canto, sin olvidar que la vida social realizada dentro del espacio del teatro aumentaba las posibilidades de consumo visual y de reconocimiento de los otros. Esto generaba una tensión entre la mujer "pública" y la mujer decente, que debía resguardarse de las miradas. Martin-Fugier (2005) explica que una mujer del siglo XIX podía asistir sola a un espectáculo siempre y cuando ocupara una localidad en un palco. Las plateas y lunetas sólo le eran accesibles si estaba acompañada de un hombre: "Porque éstos son espacios abiertos, expuestos, donde, salvo que se halle dispuesta a que se sospeche que es una mujer 'pública' — asimilada al lugar en que se encuentra— necesita un guardaespaldas" (p. 208).

En ese sentido, la figura 3.63 muestra una confluencia entre la moda, el espectáculo público y las restricciones sociales. La escena se desarrolla durante un espectáculo circense, en uno de los elegantes palcos. La mujer que se encuentra en el centro de la imagen, de espaldas, luce una espectacular manteleta de gasa de seda y *guipur* negro, con bordes de terciopelo y bordados en azabache. La mayor parte de la concurrencia mira el espectáculo con atención, pero una de las mujeres del palco cercano vuelve la mirada y observa a la elegante figura central. Al mismo tiempo, la mirada de la lectora del figurín estaría tomando el lugar de otra de las espectadoras en el circo, contemplando indiscretamente a su vecina. Esta sensación de desprotección ante la mirada de los extraños era parte de las emociones suscitadas por la vida pública: se podía mirar a los demás con relativa impunidad, pero a la vez se era susceptible al escrutinio ajeno.

Al estar constantemente expuestos a las miradas y al juicio de los otros, los asistentes a los teatros se sentían forzados a refinar su comportamiento, impulsando así el proceso civilizador

desde ellos mismos y desde su propia vergüenza por una conducta inadecuada. Según lo expresa Fumero (1996), "la cultura, dentro del ideario liberal, era un modo de vida, y el teatro, una escuela de costumbres" (p. 139). De esta forma, se buscaba un cambio de costumbres del pueblo mediante los reglamentos para espectáculos públicos, apoyados por la presión de la prensa y el control policial.



Fig. 3.63: Manteleta de verano. *La Moda Elegante*, 14 de julio de 1892.

En ese sentido, el Teatro Nacional resultó muy útil como centro de enseñanza social: su reglamento, publicado en 1897, contiene ciertas previsiones sobre la conducta del público que asistía a sus espectáculos. Por ejemplo, se advierte: "Durante la representación todos están obligados á guardar silencio y á permanecer descubiertos" (*Reglamento del Teatro Nacional*, 1897, art. 42). También se indica: "No se permitirán los golpes, gritos ni otras demostraciones de aprobación o reprobación extraordinarias que perturben el orden y el decoro. Se prohíbe asimismo arrojar objetos al escenario" (*Reglamento del Teatro Nacional*, 1897, art. 43). Con respecto a estas admoniciones, es importante recordar cómo Elias basa una parte de *El proceso civilizatorio* en el estudio de manuales de etiqueta, que contienen prohibiciones que es necesario explicitar porque se refieren a acciones reprobables que aún se cometen. El reglamento del Teatro Nacional entonces advierte a los costarricenses que sería necesario modificar su conducta para acceder a este nuevo y lujoso espacio, donde ciertos comportamientos estarían sancionados por considerarse atrasados, pueblerinos o vulgares. Los gritos y los golpes, el barullo y el lanzamiento de objetos no se

permitían en un lugar "de respeto", donde debía mostrarse el nivel avanzado en la civilización del pueblo costarricense, pero el simple hecho de que deban mencionarse implica que estos comportamientos eran hasta cierto punto comunes en la conducta general y que, por lo tanto, era necesario educar al pueblo para su erradicación.

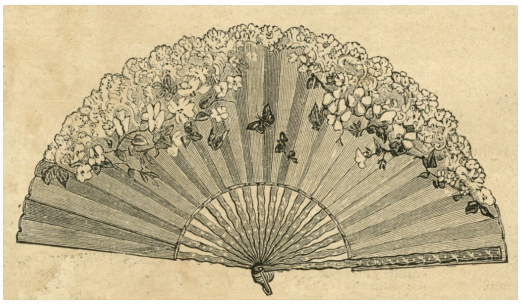




Fig. 3.64 (sup.): Abanico Montespan. *La Moda Elegante*, 14 de febrero de 1892.

Fig. 3.65 (inf.): Abanicos para trajes de reunión. *La Estación*, 16 de enero de 1889.

Es interesante notar que los figurines incluyen admoniciones parecidas para sus lectoras. *La Moda Elegante* dedica una de sus columnas de "Prácticas sociales" a la conversación, e incluye consejos sobre los ademanes y la forma de reír: "Las bruscas y estruendosas carcajadas, así como los modales alocados y groseros, son de todo punto incompatibles con los fueros de la urbanidad y de la decencia" (s.f., p. 380). Esta publicación se refiere específicamente al comportamiento femenino, por lo cual hay un enorme énfasis en la contención de los movimientos, en la discreción y en evitar los gritos y el ruido en general, como señales importantes de buena educación. Otra de sus admoniciones refleja claramente cómo una mujer podía utilizar sus accesorios para reprimir una tendencia natural a los movimientos desarreglados (figs. 3.64 y 3.65):

> Bueno y santo que demos expresión á lo que decimos; pero no es correcto ni agradable gesticular ni manotear, ni golpear en nuestras propias rodillas, y mucho menos en las del prójimo. […] El abanico, el *en-tout-cas* ó la sombrilla, y sobre todo el manguito, son verdaderos recursos para las mujeres: merced á ellos las más

> desenvueltas reprimen algo sus exagerados movimientos. (*La Moda Elegante*, s.f., p. 380)

Según este texto, si las mujeres mantenían las manos ocupadas con algún elegante accesorio, podían limitar sus gesticulaciones, con la consecuente ganancia de respetabilidad. En este sentido, asistir al teatro ofrecía muchas oportunidades de sostener pequeños objetos valiosos: "Una gran cantidad de accesorios para mujeres (parasoles, bastones, *lorgnettes*, lentes de ópera, bolsos y binoculares) contribuyeron al esplendor de la vestimenta"[118] (McNeill y Riello, 2016, p. 166) [trad. de la autora]. En esto se asemejan a la función del corsé de contener los movimientos y aquietar las carnes, ya que una mujer debía ofrecer un aspecto de tranquilidad, contención y mesura. Esta sensación generalizada de una conducta comedida era parte de las prácticas asociadas con la clase alta, que se reproducirían gracias a las constantes recomendaciones de los figurines y al ejemplo visual que ofrecían los grabados de moda y la convivencia con otras personas de clase similar. En esto, el Teatro Nacional fungiría como un espacio ideal para facilitar estos roces entre la gente de "buen gusto" y así establecer un *habitus* de clase muy específico.

En general, los modales que mencionan los figurines del acopio no se referían sólo a las conversaciones cotidianas, sino que servían como preceptos para todo tipo de situaciones sociales. Una mujer bien educada que asistiese al teatro no sería escandalosa, no se reiría en exceso, no gesticularía torpemente y se contendría al llamar la atención de sus acompañantes: "Es también gran descortesía tirar de la ropa, ó darle con la mano en el brazo, ó en el hombro, á la persona con quien queremos hablar" (*La Moda Elegante*, s.f., p. 380).

Los modales adecuados acompañaban una presentación personal impecable, que requería el uso de ciertas prendas específicamente diseñadas para su uso en los teatros y otros espectáculos similares. La escogencia de las prendas "adecuadas" para el uso en los espacios de entretenimiento era crucial para denotar la pertenencia a la élite y demostrar la cuidada educación de las mujeres

---

[118] "A panoply of accessories for women —parasols, canes, lorgnettes, opera glasses, handbags and binoculars — contributed to the splendor of dressing" (McNeill y Riello, 2016, p. 166).

del público. Los figurines detallan algunas de las prendas que se preferían para estos encuentros sociales, que demostraban un extraordinario nivel de lujo en sus materiales y adornos. Los vestidos y los abrigos para bailes y funciones en el teatro eran de las prendas más exquisitamente decoradas y caras: "Entre las prendas más adornadas se encontraban [...] las capas de noche largas que se usarían después de la cena o la ópera"[119] (McNeill y Riello, 2016, p. 164) [trad. de la autora].



Fig. 3.66: Abrigo de *matelassé* (izq.) y salida de teatro (der.). *La Moda Elegante*, 22 de enero de 1892.

La figura 3.66 muestra a dos mujeres que visten sendos abrigos en un escenario similar al vestíbulo de un gran teatro. Los abrigos son sumamente lujosos, y el de la derecha corresponde a una salida de teatro, con la forma de una especie de capa voluminosa con capucha. Está confeccionada en felpa azul pavo real, forrada de raso, adornada con bordados de cuentas de color azul y con un borde de piel en el cuello y el delantero. Por debajo de este abrigo se asoma la cola de un vestido adornado con cintas y motivos vegetales.

Los figurines también recomendaban abrigos de pieles para la salida del teatro, especialmente para combatir el frío de la calle luego de haber permanecido por horas en el ambiente cálido del establecimiento: "Para salir del teatro se hace la esclavina completamente de pieles, nutria ó astrakán, que se guarnece con un canesú en punta bordado de oro, y se la forra en

[119] "Among the most embellished garments were […] the floor-length evening capes to be worn after dinner or the opera" (McNeill y Riello, 2016, p. 164).

raso color de anémona ó verde Nilo" (*La Moda Elegante*, 6 de febrero de 1892, p. 50). Es innegable que se buscaba un lujo imponente en la confección de estas prendas, que se lucirían a la salida de las actividades y que cubrirían los lujosos trajes de noche. La salida de teatro le permitiría a las mujeres cubrirse del frío, con lo que tendrían una justificación práctica para adquirir tales lujos, pero a la vez debía ser una prenda que continuara exhibiendo el lujo extraordinario de las prendas internas y que debía mostrarse ante los transeúntes cerca de las salidas del teatro. Esta forma de evidenciar el *habitus* de clase de las asistentes al teatro estaba diseñada para ser observada por los ajenos: los viandantes, los criados en las casas o los encargados del guardarropa en los teatros.



Fig. 3.67: Vestido para *soirée* y teatro (izq.) y vestido de calle (der.). *La Moda Elegante*, 14 de abril de 1892.

Por su parte, los vestidos para los bailes y el teatro eran igualmente complejos y correspondían a la culminación del lujo, el buen gusto y la elegancia en el guardarropa de las mujeres de clase alta. En *La Moda Elegante* aparece un ejemplo de vestido de noche (fig. 3.67), hecho de raso color limón y cuya descripción es apasionante:

> El cuerpo es de raso, con solapitas de seda blanca por delante, cuyas solapas van cerradas con un ramo de flores de oro y un galón también de oro que va a cerrarse por detrás en la cintura. El pecho y los hombros van cubiertos de unas ondas y de bandeletas de muselina tornasolada, de los siete colores del arco iris, que

> descienden por detrás del cuerpo y se extienden formando siete ramas sobre la cola de la falda. (*La Moda Elegante*, 14 de abril de 1892, p. 161)

Las cascadas de tela que caen a un costado de la falda de este suntuoso ejemplo de un traje para teatro, recuerdan el extraordinario placer que una mujer podía derivar de vivir rodeada de estos objetos: la muselina es una tela suave y vaporosa, de tacto agradable al igual que el raso que conforma el corpiño. El tornasol de la muselina y la superficie lisa del raso reflejaban fabulosamente la luz artificial en un teatro, lo que sumaba un detalle luminoso al aspecto de por sí opulento y liviano de este modelo. El placer visual y el placer táctil que la usuaria de este vestido podía conseguir se reproducían también en el placer que ver su traje causaba en otras mujeres, en el aprendizaje que podían derivar de observar la hechura y los materiales, los gestos y la postura de la mujer vestida de gala para el teatro.

En general, se puede afirmar que la asistencia al teatro era parte del *habitus* de una clase social que buscaba autoafirmarse en nuestro país y que deseaba orientar sus elecciones estéticas y su estilo de vida particular. Según Gutiérrez (2004):

> La participación en el ritual del teatro constituía un símbolo de la pertenencia a un determinado grupo social, al compartir determinados gustos y conocimientos, pero tras el acontecimiento cultural, el evento social, el punto de encuentro, la referencia precisa al sentido de inclusión adquirían dimensiones preferentes. (p. 12)

La educación de los gustos, de los modales y de la presentación personal que podía lograrse mediante la asistencia a estos espectáculos, hacía que la construcción del Teatro Nacional fuese sumamente importante dentro del proyecto liberal de la "civilización" de las costumbres, lograda de una manera que apelaba a los mecanismos duales de la vergüenza y de la búsqueda del placer que otorgaban los nuevos objetos de consumo. "Y para el refinamiento y la depuración del gusto y de las costumbres sociales, el teatro es una palanca poderosa, cuya influencia no es posible negar en ésta época de la civilización" (*La República*, 17 de octubre de 1897, p. 2).

3.3.3. El estreno del Teatro Nacional

La inauguración del Teatro Nacional estuvo precedida por una gran expectativa. Algunos diarios publicaron notas que evidencian el interés por el nuevo teatro y por su relación con el gusto francés. Por ejemplo, en *El Heraldo* se compara San José con París gracias al nuevo edificio:

> Estamos en víspera de ver una nueva transformación en la vida artística de Costa Rica: el estreno del Teatro Nacional, después de haber estado el arte escénico como crisálida en el carcomido Teatro de Variedades.
>
> Y aquí es donde parecemos parisienses en cuanto á los noveleros y estetos, sin tener la pretensión de parecernos en otras cosas, es claro que al arribar al nuevo teatro dejaremos al otro como "triste páramo cubierto con la lava del dolor" ("Actualidad", *El Heraldo*, 9 de octubre de 1897, p. 2).

En ese artículo, se compara la calle que une ambos teatros con Broadway y con la Avenue de l'Opera y se comenta que "la *troupe* francesa ha convertido á San José en un faubourg parisiense" (en *El Heraldo*, 9 de octubre de 1897, p. 2). De igual manera, se habla de nuevos restaurantes y cantinas que han surgido cerca del Teatro Nacional con la intención de resaltar la vida social que el Teatro le ofrecía a los josefinos. La apertura del Teatro Nacional se consideraba esencial para traer a Costa Rica los valores estéticos y de comportamiento que se desarrollaban en la capital francesa, en un claro ejemplo del poder cultural francés:

> Mas ahora no queremos hablar sino del teatro; es decir, de lo que ahora raya en Francia como factor de primera categoría en materia de arte. Porque Francia reúne las condiciones más excelentes de la escena; viveza, entusiasmo, talento, movimiento, pasión, sprit, gracia y en la cumbre, mujeres seductoras.

> Vamos á tener una gran temporada. Así nos lo había prometido, y así nos lo va á cumplir, el inteligente y simpático *señor Aubry*. ("El estreno del Teatro Nacional", *El Heraldo*, 10 de octubre de 1897, p. 2).

Estos textos cristalizan la actitud generalizada de las élites costarricenses: la ansiosa expectativa por el disfrute de un espectáculo más imponente que los que se habían presentado hasta la fecha, la alegría por unirse a la corriente cultural europea, la perspectiva de un nuevo lugar de disfrute y de ostentación. *La República* se refiere a este acontecimiento así: "Ni el lujo extremado de nuestro coliseo, ni el derroche de belleza de nuestras josefinas, han podido hasta ahora distraer la ansiedad con que se espera el doble estreno" ("Última hora: Teatro", 20 de octubre de 1897, p. 3). De este modo, el estreno adquirió las dimensiones de un acontecimiento social solemne que debía demostrar el nivel de cultura y "civilización" adquirida por la Costa Rica liberal:

> Por fin llega el día de coronar la obra. El Teatro Nacional se estrenará el martes próximo y esa inauguración revestirá la solemnidad que requiere un hecho no común, el éxito de grandes esfuerzos, del empleo de un capital considerable y de la constancia infatigable del Gobierno y pueblo costarricenses.
>
> No podemos menos de mostrarnos satisfechos con el nuevo edificio, tal vez demasiado lujoso y caro para un país como Costa Rica, pero que por lo mismo le hace honor, por su construcción, capacidad y elegancia. ("Estreno del Teatro Nacional", *La República*, 17 de octubre de 1897, p. 2)

La opulencia del Teatro Nacional se consideraba inusitada para Costa Rica, aunque esa misma elegancia servía como una representación de cómo la sociedad costarricense se había "civilizado" lo suficiente para merecer un espacio bello y lujoso, el cual se compara favorablemente con otros teatros de Latinoamérica y hasta de Europa. Por lo tanto, los costarricenses de la élite se sentían honrados y representados en el nuevo teatro y asumieron la



COMPAÑIA

FRANCESA DE OPERA

Esta Empresa tiene el honor de avisar al culto público de San José que la inauguración del Teatro Nacional será definitivamente el martes 19 del corriente.

Se reservarán las localidades de los abonados hasta el lunes por la mañana. Después de las 10, la Empresa podrá disponer de los asientos que no hayan sido recogidos.

Empezará el abono el sábado 23 del corriente.

Se levantará el telón á las 7¾ en punto.

LA DIRECCION

Fig. 3.68: Aviso de la inauguración del Teatro Nacional de Costa Rica. *La República*, 17 de octubre de 1897.

inauguración como un hecho importante en su calendario social y que requería una presentación personal "adecuada". El criterio para seleccionar la forma de vestir "apropiada" pudo haberse formado gracias a la influencia de los figurines, cuya suscripción se anunciaba en los periódicos al mismo tiempo que se comentaba en ellos el estreno del Teatro, pero posiblemente también incorporó elementos como las opiniones expresadas en los diarios costarricenses, el tipo de objetos que se podían adquirir en San José, y las fotografías de las actrices de la Compañía de Ópera Francesa Aubry, como se desarrollará más adelante.

Una buena parte de la expectativa que generó el estreno del Teatro Nacional pudo derivarse de las posibilidades de ceremonia social que la temporada teatral ofrecía a los costarricenses que pudieran pagarse los abonos. Bourdieu (2016) lo expresa así:

> Al contrario que el teatro "burgués", la ópera o las exposiciones (por no hablar de los preestrenos o de las *soirées* de gala), que dan ocasión o pretexto para unas ceremonias sociales que permiten a un público elegido afirmar y probar su pertenencia al "mundo" con la obediencia a los ritmos del calendario mundano, al

> mismo tiempo integradores y distintivos, el museo de arte recibe a no importa quién (en los límites del capital cultural disponible), en no importa qué momento, sin ninguna exigencia en materia de vestuario, no ofreciendo así ninguna de las gratificaciones sociales vinculadas a las grandes manifestaciones mundanas. (p. 319)

Esa afortunada mención a las exigencias de la ópera es pertinente para describir las expectativas que generó el estreno del Teatro Nacional en nuestro país. Poseer una tarjeta de abono (fig. 3.69) implicaba ser parte de este "público elegido". Los poseedores podrían autoafirmarse, en el sentido social y de clase, con su misma participación en las funciones teatrales: su asistencia aseguraba su pertenencia a la élite y a sus pasatiempos mundanos, que estaban aparejados con una larga serie de exigencias en materia de cultura, educación y vestimenta. La apertura del Teatro Nacional supuso la aparición, en el calendario social de la élite capitalina, de actividades que unían a sus miembros como una clase y los distinguían del resto, una posibilidad de compartir ceremonias sociales que evidenciaban su refinamiento y que coronaban una parte de su proceso civilizador.

La primera función en el Teatro Nacional se realizó en la noche del 19 de octubre de 1897, con la representación de la ópera *Fausto* por la Compañía Francesa de Ópera de *Monsieur* Aubry (fig. 3.68). El *Diario de Costa Rica* reportó que más de 100 personas habían asistido al ensayo de *Fausto* del 19 de octubre, y luego hicieron una excursión por el teatro. En la función de la noche, el presidente Rafael Iglesias ofreció unas palabras y se cantaron los himnos de Costa Rica y de Francia (20 de octubre de 1897, p. 3). Esta primera presentación debió de funcionar como inauguración del Teatro ya que asistieron dignatarios importantes y el presidente de Costa Rica. Sin embargo, hubo un cierto descontento porque muchos esperaban una inauguración abierta al público sin necesidad de adquirir entradas, lo que no ocurrió (Santamaría et al., 2017, p. 82). Por lo tanto, se considera que la función del 19 de octubre fue un estreno y no una inauguración oficial.



Fig. 3.69: Tarjeta de abono para la temporada inaugural del Teatro Nacional, octubre de 1897. Colección del Archivo Histórico del Teatro Nacional, n.º de registro AH-001-008.

De todas maneras, es innegable que el estreno del Teatro Nacional cautivó el interés de los costarricenses, y muchos narraron sus impresiones de esta primera función en los periódicos. Estas narraciones incluyen mayormente apreciaciones sobre el espectáculo musical que ofreció la Compañía de Ópera Francesa, aunque se pueden encontrar algunas breves notas sobre la presentación personal de los asistentes al estreno. Por ejemplo, Fabio Baudrit escribió en el artículo "Notas de un Diletanti": "Cuando bajo los párpados, creo ver cien niñas bellas, risueñas y elegantes recorriendo el foyer y á la claridad blanquísima de las lámparas de la entrada, multitud de sombreros de reluciente seda" (*El Imparcial*, 24 de octubre de 1897, p. 2).

Cuando se describe la vestimenta del público femenino, se hace mucho énfasis en los materiales lujosos, en la blanquísima piel de las "niñas" josefinas y en su gracia y su alegría deslumbrantes. Esto permite retomar lo que se describió anteriormente sobre la importancia del cutis blanco que se reproducía constantemente en los figurines, ya que, en Costa Rica, esta característica se consideraba atractiva y necesaria en una mujer de clase alta. Un claro ejemplo de esto se encuentra en los versos que Máximo Soto Hall incluyó en su nota "Fantasía teatral":

> Quedé deslumbrado! En jaula de oro y mármol lucían sus encantos centenares de bellas. […]
>
> "Las lunas venecianas en el fondo
>
> Copiaban con su luz intensa y pura,
>
> Damas gentiles de cabellos blondos
>
> Pálidas niñas de melena obscura.

> Cintas, perfumes, perlas, ramilletes,
> De seda y oro caprichosos lazos,
> Y los salvajes y anchos brazaletes
> Aprisionando los desnudos brazos"
>
> Después seguí contemplando el teatro. Me parecía que se trataba de un cuento *de las mil y una noches*. Cientos de luces eléctricas, como condensaciones de sol, inundaban de luz el edificio. Las molduras doradas relampagueaban; el tapiz rojo semejaba con sus puntos áureos un escudo de oro teñido de sangre. (*Diario de Costa Rica*, 21 de octubre de 1897, p. 2).

El aspecto opulento de la decoración del teatro atrapó la atención constante de los comentaristas: abundan las referencias al mármol, al terciopelo y a los dorados. Aún más, esta opulenta decoración del interior del Teatro Nacional encuentra un reflejo indudable en las telas y los adornos que las mujeres eligieron para presentarse esa noche. Según estas descripciones, las damas josefinas parecen haber seleccionado telas de seda, con múltiples adornos, cintas, bordados y joyas que reflejaban la luz artificial dentro del Teatro. Este es un aspecto que ya se ha descrito en el traje para el teatro de la figura 3.67: a finales del siglo XIX se encontraba de muy buen gusto utilizar materiales brillantes y lisos en las joyas y vestidos que se exhibirían a la luz artificial puesto que contribuirían a atraer las miradas gracias al juego de luces y reflejos en su superficie.

Varios años después del estreno del Teatro Nacional, se publicó en *La Nueva Prensa* un artículo de Guillermo Tristán en el que narra sus impresiones de esa velada:

> Aquella noche de la inauguración del Nacional, fue sin duda alguna motivo de conmoción social y puedo enorgullecerme de haberla visto. Cómo se dibujan en mis recuerdos la severidad del traje, de rigurosa etiqueta los caballeros, los trajes de las damas de luengas colas, de maravillosos adornos, porque el reglamento interior del Coliseo, exigía el traje de etiqueta para la concurrencia. La costumbre se abandonó cuando invadió la democracia los llamados altos círculos de la

> aristocracia. […] Como en todas las épocas, las casas de préstamo habían hecho sus ganancias del año porque nadie quería faltar a la inauguración. ("Viejos recuerdos del Teatro Nacional", 14 de octubre de 1929, p. 15)

Como se desprende de las memorias de Tristán, los comerciantes josefinos que ofrecían ropa, telas, accesorios, zapatos y sombreros pudieron encontrar, en el estreno del Teatro, una ocasión para colocar mercadería lujosa y de estilo europeo. Entre los costarricenses acaudalados se extendió el rumor de que la inauguración del Teatro requería estricta etiqueta en el vestir, según lo menciona Fischel (1992):

> Con el anuncio de la pronta apertura del Teatro, apareció la novelería y el afán de derroche y ostentación. A alguien se le ocurrió la idea de que para asistir al coliseo era indispensable el traje de rigurosa etiqueta. […] Pese a diversas llamadas a la mesura y al recato, prevaleció la idea del traje de etiqueta. La verdad es que hubo personas que prefirieron no asistir al Teatro antes que presentarse vestidas de manera sencilla. Otras, sin pensar en el gasto, se sometieron a las exigencias de la moda. (p. 338)

Un pequeño aviso que se publicó en el *Diario de Costa Rica* refleja la súbita necesidad de encontrar prendas elegantes para el público. Se anunciaba la venta de un conjunto de frac y chaleco casi nuevos por la suma de $ 30, con la indicación expresa de que servirían "Para el Teatro nuevo" (fig. 3.70). Esto implicaba la necesidad de la población costarricense de asociarse visualmente con las prácticas de las clases altas europeas, con la idea expresa de copiar el grado de lujo que se consideraba necesario en un acontecimiento social tan relevante como el estreno del Teatro.

Los figurines de modas del acopio incluían grabados de trajes y abrigos indicados para asistir a bailes y teatros, que pudieron servir de guía para los estilos que posiblemente se usaron en

la temporada teatral. Fischel (1992) recalca la necesidad de los costarricenses de las élites de vestirse de manera lujosa y elegante para el estreno:


Para el Teatro Nuevo
SE VENDE un frac y chaleco casi nuevo por $ 30-00. Es para persona mediana. El *Diario* informará.

Fig. 3.70: Aviso de la venta de un frac y un chaleco. *Diario de Costa Rica*, 20 de octubre de 1897.

> La inauguración del Teatro fue, sin duda alguna, motivo de conmoción social. Damas ataviadas con sus mejores trajes, caballeros de estricta etiqueta, militares con sus uniformes de gala, inusual lujo en una capital caracterizada aún por sus humildes casas de adobe y calles de piedra y tierra […]. (p. 342)

Fischel remarca la desconexión entre la ciudad, aún considerada pobre y "atrasada" en muchos respectos, y el nuevo lujo del que disfrutaban las élites invitadas al nuevo Teatro. Con esto es aún más evidente que las clases altas habían requerido este nuevo espacio para completar las necesidades de su *habitus* de clase, que las impulsaba hacia los pasatiempos considerados "cultos" y "civilizados", hacia los espacios construidos al estilo europeo,. Estos fungían como un "decorado" donde pudieran representarse "adecuadamente" las escenas más importantes de su vida social. El estreno del Teatro debía entonces llenar las altísimas expectativas de una clase social que se sentía merecedora de una nueva cultura y un nuevo lujo, antes desconocido en Costa Rica.

Anteriormente se ha explicado cómo los figurines se insertaron en las nuevas exigencias de las clases altas costarricenses, que necesitaban un nexo visual con la vestimenta europea. Las revistas de modas pudieron incidir en los atuendos que las damas costarricenses eligieron para el estreno del Teatro Nacional. Aunque no se conservan fotografías de los asistentes a la inauguración, es posible deducir el tipo de materiales y adornos que se prefirieron gracias a las narraciones publicadas en los periódicos y a documentos oficiales, como el reglamento del mismo Teatro.

En ese sentido, es importante analizar el tipo de vestimenta que aparecía en los figurines y situarla dentro del contexto del estreno del Teatro Nacional. La figura 3.71 muestra a dos mujeres

que interpretan un número musical en un salón alfombrado. Una de ellas toca el piano, ataviada con un traje de color verde Nilo, con el corpiño cruzado, sin mangas y con una larga cola. Lleva adornos de cristal de colores y pasamanería de oro y plata. Su compañera muestra un vestido de damasco y raso negros, con motivos florales y una capa de encaje en la espalda. Los hombros están profusamente decorados con recogidos de encaje bordado, y la espalda lleva bordados de cuentas de azabache. La mujer lleva además guantes largos negros, pulseras, aretes y un tocado con motivos vegetales en azabache.



Fig. 3.71: Trajes de *soirée* y de teatro. *La Moda Elegante*, 30 de marzo de 1892.

La extraordinaria opulencia de estos vestidos servía para recalcar la importancia social de la velada a la que asistían las mujeres. La aparición de colas, guantes largos, vestidos profundamente escotados y brazos desnudos eran signos claros, para las mujeres de fines del siglo XIX, de que estos trajes pertenecían a una ocasión solemne y elegante. Al mismo tiempo, las colas cubiertas de encaje, los flecos en los ruedos y la multitud de pequeños detalles frágiles y costosos implicaban que estos vestidos serían utilizados solo por mujeres que sabrían manejarse con cuidado en los espacios, de tal forma que no se enredasen ni se dañasen sus bellos vestidos. Esto implicaba un tipo de educación muy cuidada, que se reflejaría en un grado superior de familiaridad con los

movimientos contenidos de una mujer "de buen gusto" y con los muebles y espacios propios de un teatro.

De esta forma, los figurines podrían guiar el gusto de las damas que asistieran al estreno del Teatro Nacional, ofreciéndoles la información visual necesaria para denotar la importancia social de esa velada. Curiosamente, en las fechas cercanas al estreno del Teatro, los figurines no fueron los únicos textos que enseñaban a las mujeres costarricenses los finos detalles de la presentación social "adecuada" a su clase. Entre el 17 y el 21 de octubre de 1897, el periódico *La República* publicó una serie de traducciones de artículos franceses titulados "El buen gusto en el trato social", que versaban sobre consejos de vestimenta para las clases altas; del 24 al 31 de octubre se publicó otra serie similar con el tema de los bailes. El día anterior a la publicación de estos artículos, el redactor de *La República* avisó con la siguiente nota:

> Mañana comenzaremos á publicar varios trabajos interesantes aplicables á nuestro modo de ser de lo que llamamos alta sociedad.
>
> En el interés de todos está aprovechar lo que sea posible y racional de lo que se practica en las sociedades adelantadas. Mucho ojo, pues. ("De sociedad", *La República*, 16 de octubre de 1897, p. 2).

Sin mencionar directamente el estreno del Teatro, estas publicaciones igualmente pudieron incidir en los lectores de estos periódicos que necesitasen una guía de qué vestir para la temporada teatral. Los artículos aparecieron en cuatro ediciones muy cercanas al estreno: los tres primeros se referían a la vestimenta femenina, y el último, a la masculina. Es evidente que las prendas femeninas eran más complejas y variadas que las masculinas, además de que debían ajustarse correctamente a un sinfín de ocasiones sociales. De este modo, *La República* se insertó en una corriente social que buscaba educar los gustos de los costarricenses de tal forma que estuviesen "correctamente" presentados en un espacio nuevo y de estilo más europeo. Con esta serie de artículos se buscó orientar las decisiones de consumo de los costarricenses, quienes pudieron

encontrarse aún en una situación de incertidumbre acerca de su propio nivel de "civilización": los consejos que se desprendían de estos artículos podrían ayudar a aplacar esas nuevas inseguridades.

Sin embargo, otros periódicos josefinos reaccionaron airadamente contra las lecciones de urbanidad y buenas maneras que esa serie de artículos pretendía diseminar. El *Diario de Costa Rica* se quejó con amargura por el contenido de estas publicaciones, juzgándolas inadecuadas para la "buena sociedad" costarricense: "Eso que la hoja *decana* nos quiere enseñar no lo ignoran ni los chicos de escuela, contimás personas cultas que han viajado ó que han tenido roce con los extranjeros residentes en el país o alguna familiaridad con los libros" ("Basta de bromas", 27 de octubre de 1897, p. 3). En este caso, se detalla una situación particular: la posibilidad de que ciertos segmentos de la sociedad costarricense estuviesen suficientemente convencidos y seguros de su propio grado de civilización como para encontrar ofensivo que se les explicasen reglas ya conocidas por ellos, normas obtenidas por su roce con individuos extranjeros. Aún más, el *Diario de Costa Rica* insistió en su desagrado al publicar lo siguiente:

> Al aparecimiento de los primeros [artículos] creímos que se trataba de una broma ó de una pulla. Hoy vemos que la cosa es seria y no nos cabe la sorpresa. Esas reglas, buenas están para ser dadas á niños ó personas sin educación, pero nunca para que sirvan de enseñanza á una sociedad como la nuestra; donde la mayoría de sus miembros han viajado por Europa y no como fardos sino como personas, y los que no lo han hecho, parece, por su cultura, que hubieran vivido en los más altos centros de civilización. ("Es raro", 26 de octubre de 1897, p. 2)

En este sentido, el redactor del *Diario de Costa Rica* insiste en que la verdadera civilización se obtenía al viajar por Europa, ya conocida como la cuna del buen gusto y de los modales, algo que "la mayoría" de la sociedad costarricense había podido realizar. Naturalmente, esta "mayoría" corresponde únicamente a los segmentos de la élite costarricense, quienes tenían la posibilidad de conocer Europa y empaparse de sus costumbres y de sus prácticas vestimentarias. Esto demuestra

que era relativamente común que las clases altas costarricenses emprendieran la travesía europea con el fin de educar y formar el gusto de sus miembros. Con esto, se trataba de expresar que las élites se consideraban a sí mismas adecuadamente civilizadas, por lo menos lo suficiente como para asistir al Teatro Nacional sin escándalo ni vergüenza. La censura del *Diario de Costa Rica* no impidió que *La República* continuase publicando la serie "El buen gusto en el trato social", aunque es importante mencionar que su publicación cesó abruptamente el 31 de octubre, dejando inconclusa la serie sobre los bailes.

Al reproducir esa serie de artículos, *La República* evidenció algunas de las inseguridades que podían embargar a los costarricenses que no dominaran por completo la etiqueta europea o que no se sintieran "suficientemente" civilizados. Una de las posibles preocupaciones a las que se refieren en "El buen gusto en el trato social" es la de escoger correctamente los vestidos según la ocasión social:

> Los periódicos de modas indican con suficiente claridad el destino de cada uno de sus modelos; los almacenes especiales y las modistas no confundirán el vestido de calle con el de *soirée*; parece pues que sería la cosa más sencilla del mundo vestirse según la etiqueta. Sin embargo, no hay nada que exija más tacto y *savoir-vivre*, á causa de las mil circunstancias accidentales que modifican las reglas adoptadas. (*La República*, 17 de octubre de 1897, p. 2)

Al igual que los textos presentes en los figurines, esta serie de artículos presenta la moda como un campo inestable, en el que las reglas mutan con frecuencia. No prestar atención a los últimos desarrollos de la moda podría implicar el desastre social: la correspondiente vergüenza sería suficiente para disuadir la ruptura de las reglas. Un ejemplo claro de las distinciones entre los trajes femeninos se muestra en la figura 3.67, en la que aparecen dos mujeres: una, ataviada para una velada elegante, y otra que la ayuda a peinarse, vestida con un traje de calle. Ambos vestidos muestran las finas cinturas encorsetadas de la época, pero sus volúmenes, colores, detalles,

accesorios y materiales los hacen lucir sumamente distintos. En este caso, la diferencia mayor se encuentra en el nivel de lujo que exhibe el traje de noche, y en la cantidad de piel que descubre en el escote y los brazos.

A pesar de que la mayor parte de trajes de noche que aparecen en los figurines son extremadamente lujosos, las mujeres "decentes" debían tener cuidado al mostrar un lujo inapropiado para la ocasión. En "El buen gusto en el trato social" se critica acremente el uso indebido de vestidos muy lujosos:

> Un lujo fuera de lugar hace sospechar del honor de la mujer que se lo permite; su menor inconveniente es hacer decir á los malévolos que para que una mujer ostente fuera de propósito grandes *toilettes*, es preciso que no tenga ocasiones de hacerlo entre personas de su clase. (*La República*, 17 de octubre de 1897, p. 2)

Este malintencionado comentario implica que las mujeres que aparecen vestidas con excesiva opulencia lo hacen porque han sido rechazadas de los círculos de "buena sociedad" y no reciben invitaciones a los encuentros legítimos para lucir sus trajes más imponentes. Esta es parte de las inseguridades que la inestabilidad del campo de la moda podía crear en mujeres alejadas de las capitales del estilo, quienes se debatirían entre lucir su riqueza para demostrar su reciente pertenencia a la élite o preferir un aspecto más modesto que demostrara su contención y una familiaridad con el lujo tal que no necesitase de mayor demostración.

En nuestro país es posible encontrar ejemplo de trajes de noche elaborados y lujosos. Por ejemplo, la figura 3.72 muestra a una pareja que se hizo retratar en el estudio de Rudd y Paynter, en San José. El hombre viste un conjunto de levita (saco sin colas), pantalón largo, camisa blanca y corbatín, complementado con un sombrero de Panamá, botines de cuero y un pañuelo.

Por su parte, la mujer de la fotografía lleva un vestido formal, con amplio escote, hombros caídos y mangas cortas. El corpiño de su vestido está confeccionado en raso y es ligeramente ablusado, pero con la cintura marcada y el busto levantado por un corsé. Las mangas y el escote

están bordeados de adornos de pasamanería, similares a flecos. La falda es amplia, de una tela menos reluciente que la del corpiño, y lleva adornos, recogidos y vuelos alrededor de la parte baja. La dama completa su atuendo con un rebozo de color claro, un pañuelo, botines, collares, aretes y una sombrilla de mango largo. Su cabello está peinado en un semirrecogido, con bucles que caen sobre sus hombros.



Fig. 3.72: Pareja retratada en el estudio de Rudd y Paynter, s. f. Colección del Museo Nacional de Costa Rica, n.º de registro 990.

Esta pareja demuestra un esfuerzo consciente de apegarse a los gustos completamente europeos para las ocasiones elegantes. El vestido de la mujer, por su escote profundo y brazos desnudos, sería apropiado para actividades nocturnas, de la misma manera que sus joyas serían más aceptables en una ocasión formal. El atuendo de la dama de esta fotografía puede compararse con el traje y el abrigo de las figuras 3.73 y 3.74. El vestido de baile que aparece en la figura 3.73 posee ciertas similitudes con el de la dama costarricense: ambos exhiben escotes muy descubiertos y mangas cortas; corpiños ligeramente ablusados; adornos en el escote, las mangas y el ruedo, y collares de perlas de varias vueltas. A pesar de las similitudes en el estilo y la silueta del vestido, existen diferencias notables, como la escogencia de colores, el tipo de adornos y cintas que se utilizan, y el peinado. Los vestidos y salidas de baile, como los de las figuras 3.73 y 3.74, correspondían a trajes muy elegantes, que suponían la asistencia a actividades sociales más extravagantes.



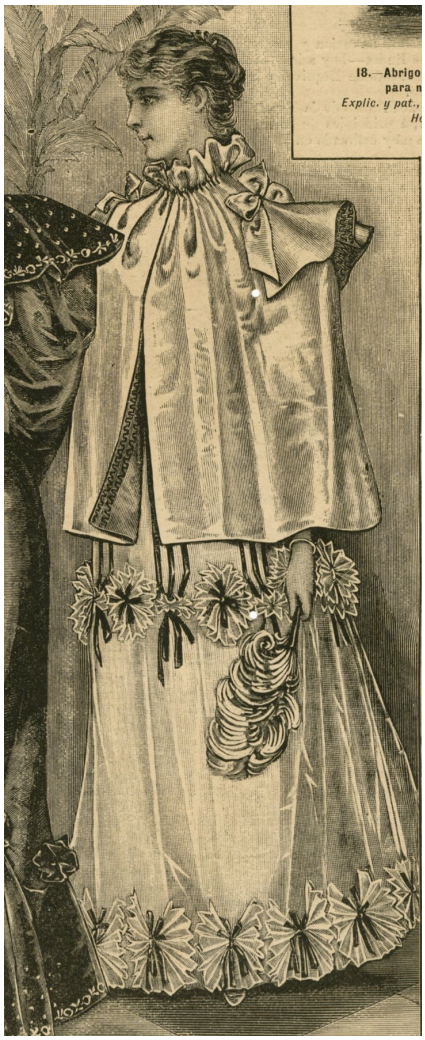


Fig. 3.73 (izq.): Vestido de baile. *La Moda Elegante*, 6 de diciembre de 1893.
Fig. 3.74 (der.): Salida de baile a juego. *La Moda Elegante*, 6 de diciembre de 1893.

Un vestido como el de la dama costarricense de la figura 3.72 hubiese sido "aceptable" en la ocasión del estreno del Teatro Nacional, precisamente por su aspecto lujoso y ceremonial. Como se verá más adelante, todos los materiales y los accesorios de atuendos masculinos y femeninos similares a los que lleva esta pareja, podrían adquirirse en los comercios capitalinos en octubre de 1897.

Más allá del aspecto material necesario para la representación de clase alta, es necesario examinar los significados culturales más profundos de ese requerimiento generalizado de un aspecto elegante y opulento para el estreno del Teatro Nacional. En este sentido, Bourdieu (2016)

ofrece pistas muy importantes para interpretar lo que tornó a llamarse "afán de novelería" entre las élites costarricenses. Esta frase despectiva es muy reveladora de las actitudes sociales con respecto a la moda: se considera que es un aspecto excesivamente frívolo y superficial como para que deba interesar a las personas cultas e inteligentes, aunque se lo permite como pasatiempo a las mujeres. Sin embargo, las damas verdaderamente juiciosas no debían afanarse por derrochar las fortunas de sus padres o de sus maridos sólo para ofrecer un aspecto lujoso en el Teatro. Así las cosas, es muy interesante que existiese una especie de llamado social por reconocer la importancia de la ocasión del estreno mediante vestimentas elegantes, que además permitirían mostrar un cierto gusto por los cánones de belleza y presentación personal europeos. Bourdieu utiliza los ejemplos de la ópera y de la velada teatral para explicar otra posible causa de la necesidad del lujo entre el público de estos espectáculos:

> Por el contrario, las fracciones dominantes hacen de la *soirée* en el teatro una ocasión para el gasto y la exhibición del gasto. Se "visten" (lo que cuesta tiempo y dinero), toman las localidades más caras de los teatros más caros, según la lógica que, en otros campos, lleva a comprar "lo mejor que hay"; se van a cenar después del espectáculo. Eligen su teatro como se elige una *boutique*, marcada con todos los signos de la "calidad" y apropiada para ponerse al abrigo de las "desagradables sorpresas" y de las "faltas de gusto" […]. (Bourdieu, 2016, p. 317)

En este caso, Bourdieu diferencia la forma de apropiación de la obra artística que hacen los "intelectuales", del tipo que efectúan las fracciones dominantes[120]. La distinción que realiza Bourdieu se basa en la relación entre el costo material y el beneficio cultural que cada segmento espera obtener: los intelectuales reducen su gasto ostentoso al asistir al teatro (en ropas, boletos, etc.) y esperan recuperar su inversión en el beneficio simbólico de apropiarse de la obra (para usar sus insumos en conversaciones, libros o clases). Por el contrario, las fracciones dominantes utilizan

[120] Bourdieu establece una separación dentro de la clase dominante: los intelectuales poseen mayor capital cultural, pero menor capital económico, y se constituyen en la fracción dominada dentro de la clase dominante. La fracción dominante, por el contrario, posee mayor capital económico y menor capital cultural.

la apropiación de la obra artística como un recurso para demostrar su riqueza en la ceremonia que rodea esta adquisición: su presentación personal, sus localidades, la alimentación posterior, el "dejarse ver". Estos modos de "adquisición" de la cultura ayudan a definir ciertos segmentos dentro de la clase social dominante y a delimitar muy claramente sus prácticas *enclasantes*. Así, las élites que asistieron a la inauguración del Teatro Nacional aprovecharon la ocasión para ostentar, entre ellas mismas y ante otras personas, los bienes materiales que conformaban el "buen gusto" según su clase. Las sedas, los terciopelos y los dorados; las joyas; los abanicos y los abrigos elegantes; las zapatillas de seda que envuelven el delicado pie de las mujeres ociosas: todos estos elementos confluían en una ceremonia en la cual la "alta cultura" era una inversión económica que daría réditos en el aspecto social.


El Imperiál Hotel
AVISA
que durante las noches de función despachará solamente cenas completas, El precio lo indicará el menu.

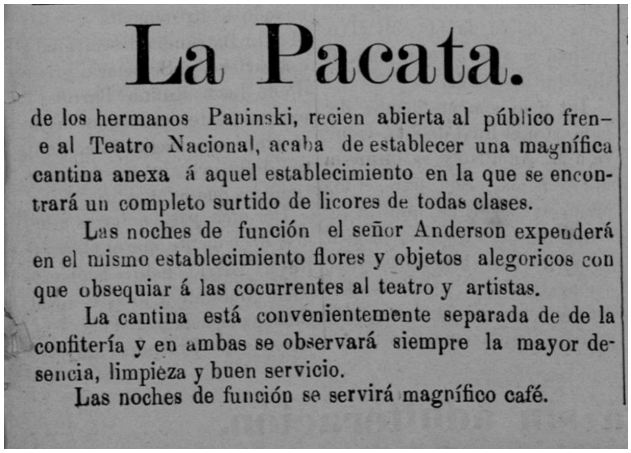

La Pacata.
de los hermanos Pavinski, recien abierta al público frente al Teatro Nacional, acaba de establecer una magnífica cantina anexa á aquel establecimiento en la que se encontrará un completo surtido de licores de todas clases.
Las noches de función el señor Anderson expenderá en el mismo establecimiento flores y objetos alegoricos con que obsequiar á las cocurrentes al teatro y artistas.
La cantina está convenientemente separada de de la confitería y en ambas se observará siempre la mayor decencia, limpieza y buen servicio.
Las noches de función se servirá magnífico café.

Fig. 3.75 (sup.): Aviso del Hotel Imperial. *El Heraldo*, 22 de octubre de 1897.

Fig. 3.76 (inf.): Aviso de La Pacata. *El Imparcial*, 23 de octubre de 1897.

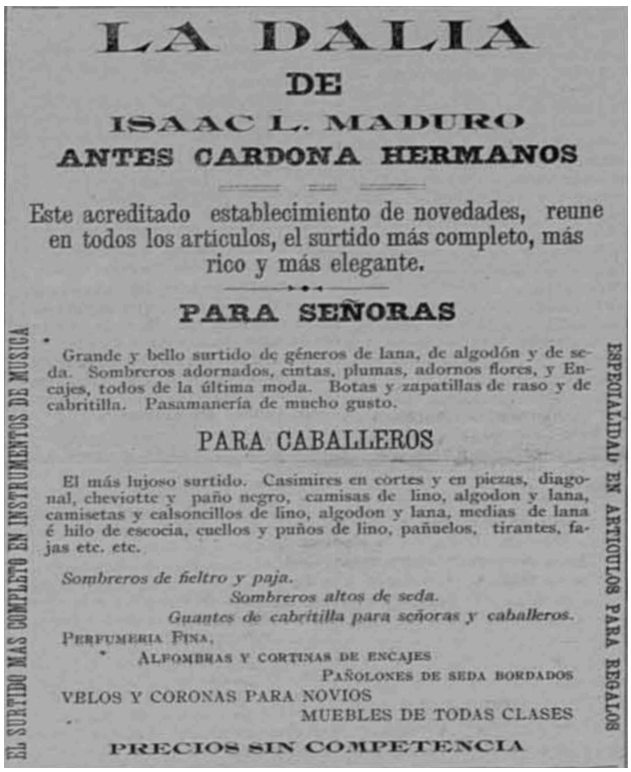
De este modo, en San José surgieron algunos comercios que buscaron asociarse al estreno del Teatro y completar la experiencia de las clases altas. Un ejemplo muy interesante de esto es el local de La Pacata, el cual se anunció con frecuencia en octubre de 1897 (fig. 3.76). Este comercio ofrecía el servicio de café, cantina, confitería y venta de flores y *souvenirs* al frente del Teatro Nacional. Esto les permitiría a los asistentes al Teatro un espacio para prolongar la experiencia de "adquirir" la función teatral: a la salida del espectáculo podrían consumir licores y refrescos antes de volver a sus casas. Lo mismo ocurría en otros restaurantes de la capital, sobre todo en los

incorporados a hoteles, que publicaban, en los diarios josefinos, sus servicios de restaurantes, cantinas y caballerizas para las noches de función (fig. 3.75).


LA ULTIMA MODA

Con gusto ponemos en conocimiento del público en general y en especial de nuestros muchos favorecedores, que hemos recibido grandes novedades del mejor gusto. Sombreros de todas clases y caprichos, hormas variadísimas, flores, cintas, plumas y todo lo que en París está en boga últimamente. Tenemos además un surtido variadísimo de adornos de fantasía, exquisitamente artísticos. ¡Todo barato!

MALVINA SCHAPS


LA DALIA

DE

ISAAC L. MADURO

ANTES CARDONA HERMANOS

Este acreditado establecimiento de novedades, reune en todos los artículos, el surtido más completo, más rico y más elegante.

PARA SEÑORAS

Grande y bello surtido de géneros de lana, de algodón y de seda. Sombreros adornados, cintas, plumas, adornos flores, y Encajes, todos de la última moda. Botas y zapatillas de raso y de cabritilla. Pasamanería de mucho gusto.

PARA CABALLEROS

El más lujoso surtido. Casimires en cortes y en piezas, diagonal, cheviotte y paño negro, camisas de lino, algodon y lana, camisetas y calsoncillos de lino, algodon y lana, medias de lana é hilo de escocia, cuellos y puños de lino, pañuelos, tirantes, fajas etc. etc.

Sombreros de fieltro y paja.

Sombreros altos de seda.

Guantes de cabritilla para señoras y caballeros.

PERFUMERIA FINA,

ALFOMBRAS Y CORTINAS DE ENCAJES

PAÑOLONES DE SEDA BORDADOS

VELOS Y CORONAS PARA NOVIOS

MUEBLES DE TODAS CLASES

PRECIOS SIN COMPETENCIA

EL SURTIDO MAS COMPLETO EN INSTRUMENTOS DE MUSICA

ESPECIALIDAD EN ARTICULOS PARA REGALOS

Como se mencionó anteriormente, los comerciantes de la capital ofrecían todos los insumos necesarios para vestirse de acuerdo a las nuevas exigencias de la clase alta. Sus diversos locales también se anunciaron con frecuencia en los diarios durante el mes de octubre de 1897. En los avisos se mencionan locales como la joyería La Perla Antillana; la sombrerería La Moda; las tiendas de ropa y de accesorios Robert Hermanos, La Última Moda, Herrero Hermanos, Elisa M. de Bellard, La Dalia, Quelquejeu & Cía. y La Villa De París; las zapaterías Española y Bertheau & Cía., y las farmacias Botica de la Victoria, Botica Alemana, Botica del Comercio y Farmacia de París.

Fig. 3.77 (sup.): Aviso de la tienda La Última Moda. *Diario de Costa Rica*, 9 de octubre de 1897.

Fig. 3.78 (inf.): Aviso de La Dalia de Isaac Maduro. *Diario de Costa Rica*, 20 de octubre de 1897.

Estos comercios insistían en su nexo con París al importar objetos caros y lujosos de esta ciudad. Por ejemplo, la señora Elisa M. de Bellard ofrecía sombreros, sombrillas, cintas, flores y abanicos recibidos de la capital francesa (fig. 1.7). La Última Moda tenía sombreros, adornos de fantasía y "todo lo que en París está en boga últimamente" (fig. 3.77). Otros comercios ofrecían maravillosas telas de lujo, que podrían utilizarse para mandar a hacer vestidos con los modelos de los figurines. Por ejemplos, La Dalia (fig. 3.78) vendía géneros de lana, algodón y seda, encajes,

pasamanerías y zapatillas de raso y de cabritilla (un tipo de cuero); La Villa de París se especializaba en sedas estilo fantasía, apropiadas para vestidos de noche; el almacén Herrero Hermanos ofrecía telas de gran lujo, y Quelquejeu & Cía. importaba sedas. Adicionalmente, la tienda Herrero Hermanos ofrecía capas para paseo y para teatro; mientras que los rebozos y los pañolones de seda se podían conseguir en comercios especializados o en almacenes como La Dalia.



Fig. 3.79: Dos salidas de baile y de teatro. *La Moda Elegante*, 14 de enero de 1892.

Con los materiales y los adornos que se ofrecían en los almacenes josefinos, era posible mandar a hacer vestidos que siguieran los patrones que acompañaban los figurines. Un ejemplo de los magníficos abrigos que se podían confeccionar como salida para el teatro se muestra en la figura 3.79. Las mujeres de la ilustración llevan abrigos largos de terciopelo con bordes de piel, además de grandes abanicos. Ambas prendas se consideraban absolutamente obligatorias para asistir a los calurosos salones de baile o a los teatros: los abanicos contribuían a hacer circular el aire alrededor de las damas encorsetadas, mientras que las salidas de teatro les permitían protegerse del cambio de temperatura al salir en la noche. La costumbre requería que las mujeres

llegasen con estos abrigos al teatro y los dejaran en el guardarropas, por lo que era común llevar también un rebozo para usar dentro del teatro:

> Las salidas de baile, aún las más lujosas, se dejan en el guarda-ropa. Una mujer puede conservar á lo más una mantilla de encaje, ó una *echarpe* de tal ilusión que arrolla en torno de sus desnudos hombros cuando siente frío. Pero estos son preservativos impotentes para contrarrestar las consecuencias fatales de una corriente de aire demasiado frío ("El buen gusto en el trato social: los bailes", *La República*, 24 de octubre de 1897).

De la misma forma, "El buen gusto en el trato social" recomendaba que las mujeres llevasen, por debajo de estos enormes abrigos, una *fourruré* (abrigo de pieles) que podían dejar sobre su silla en el salón de baile para abrigarse luego de cualquier brisa:

> Estas *fourrurés* o abrigos, formados en su mayor parte de armiños o martas de gran precio, aumentan el brillo y esplendor de la *toilette* y la mujer puede desafiar, sin peligro, esas corrientes de aire mortales, esas ventanas entreabiertas en medio de la ardiente atmósfera del baile y esas largas esperas en un vestuario o guarda-ropa frío, de donde con frecuencia saca la enfermedad que la matará en breves días. ¡Cuántas mujeres jóvenes, casadas y solteras, han sido arrebatadas al amor de su familia por esta falta de precaución! (*La República*, 20 de octubre de 1897, p. 2)

En este caso es importante notar cómo se pretendía traducir ciertas costumbres europeas a los países latinoamericanos sin realizar mayores adaptaciones al clima del trópico. Más allá de las posibles ventajas a la salud que se proponían como justificantes de los abrigos de pieles y de las salidas de teatro, era innegable que el uso de estas prendas confería un aspecto elegante y lujoso, y se convertiría en parte de las prácticas y de los objetos *enclasantes* para ayudar a recrear la nueva clase dominante en Costa Rica.

El estilo sumamente elegante que se prefería para los estrenos en el teatro y en la ópera recibía una gran influencia de las divas teatrales, quienes tenían la posibilidad de usar los ensayos y los estrenos para lucir las creaciones de los *couturiers* franceses, con mutuo beneficio. Un aspecto relevante en la relación de los figurines de modas del acopio con las producciones teatrales es que con frecuencia se reportaban los trajes que las actrices europeas habían llevado en determinados espectáculos. Por ejemplo, *La Moda Elegante* constantemente publicaba columnas que describían con detalle los atuendos de las actrices más renombradas. Algunos de estos trajes se ilustraban con bocetos menos detallados que los figurines, pero que igualmente buscaban dar una idea de los trajes de moda a las lectoras. En cada número de *La Moda Elegante* se hablaba de los estrenos en los teatros madrileños, de las piezas que habían resultado exitosas o no, y de los actores, las actrices y los escritores que se relacionan con las puestas en escena.



Fig. 3.80: Retrato de una de las cantantes de la Compañía de Ópera Francesa Aubry. Colección del Archivo Histórico del Teatro Nacional, n.º de registro AH-001-011.

El estreno del Teatro Nacional en Costa Rica implicó entonces la llegada de actrices y cantantes con sus respectivos vestuarios, que podían servir de guía visual para las mujeres del público (fig. 3.80). Anteriormente se ha descrito cómo las compañías teatrales hacían circular retratos fotográficos de sus actrices y cantantes, con el fin de atraer la atención del público.

Además de esta función, los retratos servían para mostrar las elegantes modas que lucían las intérpretes. En la figura 3.80 se aprecia el retrato de una de las cantantes de la Compañía de Ópera Francesa Aubry, quien viste un traje oscuro adornado con una gran cantidad de alforzas horizontales, de cintura muy marcada y mangas voluminosas. El cuello alto de este vestido está decorado con un vuelo de encaje blanco; y la mujer destaca por sus bellos accesorios: un paraguas blanco de mango largo y un vasto sombrero decorado con cintas y encajes. Este tipo de fotografías era otro recurso visual que ayudaba a difundir las modas francesas entre la población periférica: las mujeres que veían estas imágenes reconocían en la cantante a una mujer "mundana", pero a la vez irresistiblemente ataviada con vestidos elegantes y modernos. Por su parte, el diario costarricense *La República* no dudó en mencionar la casa de modas que confeccionó los trajes de la Compañía de Ópera Francesa que inauguraría el Teatro Nacional: "El vestuario, propiedad de la Empresa, de la afamada casa Montrose, de París" ("Gran Teatro Nacional: Temporada lírica", 20 de octubre de 1897, p. 2). Así, las mujeres del público podrían tomar como referencia trajes que garantizaban el "buen gusto" gracias a su proveniencia francesa.

En resumen, la alta sociedad costarricense que asistió a la inauguración se vistió con trajes caros, adornos y joyas que establecían visualmente su pertenencia a la élite. El lujo en la vestimenta que se exhibió en el estreno del Teatro Nacional fue parte de ciertos usos y prácticas que también sirvieron para limitar el acceso de las clases trabajadoras al Teatro. Las pautas de comportamiento que se esperaban de los asistentes, el tipo de vestimenta socialmente "aceptable" y el "decoro" en los modales sirvieron como estrategias de segregación importantes. Las personas de clase trabajadora que asistieron a las funciones de la temporada teatral debieron hacerlo en los asientos del piso superior, conocidos como "gloria" o "gallinero". Un cronista del *Diario de Costa Rica* reportó desde el "gallinero" los empellones y el calor que incomodaban a quienes habían comprado los boletos más baratos ("Desde el gallinero", 21 de octubre de 1897, p. 2). Esto distaba mucho de la experiencia relajada y elegante que se les ofreció a las élites, que se apropiaron de los lujosos espacios del Teatro:

> Los dos vestíbulos, la escalera principal y el *foyer* permitían que en los intermedios de las presentaciones los josefinos adinerados se desplazaran por las escaleras para protagonizar su propio espectáculo: mostrar las riquezas de sus vestidos, arreglar matrimonios y negocios y establecer intrigas. (Gutiérrez, 2004, p. 20)

Así, el Teatro se convirtió en un espacio de distinción social, donde las personas se rozaban con otras de su misma clase y podían refinar sus modales mediante la contemplación de los demás. El Teatro sirvió como un escenario perfecto para la intención civilizadora en la búsqueda de costumbres más refinadas, lo que aprovecharon los periódicos de la época para destacar comportamientos inapropiados y sancionarlos públicamente. Los diarios se quejaron de las personas que aún reproducían conductas "impropias", según ellos traídas de teatros más sencillos (como el Variedades): silbidos, gritos, sonidos desagradables y la impuntualidad de los abonados, que retrasaba las funciones.

Además de esas admoniciones, quienes deseaban asistir a una función en el Teatro Nacional debían plegarse a lo estipulado en su reglamento, el cual provee evidencias claras del proceso civilizador al que se había incorporado nuestro país: "Al establecer *lo refinado*, manifiestan también lo que ha dejado de ser culto dentro de un teatro, tal como las llegadas tardías, las reacciones ruidosas y hasta los grandes sombreros, los bastones y los paraguas" (Fischel, 1997, p. 26). Efectivamente, el *Reglamento del Teatro Nacional* (1897) incorporó algunos artículos que se relacionaban directamente con la forma de vestir y los accesorios que portaba el público. Esto permite establecer un panorama de ciertos objetos que serían lo suficientemente comunes entre las élites como para que su uso fuese regulado por escrito.

En general, el *Reglamento* se interesó porque los empleados, los actores y los espectadores se vistieran "decentemente", sin especificar el significado concreto de esta palabra: lo único que se exigía del atuendo era que fuese decente, no particularmente caro ni lujoso. Los actores "Deberán guardar perfecta decencia en sus trajes, palabras y acciones durante la representación" (*Reglamento del Teatro Nacional*, 1897, art. 38), mientras que "Los espectadores guardarán orden y compostura

en el Teatro y se presentarán decentemente vestidos" (*Reglamento del Teatro Nacional*, 1897, art. 41). De igual manera, los porteros, acomodadores, empleados de la cantina y otros trabajadores debían estar vestidos con decencia y lucir distintivos que los pudiesen identificar ante el público. La decencia en estos casos podía implicar la obligación de usar un traje limpio, ordenado y que cubriese enteramente el cuerpo, muy posiblemente con zapatos (lo cual podía dejar por fuera a un amplio segmento de la población costarricense).

Según lo que se ha explicado en los capítulos anteriores, la "decencia" en el vestir femenino podría parecer una característica simple, pero con frecuencia llevaba aparejada una compleja serie de significados y usos culturales. En primer lugar, según la concepción europea de lo femenino, la decencia requería el uso obligatorio del corsé. Es más, "El buen gusto en el trato social" refuerza esta noción entre las lectoras costarricenses:

> La mujer bien nacida se lava, peina y pone el corsé desde que se levanta. Las abluciones matinales avivan la frescura del rostro; un corsé suficientemente ancho y flexible es para el cuerpo un sostén higiénico, más bien que una molestia; por último, el ligero peinado de mañana que recoge los cabellos bajo la coqueta redecilla, ó los deja flotar libres, les conserva su flexibilidad y fuerza. ("El buen gusto en el trato social", *La República*, 17 de octubre de 1897, p. 2)

Por otra parte, la "decencia" en el vestir era una forma ambigua de demostrar que ciertas formas de presentación personal se encontraban fuera de lo "permitido". Como se ha mostrado anteriormente, un traje de noche en esta época era particularmente revelador de los brazos y del escote femeninos, partes del cuerpo de las damas de clase alta que normalmente se ocultarían durante el día. A pesar de esto, un traje de noche se aceptaría como "decente" según el *Reglamento del Teatro Nacional*. La decencia se expresaba mediante una adecuación a la ocasión social; es decir, la ropa decente era la que el grupo social consideraría "correcta" en un momento dado: estaba seleccionada según la hora del día, la estación del año, la condición económica, el tipo de

actividad, la posición social y hasta la edad o el rol social de la mujer (no se vestiría de igual manera un jovencita soltera que una mujer viuda). De este modo, el término "decente" en el *Reglamento* esconde una profunda multiplicidad de significados y una definición confusa que podía inducir a error a quien no estuviese familiarizado con las prácticas y los objetos de una clase social específica. Esto significa que el concepto de "decencia" no era estable ni homogéneo, pero sí se basaba en los criterios de "buen gusto" de la clase hegemónica.

Además de la vestimenta en general, el *Reglamento del Teatro Nacional* también regulaba el uso de los sombreros de las damas del público: "No se permite á las señoras permanecer con sombrero en las lunetas ni en el anfiteatro. Los acomodadores tienen el deber de hacer efectiva esta prohibición" (1897, art. 50). Esta prohibición es particularmente interesante porque se refiere a la costumbre, muy arraigada en esa época, de que las mujeres llevasen la cabeza cubierta, pero con el añadido de que, en la década de 1890, empezaron a popularizarse sombreros femeninos de enorme diámetro. Por ejemplo, Boucher (1997) menciona: "Los sombreros crecieron y se cubrieron con plumas, flores y rosetones de cinta, pero las mujeres también llevaban tocados más sobrios que aparecían a un lado de la cabeza"[121] (p. 397) [trad. de la autora].

Es muy posible que las restricciones sobre los sombreros femeninos en el Teatro se debieran a la popularidad de los sombreros excesivamente voluminosos y decorados con profusión, similares al que lleva la cantante de la figura 3.80. Esta moda resultaba particularmente inconveniente para quienes asistían a algún espectáculo pues debían enfrentarse a un mar de sombreros ornamentados con múltiples adornos y que impedían la vista al escenario. Por esta causa, *La Estación* también se refirió a los sombreros femeninos en su número del 16 de diciembre de 1889, cuando se recomiendan los sombreros llamativos de ala ancha, decorados con velos de encaje (hechos con franjas de este material de 50 centímetros de ancho por 2,5 metros de largo) como novedad para usar en el teatro o en los conciertos:

---

[121] "Hats grew larger and were covered with feathers, flowers and ribbon rosettes, but women also wore more restrained toques turned up at one side" (Boucher, 1997, p. 397).

> siempre que al combinar el efecto, se procure hacerlo de modo que no estorbe á nuestro vecino de detrás ó de delante, en cuyo caso vale más retirarle, pués, señores hay que tienen horror á nuestros sombreros y, quizás con razón, reclaman, que en público, los dejemos en los roperos. (p. 185)

Por otra parte, a los pocos días del estreno del Teatro se desarrolló en los diarios josefinos una polémica debida a las dudas sobre el uso correcto del sombrero masculino. En este caso, los asistentes al Teatro no estaban seguros de si era "apropiado" dejarse el sombrero de claque puesto en presencia de las damas o una vez que comenzara la función. Algunos preferían que quitarse el sombrero ante las mujeres, mientras que un norteamericano que escribe en *El Imparcial* anotó que era costumbre llevar el sombrero puesto en los grandes teatros: "A un extranjero le parece que es la primera vez que estos caballeros han tenido 'clacs' y toman esta moda para enseñarlos al público" (*El Imparcial*, 26 de octubre de 1897, p. 2). En el número del 27 de octubre de la misma publicación, se reproduce un artículo del Manual de Carreño en el que se insta a los hombres a descubrir sus cabezas en el teatro, sobre todo cuando haya damas presentes, y a las mujeres, a no usar sombreros excesivamente grandes. La controversia se extendió por varios periódicos, y es la causa de que la figura 1.1 exponga la ira del redactor que preferiría que el espacio en los diarios se usara para "más altos fines". En general, esta discusión sobre el uso correcto del sombrero masculino devela que aún existía en nuestro país una cierta inseguridad a la hora de copiar conductas extranjeras.

En términos generales, la velada de estreno del Teatro Nacional permite identificar ciertas influencias europeas que incidieron sobre la vestimenta costarricense en casos muy concretos, como los vestidos de noche y los sombreros. Gracias al nuevo espacio que se inauguró con el Teatro, la élite costarricense obtuvo un lugar de entretenimiento culto y de sociabilidad elegante que se convertiría en un escenario para la demostración de un *habitus* de clase relativamente reciente en nuestro país. El Teatro adquirió así un nuevo significado, que se sumó a su enorme importancia artística, histórica y cultural: un lugar en el que se cristalizaba la seducción de las

modas contemporáneas a su estreno. La ópera y el teatro eran parte de estos elementos seductores de la alta cultura europea, que se importaron a nuestro país con la intención de "civilizar" el entretenimiento, pero cuya asimilación por las clases altas también significó la adopción de modas, nuevas maneras de comportamiento y otras formas de establecer relaciones sociales. Así, el Teatro Nacional se unió a los locales comerciales, los parques, las calles y otros espacios urbanos josefinos donde las mujeres podían demostrar su "buen gusto".

En el Teatro Nacional, los costarricenses reconocieron un hermoso edificio, un monumento a sus aspiraciones civilizatorias y un escenario perfecto para la ceremonia que rodeaba su asimilación al "buen gusto" cosmopolita. La inauguración del Teatro supuso también un espacio donde podían llevarse a la realidad algunos de los fastuosos modelos que aparecían en las páginas de los figurines, los cuales no hubiesen tenido un espacio "apropiadamente" lujoso para exhibirse ante la sociedad josefina sin los bellos salones del Teatro Nacional. De este modo, el estreno del Teatro concretó las aspiraciones de la élite ya que para la ocasión, el presidente Rafael Iglesias "vestía de frac, cinta tricolor cruzada y una insignia de la Legión de Honor Francesa" (*Teatro Nacional: rumores, documentos y* objetos, 1997, p. 33): una demostración más de la permanencia de los usos afrancesados en nuestro país.

3.4. Conclusiones

Al desarrollar los aspectos de la vestimenta relacionados con la vida pública en este capítulo, se buscó asociar la moda con algunas de las situaciones específicas que encontraban las mujeres de la élite costarricense a fines del siglo XIX. La expresión distintiva de su clase social se realizaba también en el espacio público, donde podía utilizar su vestimenta y su adorno corporal para manifestar con relativa claridad su pertenencia a un grupo social, creado y recreado constantemente en las elecciones de consumo y en las prácticas específicas que realizaban sus miembros. Así, los ejemplos que se analizaron en el transcurso del capítulo permiten entrever un

panorama de relaciones sociales más complejas, como parte del proceso civilizatorio que describe Elias. Al aumentar la cantidad de actividades sociales y de espacios disponibles para las mujeres de clase alta, también aumentaba la complejidad de su red social, que las hacía relacionarse entre ellas y también con personas ajenas a su círculo: comerciantes, vendedores, sastres y costureras, actrices y cantantes. Estas nuevas relaciones estaban mediadas por el aspecto personal: la forma de vestir era esencial para "leer" al otro, para comprender su nivel educativo, su roce con el extranjero, su profesión, sus gustos, sus inclinaciones políticas.

De ese modo se logró demostrar cómo se usaba la moda para diferenciar las clases sociales en Costa Rica con ejemplos concretos, como el uso del corsé y de los zapatos, los cortes y las siluetas de las prendas, y los materiales que se elegían. Además del aspecto económico, con la ropa se expresaban conceptos sobre el apego a ciertos modos de vida, a *habitus* de clase particulares y hasta a ideologías liberales o conservadoras. La moda se revela así como una parte importante de la vida social, que dichosamente ha dejado un registro visible que puede ser interpretado a pesar del paso del tiempo.

Además de las fotografías que se utilizaron para comprobar que las mujeres costarricenses podían apropiarse de los nuevos espacios urbanos, los figurines resultaron muy reveladores en el tipo de espacio que se le permitía descubrir a las "nuevas mujeres" de fines del siglo XIX. La vida más activa que ellas pudieron llevar causó un cambio en su vestimenta que adquirió una velocidad cada vez mayor conforme avanzaban las primeras décadas del siglo XX. Costa Rica nunca estuvo ajena a este enorme cambio, sino que, más bien, su alta sociedad se esforzó por participar de las ideas modernizadoras: al adoptar la vestimenta europea y al suscribirse a los figurines de modas, las élites estaban incorporándose a una corriente internacional que cambiaría por completo sus vidas. Bauer (2002) menciona: "Los hombres y mujeres acaudalados no sólo se sintieron atraídos por los nuevos dictados de la moda que provenían del extranjero, sino, lo que es más importante,

que aceptaron un patrón de estilos periódicamente cambiante" (Bauer, 2002, p. 197). Esta aceptación de estilos siempre fluctuantes es parte de las definiciones de la moda, por lo que el aceptar el concepto de "moda" supone un cambio interno en la mentalidad de los consumidores costarricenses.

En este capítulo fue posible comprobar que en la Costa Rica de fines del siglo XIX se aceptó la nueva lógica de la modernidad: la imagen de cada uno era movediza y requería ser frecuentemente afirmada mediante sus elecciones de consumo. La moda era un terreno inestable, pero que ofrecía grandes ventajas simbólicas de su apropiación: permitía asociarse con un grupo específico y comunicar esta asociación al resto de la sociedad.

De este modo, las élites costarricenses se autoafirmaban mediante la vestimenta y recalcaban su gusto formado por el roce entre ellas mismas, por sus lecturas y por sus viajes. Las clases altas estaban deseosas de demostrar visualmente su civilización y lo hicieron mediante el consumo de prendas y estilos europeos, que suponían las condiciones sociales necesarias para la utilización de estas prendas: espacios lujosos, comercios bien surtidos y una sociedad dispuesta a controlar y regular el comportamiento y la apariencia personal de los otros. A la vez, el nuevo acceso de las mujeres a espacios públicos implicó una fuerza motriz para "civilizar" sus costumbres: al estar expuestas a las miradas, ellas mismas percibieron la aprobación y el rechazo de otros, y ejercieron el mismo tipo de presión sobre los demás.

Un aspecto que resultó muy relevante en el desarrollo de este capítulo fue reconocer cómo se mantuvo la seducción del objeto de consumo como un reclamo comercial para las mujeres: en este caso, los mismos figurines son bellos objetos que ayudaron a difundir nuevas costumbres. En los grabados de los figurines hay un deleite visual por la representación sumamente detallada de cada prenda o accesorio, lo cual contribuía a que estas publicaciones fuesen cautivadoras. Las descripciones de los grabados apelaban al lujo más declarado: exaltaban las cualidades táctiles y

visuales de ciertos géneros y materiales, para lograr la completa seducción de las lectoras. Así, el lujo se inscribía como parte de las características atractivas de los figurines, y estos permitían a sus suscriptoras imaginar un universo de objetos de consumo que representasen de la manera adecuada su *habitus* de clase.

Por esa razón y según pudo detallarse en el apartado sobre el teatro, los figurines presentaban distintos modelos para espectáculos públicos y para veladas elegantísimas, todos ellos caracterizados por la mayor opulencia de los trajes que se representaban. Boucher (1997) expresa: "La vida elegante exigía 'estilo', costoso, artificial, cultivado por la mujer distinguida, ya fuera aristocrática o de clase media"[122] (p. 388) [trad. de la autora]. En Costa Rica, esto tuvo su representación más clara en la inauguración del Teatro Nacional, ocasión que permitió a las damas elegantes lucir de manera espectacular el "buen gusto" que su formación les había permitido obtener. Esta formación no se refería al aprendizaje escolarizado, sino, como lo menciona Bourdieu en *La distinción*, es un tipo de educación que se relaciona con la cercanía a ciertos objetos y prácticas, que desemboca en una soltura y en una gracia particulares.

Por último, al trabajar con textos de manuales de etiqueta y reglamentos como el del Teatro Nacional fue posible descubrir una intención civilizadora mucho más directa que la forma oblicua adoptada por la seducción visual de los figurines de modas. Los reglamentos y los manuales se referían directamente al comportamiento, a la forma de presentarse vestidos y a la gestualidad apropiada, por lo que supusieron el reconocimiento de un cambio en las formas de comportarse ante la sociedad. Elias (2000) describe así este proceso: "La agencia de control que se forma a sí misma como parte de la estructura de la personalidad del individuo, corresponde a la agencia de control que se forma a sí misma en la sociedad en general"[123] (p. 373) [trad. de la autora]. Es decir, los procesos de formación de las estructuras que controlan y reprimen los comportamientos

---

[122] "Elegant life demanded 'style', expensive, artificial, cultivated by the distinguished woman whether aristocratic or middle-class" (Boucher, 1997, p. 388).

[123] "The controlling agency forming itself as part of the individual's personality structure corresponds to the controlling agency forming itself in society at large" (Elias, 2000, p. 373).

humanos se crean simultáneamente en los individuos y en las sociedades. Al surgir manuales de etiqueta y reglamentos específicos para el comportamiento en las nuevas situaciones que enfrentaba una sociedad, se atendía la necesidad de controlar las conductas y de darles la forma requerida para las nuevas interacciones. Los individuos aprendían a comportarse "adecuadamente" gracias a estructuras nuevas que surgían en ellos mismos y que se formaban al mismo tiempo que las estructuras correspondientes en el entramado social más amplio.

CONCLUSIONES

"Cada cual puede hacer sus trajes
como mejor le parezca, sin perder de vista
el modelo, para que no haya anarquía."
—*La Revista Ilustrada de Nueva York*, febrero de 1889.

Al concluir este proyecto de investigación es posible afirmar que la vestimenta de las élites costarricenses de finales del siglo XIX recibió una importante influencia de los usos europeos, especialmente los franceses. La diseminación de los estilos afrancesados estuvo respaldada en nuestro país por las suscripciones a figurines de modas, que ofrecían a las lectoras la información visual necesaria para recrear las modas vigentes en las capitales del estilo. Fue posible trazar la llegada a nuestro país de los figurines del acopio, los cuales se compraban en las librerías cuyos anuncios aparecían en los periódicos. Esto permitió comprobar que los figurines del acopio realmente eran consumidos en Costa Rica, tanto por las mujeres de clase alta que usarían sus textos e ilustraciones para formar sus gustos, como por las costureras que ofrecerían así modelos actualizados a su clientela.

En el primer objetivo específico se buscaba explorar el contexto de París como centro promotor de la moda y de San José como ciudad consumidora periférica, con respecto a los bienes y las imágenes difundidos en los figurines. Esto se logró mediante una comparación de los principales aspectos sociales y materiales relacionados con la vestimenta, su producción y su difusión. El examen del contexto de estas dos ciudades demostró cómo San José y sus habitantes se preparaban para la llegada de la modernidad y de la cultura de consumo. Las transformaciones en la conformación de la urbe josefina y en la mentalidad de sus habitantes resultaron necesarias para

implementar los veloces cambios que se incorporaron al sistema de la moda en la segunda mitad del siglo XIX.

Por otra parte, el segundo objetivo específico incorporaba las teorías propuestas por Norbert Elias en *El proceso civilizatorio* y por Pierre Bourdieu en *La distinción*, que resultaron efectivas para ampliar el análisis visual. Se comprobó cómo los figurines de modas del acopio ofrecieron, a las élites costarricenses, un medio para orientar sus elecciones de consumo y para guiar sus conductas hacia la corriente más amplia del proceso civilizador en el que se inscribía Occidente a fines del siglo XIX. Con el apartado sobre el estreno del Teatro Nacional se intentó concretar estas influencias en una actividad específica, cercana a las fechas de publicación de los figurines, y que fue aprovechada por las clases altas para demostrar su grado de "civilización" y autoafirmar su existencia como élites. De este modo, las teorías sociales que acompañaron a este proyecto resultaron provechosas para el análisis específico que se buscaba realizar, lo cual no descarta que este acopio de figurines pueda interpretarse de maneras distintas con otras teorías. Los textos de Elias y de Bourdieu ofrecieron un entramado teórico lo suficientemente rico y complejo como para generar interpretaciones muy sugerentes de las imágenes del acopio de figurines.

La influencia de los figurines en la vestimenta de las élites costarricenses se comprobó mediante el análisis de ciertas ilustraciones de los figurines, fotografías y otros insumos (como artículos de periódicos y avisos). Según lo planteado en el tercer objetivo específico, el análisis semiótico social de las fotografías y las ilustraciones permitió cruzar los significados de los elementos de la imagen en sí con los significados que se les asignaban socialmente a las prendas, las poses, los accesorios y los fondos de las imágenes. De este modo se logró un análisis profundo que permitió ampliar los significados de las imágenes, de tal forma que se develase la relación entre los figurines y las fotografías de mujeres costarricenses.



Fig. 4.1: Mujer en un jardín. *La Moda Elegante*, 6 de junio de 1892.

Un aspecto que se reveló esencial durante esta investigación fue la idea de que la moda fue una parte inherente del panorama más amplio del cambio social a fines del siglo XIX. La moda demostró una impresionante capacidad de adaptarse a las transformaciones que se dieron en distintas sociedades: la expresión de pertenencia a nuevas clases sociales, la manifestación de los cambios en la vida de las mujeres modernas, la posibilidad de usar las nuevas tecnologías para ampliar su alcance a todos los puntos del orbe. La moda ayudó a transmitir la idea de la entrada de una sociedad más moderna, que expresaba sus valores en la velocidad de los cambios, en la abundancia de objetos manufacturados, en la importancia de su cultura visual masificada. Así, resultó significativo el estudio de la moda a fines del siglo XIX en Costa Rica ya que fue posible entender cómo la adopción del voluble concepto de "moda" ayudó a nuestro país a abandonar su conformación colonial y aproximarse a la corriente moderna que se extendía por el mundo occidental.

Los figurines del acopio se inscribieron en un panorama cambiante, que transitaba hacia los enormes cambios sociales del siglo XX. En los grabados y los textos de estas revistas se perciben las

semillas de algunos de aquellos cambios, sobre todo los relacionados con las mujeres. Por ejemplo, algunos de los elementos importantes que sugieren una mayor libertad de movimientos para las mujeres y que se expresan en los figurines, son la adopción de los pantalones; la popularidad del deporte y de los baños marinos, y la posibilidad de que las mujeres participasen más del espacio público. El atuendo menos restrictivo que se popularizó en las décadas siguientes al período de estudio tuvo su origen en dichos cambios, que prefiguraron también las primeras luchas feministas de comienzos del siglo XX.

Por otra parte, además del análisis teórico realizado sobre las imágenes, es necesario reconocer que estos grabados aún conservan un enorme atractivo visual (fig. 4.1). Muchas de estas ilustraciones documentan las prendas con un prodigioso nivel de detalle, que sería útil para las costureras y sus clientes en el siglo XIX y para los investigadores de los siglos venideros. Dichosamente, estas imágenes recrean los detalles de la confección, de los adornos, de las pasamanerías y de los accesorios, lo que conforma un valioso documento histórico. Sin embargo, es necesario reconocer que, más allá de este valor documental, los figurines del acopio generan una irresistible atracción por sus cualidades de opulencia visual. El fantástico cuidado que los ilustradores aplicaban a estos grabados sugiere la importancia del consumo visual en esta época, además de mantener su cualidad seductora con el paso de los años.

Los figurines resultaron muy reveladores de la enorme necesidad de distinción visual entre las nuevas clases altas costarricenses. Mediante sus ilustraciones, textos y avisos comerciales, las revistas del acopio mostraron que existía un importante mercado para los objetos (y las prácticas) *enclasantes;* es decir, los que ayudan a formar una clase social y la manifiestan. La situación de reciente incorporación a la élite inspiraba en sus miembros sensaciones de angustia y de posible vergüenza, las cuales podían paliarse siguiendo los consejos de los figurines y tomándolos como inspiración para la vestimenta y el arreglo personal. Elias (2000) menciona que el deseo de las élites

de retener su pertenencia a esta clase es inmensamente fuerte y formativo de sus elecciones y comportamientos, por lo cual las publicaciones que ayudasen a establecer los parámetros de una clase social serían siempre importantes en la educación del gusto. Los figurines del acopio aportaban información visual a las nuevas necesidades de reconocimiento y autoafirmación de las clases altas costarricenses: al seguir sus dictados y sus rígidos preceptos, una mujer podría representar su clase de manera absolutamente "correcta".

Como se ha mencionado anteriormente, la transmisión de los valores culturales europeos hacia las periferias latinoamericanas implicó un tipo de "segunda colonización", esta vez realizada de forma seductora. Los figurines pertenecen a una clase de bienes "formadores" del gusto, pero también son bienes "colonizadores". Estos objetos llevaban entre sus páginas la información necesaria para formar gustos, prácticas y clases, de una forma que apelase al atractivo visual de las imágenes y al placer social que se deriva de observar a otras personas "bien educadas" y "apropiadamente" vestidas. Bauer (2002) opina que los objetos importados revestían una enorme importancia entre los consumidores latinoamericanos ya que estos bienes eran una forma de representar la modernidad, asociada con las prácticas europeas. En este sentido, los figurines serían parte de los objetos importados a Costa Rica con la intención de transmitir los ideales europeizados, objetos que se preferirían precisamente por su asociación con las capitales del estilo. Esto enriquecería el consumo de otros bienes importados: los figurines ofrecerían la información necesaria para guiar a las damas costarricenses al consumir las telas, las pasamanerías, los accesorios, los muebles y otros enseres que conformarían el universo femenino a fines del siglo XIX.

Las revistas de modas serían útiles para transformar los patrones de consumo y las conductas de sus suscriptoras: gracias a los ejemplos que aparecen en los grabados de modas, una mujer entiende cómo relacionarse con los objetos, cómo colocar su cuerpo y su vestido, y cuáles

espacios son "correctos" para desenvolverse en sociedad. Esta información se complementaba con los textos sobre formas de combinar las telas, las ocasiones sociales adecuadas para utilizar un vestido y los modales requeridos en sociedad, todo lo cual puede relacionarse con los conceptos desarrollados en *El proceso civilizatorio*. Elias (2000) propone que los códigos de modales de la clase alta funcionaban como un instrumento de prestigio y, a la vez, de poder. De este modo, el acceso a ciertos modos de comportamiento —que incluyen la "conveniencia" de usar ciertas prendas en determinadas ocasiones— es parte de las maneras en las que una clase social demuestra su poder simbólico sobre otra. Al presumir que ciertos modales, ciertos vestidos o cierta apariencia personal son más "correctos" que otros, se presume también que algunas personas dominan mejor estos esquemas de comportamiento y así pueden adoptar una posición elevada por encima de otros. La Costa Rica decimonónica incorporó estas formas de ejercer poder simbólico mediante la ropa gracias al consumo de los figurines ilustrados, que familiarizaban a las mujeres de clase alta con los comportamientos y los atuendos "adecuados" para su clase: al preferir ciertas conductas y expresiones estéticas sobre otras, se generaba un *habitus* de clase, que ayudaba a delinear los límites entre cada grupo social y a guiar las elecciones de consumo y las prácticas de quienes ya pertenecían a la élite. Bourdieu (2016) explica que el gusto es una propensión para adquirir material o simbólicamente ciertos objetos y prácticas. Con esta apropiación se generan los estilos de vida basados en las preferencias de cada grupo social, que los distinguen de las otras clases en cada subespacio simbólico, incluido el espacio del vestuario.

Es decir, la vestimenta permitía a las clases altas costarricenses de este período expresar una especie de acuerdo entre ellas mismas: mediante ciertas prácticas y ciertos objetos se reafirmaba su clase social, y el reconocimiento de estas mismas prácticas y estos objetos por otros permitía identificarlos como parte del mismo grupo. De este modo, el gusto se traducía en la predilección por los artículos y las conductas propias de una clase social específica, por lo cual las élites

costarricenses se volcarían a afinar sus gustos para orientarlos al patrón correspondiente a la élite internacional.

Un efecto interesante es cómo ciertos objetos adquirían la pátina del buen gusto gracias a la elección de las mujeres cuyo gusto ya estaba establecido. Así, Rose (2014) menciona cómo las mujeres de clase alta podían comunicar su "buen gusto" a los objetos con los que se relacionaban. El simple hecho de que una mujer considerada "elegante" escogiese un estilo o un modelo particular, ya confería un prestigio inmediato a ese objeto. Esta transmisión del "buen gusto" hacia objetos nuevos era parte de las funciones de los figurines del acopio, que debían transmitir esta legitimación de lo novedoso hacia las periferias del estilo. En los figurines del acopio se percibe cómo ciertas prendas o ciertas prácticas estaban en proceso de legitimarse (el ciclismo, el uso de pantalones para practicar deportes), mientras que otros se encontraban en un tránsito hacia la deslegitimación (los polisones). Esto resulta muy revelador de los procesos internos del sistema de la moda, que constantemente requiere novedades para mantenerse en funcionamiento.

Por otra parte, se ha tendido a pensar que el consumo de moda en la Costa Rica del siglo XIX era escaso y poco diferenciado entre las clases sociales. Esto podría reforzar el mito de la sociedad "homogénea", donde no se destacan algunos por encima de otros. Sin embargo, esta investigación demostró que el consumo diferenciado se aplicaba también a la vestimenta pues las élites costarricenses estaban al tanto de los usos europeos mediante la suscripción a los figurines de modas. Así pues, existía un esfuerzo concertado en las élites por apropiarse del valor simbólico de la vestimenta de tal modo que pudiesen dar a entender visualmente su apego a los valores liberales y a la forma de vida moderna que se prefiguraba desde el fin de siglo XIX. El consumo de vestidos y accesorios podía llegar a niveles de sofisticación que permitían asociar fácilmente a las mujeres costarricenses con los usos europeos, con la consecuente ganancia de capital simbólico que esta asociación otorgaba a las élites.

El hecho de estar al tanto de la moda requería un gasto importante de tiempo, dinero y esfuerzo por parte de las mujeres; además, demostraba sus conexiones sociales y su familiaridad con los objetos y las prácticas "apropiados" para determinar su clase. Entonces, apropiarse de la educación necesaria para ser considerada una persona de "buen gusto" suponía una inversión de recursos que debían ofrecer algún tipo de beneficio a las consumidoras. En este caso, el beneficio se obtiene en el ámbito de lo simbólico: en la manera en que una presentación personal "adecuada" redundaba en prestigio social, en ser consideradas mujeres "decentes", en acceso a otras personas de un nivel de clase elevado, incluso para el matrimonio.



Fig. 4.2: Mujer tejiendo. *La Estación*, 16 de setiembre de 1889.

En tal sentido, la influencia de los figurines del acopio se puede sentir en la manera en que sus preceptos formaban la idea de la mujer: el uso de corsés y prendas interiores, las prendas requeridas en cada momento del día, y los gestos "apropiados". Así, los figurines componían la imagen europeizada de la mujer elegante y ofrecían la posibilidad de "civilizar" sus costumbres. Se debe recordar que la adopción de las vestimentas europeas no era un asunto superficial, sino que podía incidir hasta en la silueta que se obtendría con el uso de prendas formadoras. Es decir, la

adopción de los ideales europeos en la vestimenta implicaba un cambio profundamente íntimo en la forma de concebir el cuerpo femenino en Costa Rica.

Un elemento que resultó esencial dentro de esta investigación es la posibilidad de concebir la moda (y sus representaciones) como parte de una cultura visual más amplia. Esto permitió estudiar las prendas y los estilos que aparecen en los figurines y en las fotografías, con una visión que los une a la cultura visual de masas que se gestaba en ese período. Al desarrollar el tema de los cosméticos, por ejemplo, fue posible encontrar relaciones entre la creación artística y la creación personal de una figura femenina a la moda. Ambos procesos se asocian con la creación de una apariencia artificial, que se regocija de su propia artificiosidad y la convierte en su mayor atractivo. En general, la moda permite a las mujeres trabajar con la forma en la que desean presentarse ante el mundo, para constantemente crear y recrear su aspecto. Este proceso ocurría en el siglo XIX de la misma forma que en la actualidad, aunque tal vez no con la misma rapidez. Es importante reconocer esta seducción de lo artificial en las imágenes que se presentan en los figurines y en las fotografías de las damas costarricenses de fines del siglo XIX, precisamente porque en esa seducción reside una parte importante de su significado.

Un alcance importante de esta investigación se dio en la datación de algunas de las fotografías del acopio del Museo Nacional de Costa Rica. La mayor parte de las fotografías que se examinaron no poseían datos sobre su fecha; sin embargo, el examen de las prendas, las siluetas y los estilos que aparecen en estas imágenes permiten datar estos retratos. Se concluye que la mayoría de las imágenes del acopio del Museo Nacional que aparecen en esta investigación fueron tomadas en la última década del siglo XIX. Las fotografías 3.4 y 3.21 son las únicas que pertenecen a los años finales del siglo XIX o a los primeros años del siglo XX.

Es posible establecer recomendaciones que puedan, más adelante, convertirse en líneas de investigación novedosas. En primer lugar, existe un importante vacío teórico sobre la historia de la moda en Costa Rica en términos generales. Este tema podrá desarrollarse de maneras

enriquecedoras y más profundas si se busca revisar fuentes históricas (documentos escritos, fotografías, retratos, etc.) y recopilar testimonios de personas que hayan tenido contacto con momentos específicos de la historia de la vestimenta en nuestro país.



Fig. 4.3: Modas infantiles. *La Moda Elegante*, 22 de mayo de 1892.

Por otra parte, es posible seguir trabajando con los figurines de este acopio en particular, los cuales permiten todavía escribir e indagar sobre puntos específicos que sobrepasaron el alcance de esta investigación. Algunos temas que podrían seguir explorándose son, por ejemplo, las labores femeninas como reflejo de los valores apropiados para la burguesía (fig. 4.2), las prácticas sociales, los tiempos de las comidas, la vida cotidiana de las mujeres, la forma de cuidar las prendas, y las mejoras tecnológicas aplicadas a los nuevos productos industrializados. Adicionalmente, quedó fuera del enfoque de este proyecto el estudio de la ropa infantil (fig. 4.3) y de la vestimenta masculina, temas muy complejos y que necesitan una profundización mayor.

Adicionalmente, es posible emprender el estudio de las imágenes y los textos de los figurines del acopio con otras teorías y otros enfoques. Por ejemplo, subsecuentes investigaciones pueden aplicar teorías sociales alusivas al cuerpo, que permitirían comprender los mecanismos utilizados por la vestimenta para la formación de los cuerpos, tanto en mujeres adultas como en niños y niñas. Por otra parte, la misma creación de los figurines como imágenes seriadas permitiría elaborar estudios que tomen en cuenta las teorías de Walter Benjamin sobre la reproducibilidad



Fig. 4.4: Anuncio de máquinas de coser puestas a la venta en la tienda Uribe y Batalla. Detalle de la fig. 1.27. *El Anunciador Costa-Ricense*, 16 de enero de 1889.

técnica de la imagen femenina y su aura. Esto podría incluso cruzarse con teorías novedosas que hablan de la reproducibilidad de las modelos humanas o del maniquí de costurera, tal como lo ha explorado Caroline Evans en *The Mechanical Smile* (2013).

Finalmente, el análisis fotográfico también posibilitó explorar algunos temas sobre la vestimenta de otras clases sociales y sobre el guardarropa masculino, aunque estos temas merecen un mayor desarrollo. Esta investigación se centró en la formación del gusto de las clases altas mediante la exploración de su consumo de imágenes y objetos. Sin embargo, sería enriquecedor establecer un panorama que incluya a otras clases sociales, especialmente porque estas debían realizar ingeniosos esfuerzos para satisfacer sus necesidades de vestimenta. De igual manera, un aspecto que debería recibir atención de los investigadores es el oficio de los sastres, las costureras, los zapateros, los joyeros y demás profesionales dedicados a la elaboración de prendas y accesorios en Costa Rica. Resultaría muy revelador establecer las formas en las que estos trabajadores

obtenían los insumos necesarios para sus productos (fig. 4.4), así como los procedimientos que utilizaban sus clientes para consumir dichos artículos. Esto ofrecería una mirada más compleja y profunda al rico entramado social que se necesitó para establecer la industria de la moda en Costa Rica.

REFERENCIAS DE LAS IMÁGENES

Las ilustraciones tomadas de los figurines del acopio pueden encontrarse en el Repositorio Centroamericano de Patrimonio Cultural, gracias a un proyecto de investigación gestionado con el Instituto de Investigaciones en Arte (IIARTE) de la Universidad de Costa Rica.

La Estación: https://repositorio.iiarte.ucr.ac.cr/handle/123456789/16

La Moda Elegante: https://repositorio.iiarte.ucr.ac.cr/handle/123456789/31

La Revista Ilustrada de Nueva York: https://repositorio.iiarte.ucr.ac.cr/handle/123456789/15

A continuación se indican las fuentes de todas las imágenes que se obtuvieron de periódicos del Sistema Nacional de Bibliotecas o de fuentes externas a los figurines del acopio, a la Colección del Museo Nacional de Costa Rica y al Archivo Histórico del Teatro Nacional de Costa Rica.

Fig. 1.1: *El Pabellón Liberal.* (28 de octubre de 1897). Recuperado de http://www.sinabi.go.cr/ver/biblioteca%20digital/periodicos/el%20pabellon%20liberal/el%20pabellon%20liberal%201897/jw-El%20Pabellon%20Liberal_28%20oct_1897.pdf#.XJUZmtG1vUI

Fig. 1.7: *El Heraldo. (*8 de octubre de 1897). Disponible en http://www.sinabi.go.cr/ver/biblioteca%20digital/periodicos/el%20heraldo/el%20heraldo%201897/jf-El%20Heraldo%20de%20Costa%20Rica_8%20oct_1897.pdf#.XJUaKtG1vUI

Fig. 1.8: *La República.* (29 de agosto de 1897). Disponible en http://www.sinabi.go.cr/ver/biblioteca%20digital/periodicos/la%20republica/La%20Republica%201897/hzd-La%20Republica_29%20ago%201897.pdf#.XJUautG1vUI

Fig. 1.11: *llustrated London News*. (18 de octubre de 1884). "Au Printemps". En Groom, Gloria. (ed.) (2012). *Impressionism, Fashion and Modernity*, Chicago: The Art Institute of Chicago/Yale University Press.

Fig. 1.12: *El Heraldo.* (16 de julio de 1898). Recuperado de http://www.sinabi.go.cr/ver/biblioteca%20digital/periodicos/el%20heraldo/el%20heraldo%201898/go-El%20Heraldo%20de%20Costa%20Rica_16%20jul_1898.pdf#.XJUbLNG1vUI

Fig. 1.14: *El Anunciador Costa-ricense.* (16 de junio de 1891). Recuperado de http://www.sinabi.go.cr/ver/biblioteca%20digital/periodicos/el%20anunciador%20costarricense/el%20anunciador%20costarricense%201891/fb-El%20 Anunciador%20Costa-ricense_16%20jun_1891.pdf#.XJUbgdG1vUI

Fig. 1.15: *El Correo de Costa Rica*, 23 de diciembre de 1888. Recuperado de http://www.sinabi.go.cr/ver/Biblioteca%20Digital/Periodicos/El%20correo%20de%20Costa%20Rica/El%20correo%20de%20Costa%20Rica%201888/El%20Correo%20de%20Costa%20Rica_23%20dic%201888.pdf#.XJUbztG1vUI

Fig. 1.27: *El Anunciador Costa-Ricense.* (16 de enero de 1889). Recuperado de http://www.sinabi.go.cr/ver/biblioteca%20digital/periodicos/el%20anunciador%20costarricense/el%20anunciador%20costarricense%201889/a-El%20Anunciador%20Costa-ricense_16%20ene_1889.pdf#.XJUcIdG1vUI

Fig. 2.10: *Manual de La Moda Elegante.* (2005). Reimpresión facsímil de 1878. Diagrama de toma de medidas para un corsé, p. 353.

Fig. 2.31: *El Anunciador Costa-Ricense* (16 de junio de 1889). Recuperado de http://www.sinabi.go.cr/ver/biblioteca%20digital/periodicos/el%20anunciador%20costarricense/el%20anunciador%20costarricense%201889/ga-El%20Anunciador%20Costa-ricense_16%20jun_1889.pdf#.XJUc-NG1vUI

Fig. 2.32: *El Heraldo* (8 de julio de 1897). Disponible en http://www.sinabi.go.cr/ver/biblioteca%20digital/periodicos/el%20heraldo/el%20heraldo%201897/gg-El%20Heraldo%20de%20Costa%20Rica_8%20jul_1897.pdf#.XJUdhdG1vUI

Fig. 2.37: (Mediados del siglo XIX). Crinolina de jaula. Recuperado de https://library-artstor-org.ezproxy.sibdi.ucr.ac.cr/asset/SS7731421_7731421_11420673

Fig. 2.38: Sperry. (1875-78). Polisón. Recuperado de https://library-artstor-org.ezproxy.sibdi.ucr.ac.cr/asset/SS7731421_7731421_11406434

Fig. 2.54: *La República. (*29 de agosto de 1897). Recuperado de http://www.sinabi.go.cr/ver/biblioteca%20digital/periodicos/la%20republica/La%20Republica%201897/hzd-La%20Republica_29%20ago%201897.pdf#.XJUd_NG1vUI

Fig. 3.16: *La República.* (10 de enero de 1894). Recuperado de http://www.sinabi.go.cr/ver/biblioteca%20digital/periodicos/la%20republica/La%20Republica%201894/La%20Republica_10%20ene%201894.pdf#.XJUfZtG1vUI

Fig. 3.17: *La República.* (17 de octubre de 1897). Recuperado de http://www.sinabi.go.cr/ver/biblioteca%20digital/periodicos/la%20republica/La%20Republica%201897/jq-La%20Republica_17%20oct%201897.pdf#.XJ5I86a1vUI

Fig. 3.19: *La República.* (11 de enero de 1889). Recuperado de http://www.sinabi.go.cr/ver/biblioteca%20digital/periodicos/la%20republica/la%20republica%201889/ak-La%20Republica_11%20ene_1889.pdf#.XJUfjdG1vUI

Fig. 3.20: *El Heraldo de Costa Rica.* (16 de enero de 1897). Recuperado de http://www.sinabi.go.cr/ver/biblioteca%20digital/periodicos/el%20heraldo/el%20heraldo%201897/am-El%20Heraldo%20de%20Costa%20Rica_16%20ene_1897.pdf#.XJUgkNG1vUI

Fig. 3.29: Próspero Calderón (ed.). (1901). *Vistas de Costa Rica.* Recuperado de http://www.sinabi.go.cr/ver//biblioteca%20digital/libros%20completos/Calderon%20Prospero/Vistas%20de%20Costa%20Rica.pdf#.XJUhPdG1vUI

Fig. 3.55: *El Heraldo de Costa Rica.* (28 de diciembre de 1898). Recuperado de http://www.sinabi.go.cr/ver//biblioteca%20digital/libros%20completos/Calderon%20Prospero/Vistas%20de%20Costa%20Rica.pdf#.XJUhPdG1vUI

Fig. 3.68: *La República.* (17 de octubre de 1897). Recuperado de http://www.sinabi.go.cr/ver/biblioteca%20digital/periodicos/la%20republica/La%20Republica%201897/jq-La%20Republica_17%20oct%201897.pdf#.XJUgKNG1vUI

Fig. 3.70: *Diario de Costa Rica.* (20 de octubre de 1897). Recuperado de http://www.sinabi.go.cr/ver/biblioteca%20digital/periodicos/diario%20de%20costa%20rica/diario%20de%20costa%20rica%201897/co-Diario%20de%20Costa%20Rica_AnoI_20%20oct_1897.PDF#.XJ5Haaa1vUI

Fig. 3.75: *El Heraldo*. (22 de octubre de 1897). Recuperado de http://www.sinabi.go.cr/ver/biblioteca%20digital/periodicos/el%20heraldo/el%20heraldo%201897/jq-El%20Heraldo%20de%20Costa%20Rica_22%20oct_1897.pdf#.XJ5H6aa1vUI

Fig. 3.76: *El Imparcial.* (23 de octubre de 1897). Recuperado de http://www.sinabi.go.cr/ver/biblioteca%20digital/periodicos/el%20imparcial%20diario%20de%20informacion/el%20imparcial%20diario%20de%20informacion%201897/EL%20IMPARCIAL_23%20OCT%201897.pdf#.XJ5IGqa1vUI

Fig. 3.77: *Diario de Costa Rica.* (9 de octubre de 1897). Recuperado de http://www.sinabi.go.cr/ver/biblioteca%20digital/periodicos/diario%20de%20costa%20rica/diario%20de%20costa%20rica%201897/cg-Diario%20de%20Costa%20Rica_AnoI_9%20oct_1897.PDF#.XJ5IgKa1vUI

Fig. 3.78: *Diario de Costa Rica.* (20 de octubre de 1897). Recuperado de http://www.sinabi.go.cr/ver/biblioteca%20digital/periodicos/diario%20de%20costa%20rica/diario%20de%20costa%20rica%201897/co-Diario%20de%20Costa%20Rica_AnoI_20%20oct_1897.PDF#.XJ5Haaa1vUI

Fig. 4.4: *El Anunciador Costa-Ricense.* (16 de enero de 1889). Recuperado de http://www.sinabi.go.cr/ver/biblioteca%20digital/periodicos/el%20anunciador%20costarricense/el%20anunciador%20costarricense%201889/a-El%20Anunciador%20Costa-ricense_16%20ene_1889.pdf#.XJUcIdG1vUI

LISTA DE REFERENCIAS

Actualidad. (9 de octubre de 1897). *El Heraldo*, p. 2. Recuperado de http://www.sinabi.go.cr/ver/biblioteca%20digital/periodicos/el%20heraldo/el%20heraldo%201897/jg-El%20Heraldo%20de%20Costa%20Rica_9%20oct_1897.pdf#.XJ42F6a1vUI

Aragón, Alba F. (2012). *The Rhetoric of Fashion in Latin America* (Tesis doctoral). Disponible en ProQuest Dissertations & Theses Global. (1170965595). Recuperado de https://search-proquest-com.ezproxy.sibdi.ucr.ac.cr/docview/1170965595?accountid=28692

Ashelford, Jane. (1996). *The Art of Dress. Clothes Through History 1500-1914*. Londres: National Trust Books.

Barnard, Malcolm. (2002). *Fashion as Communication*, Londres: Routledge.

Basta de bromas. (27 de octubre de 1897). *Diario de Costa Rica*, p. 3. Recuperado de http://www.sinabi.go.cr/ver/biblioteca%20digital/periodicos/diario%20de%20costa%20rica/diario%20de%20costa%20rica%201897/ct-Diario%20de%20Costa%20Rica_AnoI_27%20oct_1897.PDF#.XJ47qKa1vUI

Baudelaire, Charles. (1863). *El pintor de la vida moderna*. Recuperado de http://www.ecfrasis.org/wp-content/uploads/2014/06/Charles-Baudelaire-El-pintor-de-la-vida-moderna.pdf

Baudrit, Fabio. (24 de octubre de 1897). "Notas de un diletanti". *El Imparcial*, p. 2. Recuperado de http://www.sinabi.go.cr/ver/biblioteca%20digital/periodicos/el%20imparcial%20diario%20de%20informacion/el%20imparcial%20diario%20de%20informacion%201897/EL%20IMPARCIAL_24%20OCT%201897.pdf#.XJziFqa1vUI

Bauer, Arnold J. (2002). *Somos lo que compramos: Historia de la cultura material en América Latina.* México, D. F.: Altea Taurus.

Bayle-Loudet, Aurore. (2015). "The corset, Essential Protagonist of Modern Femininity". En Bruna, Denis (ed.). *Fashioning the Body: An Intimate History of the Silhouette*. Nueva York: Bard Graduate Center Yale University Press.

Biblioteca Nacional de España. (s. f.). *La Moda Elegante (Cádiz)*. Recuperado de http://hemerotecadigital.bne.es/details.vm?q=id:0004782809&lang=es

Boucher, François. (1997). *A History of Costume in the West*. Londres: Thames & Hudson.

Bourdieu, Pierre. (2007). *El sentido práctico.* Buenos Aires: Siglo XXI Editores.

Bourdieu, Pierre. (2016). *La distinción: Criterios y bases sociales del gusto.* Barcelona: Taurus.

Breward, Christopher. (1994). Femininity and Consumption: The Problem of the Late Nineteenth-Century Fashion Journal. *Journal of Design History*, *7*(2), 71-89. Recuperado de https://www.jstor.org/stable/1316078

Breward, Christopher. (1995). *The Culture of Fashion. A New History of Fashionable Dress*. Manchester: Manchester University Press.

Breward, Christopher. (2003). *Fashion*. Oxford, Inglaterra: Oxford University Press.

C. viuda de Quirós, Sara. (1911). *Manual de corte. Ropa blanca, ropa de color de señoras, niños y caballeros. Corsés para señora*. París: Imprenta H. Elías.

Calahan, April. (2015). *Fashion Plates: 150 Years of Style*. Londres: Yale University Press.

Carreño, Manuel Antonio. (1875). *Manual de urbanidad y buenas maneras*. Recuperado de https://archive.org/details/compendiodelmanu00carr/page/n7

De sociedad. (16 de octubre de 1897). *La República*, p. 2. Recuperado de http://www.sinabi.go.cr/ver/biblioteca%20digital/periodicos/la%20republica/La%20Republica%201897/jp-La%20Republica_16%20oct%201897.pdf#.XJ41LKa1vUI

Desde el gallinero. (21 de octubre de 1897). *Diario de Costa Rica,* p. 2. Recuperado de http://www.sinabi.go.cr/ver/biblioteca%20digital/periodicos/diario%20de%20costa%20rica/diario%20de%20costa%20rica%201897/cp-Diario%20de%20Costa%20Rica_AnoI_21%20oct_1897.PDF#.XJ4-_6a1vUI

El buen gusto en el trato social: La toilette de las mujeres [Primera parte]. (17 de octubre de 1897). *La República.* Recuperado de http://www.sinabi.go.cr/ver//biblioteca%20digital/periodicos/la%20republica/La%20Republica%201897/jq-La%20Republica_17%20oct%201897.pdf#.XJUlktG1vUI

El buen gusto en el trato social: La toilette de las mujeres [Segunda parte]. (19 de octubre de 1897). *La República.* Recuperado de http://www.sinabi.go.cr/ver//biblioteca%20digital/periodicos/la%20republica/La%20Republica%201897/js-La%20Republica_19%20oct%201897.pdf#.XJUlh9G1vUI

El buen gusto en el trato social: La toilette de las mujeres [Tercera parte]. (20 de octubre de 1897). *La República.* Recuperado de http://www.sinabi.go.cr/ver//biblioteca%20digital/periodicos/la%20republica/La%20Republica%201897/jt-La%20Republica_20%20oct%201897.pdf#.XJUlf9G1vUI

El buen gusto en el trato social: La toilette de los hombres. (21 de octubre de 1897). *La República.* Recuperado de http://www.sinabi.go.cr/ver//biblioteca%20digital/periodicos/la%20republica/La%20Republica%201897/ju-La%20Republica_21%20oct%201897.pdf#.XJUkB9G1vUI

El buen gusto en el trato social: los bailes. (24 de octubre de 1897). *La República,* p. 2. Recuperado de http://www.sinabi.go.cr/ver/biblioteca%20digital/periodicos/la%20republica/La%20Republica%201897/jx-La%20Republica_24%20oct%201897.pdf#.XJ41j6a1vUI

El estreno del Teatro Nacional. (10 de octubre de 1897). *El Heraldo*, p. 2. Recuperado de http://www.sinabi.go.cr/ver/biblioteca%20digital/periodicos/el%20heraldo/el%20heraldo%201897/jj-El%20Heraldo%20de%20Costa%20Rica_10%20oct_1897.pdf#.XJ43MKa1vUI

Es raro. (26 de octubre de 1897). *Diario de Costa Rica*, p. 2. Recuperado de http://www.sinabi.go.cr/ver/biblioteca%20digital/periodicos/diario%20de%20costa%20rica/diario%20de%20costa%20rica%201897/cs-Diario%20de%20Costa%20Rica_AnoI_26%20oct_1897.pdf#.XJ46dKa1vUI

Estreno del Teatro Nacional. (17 de octubre de 1897). *La República*, p. 2. Recuperado de http://www.sinabi.go.cr/ver/biblioteca%20digital/periodicos/la%20republica/La%20Republica%201897/jq-La%20Republica_17%20oct%201897.pdf#.XJ44DKa1vUI

Elias, Norbert. (2000). *The Civilizing Process: Sociogenetic and Psychogenetic Investigations*. Massachusetts: Blackwell Publishing.

Evans, Caroline. (2013). *The Mechanical Smile: Modernism and the First Fashion Shows in France and America 1900-1929*. New Haven: Yale University Press.

Fischel, Astrid. (1992). *El Teatro Nacional, su historia*. San José, Costa Rica: Editorial Teatro Nacional.

Fischel, Astrid. (1997). *La caja mágica*. San José, Costa Rica: Editorial Teatro Nacional.

Fields, Jill. (2007). *An Intimate Affair. Women, Lingerie and Sexuality*. Berkeley, California: University of California Press.

Flügel, John Carl. (2015). *Psicología del vestido*. España: Editorial Melusina.

Fumero, Patricia. (1996). *Teatro público y Estado en San José 1880-1914: una aproximación desde la historia social*. San José, Costa Rica: Editorial de la Universidad de Costa Rica.

Fumero Vargas, Patricia. (2004). "La ciudad en la aldea. Actividades y diversiones urbanas en San José a mediados del siglo XIX". En Molina Jiménez, Iván y Palmer, Steven (ed.). *Héroes al gusto y libros de moda. Sociedad y cambio cultural en Costa Rica (1750-1900)*. Costa Rica: EUNED.

Fumero Vargas, Patricia. (2010). *El advenimiento de la modernidad en Costa Rica*. Costa Rica: Editorial UCR.

Fogg, Marnie (ed.). (2013). *Fashion: The Whole Story*. Nueva York: Prestel Publishing.

Gessaghi, Victoria y Sendón, María Alejandra. (2008). Socializaciones y disposiciones heterogéneas: sus vínculos con la escolarización. Entrevista a Bernard Lahire. *Revista Propuesta Educativa*, *30*, 71-77. Recuperado de http://www.propuestaeducativa.flacso.org.ar/archivos/entrevistas/30.pdf

González, Alfonso. (1997). *Vida cotidiana en la Costa Rica del siglo XIX. Un estudio psicogenético*. San José, Costa Rica: Editorial de la Universidad de Costa Rica.

Gran Teatro Nacional: Temporada lírica. (20 de octubre de 1897). *La República*, p. 2. Recuperado de http://www.sinabi.go.cr/ver/biblioteca%20digital/periodicos/la%20republica/La%20Republica%201897/jt-La%20Republica_20%20oct%201897.pdf#.XJ43haa1vUI

Groom, Gloria (ed.). (2012). *Impressionism, Fashion and Modernity.* Chicago: The Art Institute of Chicago/Yale University Press.

Gutiérrez, Ramón (coord.). (2004). *El Teatro Nacional de Costa Rica: La cultura como símbolo del país.* San José, Costa Rica: Programa de Patrimonio Cultural de la Cooperación Española.

Hiner, Susan. (2010). *Accessories to Modernity : Fashion and the Feminine in Nineteenth-Century France*. Recuperado de https://ebookcentral-proquest-com.ezproxy.sibdi.ucr.ac.cr/lib/sibdilibro-ebooks/detail.action?docID=3441622.

Hobsbawm, Eric. (2016). *La era del imperio, 1875-1914*. Barcelona: Crítica.

Koda, Harold. (2001). *Extreme Beauty. The Body Transformed.* Nueva York, The Metropolitan Museum of Art.

Iskin, Ruth. (2013). *Modern Women and Parisian Consumer Culture in Impressionist Painting*. Nueva York: Cambridge University Press.

Lahire, Bernard. (2002). Campo, fuera de campo, contracampo. *Colección Pedagógica Universitaria*, *37-38*, 1-37. Recuperado de: http://www.uv.mx/cpue/colped/N_3738/H%20Lahire%20campo%20contracampo.pdf

Lahire, Bernard. (2012). De la teoría del habitus a una sociología psicológica. *Revista de Investigación Educativa*, *14*, 75-105. Recuperado de: http://www.uv.mx/cpue/num14/inves/lahire_teoria_habitus.html

Latin American Publicity Bureau (comp.). (1916). *El "Libro Azul" de Costa Rica*. Recuperado de http://www.sinabi.go.cr/ver//biblioteca%20digital/libros%20completos/libro%20azul%20f/libro%20azul%20121-160/libro%20azul%20de%20costa%20rica%20pag%20121-160.pdf#.XHlY59G1vUJ

Lipovetsky, Gilles. (1990). *El imperio de lo efímero. La moda y su destino en las sociedades modernas*. Barcelona: Anagrama.

Manual de La Moda Elegante. (2005). Reimpresión facsímil de 1878. Valladolid: Editorial Maxtor.

Martín Criado, Enrique. (s. f.). "Habitus". En Román Reyes (dir.): *Diccionario Crítico de Ciencias Sociales. Terminología Científico-Social*. Recuperado de: http://pendientedemigracion.ucm.es/info/eurotheo/diccionario/H/index.html

Martin-Fugier, Anne. (2005). "Los ritos de la vida privada burguesa". En Ariès, Philippe y Duby, Georges (dir.). *Historia de la vida privada. Tomo 4: De la Revolución Francesa a la Primera Guerra Mundial*. Madrid: Taurus Minor.

McDowell, Felice. (2015). *"Old" Glossies and "New" Histories: Fashion, Dress and Historical Space. Fashion Theory*, *20*(3), 297-316. https://doi-org.ezproxy.sibdi.ucr.ac.cr/10.1080/1362704X.2015.1078138

McNeill, Peter y Riello, Giorgio. (2016). *Luxury: a Rich History*. Oxford: Oxford University Press.

Méndez Alfaro, Rafael. (2012). *Historiando Costa Rica en el siglo XIX*. San José, Costa Rica: EUNED.

Molina Jiménez, Iván. (1992). *Comercio y comerciantes en Costa Rica, 1750-1840*. San José, Costa Rica: EUNED.

Molina Jiménez, Iván y Fumero Vargas, Patricia. (1997). *La sonora libertad del viento. Sociedad y cultura en Costa Rica y Nicaragua (1821-1914)*. México D. F.: Instituto Panamericano de Geografía e Historia.

Molina Jiménez, Iván. (2005). *Costarricense por dicha: identidad nacional y cambio cultural en Costa Rica durante los siglos XIX y XX*. San José, Costa Rica: Editorial de la Universidad de Costa Rica.

Parmal, Pamela A. (2006). "La Mode: Paris and the Development of the French Fashion Industry". En Parmal, Pamela A. y Grumbach, Didier (eds.). *Fashion Show. Paris Style*. Boston: Gingko Press/Museum of Fine Arts, Boston.

Paz, Lina Maria. (2015). "Crinolines and Bustles: The Reign of Metallic Artifices". En Bruna, Denis (ed.). *Fashioning the Body: An Intimate History of the Silhouette*. Nueva York: Bard Graduate Center Yale University Press.

Pérez, Héctor. (1993). *Historia de Costa Rica (1840-1940): una síntesis interpretativa.* San José, Costa Rica: EUNED.

Phenix, Sara. (2013). *Designing women: Fashion, Fiction, and Femininity in Second Empire France*. Disponible en ProQuest Dissertations & Theses Global. (1498122505). Recuperado de https://search-proquest-com.ezproxy.sibdi.ucr.ac.cr/docview/1498122505?accountid=28692

Ramírez, Juan Antonio. (2004). *Medios de masas e Historia del Arte*. Madrid: Cátedra.

Reglamento del Teatro Nacional. (1897). San José, Costa Rica: Tipografía Nacional.

Ribeiro, Aileen. (2011). *Facing Beauty: Painted Women and Cosmetic Art*. Londres: Yale University Press.

Rose, Clare. (2014). *Art Nouveau Fashion*. Londres: V&A Publishing.

Ross, Robert. (2008). *Clothing: A Global History*. Cambridge, Reino Unido: Polity Press.

Santamaría Montero, Leonardo et al. (2017). *Teatro Nacional de Costa Rica. 120 años: 1897-2017. Alegoría, símbolo y libertad cultural*. San José: Editorial Costa Rica.

Simmel, Georg. (2015). *Filosofía de la moda*. Madrid: Casimiro Libros.

Soley Güell, Tomás. (1947-1949) *Historia económica y hacendaria de Costa Rica*. San José, Costa Rica: Editorial Universitaria.

Soto Hall, Máximo. (21 de octubre de 1897). "Fantasía teatral". *Diario de Costa Rica*, p. 2. Recuperado de http://www.sinabi.go.cr/ver/biblioteca%20digital/periodicos/diario%20de%20costa%20rica/diario%20de%20costa%20rica%201897/cp-Diario%20de%20Costa%20Rica_AnoI_21%20oct_1897.PDF#.XJzikqa1vUI

Steele, Valerie. (1998). *Paris Fashion: A Cultural History.* Nueva York: Berg.

Steele, Valerie. (2007). *The Corset: A Cultural History.* New Haven: Yale University Press.

Summers, Leigh. (2003). *Bound to Please. A History of the Victorian Corset*. Oxford: Berg.

Svendsen, Lars. (2006). *Fashion: A Philosophy.* Londres: Reaktion Books.

Teatro Nacional: rumores, documentos y objetos. (1997). San José, Costa Rica: Archivo Nacional, Museos del Banco Central, Teatro Nacional.

Tristán, Guillermo. (14 de octubre de 1929). Viejos recuerdos del Teatro Nacional. *La Nueva Prensa*, p. 15. Recuperado de http://www.sinabi.go.cr/ver/biblioteca%20digital/periodicos/La%20nueva%20prensa%20diario%20independiente%20de%20la%20tarde/La%20nueva

%20prensa%20diario%20independiente%20de%20la%20tarde%201929/jnb-14%20de%20octubre.pdf#.XEIIUPx7nMI

Ulloa Zamora, Alonso. (1970). *El Teatro Nacional: apuntes para la biografía de un coloso* (Tesis de licenciatura en Filosofía y Letras). Universidad de Costa Rica, San José.

Última hora: Teatro. (20 de octubre de 1897). *La República*, p. 3. Recuperado de http://www.sinabi.go.cr/ver/biblioteca%20digital/periodicos/la%20republica/La%20Republica%201897/jt-La%20Republica_20%20oct%201897.pdf#.XJ43haa1vUI

Vargas, Claudio. (1994). *El Estado y la sociedad costarricense en la segunda parte del siglo XIX*. San José, Costa Rica: Cátedra de Historia de las Instituciones de Costa Rica. Fascículo 10.

Vega Jiménez, Patricia. (1991). De la banca al sofá, la diversificación de los patrones de consumo en San José (1857-1861). *Revista de Historia, 24*, 53-87.

Vega Jiménez, Patricia. (1995). *De la imprenta al periódico. Los inicios de la comunicación impresa en Costa Rica (1821-1850).* Costa Rica: Editorial Porvenir.

Vega Jiménez, Patricia. (1998). "Recién llegado de Europa: El consumo en San José al finalizar el siglo XIX (1887-1898)". IV Congreso Centroamericano de Historia, Managua.

Vega Jiménez, Patricia. (2007). "Consumo y diversiones públicas en Costa Rica (1850-1859)". En Molina Jiménez, Iván (ed.). *Industriosa y sobria: Costa Rica en los días de la Campaña Nacional (1856-1857)*. Estados Unidos: Plumsock Mesoamerican Studies.

Wilson, Elizabeth. (2013). *Adorned in Dreams. Fashion and Modernity*. Nueva York: I. B. Tauris.