

# *La indumentaria como fuente para la didáctica de la historia: problemática y estado de la cuestión.*

**Nayra Llonch Molina**

Universitat de Barcelona

## **Resumen:**

La indumentaria es un objeto de incuestionable valor para la didáctica de la historia y de otras ciencias sociales, ya que posee todas las cualidades de la didáctica del objeto con un atractivo añadido muy vinculado a su aspecto y funcionalidad estética y a su reclamo visual; es fácil vincular períodos históricos con su indumentaria característica, puesto que nuestro imaginario cultural está lleno de películas, pinturas e incluso disfraces que proporcionan datos al respecto. Lo que resulta complicado es dilucidar qué imágenes son las más fidedignas, y esta cuestión no es otra que la relacionada con la veracidad y rigor de las fuentes de la indumentaria. El presente artículo analiza dicha problemática, además de la relacionada con la polisemia de su nomenclatura, con la necesidad de conocer su contexto estético o con la naturaleza de sus cambios y continuidades.

**Palabras clave:** Indumentaria, fuentes materiales, didáctica del objeto, didáctica de la historia, ideas estéticas.

## **Abstract:**

Clothing items, as objects, are of great value for History didactics as well as in teaching and learning other social sciences, due to the fact that they have not only all characteristics related to objectual didactics but also some extra qualities concerning their aesthetic function and visual power. Indeed, it is easy to associate historical periods to their most characteristic costume, since we have lots of information coming from films, paintings or even fancy dresses. The issue then has to do with the way to learn which images are more reliable, therefore it is a matter of scientific rigour in clothing sources. Analysing this issue as well as other issues related is the main purpose of this article.

**Key Words:** Clothing, Objectual Sources, Object Didactics, History Didactics, Aesthetic Ideas.

(Fecha de recepción: junio, 2010, y de aceptación: septiembre, 2010)

## ***Las fuentes de la indumentaria y su valor***

Tanto para el investigador como para el didacta, la indumentaria, como cualquier resto del pasado, es una fuente de tipo material y tiene unos valores añadidos. Por lo tanto, su valor para nosotros es doble: por un lado tiene un valor propio derivado de la materia y el trabajo añadido o artístico que la componen, por otra parte, tiene un valor estrictamente vinculado a su carácter de fuente del pasado. Este doble valor de la indumentaria –como fuente histórica y como obra de arte– se refleja en los tejidos y vestidos de las clases altas; en cuanto a la indumentaria de las clases sociales inferiores, en cambio, sólo actúa como fuente histórica, siendo escaso o prácticamente inexistente su valor añadido. De todo ello se desprende, en parte, la evidencia de que el grueso de museos de indumentaria cuente entre sus colecciones con ejemplares correspondientes a los modelos de las clases altas y que obvie la indumentaria de las clases bajas, porque –entre otras posibles razones–<sup>1</sup> sus ejemplares indumentarios no son contemplados como obra de arte. Por lo tanto, es de suponer que las colecciones actuales de tejidos e indumentaria se basan, en gran parte, en la concepción estética del vestido como obra de arte sin tener

en cuenta el potencial del vestido como fuente histórica, es decir, sin tener presente las múltiples lecturas a que la indumentaria, como objeto del pasado, puede dar pie.

Por otra parte, y también como toda fuente, la indumentaria está sujeta a un proceso de selección que no depende sólo de su valor material sino que depende, sobre todo, de su valor documental. Las fuentes históricas actualmente existentes no son el resultado aleatorio de elementos conservados, sino el resultado de un riguroso proceso de selección; así, la documentación archivística que se conserva, por ejemplo, en una casa señorial, en una hacienda o en una casa parroquial es una selección de aquellos documentos que pueden ser útiles en el futuro, ya sea para afianzar y consolidar el patrimonio, para demostrar los vínculos de herencia patrimonial, mantener cohesionada la propiedad, señalar las aportaciones de cada uno al patrimonio común y, en definitiva, todo aquello que hace referencia a los valores de la propiedad. Bien es cierto que también se conservan otros documentos vinculados a valores emocionales, pero estos últimos sólo se mantienen en el tiempo mientras pervive el recuerdo de la emoción. Lo mismo pasa con los bienes inmuebles donde, paradójicamente, se conservan más catedrales visitables que casas de artesanos medievales, se

---

<sup>1</sup> Entre las razones por las que los elementos del vestido de las clases sociales inferiores no se suelen mostrar en los museos de indumentaria podríamos incluir, además del hecho ya citado de que se trata de ejemplares faltos del aspecto estético de la indumentaria, el hecho que las clases inferiores utilizaban una misma pieza de vestir hasta que ésta acababa estropeada o hecha girones de tanto usarla; es más, probablemente, aprovechaban los restos de lo que quedara para alguna otra función: trapos, vendas, etc., por lo que parece natural que raramente hayan sobrevivido este tipo de ejemplares.

conservan más palacios burgueses que viviendas proletarias, y este hecho tampoco se debe al azar. Si esto pasa con todo tipo de fuentes por razones ideológicas, ¿por qué no ha de pasar con la indumentaria?

Los museos de indumentaria reflejan, pues, en primer lugar, esta problemática de las fuentes vistas casi exclusivamente como objetos estéticos, y este hecho ciertamente no es exclusivo de este tipo de museos, también los museos de arte, por ejemplo, reflejan mucho más las producciones de las clases altas que las de las clases bajas<sup>2</sup>. De igual manera, los museos de artes decorativas solo muestran los productos generados para las clases altas<sup>3</sup>. Así, pues, en segundo lugar, los museos de indumentaria ponen de manifiesto la problemática que gira en torno a la selección de las fuentes históricas; del mismo modo que han perdurado gran multitud de vasos de vidrio refinados del siglo XVIII o juegos de cubertería de oro utilizados por los estamentos privilegiados y no lo han hecho toscos vasos de cerámica de uso habitual entre las clases bajas, han perdurado vestidos y

accesorios de las clases altas y no de las clases inferiores.

Por lo tanto, si todas las premisas que hemos anunciado son ciertas, los museos de indumentaria como fuente del pasado tienen un valor limitado, ya que solo nos pueden mostrar una parte de la sociedad –la referente al entorno de las clases más privilegiadas– y nos esconden, por desconocidas, lo que podríamos llamar las clases populares. Este hecho, que tampoco es exclusivo de la indumentaria, ya que lo encontramos, como hemos dicho, en todo tipo de fuentes, afecta, sin duda, al valor educativo de los museos del vestido. Es decir, en la medida en que el museo de indumentaria no ofrece los modelos con que las clases populares se han vestido, su valor como fuente histórica y sus potencialidades didácticas quedan muy limitados<sup>4</sup>. Tal vez por este motivo, los museos de indumentaria suelen estar alejados de planteamientos didácticos, y tanto la ordenación de las colecciones como su presentación al público responden más a criterios de “escaparatismo” y espacios de presentación de la moda –otra vez parece que el elitismo que subyace al origen de sus colecciones se impone tam-

---

<sup>2</sup> Incluso el pintor flamenco Pieter Brueghel, que pintaba figuras, actividades y paisajes propios de las clases bajas, ejercía su arte aparentemente proletario para disfrute de las clases altas; de igual modo que en el renacimiento la adopción de pastorelas era un tema exótico del gusto de las clases altas.

<sup>3</sup> Si bien es cierto que esta tendencia ha sido superada, en las últimas décadas, por una serie de museos y centros de interpretación que han intentado recuperar tanto los utensilios como las herramientas de trabajo, así como otros aspectos relacionados con la vida cotidiana de las clases trabajadoras. Pero incluso esta tradición se enmarca, a menudo, dentro de una tradición etnográfico, propia de una burguesía industrial y financiera.

<sup>4</sup> La utilización del término “didáctica” –“didácticas”, en este caso– responde a la dimensión aplicada del término “educación”; este último lo entendemos mucho más relacionado con una dimensión moral y/o filosófica muy compleja y que no intentaremos analizar en este artículo.

bién en el modo de presentación- que a criterios propios de equipamientos destinados a hacer comprender la evolución de la cultura humana en su aspecto de protección y confort. En este punto parece lógico plantearse si es cierto que el valor de las colecciones es inversamente proporcional a sus posibles aplicaciones didácticas. Se trataría, pues, de intentar comprobar hasta qué punto una buena parte de estos equipamientos tienen o no una auténtica vocación didáctica más allá de la necesidad natural de comunicar sus contenidos a un público de amplio espectro<sup>5</sup>.

### ***Cambios anecdóticos y cambios profundos que rigen los trajes***

Una segunda problemática relacionada con la indumentaria se refiere al origen de sus cambios: unos se deben a causas profundas, por el contrario, otros se deben a simples anécdotas. Por ejemplo, la moda de llevar pelucas ampliamente extendida entre las clases privilegiadas y que duró más de un siglo parece ser que tuvo como principal propulsor el rey Luis XIV, no porque fuera calvo –dicen que más bien tenía una cabellera abundante- (Cosgrave, 2006), sino para ganar estatura. De esta manera instauró la moda de la peluca de melena llamada *in folio* –alta, con dos picos y rizada-. De igual manera, y probablemente por la misma

razón, fue él quien promovió en el vestido de corte los tacones altos –de hasta 12,5 cm- y de cuero rojo. Como hemos dicho, esto son ejemplos de anécdotas que afectan a determinados aspectos de la indumentaria. Es importante, pues, no perderse en las anécdotas e ir a buscar los cambios originados por causas menos triviales y que, por tanto, pueden mostrar o explicar a la vez cambios más profundos referentes a aspectos sociales, históricos, económicos o ideológicos. Este sería el caso, por poner un ejemplo, de la irrupción de tejidos de algodón estampado en la indumentaria europea de finales del siglo XVIII y principios del siglo XIX. Su uso correspondía a una naciente y poderosa industria del algodón, fruto de las colonizaciones de tierras aptas para su producción, con una incipiente tecnificación que comportó la democratización de este tejido, puesto que su precio era mucho más asequible que las sedas, rasos y bordados que solo podían permitirse las clases más ricas o privilegiadas.

Una vez aquí, cabría preguntarse, ¿hasta qué punto las anécdotas son relevantes en la historia de la indumentaria?

### ***La indumentaria, espejo de los cánones estéticos***

El tercero de los problemas de tipo general que plantea el estudio de la

---

<sup>5</sup> De hecho, éste ha sido uno de los objetivos de la tesis doctoral de Nayra Llonch Molina, titulada *Espacios de presentación de la indumentaria como recurso didáctica: problemática y estado de la cuestión*, a cuya consulta se puede acceder a través de las redes de tesis doctorales en línea TESEO (<http://www.educacion.es/teseo>) y TDX (<http://www.tesisenxarxa.net/>).

indumentaria, así como las bases de su potencial didáctico, es el hecho de que la aceptación o no de los modelos está muy vinculada al concepto de belleza. Dado que el concepto de belleza es dinámico y cambia de acuerdo con otros valores de cada época, el problema de su valoración, hoy, es fundamentalmente un problema ligado, pues, a las ideas estéticas<sup>6</sup>. La valoración de la indumentaria de cualquier época implica, por tanto, un conocimiento previo de las ideas estéticas de la época concreta, porque en éstas se encuentra el origen o la razón de algunos de los rasgos característicos de la indumentaria y de sus accesorios. Así, por ejemplo, entre finales del siglo XV y el siglo XVI la mayoría de las mujeres de las cortes europeas se afeitaban el nacimiento del cabello, porque una frente alta respondía al ideal de belleza de la época. Hoy en día, observamos el retrato de Simonetta Vespucci, de Piero di Cosimo, y nos es quizás difícil imaginar su belleza, porque no se ajusta a los cánones de nuestra época, un efecto muy diferente de lo que producía el mismo retrato en sus contemporáneos. Así, pues, en la historia de la indumentaria y de las ideas estéticas hay conceptos como proporción, armonía, extravagancia, exageración, refinamiento, austeridad, colores, símbolos... Entre

ellos, y con cierta relevancia, aparece el concepto de “fealdad” y la idea de que lo feo puede ser necesario para la belleza, porque “el universo creado es un todo que ha de apreciarse en su conjunto, donde las sombras contribuyen a que las luces resplandezcan mejor, e incluso lo que puede ser considerado feo en sí resulta bello en el cuadro del orden general” (Eco, 2004). De esta manera, lo aparentemente feo puede llegar a ser estético, pues, los desgarrros, la ropa desgarrada, por ejemplo, de ser fea –quizá por ser sinónimo de pobreza, de falta de medios- puede llegar a ser moda y, como tal,preciada, alabada y pagada a alto precio. Esta tendencia de los desgarrros que tanto gusta a la juventud en la actualidad, y es criticada por fea para las personas mayores, fue una moda extensamente seguida durante el siglo XVI que perduró de forma más sutil en modos o estilos muy posteriores. La belleza es, pues, una categoría subjetiva que afecta de manera diferente al ser humano según variables cronológicas y geográficas<sup>7</sup>.

La filosofía ha tratado ampliamente este tema; David Hume, por ejemplo, escribió que “la belleza no es una cualidad de las cosas mismas: existe tan sólo en la mente del que las contempla y cada mente percibe una belleza distin-

---

<sup>6</sup> Resulta ciertamente difícil descodificar muchos elementos de la indumentaria si no se tiene en cuenta la evolución de las ideas estéticas. Esto afecta no solo a la persona vestida, sino también al cuerpo desnudo y las diferentes miradas que el ojo ha tenido sobre “el desnudo”. De hecho, el trasfondo de la indumentaria no es más que modificar el cuerpo, y con esta finalidad se entienden, también, muchos de los elementos asociados al vestido –el maquillaje, el peinado, los accesorios, los zapatos, los sombreros, etc.

<sup>7</sup> Sobre el subjetivismo de la belleza son sumamente interesantes y conocidos los ensayos de pensadores como Immanuel Kant –*Crítica del juicio*– o Edmund Burke –*Indagación filosófica sobre el origen de las ideas acerca de lo sublime y lo bello*.

ta. Puede incluso suceder que alguien perciba fealdad donde otro experimenta una sensación de belleza; y cada uno debería conformarse con su sensación sin pretender regular la de los demás. Buscar la belleza real o la fealdad real es una búsqueda tan infructuosa como pretender establecer lo que es realmente dulce o amargo” (Hume, 2008). Y así como hay una subjetividad individual, hay también una subjetividad colectiva sobre la belleza que ha influido irremediabilmente en la indumentaria y la moda a lo largo de los tiempos.

Aún podemos decir más sobre el concepto de belleza y sus implicaciones en la indumentaria. Este concepto va ligado, a veces, a la estandarización –como sería el caso de la ideología estética del grupo de la Bauhaus– que, a su vez, puede ir ligada al concepto o la realidad del consumo, o, por el contrario, el concepto de belleza también está ligado a la exclusividad. Por poner un ejemplo, la ropa de los grandes almacenes como Zara o H&M se puede considerar bonita a pesar de tratarse de prendas producidas en masa, no únicas y con formas estandarizadas, al mismo tiempo, sin embargo, hay ropa de este tipo que acaba siendo considerada bonita –aunque en principio no fuera demasiado aceptada– por efecto repetición, una vez se ha visto una y otra vez tanto en las tiendas, en la calle, en las revistas, la televisión... Por el contrario, una prenda puede llegar a considerarse bonita

por el hecho de ser algo exclusivo, una pieza única o casi única.

Hacemos importante énfasis sobre la problemática que el concepto de belleza puede presentar en la indumentaria, porque creemos que es relevante desde el punto de vista de la didáctica, ya que utiliza conceptos muy subjetivos y es difícil enseñar con este tipo de conceptos. La subjetividad siempre significa una necesidad previa de contextualización. Por tanto, podemos preguntarnos, ¿qué peso tienen los sistemas filosóficos y las teorías estéticas en la definición del vestido de cada día?

### ***La indumentaria, un mundo de particularidades y generalizaciones que oscurecen su nomenclatura***

El estudio tanto científico como didáctico de la indumentaria presenta un cuarto bloque de problemas que van ligados a la singularidad y particularidad de la indumentaria dentro de cada territorio y de las generalizaciones que se pueden establecer entre territorios diferentes. Es decir, las formas culturales que imperan en Europa desde la Edad Media, y su característica fragmentación, crean un mosaico de trajes resultado de mil y una influencias ligadas a las materias primas, el clima, el impacto de las redes comerciales, las tradiciones anteriores, etc. Esta afirmación es válida, sobre todo, en cuanto a las clases populares<sup>8</sup>. En cambio, las cla-

---

<sup>8</sup> Aun así, es cierto que, a veces, las clases populares, por imitación de las clases superiores, han acabado adoptando tendencias indumentarias o elementos del vestido propios de otros lugares.



ses altas, sujetas a círculos culturales y comerciales más amplios y con relación continua, tendían más a homogeneizar la indumentaria. Así, en determinados momentos, la indumentaria del rey de Francia podía ser similar a la del rey de Inglaterra<sup>9</sup>. Vemos, pues, que se crean unos estratos de indumentaria donde se observa que en las clases bajas hay una gran diversidad regional –muy ligada a las disponibilidades materiales más elementales-, mientras que en las clases altas hay tendencias a crear modelos más reglamentados y, hasta cierto punto, con tendencias uniformadoras. La propagación de la utilización de piel de armiño como componente de lujo entre las clases privilegiadas de toda Europa –cuando al principio solo se empleaba en regiones más nórdicas- es un ejemplo de cómo algunas tendencias de origen regional se pueden llegar a imponer entre las clases altas más allá de las fronteras territoriales. Por lo tanto, este mosaico cultural tan fragmentado, con ritmos diferentes que suponen una “desincronización” de los cambios, hace que sea muy difícil generalizar las tendencias incluso hablando de las clases altas. Es más, todo este juego complejo de fuertes regionalismos, por un lado, y de corrientes de influencias interregio-

nales, por otro, ha dado lugar a multitud de vocablos relacionados con los componentes del traje y de sus accesorios. El problema radica, no tanto en el elevado número de vocablos, sino en la multiplicidad de significados de estas palabras. Este hecho tiene como consecuencia una problemática de difícil solución, y, hasta hoy, los intentos de elaborar estudios de síntesis sobre la nomenclatura de la indumentaria no han sido demasiado satisfactorios.

De todos modos, cabría interrogarse sobre hasta qué punto los particularismos en la indumentaria son profundamente significativos.

### ***Historias de sastres versus historia de la cultura***

El quinto bloque de problemas a los que un estudio de la indumentaria tiene que hacer frente está relacionado con las obras de divulgación. La historia del vestido originalmente ha tenido interés para los sectores que se dedican o que están más directamente relacionados con la historia de la confección. Así, encontramos que, tradicionalmente, la historia del vestido se explica ligada a la historia de los sastres, de las modistas y, más recientemente, de los diseñadores<sup>10</sup>.

<sup>9</sup> Si bien el estudio comparativo de los parecidos y similitudes entre la indumentaria de los dirigentes de estos dos países, y de otros países europeos, con épocas de mayor proximidad y otras de más distanciamiento, podría constituir una tesis por sí sola, entendemos que entre las clases sociales superiores ha habido más fluidez en cuanto a la evolución de la moda en el tiempo y a las relaciones de influencia e intercambio de tendencias indumentarias.

<sup>10</sup> Cada vez más, y desde los años sesenta del siglo XX, proliferan los libros donde la indumentaria más contemporánea se explica a través de sus creadores: los diseñadores; y la perspectiva imperante es, a menudo, la de la moda como producto del genio de estos artistas. Tanto es así que incluso se crean museos entorno a diseñadores de moda, como es el caso del *Musée Christian Dior* en Granville (Normandía) o el de Salvatore Ferragamo en Florencia, por poner dos ejemplos.

La historia de la indumentaria es una historia de los zapateros, los tejedores y tejedoras, los sastres, los fabricantes de sombreros, los peluqueros, los perfumeros y los fabricantes de guantes, etc. Parece lógico, pues, que la bibliografía se haya nutrido desde siempre de esta corriente ligada a los “oficios” del vestido. Ejemplos paradigmáticos de esta realidad se encuentran en libros de divulgación como *Historic Costumbres and How to Make Them*, de Mary Fernald y Eileen Shenton (1937) o *Historical Fashion in Detail*, de Avril Hart y Susan North (1998), que basan su estudio del vestido histórico en los patronazgos.

En cuanto a las obras de divulgación realizadas desde la óptica de la historia del arte, nos encontramos con el problema que suelen estar hechas por historiadores del arte que, la mayoría de las veces, desconocen la complejidad de las piezas a la hora de explicarlas y, como consecuencia, provocan confusión en la comprensión del lector. Tampoco es fácil entender con el análisis único de las pinturas, esculturas y grabados, los colores y texturas de las telas que conforman la indumentaria, que dependen mucho de la habilidad del artista. Además, las obras artísticas difícilmente muestran todos los elementos que componen una indumentaria y, a menudo, los estudios basados en ellas olvidan profundizar en las piezas más escondidas del vestido, pero no por ello de menor importancia.

Lo que parece evidente es que existe un cierto déficit de estudios de indumentaria analizada estrictamente en su contexto histórico: sociológico, económico,

ideológico, político... Incluso una obra compendio de la cultura europea como es *The Culture of the Europeans. From 1800 to the present* (SASSOON, 2006) obvia cualquier referencia a la indumentaria como elemento relevante de la cultura de Occidente. De todo ello se deriva, pues, que la indumentaria está poco integrada en la historia de la cultura. Una posible explicación de este hecho, como ya hemos hecho mención anteriormente, radica en que la indumentaria, entendida como parte ligada a la moda y debido a la creciente identificación de la primera con la segunda, es concebida como una forma de la cultura de la banalidad, de lo superficial, y, por tanto, hay un cierto temor o reticencia a analizarla desde una perspectiva histórica académica y seria. La banalización de la indumentaria, su tratamiento como algo superficial e, incluso, frívolo, ligado al consumismo y una consecuente condena moral, ha impedido que la indumentaria sea analizada en su vertiente de signifi-  
cante social.

El ostracismo al que ha sido sometida la indumentaria no ha tenido en cuenta el hecho de que desde el análisis de la sociedad se puede explicar la evolución de la indumentaria, y viceversa, y que un análisis exhaustivo de la indumentaria puede decir mucho de la sociedad que la empleó o que la está utilizando. Esta relevancia del aspecto social e, incluso, socializador del vestido, tan largamente olvidado en estudios sobre el tema, ha sido siempre contemplada en estudios sobre el vestido realizados por la disciplina de la antropología cultural<sup>11</sup>. Así,

<sup>11</sup> La indumentaria y la moda son socializadoras en tanto que ponen de manifiesto la pertenencia o no del individuo que la lleva a una determinada sociedad, clase social o contexto social.



pues, ¿sería posible realizar un estudio de la indumentaria desde enfoques sociológicos?

### ***El problema de basarse en fuentes adulteradas***

Por último, la sexta problemática de la indumentaria está relacionada con las fuentes. No nos referimos a fuentes primarias como tejidos o prendas de vestido, que, como se ha indicado, representan un problema *per se* debido a su fragilidad y la consecuente falta de ejemplares en un estado más o menos óptimo para ser estudiados, sino a otras fuentes de las que se han servido los historiadores. Precisamente, y debido a la fragilidad del material, muy a menudo ha tenido que recurrir a fuentes indirectas, con la problemática que la utilización de fuentes indirectas puede comportar, nos referimos, especialmente, a la falta de exactitud. En términos platónicos, a modo de metáfora, podríamos considerar las fuentes indirectas como un sucedáneo o una copia corrompida de las primarias, de tal manera que la copia ha perdido cualidades respecto al original y, en el caso de la historia, puede ser el resultado de una mala interpretación o una interpretación errónea del original, de la fuente primaria. En consecuencia, la fuente secundaria o indi-

recta podría transformar o tergiversar, aún sin pretenderlo y de la manera más inocente –aunque también deliberadamente, si hay intención–, la información de la fuente primaria. En el estudio de la indumentaria, nos encontramos, de hecho, con algunos casos donde se han reconstruido hipotéticas formas indumentarias del pasado a través de fuentes directas manipuladas tales como imágenes, relatos mitológicos, literarios, etc. y los resultados han sido poco fiables. Un ejemplo muy interesante e, incluso, impactante –por las revelaciones producidas en los últimos años–<sup>12</sup> puede ser el de la indumentaria cretense de época minoica. Arthur Evans, que empezó a excavar el palacio de Cnosos en 1899, inició la reconstrucción del palacio a partir de los años veinte del siglo XX y lo hizo con cemento armado. Con la reconstrucción arquitectónica se puso en marcha una reconstrucción y restauración de los frescos, los murales en relieve y las estatuillas que se habían encontrado. Esta tarea estaba en manos del pintor y artista francés Emile Gilliéron y de su hijo. Evans y Gilliéron, pues, restauraron las estatuillas<sup>13</sup>, los frescos y los estucos que se habían encontrado de manera fragmentaria haciendo ensamblajes de diferentes partes que, a menudo, no correspondían a un mismo todo, y añadiendo elementos ornamentales que en

---

<sup>12</sup> Revelaciones que consideran copias o réplicas, y en algunos casos invenciones, la mayoría de estatuillas minoicas que forman parte de las colecciones de muchos de los grandes museos del mundo, especialmente los norteamericanos.

<sup>13</sup> Gilliéron llegó incluso a fundar un negocio basado en la creación de estatuillas a modo de “souvenir” turístico que vendía a los primeros turistas o visitantes de las ruinas y que estaban hechas, en algunos casos, según encargo del comprador.

las pinturas o estatuillas originales no aparecían<sup>14</sup>. El resultado fue una serie de ejemplos iconográficos que, a pesar de la voluntad de aproximarse a los originales, eran un producto manipulado y, como tal, podía alejarse de la realidad o del momento histórico que los había creado. De hecho, estos mitos iconográficos como la famosa “Parisienne” o el “Príncipe de los lirios”, también llamado “Sacerdote-Rey”, por citar algunos de los ejemplos más conocidos, han sido referentes a la hora de estudiar la indumentaria cretense de época minoica. Ahora bien, esas imágenes fueron creadas a partir de diferentes fragmentos y con añadidos del restaurador, y todo ello ha creado conjuntos indumentarios que los historiadores han considerado y han estudiado como tales, sin tomar en cuenta que estos conjuntos o combinaciones quizás nunca existieron. Es este, pues, un ejemplo de cómo incluso las fuentes primarias pueden ser manipuladas con la consecuente falsación de los estudios que se basen en estas fuentes. Por lo tanto, esto nos hace preguntarnos, ¿de qué fuentes nos podemos realmente fiar? Este, sin embargo, no es un problema de la indumentaria ni de la didáctica, ¡es el problema general y apasionante de la Historia!

## **Bibliografía**

- COSGRAVE, B. (2006) *Historia de la moda. Desde Egipto hasta nuestros días*, Editorial Gustavo Gili, Colección GGmoda, Barcelona, p. 159.
- ECO, U. (2004) *Historia de la belleza*. Barcelona: Lumen, p. 148.
- FERNALD, M.; SHENTON, E. (1937) *Costume Design and Making. A Practical Handbook*. London: Adam & Charles Black.
- HART, A.; NORTH, S. (1998) *Historical Fashion in Detail. The 17th and 18th Centuries*. London: V&A Publications.
- HUME, D. (2008) *Ensayos morales y literarios, 1745*. Madrid: Tecnos.
- LLONCH, N. (2010) *Espais de presentació de la indumentària com a recurs didàctic: problemàtica i estat de la qüestió*. TDX: <http://www.tesisenxarxa.net>
- LLONCH, N. (2010) *Espais de presentació de la indumentària com a recurs didàctic: problemàtica i estat de la qüestió*. TESEO: <http://www.educacion.es/tese>
- SASSOON, D. (2006) *The Culture of the Europeans. From 1800 to the present*. Barcelona: Crítica.

---

<sup>14</sup> Esta afirmación no pone en duda la calidad de las reconstrucciones y el hecho más que probable de que en el momento de llevarse a cabo se basasen en otros ejemplos hallados. Tampoco pone en duda la buena fe o la supuesta buena intención en una pretensión de fidelidad de las reconstrucciones. Ahora bien, sí se puede decir que, en el afán de hacer atractivo al público el yacimiento, Evans i Gilliéron se excedieron en sus actuaciones y añadieron detalles allá donde no se podía asegurar que hubiesen estado y crearon mitos iconográficos que tal vez jamás habían existido de tal manera.