

187 13.2



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS

DISEÑO DEL TRAJE TEATRAL

T E S I S

QUE PARA OBTENER EL TITULO DE
LICENCIADO EN LITERATURA
DRAMATICA Y TEATRO

P R E S E N T A

JUAN ANTONIO AGUILAR VILLANUEVA

MEXICO, D. F.

1984



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

INDICE

	PAG.
<u>PRESENTACION</u>	1
<u>1.- INTRODUCCION</u>	
1.1. Importancia de la tesis	3
1.2. Objetivos de la tesis	3
1.3. Limitaciones	4
<u>2.- MARCO TEORICO: CONCEPTO, HISTORIA, CARACTERISTICAS Y ELEMENTOS AUXILIARES.</u>	
2.1. El traje: Concepto	6
2.2. Historia del traje:	9
2.2.1. Ciclo griego	10
2.2.2. Ciclo latino	18
2.2.3. Ciclo medieval	26
2.2.4. Ciclo renacentista	46
2.2.5. Ciclo romántico	82
2.2.6. Ciclo moderno	97
2.3. Características:	
2.3.1. Estilo:	108
2.3.1.1. Naturalismo	110
2.3.1.2. Realismo	111
2.3.1.3. Impresionismo	111
2.3.1.4. Expresionismo	112
2.3.1.5. Escenográfico	112
2.3.2. Tipo de traje	113
2.3.3. Diferencias individuales	118
2.4. Elementos auxiliares para la caracterización:	
2.4.1. Maquillaje	124
2.4.2. Peluquería	129
2.4.3. Accesorios	130

3.- <u>TECNICA DEL TRAJE</u>	
3.1. Fuentes de documentación	149
3.2. Materiales:	
3.2.1. Textura	150
3.2.2. Color	153
3.3. Confección del traje	155
4.- <u>DISEÑOS DE TRAJES</u>	
4.1. Tragedia	169
4.2. Pieza	176
4.3. Comedia	181
4.4. Melodrama	187
4.5. Tragicomedia	191
4.6. Obra didáctica	196
4.7. Farsa	202
4.8. Teatro musical	207
4.9. Teatro infantil	211
5.- <u>BIBLIOGRAFIA</u>	218

PRESENTACION

Uno de los problemas que presenta la enseñanza del teatro en relación con el estudiante es la identificación de elementos, que sirvan a éste con el fin de lograr un desarrollo integral, crítico y constructivo.

Las estructuras de los programas están enfocadas a guiar al estudiante hacia un mayor conocimiento teórico del teatro olvidando, en su afán por lograr este objetivo, que el teatro es un todo en el cual se conjugan la práctica y la teoría, relegando a segundo término las materias prácticas, exceptuando desde luego, la actuación, pero el teatro no se limita a texto y actuación, junto a estas disciplinas aparece una actividad que se debería conceptuar como uno de los elementos más valiosos para, lograr los fines que el teatro persigue.

En esta tesis trataré de mostrar al diseño del traje teatral como una actividad fundamental e indispensable de las que configuran el concepto teatro.

Resultando de su conocimiento un desarrollo integral del estudiante y una opción más para encauzar su creatividad hacia una rama poco estudiada del teatro.

1.- INTRODUCCION

1.1. Impertancia de la tesis

1.2. Objetivos de la tesis

1.3. Limitaciones

1.1. Importancia de la tesis.

Considerando el teatro como una disciplina estética en la cual convergen todas las formas de expresión artística me propongo investigar el tema del diseño del vestuario teatral como uno de los capítulos importantes para lograr la integración armónica de una puesta en escena.

Este tema dentro del hecho teatral, advierte una estrecha relación entre el teatro y las artes gráficas: estilo, ritmo, composición plástica, que unidos a la ciencia y la técnica nos dan los recursos necesarios para ambientar la obra literaria. Por otra parte el traje como historiador nos ilustra y sitúa dentro del tiempo y el espacio que una obra teatral requiere.

El tema es atractivo, necesario y me ha estimulado a penetrar a esta parte tan relegada y a la vez tan imprescindible del hacer teatral.

1.2. Objetivos de la tesis.

Realizar una investigación a través de la cual se manifieste la trayectoria del traje teatral a lo largo de la Historia, cuales son las características que van a determinar su estilo y los elementos que auxilian al actor para representar un determinado personaje.

, b) Desarrollar una técnica de elaboración del traje, apoyado en la investigación anterior y los conocimientos adquiridos en clases, que motive y oriente a los estudiantes de teatro permitiéndoles utilizar dicha técnica en la confección de sus propios trajes.

c) Proponer sugerencias en función de los hallazgos, como resultado del análisis de los diseños del vestuario teatral que se han utilizado en diferentes puestas en escena se presentarán diseños ubicando la misma obra en diferentes estilos.

1.3. Limitaciones.

a) Escasa bibliografía.

b) Inexistencia de trabajos de tesis en relación con el tema tratado.

c) La idea desvalorizada que se tiene dentro de las mismas personas de teatro por el diseño escenográfico, - aceptando por supuesto que el acto teatral se puede dar perfectamente sin un diseño de vestuario especial o específico; pero el mismo vestuario cotidiano por el simple hecho de participar en un escenario se convierte en un diseño de traje teatral.

MARCO TEORICO

CONCEPTO, HISTORIA, CARACTERISTICAS Y ELEMENTOS AUXILIARES.

- 2.1. El traje: Concepto
- 2.2. Historia del traje:
 - 2.2.1. Ciclo griego
 - 2.2.2. Ciclo latino
 - 2.2.3. Ciclo medieval
 - 2.2.4. Ciclo renacentista
 - 2.2.5. Ciclo romántico
 - 2.2.6. Ciclo moderno
- 2.3. Características:
 - 2.3.1. Estilo:
 - 2.3.1.1. Naturalismo
 - 2.3.1.2. Realismo
 - 2.3.1.3. Impresionismo
 - 2.3.1.4. Expresionismo
 - 2.3.1.5. Escenográfico
 - 2.3.2. Tipo de traje
 - 2.3.3. Diferencias individuales
- 2.4. Elementos auxiliares para la caracterización:
 - 2.4.1. Maquillaje
 - 2.4.2. Peluquería
 - 2.4.3. Accesorios

MARCO TEORICO

2.1. El traje: Concepto.

Explicar, definir, aclarar lo que la palabra traje significa, representaría realizar una serie de ensayos que tendrían por objeto analizar, psicológica, social y decorativamente la necesidad de usar tal o cual traje.

Intentaré sin embargo, dentro de mis limitaciones, explicar lo que para mí representa o significa la palabra traje.

Aquello que realmente vemos de nuestros semejantes son sus vestimentas y es a partir de ahí que nos formamos una impresión de quienes nos rodean.

El conocimiento detallado de los rasgos de la personalidad requerirían un acercamiento mayor. En cambio la vestimenta nos ofrece una más amplia superficie de observación, perceptible a considerable distancia.

El conocimiento indirecto que tenemos de un individuo a través de sus ropas nos indica inmediatamente algo de su sexo, ocupación, nacionalidad y posición social; lo que nos permite elaborar un conocimiento apriori aun antes de que "ese individuo" haya hecho uso del lenguaje oral o escrito.

Aunque las ropas sean elementos extraños a nosotros han pasado a formar parte del núcleo mismo de nuestra existencia.

Al hablar del traje es necesario enumerar cuales son las funciones que desempeña en nuestra vida diaria y dar con la importancia que tiene en las relaciones sociales.

Un artículo de vestir participa de un doble juego; uno sencillo, el de formar parte de un proceso de referencia a un hecho cotidiano y segundo, complicado, el de formar parte de esa "máscara" que llamamos personalidad.

Dentro de este doble juego podemos destacar con claridad los tres propósitos a los que responde la vestimenta: protección, pudor y decoración.

No han podido aún, los investigadores del tema, ponerse de acuerdo sobre cual de estos propósitos debe ser considerado como primario.

El propósito de protección no tiene muchos seguidores, pues se apoyan en que el hombre apareció en regiones cálidas donde el uso del traje sería innecesario. Darwin por su parte se une a este grupo con sus observaciones realizadas, especialmente con los habitantes de la Tierra del Fuego, con lo que demuestra que el uso del vestido es innecesario aun en un clima húmedo.

El pudor únicamente tiene seguidores dentro de la Iglesia Católica, la cual a través de su doctrina ha tratado siempre de inculcar que el destacar o descubrir nuestro cuerpo o ciertas partes de él, sería pecado.

La gran mayoría de investigadores se inclinan por el propósito decorativo, como el motivo por el cual se usa una vestimenta, apoyando este propósito surgen investigadores que sustentan "existen pueblos que no se visten, pero no pueblos que no se decoren".

Aun más, si analizamos el comportamiento de los niños nos damos cuenta que el placer de adornarse surge antes que

la vergüenza a exhibirse, sin tomar en cuenta que serán los padres los que inculquen en los niños la sensación de vergüenza, mientras que la necesidad de colgarse un cordón, de ponerse la ropa de sus mayores o adornarse con cualquier otro objeto no importándole, cortes, colores o texturas se dará en el niño en primer término.

Las tendencias que el niño manifiesta al decorarse no son diferentes a las que muestra el hombre salvaje. El niño se parece más al hombre primitivo en cuanto que se interesa más por pequeños ornamentos que por la moda.

Con lo anterior me manifiesto por apoyar el propósito decorativo como el que se debe considerar como primario, más esto no es lo importante, sino las relaciones que existen entre ellos las cuales nos darán por resultado una forma de comunicación no verbal mucho mas efectiva y libre.

La decoración y el pudor son totalmente opuestos; pues mientras uno trata de embellecer para atraer las miradas admirativas y curiosas de los demás, el otro tiende a cubrir, a ocultarnos. La simultánea y plena satisfacción de ambas parece lógicamente imposible, aunque algunas veces se han llegado a hacer afortunadas alianzas que llaman "recato" el cual resulta ambivalente: Es decir que por medio de nuestras ropas tratamos de explicar dos deseos contradictorios: uno el de desplegar nuestra atracción y el otro como recurso para ocultar nuestra vergüenza.

Visto desde los aspectos de pudor o protección el vestido resulta un objeto utilitario, en tanto que analizado desde su aspecto decorativo el traje adquiere además de un

valor estético, un rasgo distintivo a la personalidad de quien lo usa y de aquí la relación que lo lleva al teatro.

Al cobrar el traje grado de significado entra en el campo de la comunicación viniéndose a colocar en el campo de la "paralingüística". Es decir la comunicación se extiende a otros niveles, con lo que no hay que extrañarse que exista una ciencia de la moda como comunicación y del traje como lenguaje articulado como lo muestra Roland Barthes en "El Sistema de la Moda".

2.2. Historia del Traje.

La indumentaria es una sección más de las que integran la Arqueología y tiene por objeto el estudiar los trajes usados por hombres y mujeres desde los orígenes de la humanidad.

La vestimenta que el hombre adquirió más por ornato que por necesidad de abrigarse es elevada al grado de traje o distintivo en el momento en que la necesidad es realizada a lujo, por medio de las combinaciones de corte, apañado, adornos y realces, más o menos artísticos que suelen inspirarse en el gusto de cada lugar y tiempo. Con lo que el traje viene a ser una rama del arte unido a la estética característica de cada uno de los lapsos históricos.

La crónica de la indumentaria la podemos estudiar desde tres puntos de vista:

- a).- De origen y localización; por regiones y países.
- b).- Histórica, por épocas y tiempo.
- c).- Artística, por series de manifestaciones o estilos.

La primera se funde a las otras dos por analogía. La segunda requeriría un estudio estricto y detallado por épocas y tiempos resaltando únicamente su aspecto característico: el histórico. Mientras que la tercera va a poner en relieve determinados ciclos artísticos, solamente aquellos momentos que son de gran importancia para nuestro trabajo; el diseño del traje teatral.

2.2.1. Ciclo griego.

La información más remota que tenemos de la vestimenta griega data del año 600 a. de J.C. y la encontramos en los grabados hechos en vasos, donde los personajes, son representados en negro con el fondo más claro, pardo rojizo, de la arcilla. Estas figuras rígidas y un poco endebles nos muestran el primer vestido griego en sus distintos aspectos.

El traje, xitón o xystis, puede ser corto o largo, es una prenda colgante parecida a un vestido que cae recto, algunas veces adornado con dibujos (fig. 1 y 2) los hombres jóvenes solían llevarla abierta del lado derecho, descubriendo la mitad del tórax, sujeta al hombro o no (fig. 3).

El xitón solía usarse con un abrigo de mantelillo llamado clámide.

Con estos antecedentes podemos ver que el traje griego carece de cortes especiales y apañados de ningún género toma su molde de las formas mismas del cuerpo, remarcándolo, con sus vistosas ondulaciones y pliegues.

Algunas veces el hombre usaba una capa corta como única-

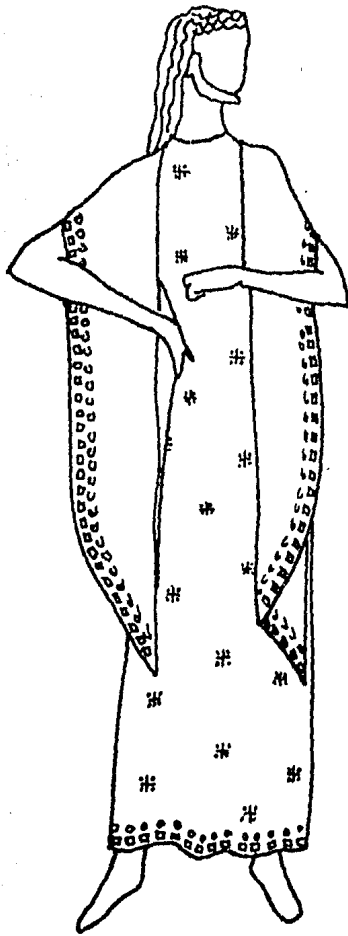


fig. 2



fig. 1



fig. 3

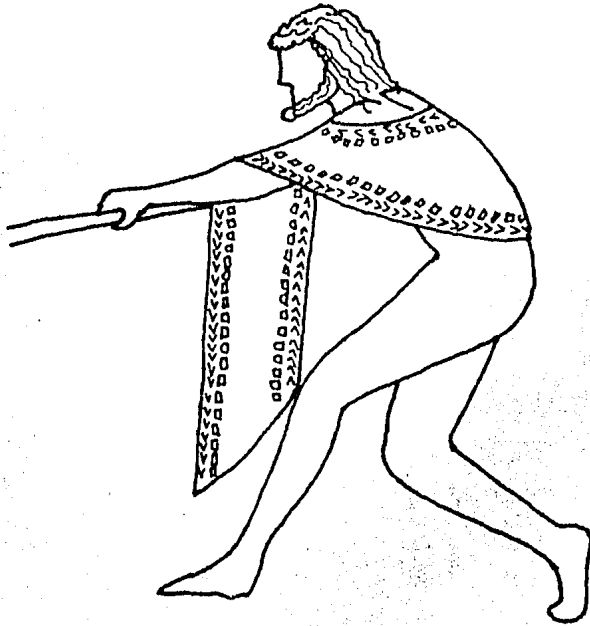


fig. 4



fig. 5

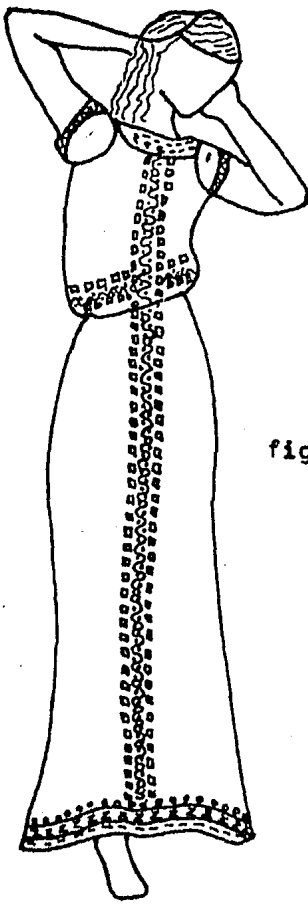


fig. 6

vestidura, (fig.4) o una más larga por encima del xitón, el gran himatión, que cuelga libremente (fig. 5) ésta será conservada a través del tiempo.

El traje de las mujeres estaba compuesto por un largo tejido cilíndrico, a manera de vestido, el peplo, de talle alto y doblado hacia afuera (fig. 6).

Hacia 480 a de J.C., la moda femenina cambia, el xitón por el colpos, que es una túnica de gran vuelo, sujeta a los hombros por fíbulas, colocadas a cada lado del cuello caen sobre los hombros y antebrazos dando la impresión de que la vestimenta tiene mangas (fig. 7), posee gran vuelo y para su confección necesitaba más tela, el largo suplementario no se recoge para formar un pliegue, sino que se eleva sobre la cintura formando un tontillo fofo, el colpos.

Las falsas mangas se obtienen sujetando los bordes superiores de la falda cilíndrica con el tontillo fofo sujeto a la cintura, estas características contrastan con el severo, recto y pasado de moda peplo.

Por encima usaban una capa, ya sea el gran himatión, parecido al del hombre (fig. 8) o una pequeña, puntiaguda especie de chal estrecho fruncido fijado a una tira que partiendo del hombro ~~derecho~~ cruza el pecho, pasa debajo del brazo izquierdo, y sube seguidamente al hombro derecho, del que penden dos extremidades como colas de golondrinas (fig. 9).

Las mangas ceñidas son un elemento extraño en la indumentaria griega (fig. 10) copia de pueblos vecinos del Asia Menor y aún de otros pueblos orientales dándose casos de

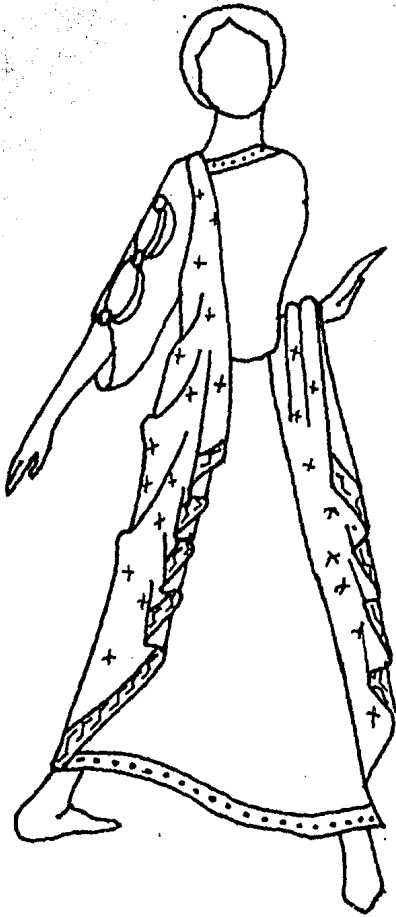


fig. 7

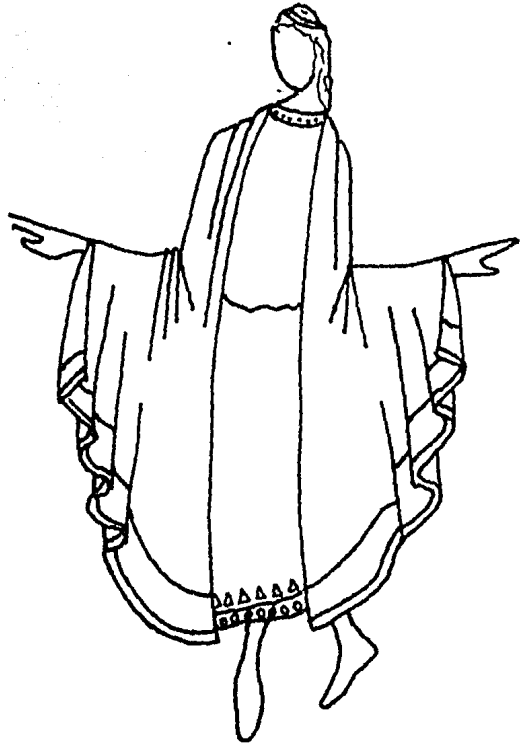


fig. 8

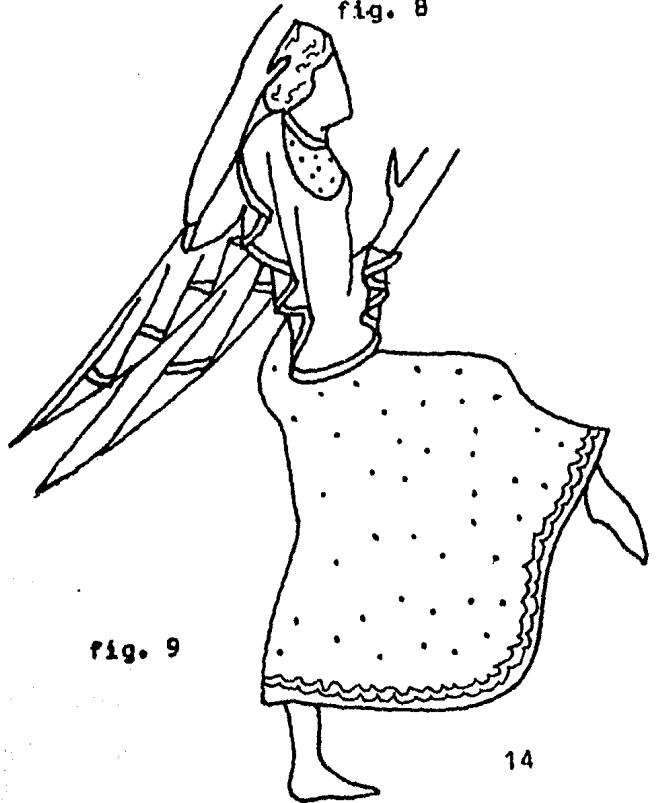


fig. 9



fig. 12

fig. 11

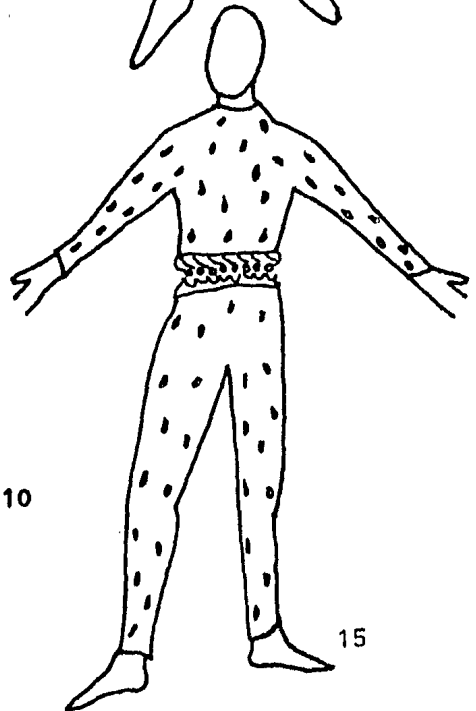


fig.10

imitaciones egipcias y asirias así en capotas y chales, como en ropas y géneros rayados y listados, floreados, etc.. Vestidura de semejante clase regalábanse en Esparta a mujeres públicas o cortesanas.

Hacia el 325 a. de J.C., el traje masculino es un xitón corto (fig. 11) y el gran himatión colgante, pero se usan también capas abrochadas tales como el clámide, originaria de Tesalia, fija sobre el hombro derecho, se lleva so la o sobre el xitón corto (fig. 12).

Los caballeros usaban capa rígida, posiblemente de fieltro y adornada con dibujos (fig. 13).

A principios del período clásico se inician grandes cambios en el vestido femenino.

El peplo de lana pasado de moda, vuelve ofreciendo un aspecto distinto al que tubo en principio pues es rico en pliegues, es de color liso, con una banda tejida al borde de color distinto, no se cose sino que se mantiene abierto del lado derecho (fig. 14).

Se puede llevar flotante sin cintura (fig. 15).

Después de esto y basándose en el lujo creciente de Grecia se importan modas tan extrañas como heterogéneas de las cuales señalaré algunas: la Cimbérica, pequeña y transparente; la Ortostadia, recta y sin costuras; la Encicla, breve y redondeada; el Zomon, vestido franjeado para ancianas; la Podera, ropaje de lino, picado en las orillas; el Catastictón, Zoota o Zodiota, ropón bordado de alimañas y flores; el Schistón, abierto y atacado mediante broches de oro y plata; la Cotonaca, orlada de piel; la Symetria, fal-



fig. 14



fig. 13



fig. 15

dilla ribeteada de púrpura; el Pentectenes, gabancillo también purpurado; etc..

En variedades de calzado, Pollox reseña hasta veintidos, las señoras para darse más altura usaban zapatos con grandes suelas de corcho, en casa andaban con pantuflas, por la calle usaban zapato entrado o simples sandalias con correas, para terreno lodoso crápidas o botines. El coturno fue puesto de moda por Fidias. El calzado masculino se redujo a una plantilla, con pequeñas guardas de un dedo y talón de cuero, lazándose por medio de correas, eran comunes unos botines de becerro, caprichosamente adornados. Los ricos sobreponíanse al zapato unas medias lunas de oro o marfil.

En cuanto a colorido el traje era blanco sin excluir otros colores como el verde prado y el verde agroz, advirtiéndose que el púrpura fue siempre elegante y el negro servía para el luto.

2.2.2. Ciclo latino.

Roma imitó a Grecia en su vestimenta. Muchos de sus trajes, así en nombre como hechura, siguieron siendo griegos pero sus estilos se modificaron creando el orden compuesto, grandioso quizá, pero falto de aquella armonía y pureza genuina del arte griego, así el traje vino complicándose, más opulento, pero distante mucho al garbo, soltura y corrección de líneas que tanto distinguió al de sus modelos.

Esa prenda con pliegues que es el xitón y el peplo vuelven a hallarse en el vestido femenino romano con el nombre

de túnica (fig. 16) verdadera prenda interior. Por encima de esa túnica se vestía la estola, (fig. 17), larga ropa blanca prendida a los hombros, equiparada a la toga ciudadanil, con realces de púrpura y oro en su parte alta rematando en pliegues acanalados que cubrían los tobillos y, por último la capa, llamada palla (fig. 18). Esta cubre algunas veces la cabeza, que puede igualmente cubrirse con un velo (fig. 19).

En tanto que el traje griego nunca se compone más que de dos partes, el de la mujer romana es más complicado y variado, como los que mencionaré a continuación: la Cymatide, vestido color verde mar (fig. 20), con ondulaciones tornasoladas; la Patagiata, túnica de colores oro y púrpura, y la frapada de colores vistosos; Plumatide, como la cymatide ofreciendo visos de plumas; el Indusio o indusiata, prenda estilo de camisa para quehaceres domésticos; la Colthula, mantillo color blanco; la Impluviata, manto color pardo adecuado para el tiempo de lluvias; la Ralla, manto ligero de gasa; el Ricinio, manto para cubrir la cabeza y fijarse al rededor de la garganta como una pañoleta.

Igual que en Grecia durante el último período el cinturón se anuda bajo el busto, lo que proporciona una esbelta silueta de piernas largas.

La túnica masculina era una vestidura sin mangas como prenda interior. Para lograr el largo deseado se le recogía en una especie de tontillo por encima del cinturón anudado sobre las caderas, únicamente los esclavos se mostraban en túnica, en tanto que el ciudadano romano la llavaba de-



fig. 16



fig. 17



fig. 18



fig. 19



fig. 20

bajo de una toga, con el gran manto, peculiar del ciudadano llamada "toga del orador", obra maestra de las vestimentas fruncidas de la antigüedad. Jamás, ni antes ni después, una vestidura tan rica, monumental y complicada ha sido lograda partiendo de un simple trozo de tela sin cortar, sin broche de ninguna especie. La de senadores y caballeros se adornaba con una cenefa púrpura.

La toga adopta la forma de semicírculo (fig. 21) a diferencia de las capas griegas siempre cuadradas o rectangulares. Antes de vestirse la toga se arregla a todo lo largo haciéndole una serie de pliegues paralelos. Se hecha entonces sobre el hombro izquierdo, por delante, la punta descien- de hasta la altura de las rodillas, por detrás cubre la es- palda y pasa por debajo del brazo derecho, sube cruzando el pecho, para continuar otra vez por encima del hombro izquier- do, desde dónde cuelga libremente, su extremo, sobre la es- palda, como el tejido pasa de nuevo sobre el hombro izquier- do, un segundo grupo de pliegues cae cerca del anterior.

Al principio la toga fue de lana blanca, como la túnica, o prieta entre clases bajas y negra por luto, pero en la época imperial las hubo de lino delicados, de seda y de colores diversos. Franjeada de púrpura llamada "pretexta", sirviendo a magistrados y niños impúberes, los cuales has- ta llegar a la edad de la razón traían suspendido del cue- llo un amuleto en forma de corazón, de oro entre los ricos y de cuero entre los pobres. De emperadores fue exclusiva la trabea o toga de púrpura y de triunfadores la picta.

La gran toga del imperio ya no es un semicírculo sino

fig. 23

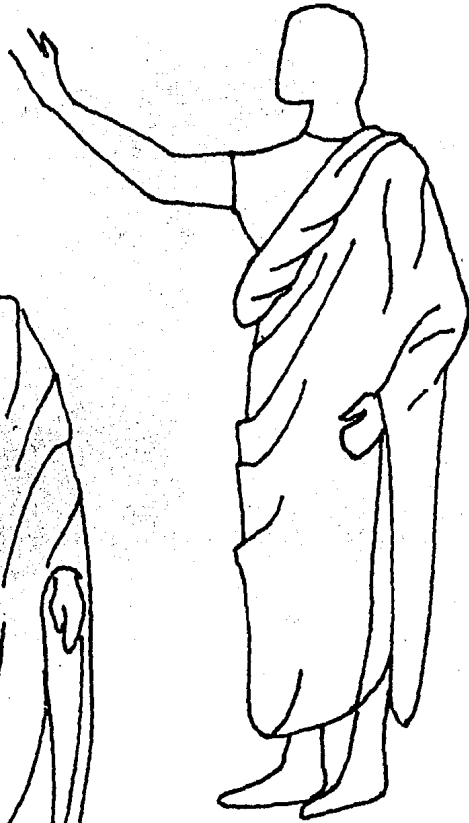
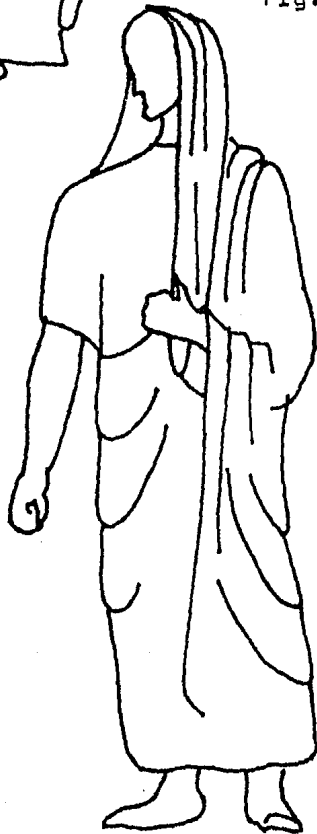


fig. 21

fig. 22



una elipse cuyas diagonales son de cuatro o cinco metros por tres, cortada de un fino tejido de lana. Antes de vestirla se repliega la capa sobre sí misma para darle la forma de la toga del orador, la parte exterior se llama simas y puede llevarse sobre la cabeza (fig. 22).

Excepcionalmente, en lugar de pasar bajo el brazo derecho la gran toga puede colocarse sobre el hombro derecho, de manera que cubra ambos hombros, el brazo reposa entonces en la parte alargada del conjunto de pliegues (fig. 23). Para sostener la toga de fines del imperio se levanta el grupo de pliegues, justamente sobre el hombro, dónde figura como una ancha banda decorativa de pliegues paralelos (fig. 24).

A comienzos del imperio, la toga en el apogeo de su esplendor cubre totalmente la túnica, que se lleva como prenda interior pero a medida que disminuye el largo de la toga se hace más visible la túnica y gana importancia.

En sus orígenes la túnica era una especie de vestido sin mangas, pero tan bajo de hombros que el brazo quedaba casi cubierto (figs. 21 y 22). Más tarde surge la túnica de mangas largas como indumentaria masculina.

Se puso de moda usar varias de éstas túnicas con mangas, una encima de otra (fig. 24).

Existían diferentes modelos, se veían a la vez, la túnica de largas mangas ajustadas y la de amplias mangas abiertas, esta última extendida tomaba la forma de una T. La toga, no era la única capa de los romanos, ya que utilizaban también el pallio (fig. 25), que se fruncía a placer alre-

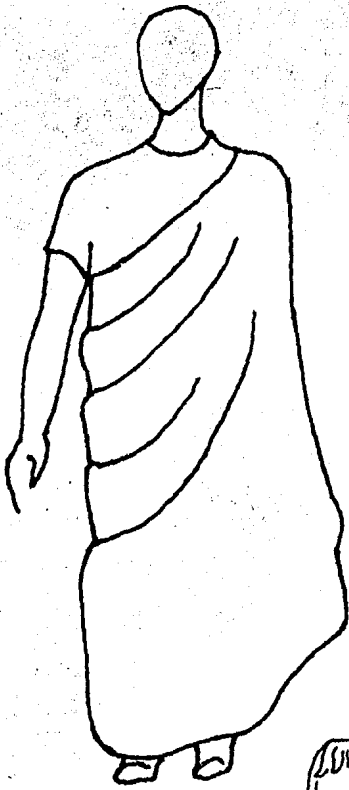


fig. 25

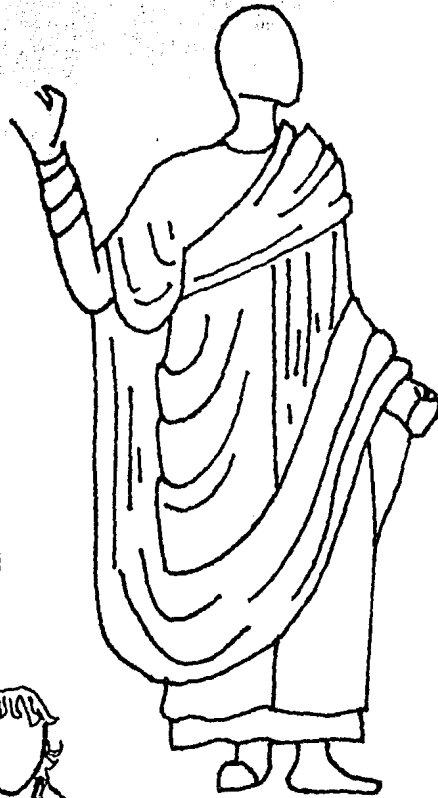


fig. 24

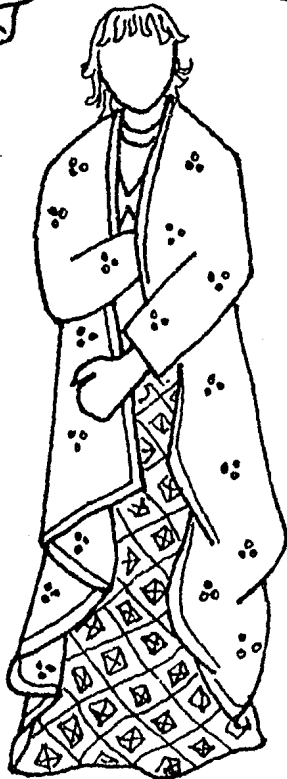


fig. 26

dedor del cuerpo, constituyendo en realidad una transposición del himatión griego de forma rectangular y que, se convirtió en la vestimenta característica de los filósofos y, de todos los que no tenían el gusto ni el tiempo para someterse a la complicada toga.

2.2.3. Ciclo medieval.

En la antigüedad, los calzones no formaban parte del atuendo de pueblos civilizados pero entre los pueblos bárbaros estaban en uso desde muchos siglos antes. Estos calzones fueron primeramente aceptados por los soldados a quienes se les enviaba a combatir a lugares fríos. El atuendo de la Edad Media se componía de los largos calzones, de una vestidura y una capa.

La vestidura, que tenía mangas que llegaban hasta el codo, era un vestido cerrado (fig. 26) bastante ancho, flotante en un principio, más tarde, adornado con un cinturón (fig. 27).

La capa se llevaba abrochada sobre el hombro derecho (fig. 28) era exactamente como la clámide griega.

Había otra prenda que formaba parte del atuendo masculino: la cota de malla, la cual se completaba con el yelmo provisto de un nasal; (fig. 29) que no solamente era vestida por los guerreros, sino también por los caballeros, los cuales la usaban colgada, lo que requería se le hicieran aberturas por delante y por atrás para facilitar el movimiento (fig. 30) lo que la hacía parecer como un calzón corto.

Más tarde el traje bizantino vuelve a tener auge, es



fig. 28

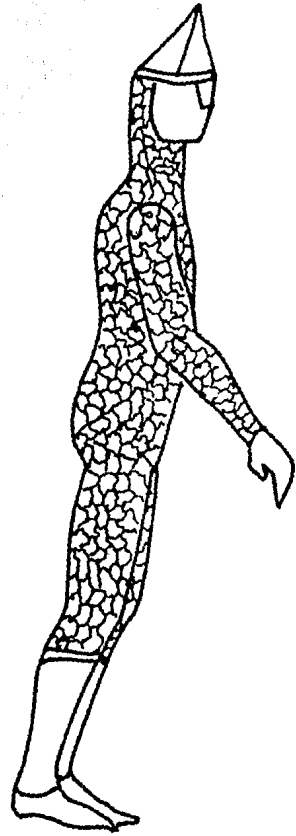


fig. 29



fig. 27

el atuendo con que se representa a los santos durante todo el primer período de la Edad Media; es decir se les revisite del traje tradicional: dalmática y capa (fig. 31) este traje escoge colores límpidos y puros, tales como el azul cielo, el verde claro y el rojo vivo.

El calzón era abierto, atado con pequeñas correas o fasciolas de la época o una botina llamada hosa.

El traje femenino del período románico se compone de dos vestidos, una cofia y una capa. Las mujeres siempre llevaban la cabeza cubierta, añadiendo una nueva prenda a las anteriores, la camisa, de lino o seda, mientras que los dos vestidos eran de lana. La capa se abrochaba sobre el pecho con un grueso broche (fig. 32). Juega un papel muy importante, la capucha o capa con capuchón, la cual ya se conocía en Roma, se trata de una prenda de viaje. La Iglesia católica la conserva con el nombre de casulla, aunque no es solamente usada por la Iglesia (fig. 33) sino también por los pastores (fig. 34) y los peregrinos (fig. 35) más tarde se modifica: el capuchón aumenta de volumen y termina con una punta en forma de bolsa (fig. 36).

El estilo gótico también viene a influenciar al traje, llevando a él, su ideal, todo esbeltez y alargamiento, halla el medio de expresión en estos largos vestidos flotantes. La clave de este estilo es también el arco. El arco gótico no es semicircular, sino que es en punta y se eleva más y más alto para finalmente aplanarse en escarpa, la que va a influenciar el traje haciéndolo sobrepasar sus límites, se usaban largas vestiduras flotantes de líneas suaves, ascendentes rematadas por los tocados hasta entonces única-



fig. 30



fig. 31



fig. 32

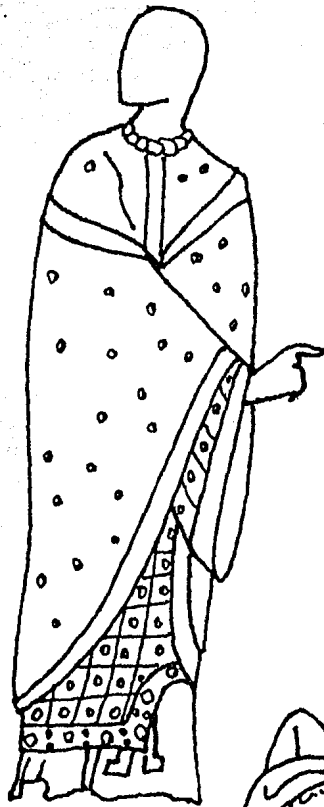


fig. 33



fig. 34



fig. 35

mente usadas por los príncipes.

El vestido del hombre no es únicamente un elemento esencial, sino que se desdobra en dos piezas. El traje masculino se compone finalmente de dos piezas superpuestas de las cuales la última de las dos piezas es sin mangas (fig. 37). La capa trata sin embargo de mantener su posición (fig. 38) y encuentra un aliado en los elementos de calefacción de la época, forrada de piel conserva su primitivo papel de traje interior o de viaje (fig. 39). El forro de piel puede estar adherido al vestido interior o adornado con esclavinas cortas (fig. 40). La piel era un elemento indispensable en el vestido de la Edad Media. La vestidura exterior se llamaba sobrevesta; en el traje militar es la cota de malla (fig. 41). Los largos vestidos eran muy semejantes en ambos sexos (fig. 42 y 43).

La braga o pañal se divide en dos piezas: la parte superior se convierte en una vestimenta interior, invisible generalmente hecha de hilo, la parte inferior da como resultado el nacimiento de los calzones, de tela o cuero, tiene la forma de largas medias sujetas a un cinturón que rodea la cintura.

Desde comienzos del gótico la capucha se convierte en caperuza o capuchón (fig. 44). La caperuza se convierte en la parte más importante del vestido. La capa queda en una pequeña esclavina que acompaña al capuchón, cuya punta se alarga desmesuradamente hasta formar en la espalda una especie de banda aplastada.

Los sombreros ganan altura, la forma toma el aspecto

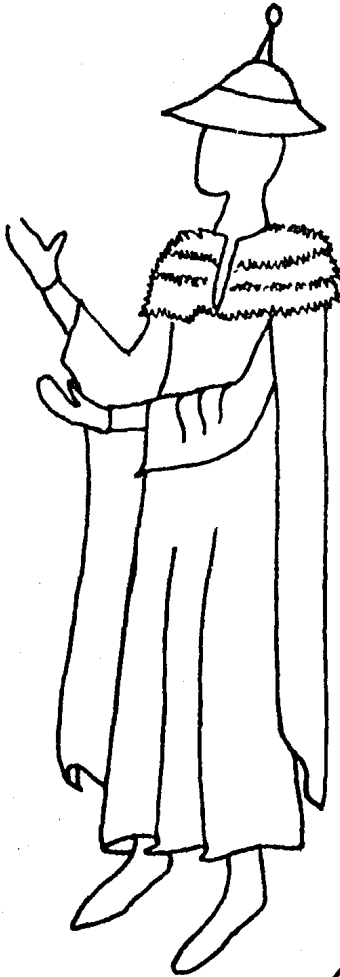


fig. 39

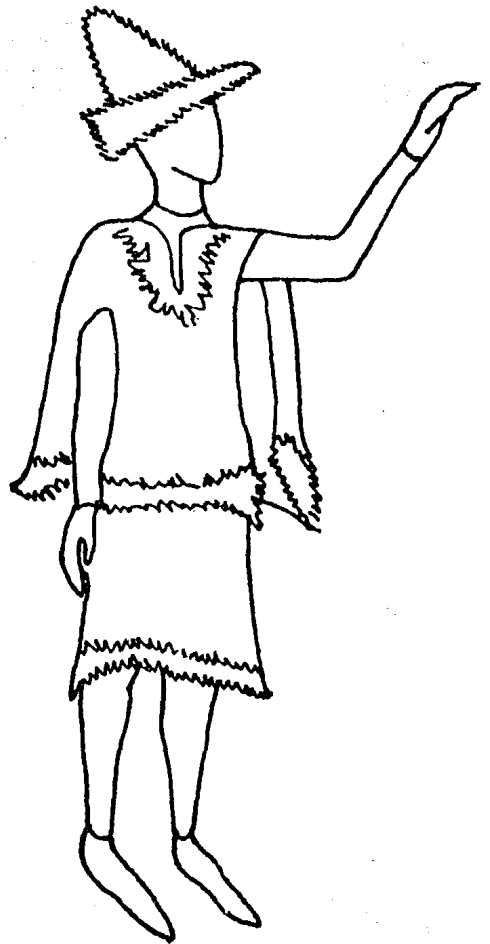


fig. 40

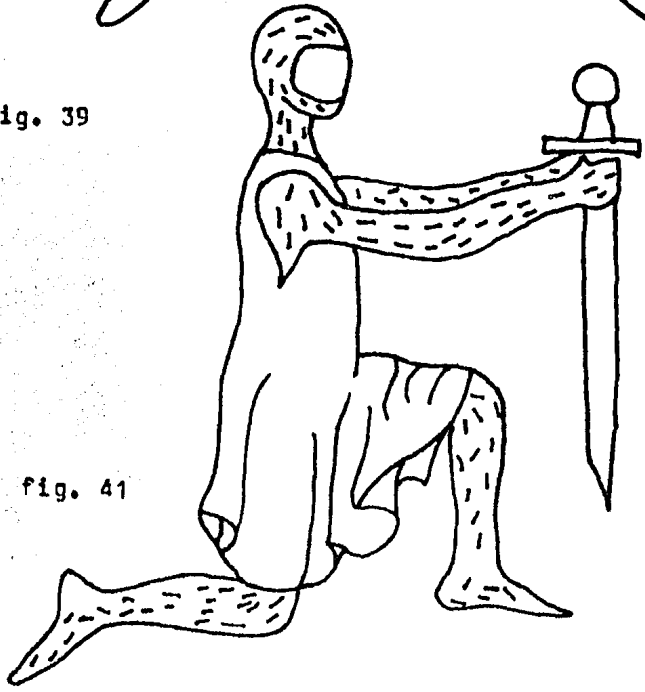


fig. 41



fig. 36

•



fig. 37



fig. 38



fig. 42

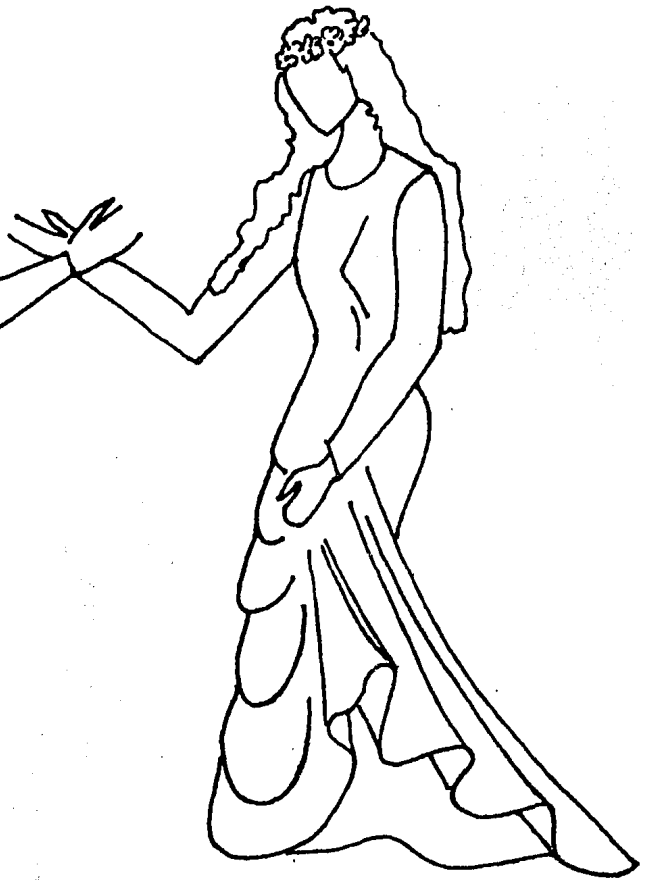


fig. 43

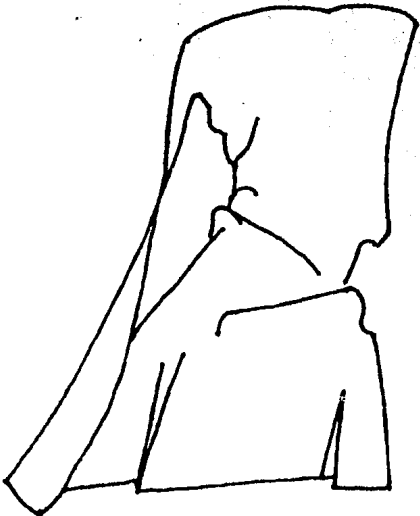
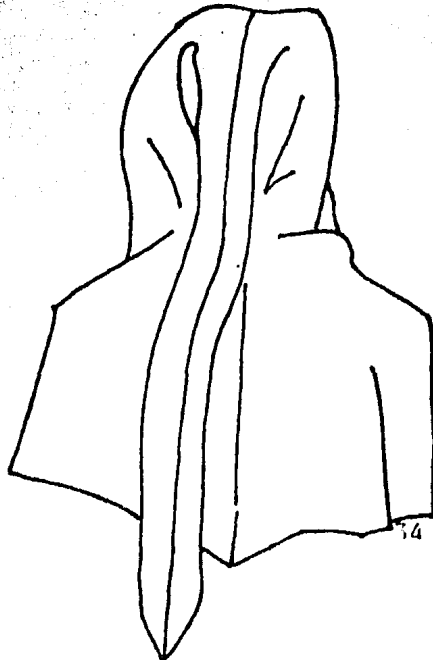


fig. 44



de un pilón de azúcar; el borde se levanta hacia atrás y se alarga hacia adelante como una visera sobre la frente (fig. 45).

Las capas tanto del hombre como de la mujer empiezan a perder importancia, aunque se le conserve ricamente forrada de piel, como una prenda de abrigo (fig. 46). Lo mismo que el traje masculino, el femenino se compone de un vestido interior con mangas y uno exterior sin mangas, llamado sobre-vesta (fig. 47).

Cuando el traje masculino llega a parecerse más al femenino este se alarga formando una cola (fig. 48 y 49).

Cuando los dos están provistos de esta cola, el de encima se recoge para dejar ver el otro (fig. 47) y solía buscarse que armonizaran los colores de ambas piezas.

Hombres y mujeres tienden a acrecentar el efecto alargado de sus ropas por medio de una silueta externa pues el cuerpo intenta adquirir la forma de una *ese*: la cabeza se adelanta, la espalda se comba y el vientre o cadera está saliente (fig. 50).

Desde principio del gótico tuvieron gran importancia los colores del vestido pues se trataba de armonizar los colores de las distintas prendas, pero ahora no se contentan con superponer dos vestidos de distinto tono, los colores dividen el cuerpo en sentido longitudinal, de tal manera que cada lado del cuerpo está vestido de color distinto (fig. 51) es lo que se llama el vestido "mitad y mitad".

Esta moda afecta tanto el traje masculino como el femenino.

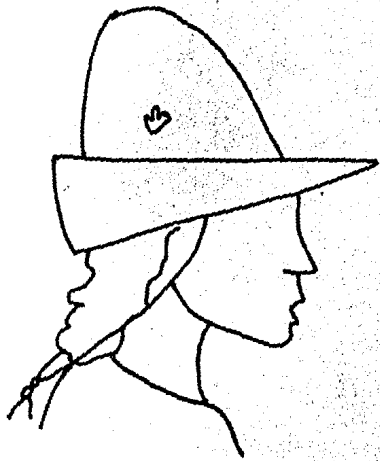


fig. 45



fig. 46



fig. 47

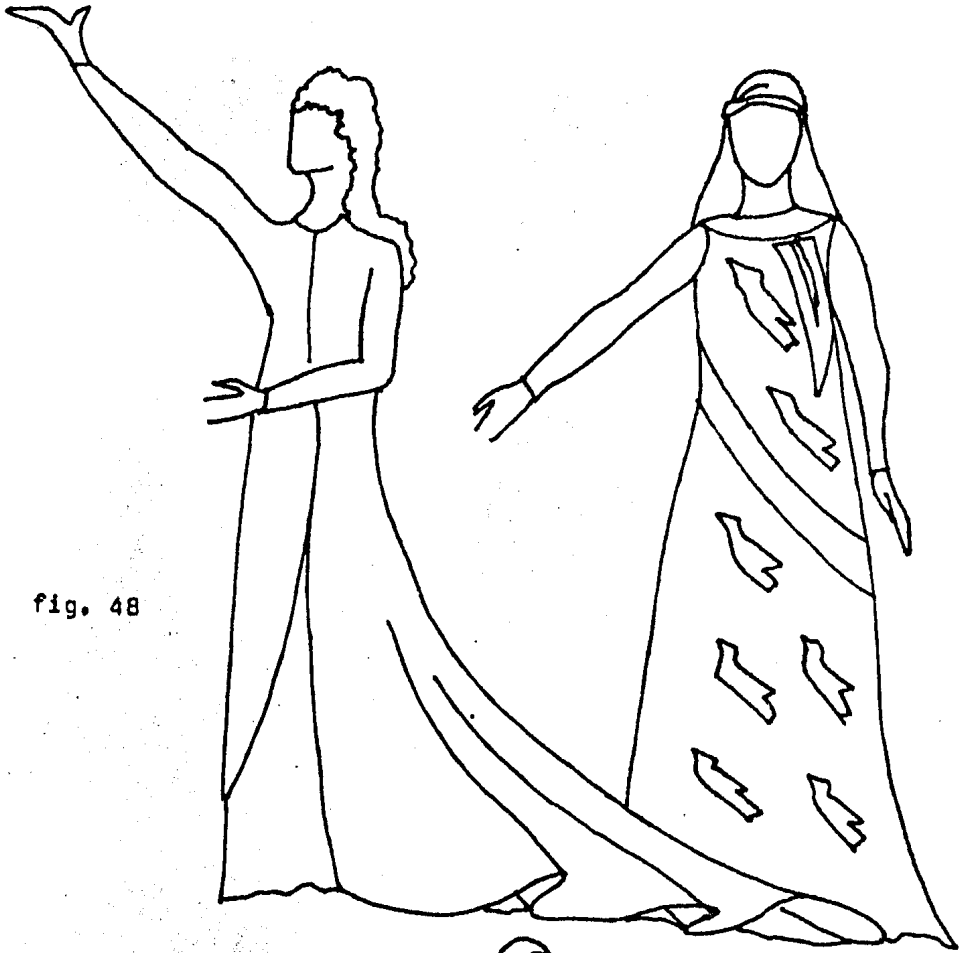


fig. 48

fig. 49

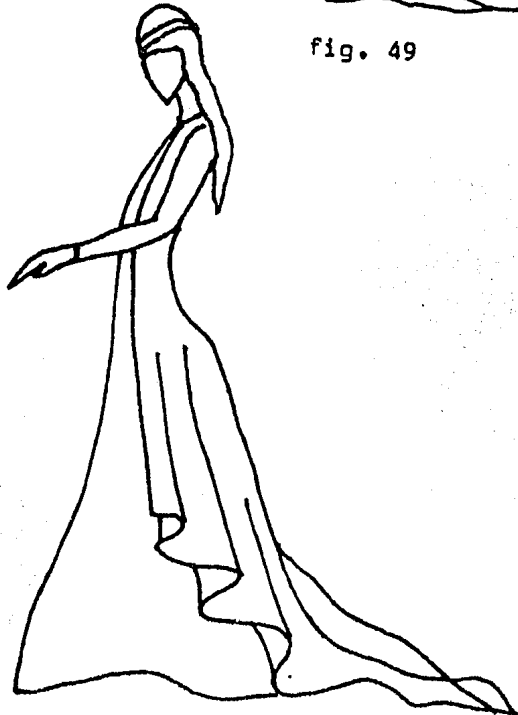


fig. 50

Al mismo tiempo surge la moda de las ropas blasonadas. El caballero lleva sus armas bordadas en la sobrevesta (fig. 52) y en la gualdrama del caballo (fig. 53). Los trajes blasonados no son exclusivos del vestido masculino, ya que las mujeres empiezan a llevar en la sobrevesta el escudo de la familia (fig. 54). Además de la tendencia de alargar todas las líneas verticales, el gótico cultiva al mismo tiempo con cuidado la estructura, poniendo de relieve las líneas del cuerpo. Esta se advierte con mayor claridad en el vestido femenino. Siendo la sobrevesta una vestidura sin mangas, se comienza por agrandar la sisa de las mismas, mientras la prenda anterior se acorta tan ajustada que permita realzar las formas (fig. 55) por lo cual estas sisas son nombradas las "ventanas del infierno".

En cuanto al indumento masculino, esta preocupación por la forma se muestra en la aparición, de una vestidura corta y ajustada que viene a descartar las largas vestiduras flo-tantes. El hombre se desprende bruscamente de las amplias vestiduras, cambiándolas por una prenda ajustada como un te-jido de punto. Este traje se compone de un jubón corto con largas calzas cosidas en lo alto y provistas de bragueta (fig. 56), este traje se abre por delante por donde está pro-visto de botones. Más tarde se alarga el jubón (fig. 57) o se le recubre con un largo abrigo con mangas. Sobre este a-brigo, como sobre otras prendas de vestir se agregan bordes en forma de pequeñas lengüitas imitando una hoja de roble (fig. 58) a las cuales se les cosían cascabeles.

A finales de la Edad Media encontramos nuevamente el



fig. 51

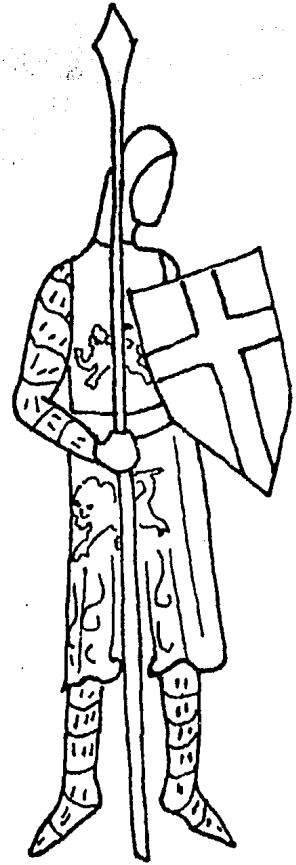


fig. 52

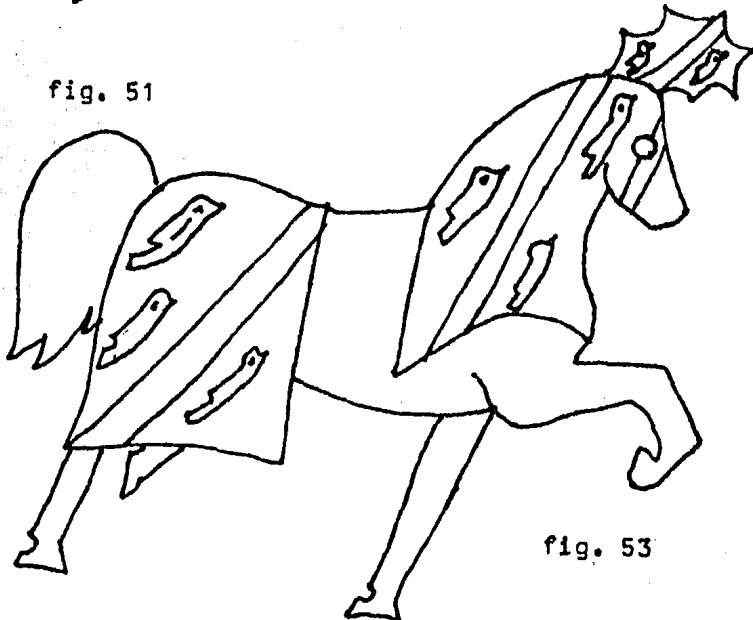


fig. 53

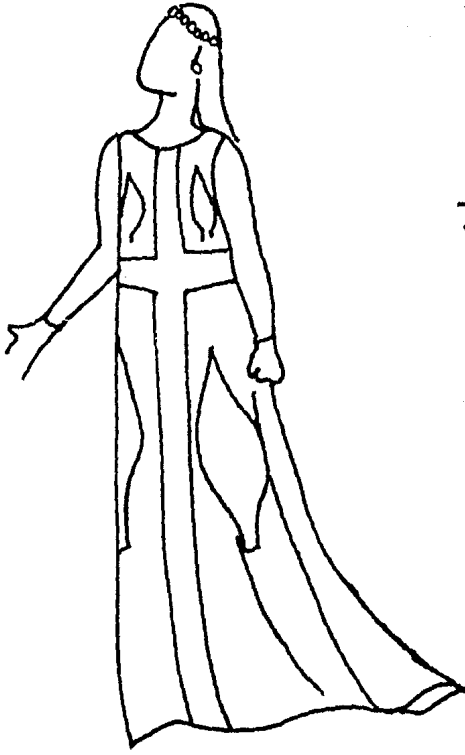


fig. 54

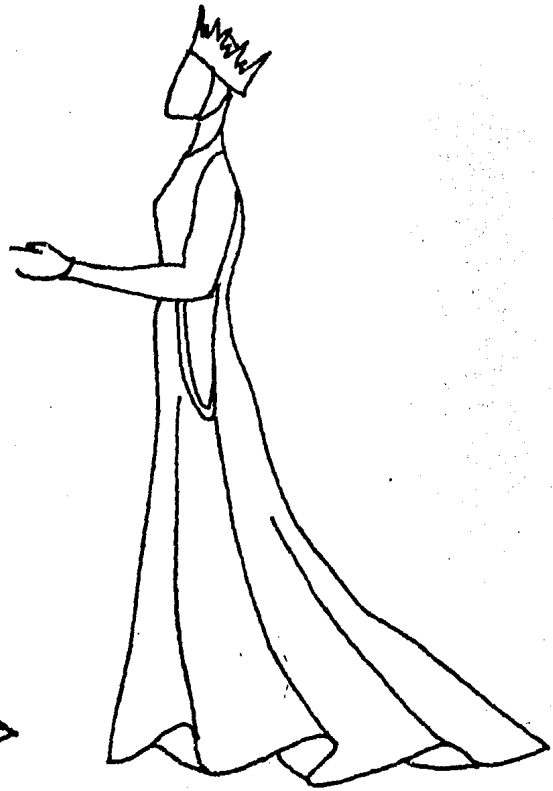


fig. 55

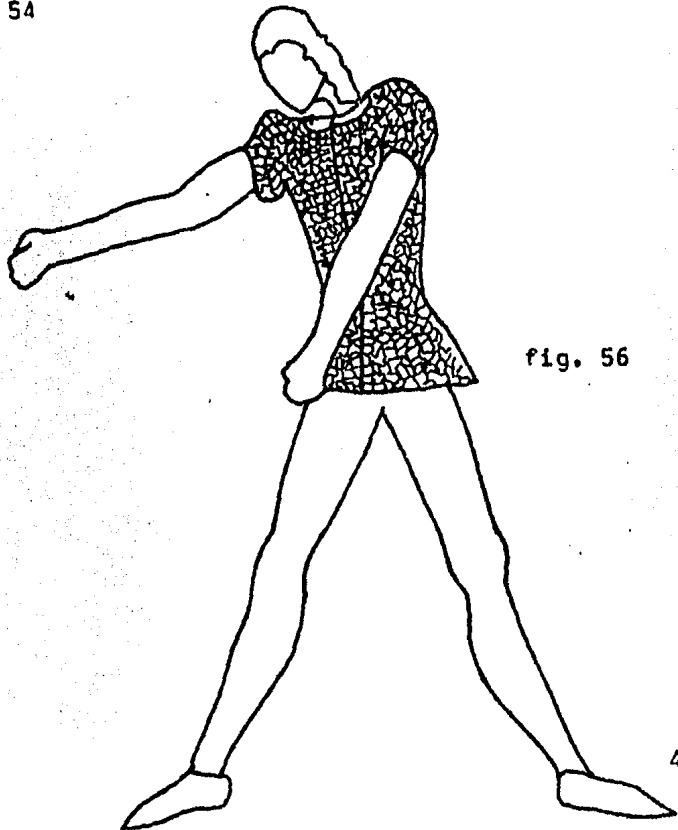


fig. 56

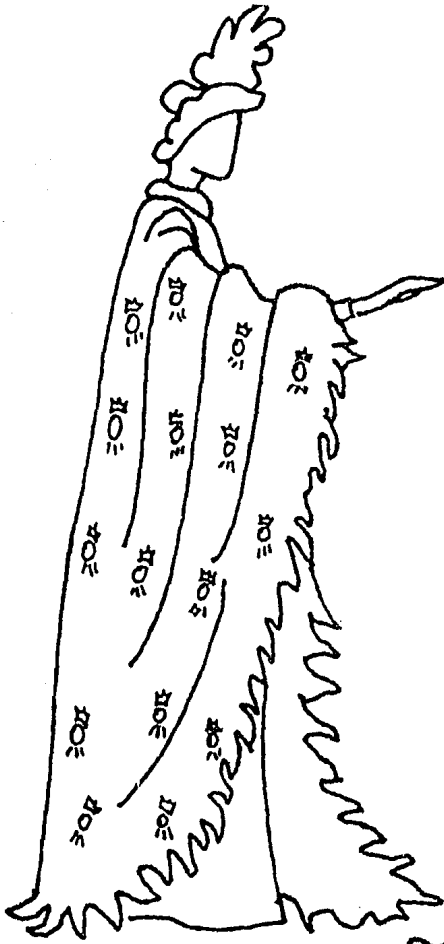


fig. 58

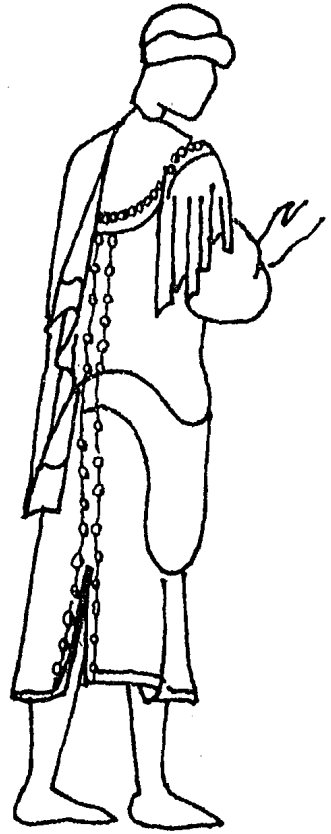


fig. 57

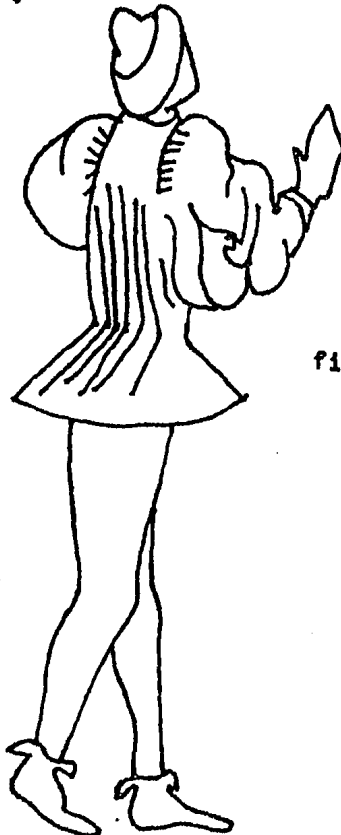


fig. 59

jubón ajustado, cuyas mangas se han alargado y están provistas de relleno, mahortre, que realzan los hombros y afirman la cintura (fig. 59).

En el vestido femenino hallamos la cola en su expresión más amplia y fastuosa (fig. 60), al mismo tiempo que ésta se alarga vemos que la sobrevesta se abre por delante; al llegar a este extremo esta prenda se usa escotada en punta por delante y por detrás; sujeta al busto mediante un ancho cinturón (fig. 61). El vestido se adorna rícamente con piel, ya sea gris del que se confeccionan las esclavinas masculinas (fig. 62) o de armiño que ribetea el vestido de las mujeres, se le ve en todas partes: bordeando el escote, como puño al final de las alargadas mangas o como una ancha banda que adorna los bajos de la sobrevesta (fig. 63).

Vemos también el largo abrigo masculino que adorna con un sombrero plano, como una larga cinta colgante sendelbinde (fig. 64), también los hombres usaban el alto sombrero llamado borgoñón (fig. 65) y sobre la cabeza de la mujer se eleva el más increíble tocado que haya creado la Edad Media: el hennin el cual es un objeto hecho de metal, de brocado o terciopelo. Apareció en 1375. De la punta de ese gran cono llamado hennin prende un gran velo transparente (fig. 66) algunas veces al extremo del soporte pende un trozo de tela almidonado (fig. 67). Aunque algunas veces se usaba un peinado hecho con cintas que sobresalen a veces de la cabeza femenina en forma de dos astas puntiagudas, más o menos cubiertas con un velo (fig. 68).

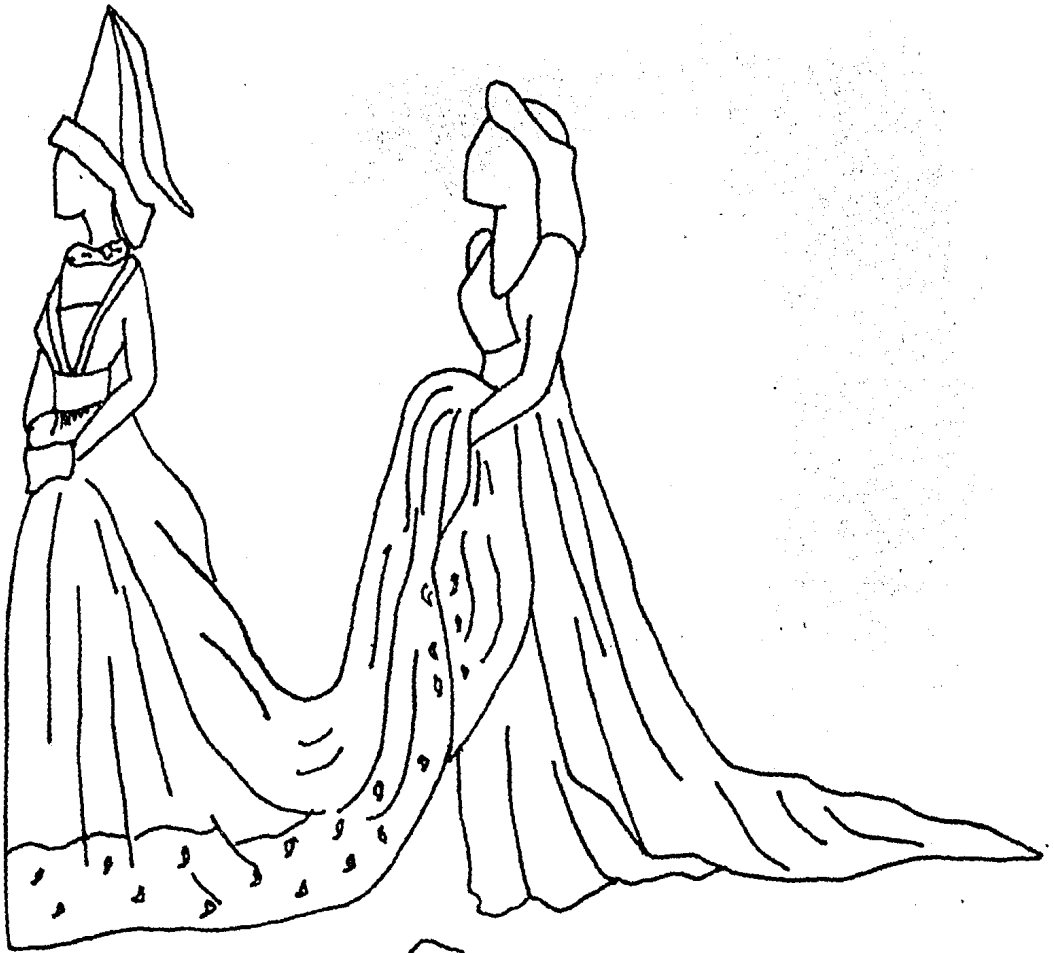


fig. 60

fig. 61



fig. 62



fig. 63



fig. 64

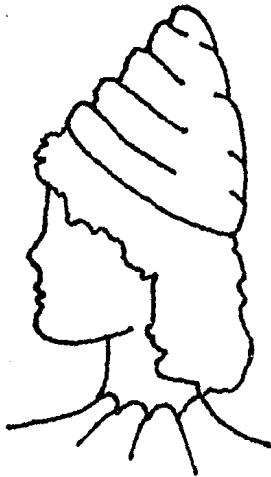


fig. 65



fig. 67

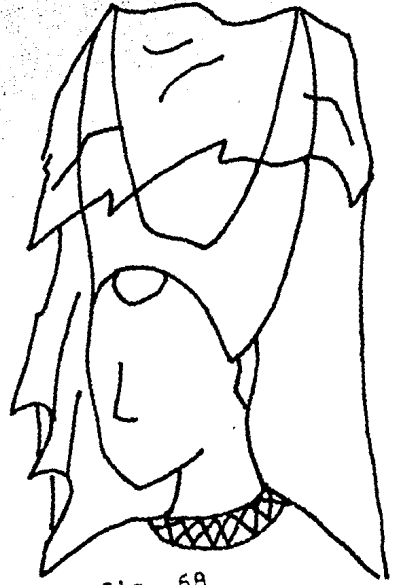


fig. 68

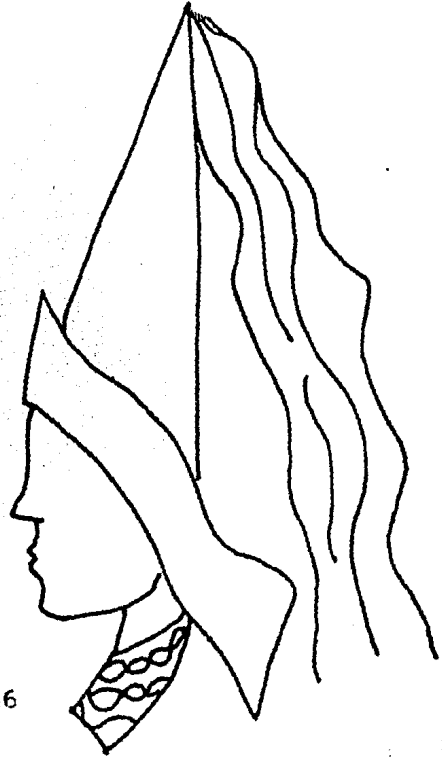


fig. 66

2.2.4. Ciclo renacentista.

El traje de comienzos del Renacimiento se desarrolla en Italia en el curso del siglo XV y se impone, en su forma italiana, a toda Europa hasta el año 1510 aproximadamente, en que adquiere preponderancia una moda venida de Suiza y Alemania.

Si se quiere captar en que consiste la diferencia entre el traje gótico y el renacentista en sus inicios, a la vez que los colores y las calidades del tejido, puede ser instructivo considerar la evolución del traje italiano en el siglo XV.

Cómo ya se dijo, el gótico no consiguió nunca implantarse definitivamente en Italia. Los rasgos característicos del traje gótico sólo se encuentran allí muy debilitados. En los albores de 1450 se ven en Italia, llevados al mismo tiempo un traje masculino corto y ajustado, compuesto de calzas y jubón (fig. 69 y 70), y largos abrigos que cubren la silueta desde los hombros hasta los pies (fig. 71). El jubón corto se abotona (fig. 72) y las calzas son de dos clase: o bien largas medias de tejido o de cuero que se pueden soltar de la cintura y recoger en las piernas cuando molestan para trabajar (fig. 73), o bien alargadas por arriba y reunidas por una costura forman calzones (fig. 74) provistos de bragueta (fig. 75): éste traje es el del gótico avanzado.

En el vestido femenino contemporáneo se hallan de manera debilitada las trazas góticas. Este atuendo comprende dos vestidos, a lo que se les une una capa o abrigo provisto de mangas colgantes. El vestido femenino en Italia lleva cola

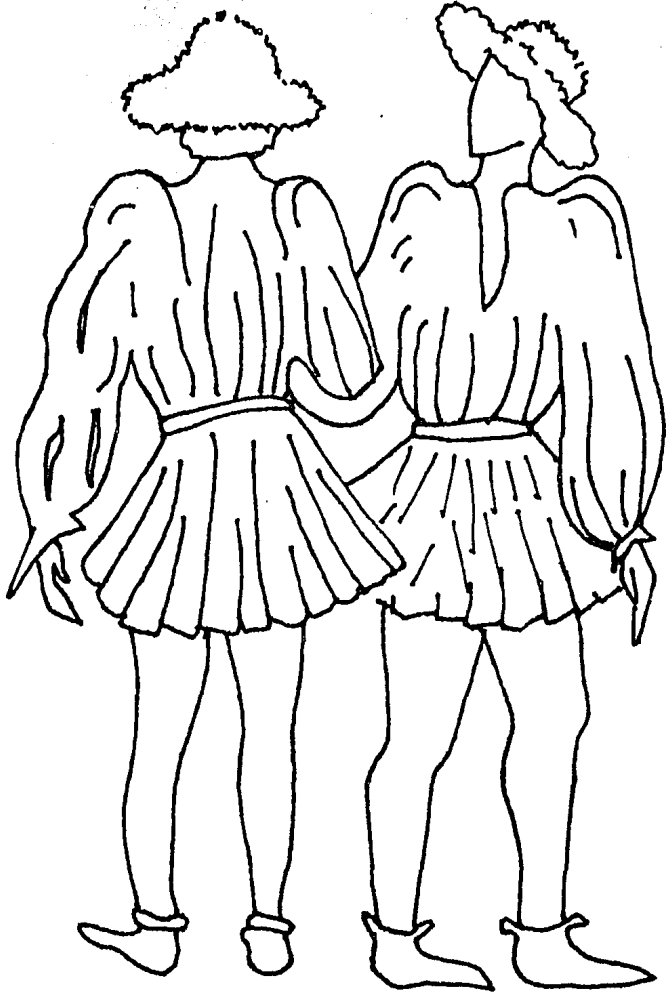


fig. 69

fig. 70

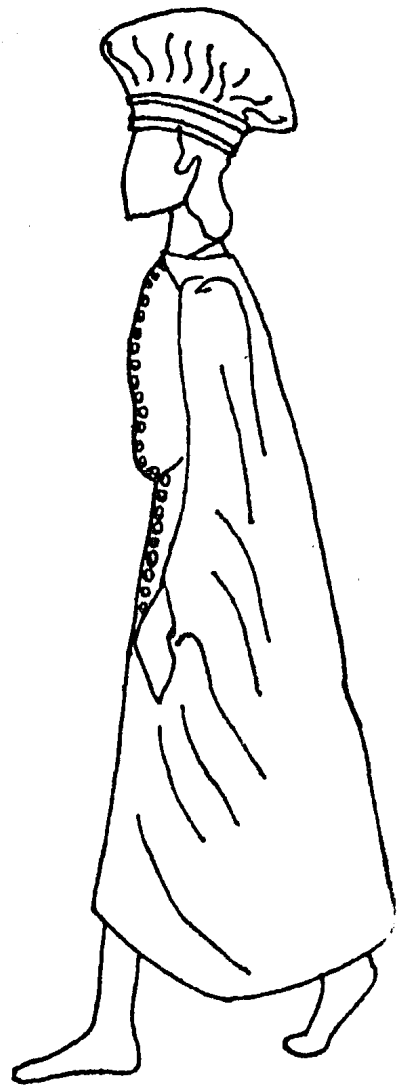


fig. 71

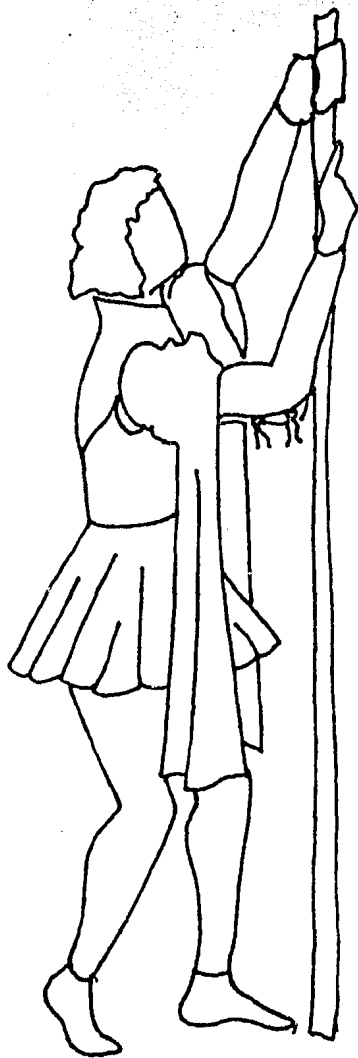


fig. 74



fig. 72



fig. 73

(fig. 76), lo mismo que el borgoñón de la misma época; luce idéntico cinturón colocado alto, pero no el profundo escote en uve. Se ven vestimentas con los bordes recortados (fig. 76), pero los tocados altos, cuyo principal objeto es ocultar la cabellera, no penetran al Sur de los Alpes. En su lugar se cubre la cabeza con un simple velo, o bien la cabellera se trenza en corona, entrelazada con un tejido fino. La extraña moda gótica que consiste en rasurarse la frente y las sienes, sólo tiene aquí un débil reflejo en la forma de disponer el tocado despejando la frente (fig. 76).

Transcurrida la primera mitad del siglo XV se introducen detalles que traslucen el advenimiento del Renacimiento. Las telas adornadas con dibujos reemplazan a los tejidos lisos; la lana y el paño ceden el paso a la seda, al terciopelo, al brocado.

Los tejedores italianos ponen a disposición de los cortadores tejidos suntuosos, recubiertos de oro y plata (fig. 77). Estos tejidos de más bello efecto pictórico que plástico, son utilizados lisos, a fin de dar relieve a los motivos o bien se disponen en pliegues regulares y paralelos.

Es característica de los comienzos de Renacimiento en Italia la moda de estos pliegues. Se los ven en el tappert, capa corta sin mangas (fig. 78) y en el jubón cortado en forma de campana y ajustado a la cintura con grandes pliegues (fig. 69). Desde los albores del Renacimiento empieza a mostrarse la camisa, que descendía aproximadamente hasta la mitad del muslo, con hendiduras a ambos lados de los faldones (fig. 72) y tenía mangas pero no cuello. Se le ve en el ante-

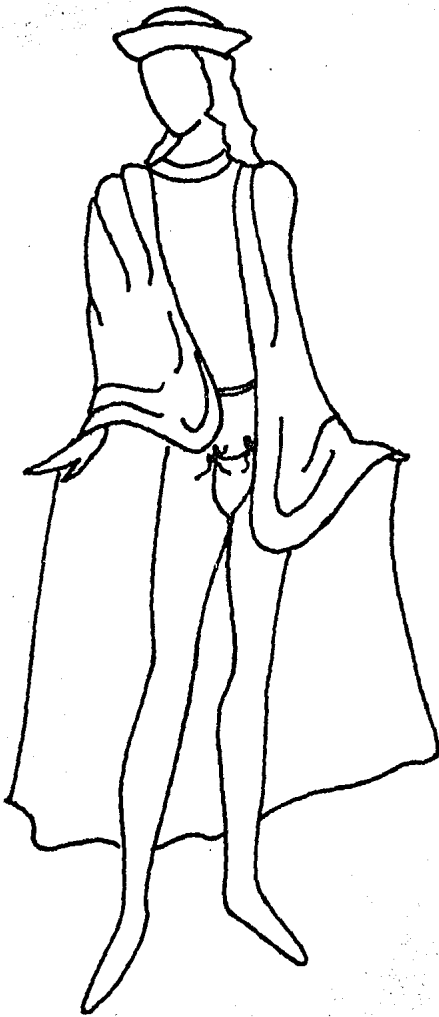


fig. 75

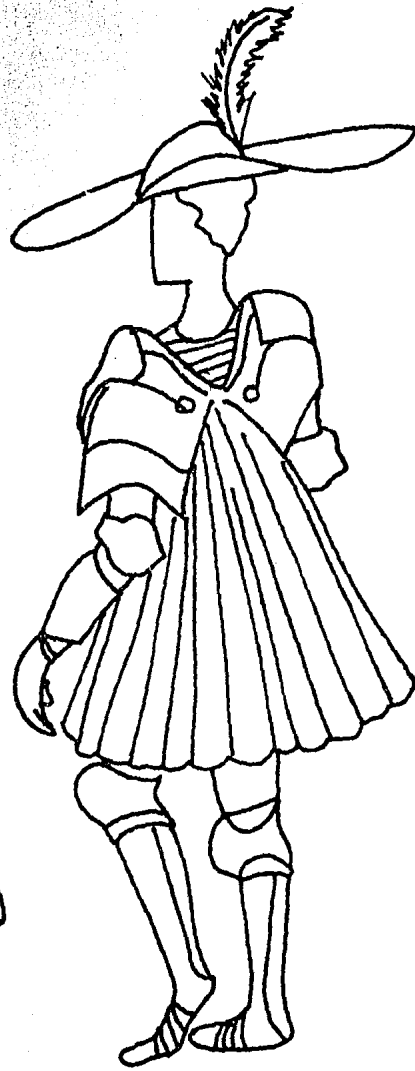


fig. 78



fig. 76



fig. 77

brazo cuando las mangas falsas (fig. 74) o bien en las bocamangas cuando la manga se ha convertido en una prenda distinta, unida al cuerpo por medio de herretes (fig. 79); finalmente el cuello de la camisa es alto, coincidiendo con el momento en que el jubón se escota y deja aparecer el borde superior de la camisa bordado en oro o seda (fig. 80).

A medida que el traje masculino se escota, el cuello, se hace más corto y más ancho; al mismo tiempo que el jubón se alarga, se acorta el abrigo, de tal suerte que, finalmente, ambas prendas se encuentran a la mitad del muslo. El abrigo se adornó con grandes solapas que se sujetan a los hombros (fig. 80). Con este traje la silueta masculina comienza a parecerse a un bloque rectangular sostenido por ambas piernas (fig. 81). Los abrigos largos no son llevados más que por las personas de edad. Los sombreros tienen ahora las alas levantadas (fig. 81) o bien se reducen a un pequeño casquete que se coloca sobre los cabellos, los cuales se dejan, poco a poco, descender sobre los hombros, ya sea en mechones libres, ya sea en bucles enrollados hacia dentro (fig. 82).

En el momento en que el abrigo alcanza, acortándose, la altura del jubón, el jubón interior empieza a disminuir. Pronto no es más que una corta casaca a la que se sujetan las calzas, cosidas para formar pantalones (fig. 83).

La singular moda de los vestidos "mitad y mitad", creación del gótico, conoció en Italia un éxito clamoroso (fig. 84).

El vestido femenino del primer período del Renacimiento concluyó su evolución antes del último cuarto del siglo



fig. 79



fig. 80

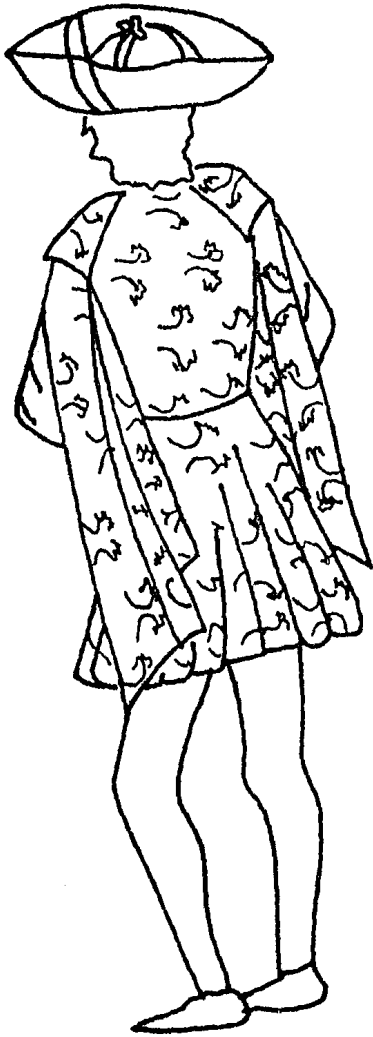


fig. 81

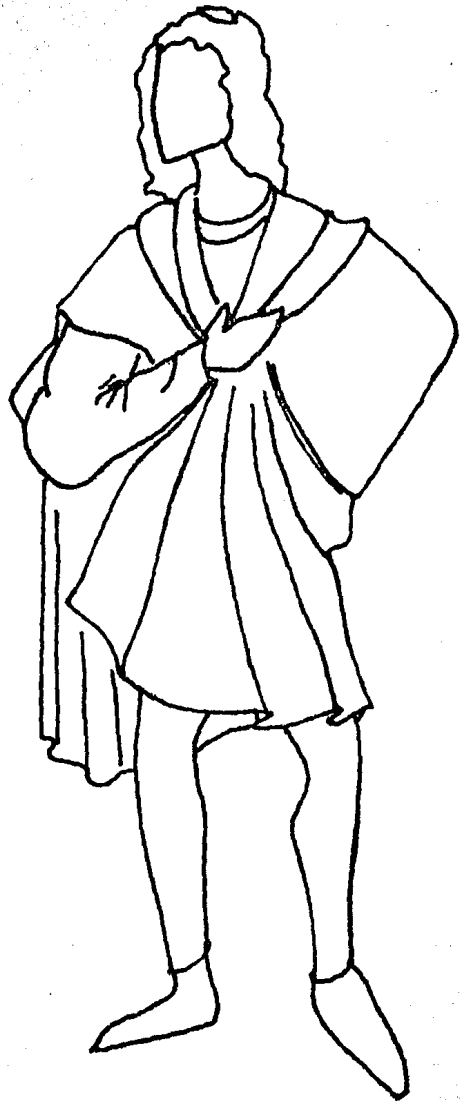


fig. 82

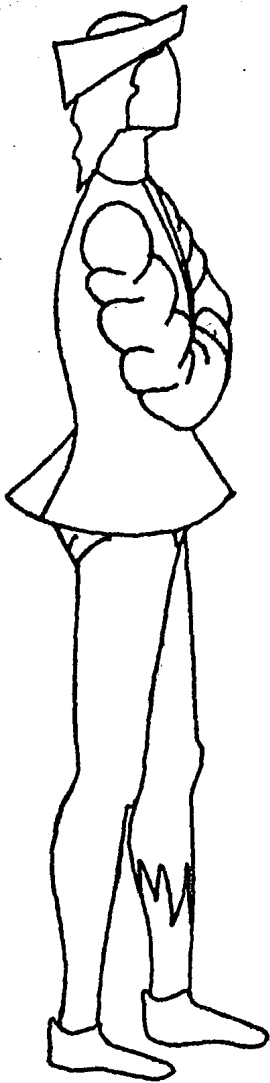


fig. 84

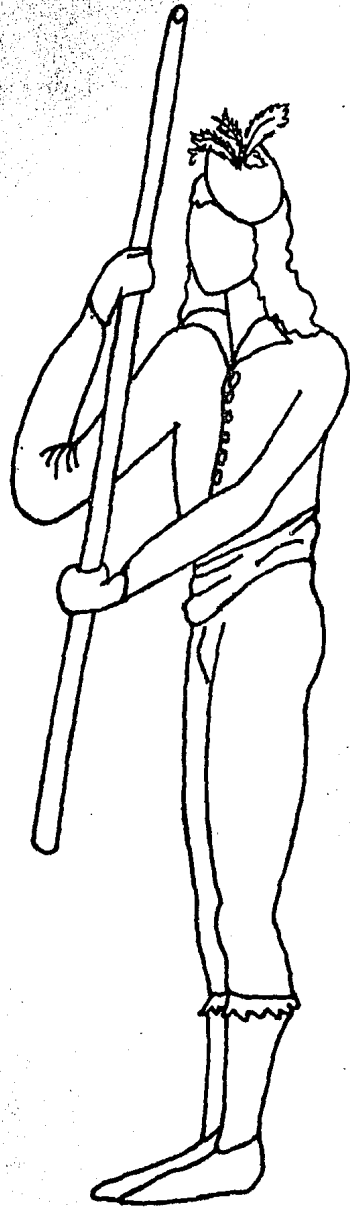


fig. 83

XV. Las mujeres maduras usaban una especie de velo colocado plano sobre los cabellos (fig. 85); las jóvenes llevan la cabeza descubierta, con la cabellera adornada de hilos de perlas o recogida en una redcilla (fig. 86).

Los lazos, que convierten en algo característico del indumento masculino, se hallan también aquí, se los ve sobre el pecho, en el antebrazo, en los hombros, dónde sujetan a estos las largas y estrechas mangas (fig. 87).

En tanto que las mujeres entradas en años conservan el uso de los dos vestidos con cola y poco ajustados, así como la capa, en el atuendo de la joven se asiste a un acortamiento que corresponde al del abrigo en el hombre. Se puede ver el largo vestido recogido en la cintura, de tal manera que la largura superflua reposa sobre las caderas en una especie de tontillo ahuecado (fig. 88), fórmula por otra parte, efímera. Otra tendencia que se impondrá y mantendrá es la desaparición de la cola (fig. 77). Al mismo tiempo, el vestido se reparte horizontalmente y la falda se separa del corpiño. El escote cuadrado (fig. 89) reemplaza al escote en punta del período gótico. El traje se compone siempre de dos vestidos superpuestos, pero, no se intenta esconder el interior, que es de un tejido tan bello como el exterior. Pero así como antes se mostraba de modo completamente natural con los tejidos más flojos en uso, en el Renacimiento se tiende más bien a abrirse verticalmente, a fin de dejar ver la segunda prenda (fig. 86).

La moda del Renacimiento se encuentra dividida en dos



fig. 87

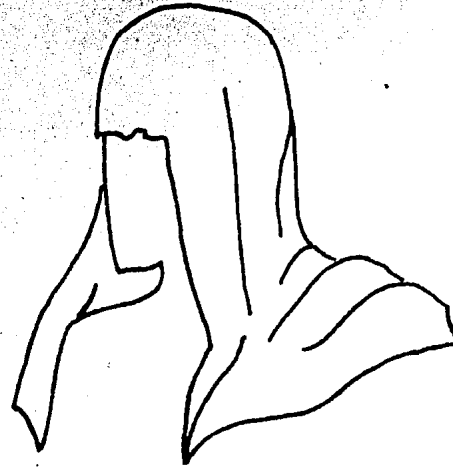


fig. 85

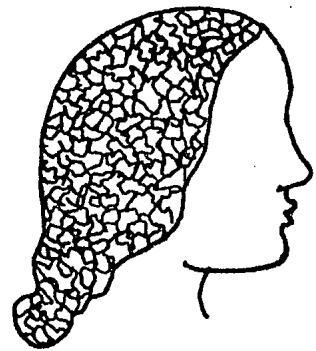


fig. 86



fig. 88



fig. 89

partes: la influencia alemana y la influencia española.

El elemento más característico de la moda alemana es un juego de telas completamente nuevo. El "mitad y mitad" de la Edad Media y las telas de fantasía al comienzo del Renacimiento, que habían gozado de tanto favor en la moda italiana, reaparecen en este período, para ser poco a poco sustituidas por la combinación de dos telas de colores distintos colocadas una sobre otra. La cubierta exterior está acuchillada para dejar ver la otra a través de los cuchillos. En el traje masculino se comienzan a usar éstos sobre el ju bón y las calzas en los puntos dónde de ordinario son más estrechos es decir, los brazos y las piernas (fig. 90) y después se forran estas vestimentas de una rica tela de tono distinto que sobresale por los cuchillos. Poco a poco esta moda de los cortes gana todas las piezas del vestido (fig. 91); así también la toga y el calzón tienen sus fuelles acuchillados y los forros abigarrados.

Para someterse a la estética de todo el Renacimiento, el traje debe ensanchar la figura. En este período se percibe esto claramente, sobre todo en el atuendo masculino. La prenda más importante del atuendo es entonces un abrigo corto, a veces forrado de piel, con mangas caídas o fofas llamado Schaub. Caen ampliamente, con grandes abollados, desde los hombros. El gran cuello vuelto hace parecer más an-cha y cuadrada la figura (fig. 92).



fig. 90

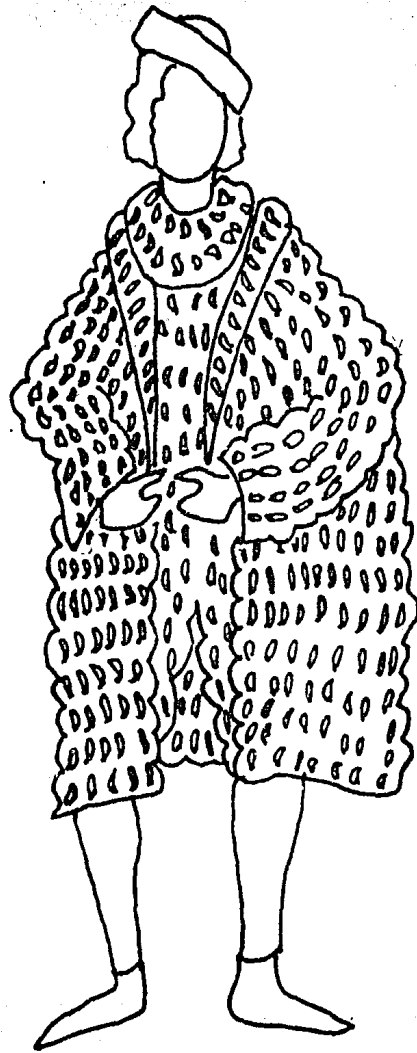


fig. 91

El schaube se convierte en la prenda de vestir más importante en el hombre y reemplaza totalmente a la capa. Usado abierto el schaube descubre el jubón, cuyos faldones fruncidos llegan hasta la rodilla (fig. 93). El jubón puede ser muy ancho por delante dejando ver el chaleco con mangas.

La moda del escote, que gozó del favor general a comienzos del Renacimiento, se encuentra de nuevo a principios de este período, pero por poco tiempo. El traje masculino se cierra a la altura del cuello.

Al principio, la camisa, finamente entreabierta, muestra su cuello montante, siendo pronto imitada por el jubón; éste también se ve provisto de cuello levantado, no advirtiéndose de la camisa más que una estrecha banda encajonada bajo el mentón, lo que es el antecedente de la gorguera que reinará en el siguiente período.

Puesto que la tendencia es exagerar la anchura de la figura, las piernas sólo parecen al comienzo de esta época cubiertas con calzas cosidas por arriba para formar el pantalón (fig. 94). Por encima de las calzas aparece más tarde una pequeña falda de la que emerge la bragueta. Esta especie de falda pequeña se compone de anchas bandas unidas por los extremos y entre los entresijos se aprecia el forro huecado. Esta vestimenta da lugar a los singulares y famosos pantalones de chorreras. Aquí las anchas bandas de los pantalones descienden, separadamente, de la cadera hasta la rodilla y cantidades inverosímiles de seda fina y blanca desbordan por los cuchillos.

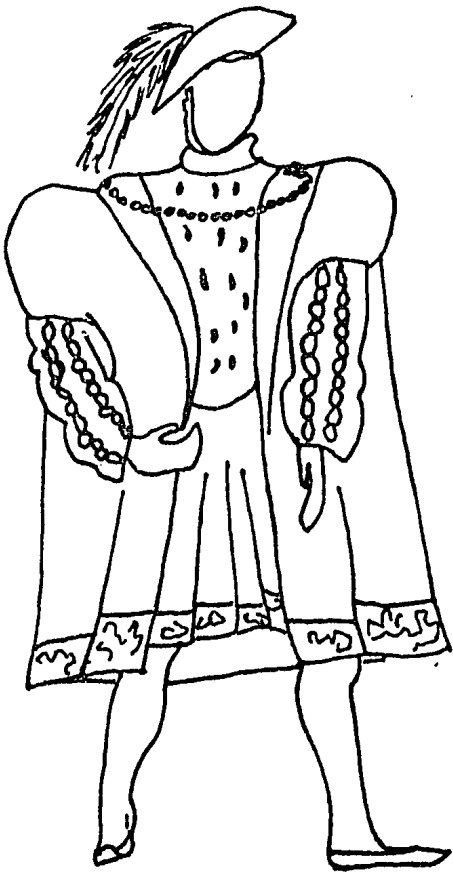


fig. 92

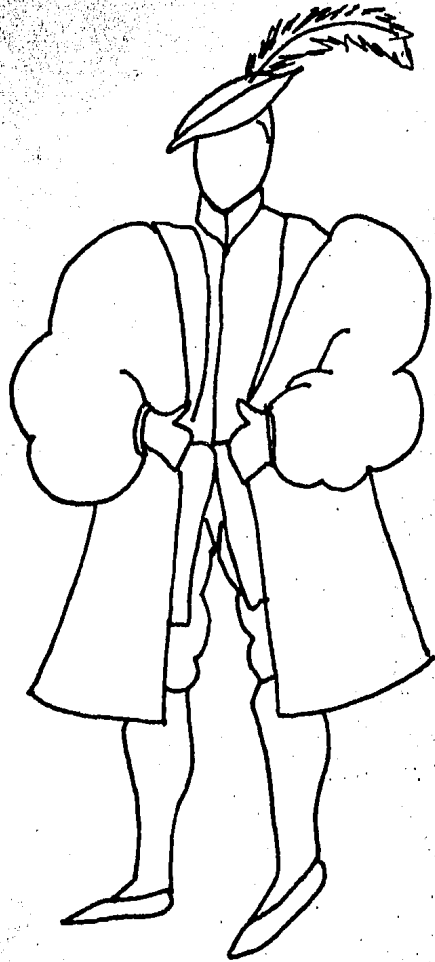


fig. 93

El vestido femenino sigue la misma evolución, es decir, se ve sometido a una tendencia vertical. En los comienzos del siglo XVI el escote es cuadrado (fig. 95) recubierto a veces con una pequeña esclavina de gorguera llamada Koller (fig. 96). Más tarde el vestido se cierra en el cuello y se adorna de un cuello sobrepuesto que termina bajo el mentón en una pequeña banda acañonada (fig. 97); este es como el traje masculino, el origen de la gorguera. La tela se prodiga en el vestido femenino de esta época. Se busca hacer la figura ancha y corpulenta. La falda es a veces fruncida y en ocasiones va cubierta también de un delantal fruncido (fig. 98). Las mangas, anchas a comienzos de la época, se estrechan poco a poco, viéndose divididas por anchas franjas horizontales (fig. 98), terminadas en embudo, a fines de la época (fig. 99). Los tocados son planos y muchos de ellos son conservados por las religiosas.

Hacia mediados del siglo XVI, España toma la batuta en la dirección de la moda. Esta "moda española" estuvo dominada por las líneas geométricas, pues figuras tales como la esfera, el cono, el círculo, circunscriben el cuerpo humano, disimulando las líneas naturales, en tanto que se pone cuidado en destacar distintos planos del cuerpo como los hombros y las caderas.

Del mismo modo que puede afirmarse que la toga romana representó el apogeo del arte del fruncido, se puede decir que la moda española encarnó - tanto en el traje masculino como el femenino - la culminación del arte del cortador.



fig. 94



fig. 95



fig. 96

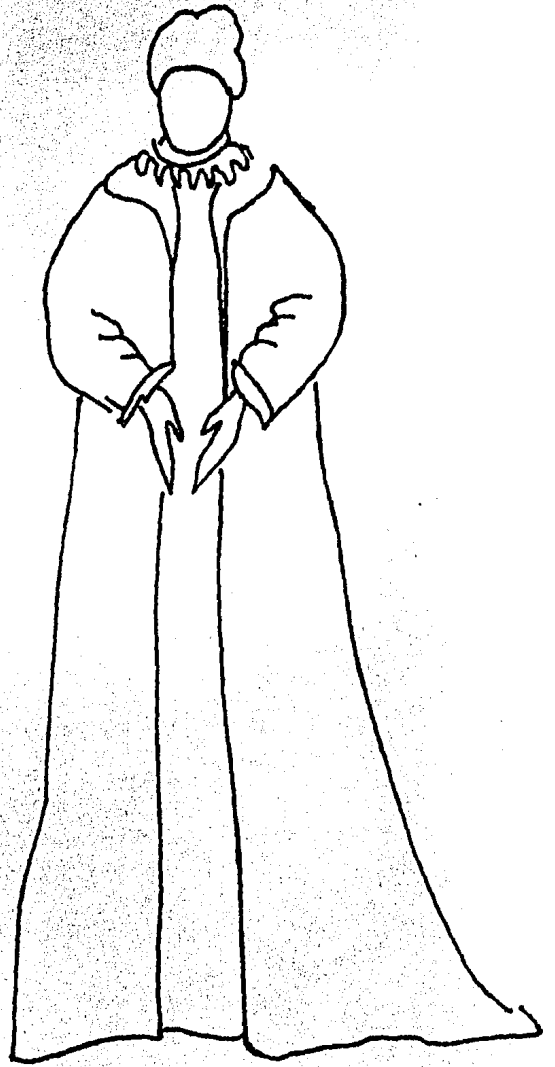


fig. 97

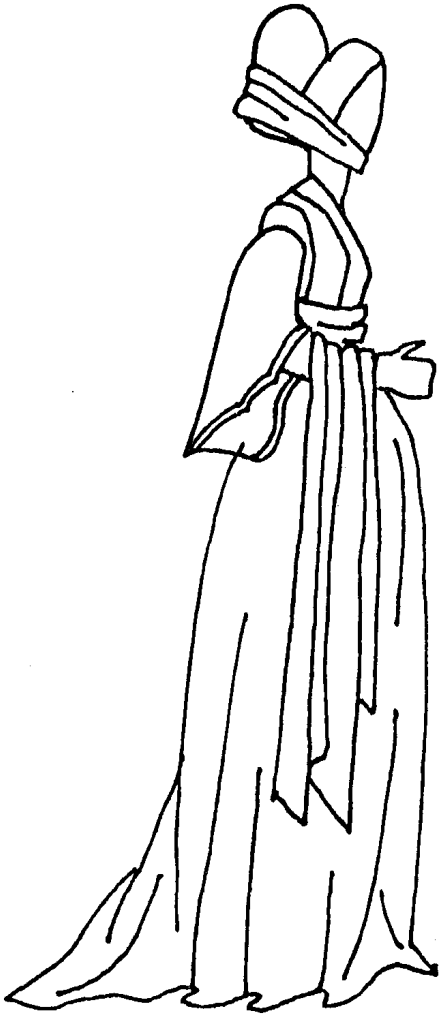


fig. 98

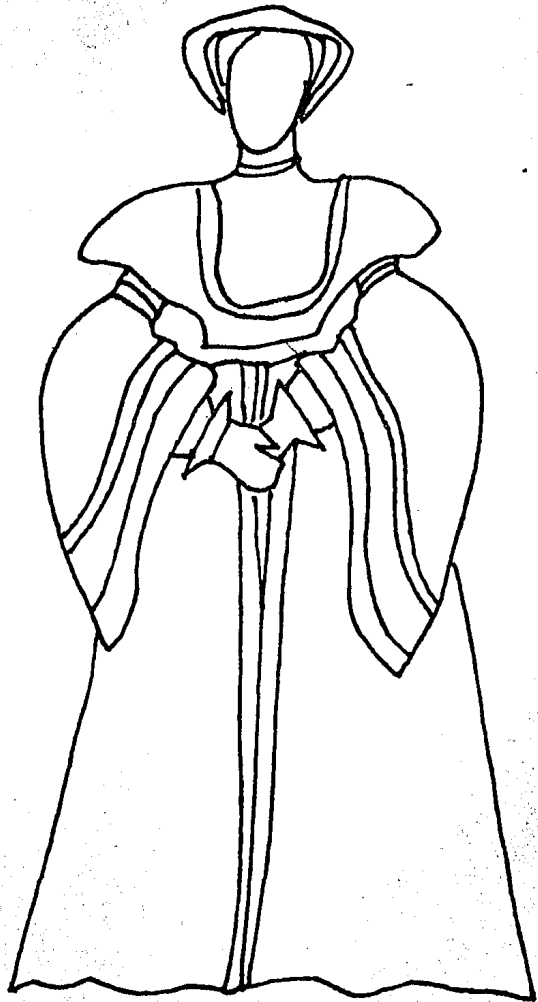


fig. 99

En el traje español, el cuerpo es un soporte rígido e inmóvil que sirve para presentar, ricamente adornadas, las obras maestras de la costura.

El traje supuso para la silueta humana una envoltura donde el interior corresponde a las formas del cuerpo, pero cuyo exterior tiene líneas y proporciones totalmente distintas. En el traje español, los personajes avanzan majestuosamente, adornados como ídolos con todas las joyas de oro, y las perlas, con toda la pedrería que los recientes descubrimientos han puesto a su disposición. Cargados de cadenas doradas, la vestimenta toda bordada en pedrería, lleva sobre sí las fortunas que, llegadas del Nuevo Mundo, han conquistado Europa.

Todos los joyales del traje español se muestran sobre un fondo negro u oscuro. Terciopelos y sederías de tintes apagados son como el fondo apropiado de un estuche, donde resplandece el trabajo de los joyeros y de los bordadores de perlas. Aparte la joyería bordada y las áureas cadenas, se llevaban tachuelas de oro, es decir, una especie de botones de oro y pedrería en forma de flores que se fijaban sobre el traje, como un enjambre de insectos de oro, se hundían en la tela suave en cada espacio vacío imaginable.

Durante el período que reina la moda española se puede ver cómo el traje alemán se modifica según las nuevas corrientes. En los comienzos se usa el tocado característico de la moda alemana, la toca, el abrigo corto llamado schaub, así como la forma primitiva de calzones cortos hechos de bandas

y de forros ahuecados.

La moda española reemplaza el tocado por el sombrero al to de las alas estrechas. El abrigo corto se sustituye por una capa circular, "la capa española"; de gran cuello, algunas veces forrada de piel con pelo (fig. 100); la bragueta desaparece y sólo se le ve raramente después de 1575. Su au sencia coincide con la aparición de los primeros calzones cortos ahuecados en forma de calabaza, que se rellena de crin u otra materia semejante (fig. 100).

Al mismo tiempo se introducen unas aletas rellenas alrededor de las sisas. El jubón, de pequeños faldones, se en guanta sobre el pecho. Por contraste con las vestimentas re llenas que cubren la parte alta del cuerpo, las piernas se amoldan en unas calzas ajustadas de tejido, de terciopelo o de hilo y finalmente en medias de punto.

En la moda española, los calzones cortos pierden la forma de calabaza, manteniendo siempre el relleno caracterís tico concluyen en la media en una línea horizontal.

El traje masculino se cierra bajo la barbilla. El jubón tiene un cuello montante y de la camisa no se ve más que una estrecha banda acañonada que rebasa la línea del cuello. Partiendo de tal borde estrecho se advierte el desarrollo de la prenda más característica de la moda española; la gola circular, acompañada de puños encañonados (fig. 101). Esta gola no deja de ir adquiriendo progresivamente mayor tamaño y cuando alcanza sus dimensiones máximas toma el nombre de muela de molino.



fig. 100

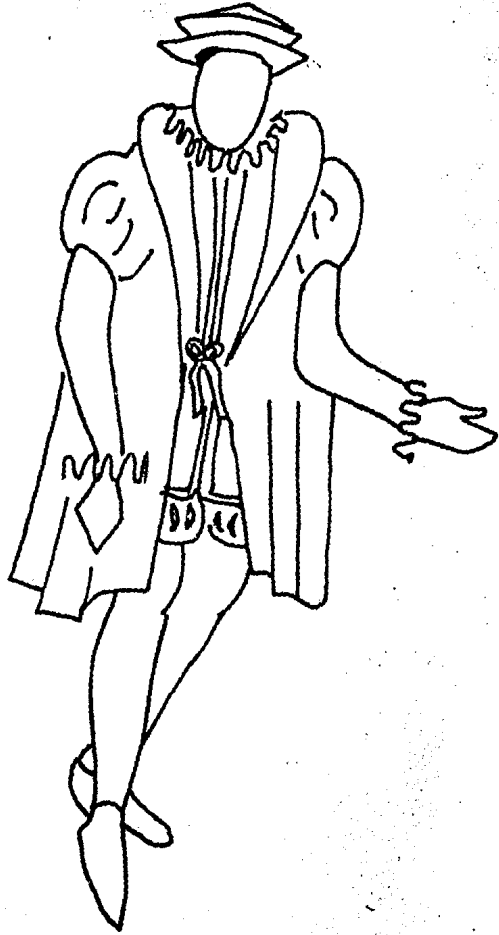


fig. 101

La moda española de los trajes rellenos conduce, en Inglaterra y Francia, a las formas llamadas vientres de oca y jubón de calabaza, en las que se ve el jubón relleno como un cuerno, descender en una punta sobre el vientre. El pantalón corto en forma de calabaza subsistirá a través del tiempo en el traje real de la consagración y de la coronación.

El traje femenino de esta época sigue el desarrollo del traje masculino; adopta los rellenos, acentuando las caderas y ensanchando los hombros.

Bajo las prendas se implantan dos nuevos elementos de vestir; uno de ellos es el corsé, primero de tela rígida, reforzado después con ballena de acero que, con la acción combinada de los rellenos, aplanan completamente el pecho, disimulando las curvas naturales, de manera que convierte el busto en un cono invertido.

El otro elemento es el crudillo. La parte inferior del cuerpo se reviste del primer crudillo de la Historia: el verdugado o miriñaque. Primeramente de fieltro, provisto después de ballenas de acero en forma de anillos, forma un cono que se corresponde con el busto y sobre el que se extienden las ropas de los vestidos. El de encima se abre en triángulo por delante, descubriéndolo de abajo. Lo mismo que en el atuendo masculino, aparece bajo la barbilla la gola circular acompañada de puños del mismo estilo.

En la versión francesa e inglesa de la moda española es distinta la concepción del traje femenino. Los tonos se aclaran y el verdugado o tontillo colocado sobre las caderas

que mantiene las faldas ahuecadas (fig. 102). El talle asciende considerablemente, después de haber estado muy bajo, con exagerada amplitud en las caderas, colocadas muy por debajo de lo requerido por la naturaleza. Una vez subida la cintura, al mismo tiempo que las caderas, el relleno no pone ya de relieve formas rígidas angulosas o circulares, sino otras generosas como la abundancia de pliegues.

Durante la primera parte del siglo XVII no puede señalarse ninguna corte de Europa que marque la pauta. Sin embargo, es la época de esplendor y prosperidad en Holanda, por lo que el traje de la rica burguesía flamenca será el que imponga la moda. El traje de la moda española partía el cuerpo en franjas horizontales superpuestas, destacando claramente las caderas y los hombros; el traje holandés, al contrario, hace de la silueta un todo de una riqueza abundante.

En el traje femenino ha dejado de tenderse las ropas sobre un armazón. Fuera de España, desaparecen a la vez el corsé y el verdugado. En su lugar, se obtiene el volumen deseado mediante la superposición de numerosas enaguas; la silueta adquiere un aspecto de tonel. El talle asciende hasta debajo del busto y, en la parte inferior, el traje y la silueta ganan a la vez amplitud, de tal manera que la línea da la idea de fecundidad burguesa.

La gama de colores es poco extensa, dominando el negro. El traje femenino se compone siempre de dos vestidos superpuestos, como transición después del reinado del verdugado español en forma de tambor, predomina durante un tiempo la

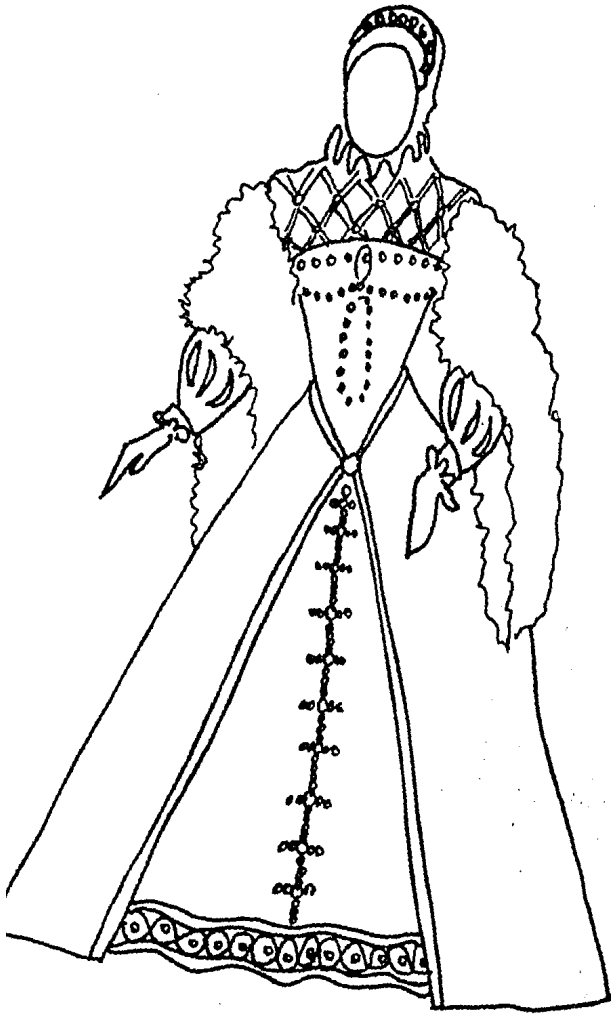


fig. 102



fig. 103

moda de levantar sobre las caderas el vestido de encima. El cuello de encajes almidonados cae sobre los hombros, que han hallado de nuevo toda su femenina redondez. El mismo vestido es frecuentemente muy escotado, pero el profundo escote está a su vez recubierto de otro cuello, de suerte que los dos cuellos juntos hacen el vestido escotado y cerrado al mismo tiempo, las cadenas de oro del período precedente dejan paso a los hilos de perlas, que se disponen alrededor del cuello entre los cabellos, sobre el pecho y algunas veces incluso entre el talle.

La extremidad de las mangas se adorna con grandes encajes vueltos. Estas mangas son largas, suntuosas, algunas veces recogidas en el codo por una cinta de seda cerrada por una roseta que separa en cierto modo la manga en dos globos. Una cinta del mismo género marca el talle, colocado muy alto. A continuación las mangas tienden a acortarse, de manera que se percibe una manga interior. Durante el período italiano del Renacimiento todas las mujeres debían ser rubias, por lo que eran puestos en práctica todos los recursos imaginables para obtener la blonda cabellera deseada. El traje flamenco requiere, al contrario, cabellos oscuros; así las mujeres rubias se espolvoreaban de castaño. Se va con la cabeza descubierta, peinados los cabellos en bucles semilargos. A veces se llenan de tirabuzones, que se dirigen hacia adelante y reposan sobre los hombros con una roseta final, o, hallazgo todavía más seductor, una simple perla blanca.

El traje masculino también adopta poco a poco la forma de tonel, con el talle alto; la barriga ha desaparecido. Los faldones del jubón se separan en piezas flojas que caen unas sobre otras, los flasques. El talle esta señalado por una

hilera de rosetas, primero fijas sobre el cinturón del calzón, el cual provisto de herrajes en los extremos pasaba a través del jubón para abrocharse por encima; más tarde, cuando el calzón se fija al jubón mediante broches interiores, se sigue llevando las rosetas como adorno.

El calzón pierde el relleno; se muestra primeramente ahuecado, después más estrecho, luego largo y abrochado por delante mediante una hilera de botones visibles. Desciende entonces hasta justo por debajo de la rodilla, donde toma contacto con una creación completamente nueva; las botas de cuero con tacones altos provistas de espuelas. Hasta 1630 tuvieron caña alta, como las actuales botas de montar a caballo, pero luego fueron ensanchándose por arriba, recogíndose como un cuello de donde emergen justo por debajo de las rodillas, los cañones, estos son anchas guarniciones de encaje que se llevan sujetas a los calcetines usados únicamente para proteger de la bota las finas medias de seda: es la época de la guerra de los Treinta Años. Podría creerse que el tiempo era poco compatible con los encajes, pero no es así. Esta obra de paciencia, tan frágil, que es el encaje se encuentra por todas partes del ropaje militar. Lo mismo que los calcetines, las mangas están adornadas con encaje. Se ven en el alzacuello, sobre los hombros del jubón y sobre el arnés. También a lo largo de la ancha faja de tafetán que envuelve el talle.

El alzacuello, blanco y liso, de encajes dentados, ha reemplazado a la gorguera, cuyas hileras ondulantes iban tan a tono como un traje confeccionado con ropa lisa, pero en este momento en que la vestimenta en sí misma lleva abun

dantes pliegues, el alzacuello plano es el accesorio que se impone.

La transición de la gorguera al alzacuello se efectúa de distinta manera y más pronto en el traje masculino que en el femenino. En éste, el cambio se advierte por el collarín de encaje encañonado, primeramente recto en el cuello, conocido por los retratos de la Reina Isabel de Inglaterra, y que poco a poco pierde rigidez para caer sobre los hombros. En el traje masculino, el cambio se realiza espaciadamente, primero desaparece el almidonado, de suerte que la gorguera cae alrededor del cuello como un volante; después se reemplaza este volante por una pieza parecida a un gran cuello de camisa vuelto, y en España, donde está prohibido el uso de encajes en 1623, por un pequeño cuello plano, circular, que se llevaba antes para sujetar la gorguera y que ahora, llevado sólo, toma el nombre de golilla o gola. Finalmente se llega al alzacuello liso, cuadrado, bordeado de encajes, muy similar al de la mujer. El alzacuello masculino se anuda bajo el mentón por medio de un fino cordoncillo y se coloca sobre el cuello montante del jubón, cayendo sobre los hombros.

A partir de 1633 se empieza a ver el alzacuello y los puños de hilo blanco sin encaje, llevados por ambos sexos. La desaparición de la gola trae aparejado el alargamiento de la cabellera masculina. A veces se trenzan a ambos lados en dos partes las cadenettes, antiguo peinado militar.

El sombrero masculino es el gran fieltro blando de anchas alas, adornado con plumas de avestruz y altivamente inclinado sobre la oreja. El mismo sombrero es usado por las damas. Otro importante elemento del traje masculino es la capa, que ahora es corta y no se lleva lisa sobre la espalda como la española, sino echada negligentemente sobre un hombro o enrollada con un movimiento efectista.

Reina cierto aire desenvuelto, lleno de distinción y soltura, en el traje masculino de este período, que alcanza su apogeo entre 1630 y 1640. (figs. 126 y 127).

En 1643, Luis XIV, de cinco años de edad, sube al trono que debía ocupar hasta su muerte, setenta y dos años después. Durante su reinado se organiza cuanto se llama arte o artesanía artística. Tiene lugar la fundación de la Academia de Bellas Artes, seguida más tarde de una escuela de Arquitectura y una de manufactura de muebles. En lo que concierne a la moda y su difusión, puede decirse que por primera vez en la Historia nace en Paris y en la corte del Rey Sol, lo que merece el nombre de centro de la moda en el moderno sentido de la palabra.

Antes diversos países y ciudades habían impuesto su gusto en este terreno, pero sin tener siquiera noción de ello ni tratando de sacar partido ni beneficio, ahora es completamente distinto: cada mes, a partir de la primera mitad del siglo XVII, se envían dos maniqués de tamaño natural primero a Londres y luego a otras grandes ciudades europeas. "Los

fig. 126



fig. 127



maniqués famosos" como eran conocidos, tenían como misión presentar las elegancias femeninas. La "gran Pandora" mostraba el traje de vestir, y la "pequeña Pandora" mostraba el traje casero, de viaje, etc.. Ni siquiera la Guerra de Sucesión al trono de España impidió la entrada de los maniqués. Al mismo tiempo, mostraban la industria francesa que representaban los maniqués, las telas, sus artículos de moda. La palabra moda lo mismo que el concepto datan de esa época.

Desde mediados del siglo XVII, el traje femenino adopta el escote, de hombro a hombro sin cuello o con encaje colocado plano en el exterior. Las mangas sólo llegan hasta la mitad del antebrazo; se vuelven muy anchas y la sisa se coloca por debajo de los redondeados hombros. El talle ocupa su sitio normal, pero el corpiño empieza a alargarse en punta por encima de la falda, sobre la base del corsé nuevamente introducido.

Sin embargo, no es el vestido femenino lo más interesante del período correspondiente a la juventud del Rey Luis XIV, sino, al contrario, el traje masculino. El aspecto masculino y militar del traje parece disgregarse. Las diferentes partes del atuendo se empequeñecen y parecen sueltas, en tanto que la camisa gana importancia y surge una nube de pequeñas cintas de seda reunidas en manojos de bucles. Al mismo tiempo desaparecen las botas de cuero para dar paso a los zapatos adornados, de anchas puntas cuadradas.

La chaqueta apenas llega hasta la cintura y se lleva

abierta. Las mangas se alargan, ya para siempre, hasta más abajo del codo y permiten mostrar mangas de la camisa, guarnecidas de encajes en el puño y con cintas de seda ajustadas a distancia en el brazo. La desaparición de los calcetines, que solían llevarse con las botas, no implica la de los calzones, que se despliegan en anchos volantes por debajo de las rodillas. El pantalón, adornado por arriba con lazos de cintas, desciende sobre las caderas y descubre la camisa por el talle. Por otra parte, ha cambiado la forma: abierto por abajo y muy ancho, se parece mucho a una pequeña falda. Es el pantalón ringrave, así llamado por haber sido lanzado a la moda en Paris, en Ringrave de Salm. Este pantalón, también conocido como "de patas de paloma", estuvo en boga desde 1650 a 1680. La superabundancia de lazos de cintas llamados galantes, es de un efecto sobrecargado y chillón. Las líneas del traje quedan ciertamente difuminadas. La camisa se convierte en la pieza más importante del vestuario; se usa abundantemente guarnecida de encajes. Podría creerse que un atuendo tan ricamente adornado y expuesto a las miradas ajenas se llevara limpio; pero la época tenía a este respecto ideas muy particulares: no estaba de moda lavarse ni lavar la ropa interior muy a menudo. En su lugar, se perfuman del modo más intenso posible. Como la ropa se cambia una vez al mes, se necesita poca cantidad de piezas, pudiendo, en cambio, prodigarse los encajes. La capa redonda, echada sobre los hombros trata en vano de cubrir este traje masculino tan fatuo.

Reemplazando a la capa se introduce, una prenda larga, la casaca, para completar la vestimenta masculina. Procedente del atuendo militar, primero pende recta, pero poco a poco se va ajustando al talle, con la amplitud repartida en grandes faldones verticales sobre las caderas. La amplia casaca se convierte en elegante jubón estrechamente ajustado, llega a la altura de la rodillas y posee grandes vueltas de manga. Debajo, el ajustado pantalón reemplaza al ringrave, ancho como falda, paralelamente se alarga hasta la rodilla.

Después de 1690, aparece alrededor del cuello una corbata de encaje en los extremos. Se lleva anudada en la garganta de suerte que los encajes forman una chorrera debajo del mentón, o bien se sostiene mediante un broche enriquecido con piedras preciosas o por una cinta de color. Se utilizan los más bellos encajes belgas o venecianos, cosidos y no festonados, que parecen anchos entredoses.

La peluca hizo su aparición hacia 1640 bajo la forma de cabellos postizos destinados a suplir las deficiencias naturales. La desaparición de la gorguera había acarreado, como ya se ha dicho, la aparición de la moda de los cabellos largos, en grandes bucles cayendo sobre los hombros, y cuando la Naturaleza no se mostraba liberal, el hombre aportaba su concurso.

Gradualmente, la cabellera conquista el primer plano. Se cortan o afsitan los cabellos y se usa la peluca, que suele quitarse en casa para reemplazarla por un bonete o gorro de dormir. (figs. 128 y 129).

fig. 128

fig. 129



Una peluca de cabellos humanos era terriblemente cara y necesitaban varias de recambio, poco a poco, a medida que aumentó la demanda empezaron a crearse pelucas de crin de caballo y de pelo de cabra, cuando no se recurrió al empleo de materias de procedencia dudosa.

El traje femenino contemporáneo sigue la misma trayectoria hacia la ampulosa majestad y la esbeltez de líneas. Como una réplica a las prominencias de la abundante peluca masculina, se ve alzarse sobre las cabezas femeninas un tocado de órgano y que se coloca hacia atrás en relación a los cabellos arreglados en bucles sobre la frente: es la fontange. Se compone de encajes de tela de hilo almidonado y de una larga cinta de seda, alzándose sobre una pequeña cofia que sostiene el moño.

La fontange no se mantenía vertical, sino ligeramente inclinada hacia adelante. Toda la silueta, desde la punta de los bordados zapatos de seda, de talón alto, hasta lo más elevado de la fontange, parece inclinada hacia adelante, debido al peso de la abundancia de ropa.

El traje exigía cierta dignidad en el porte. Se ven de nuevo la tiesura, la majestad, la pompa suntuosa que caracteriza las manifestaciones artísticas de este tiempo.

2.2.5. Ciclo romántico.

Asociado al teatro romántico surge en la moda el estilo Luis XVI.

El estilo Luis XVI es la curiosa mezcla de dos tendencias bien distintas: de una parte, el rococó tan arraigado en Francia, y de otra, una corriente llegada de Inglaterra que representa el anuncio del nuevo arte clásico.

El estilo Luis XVI ha sido calificado con cierta sutileza como "sueño de la antigüedad".

Después de 1770, el traje masculino comprende el jubón con grandes vueltas en las mangas y en los bolsillos, o bien el frac, de aire más esbelto. A éste se une la chaqueta de largos faldones, pantalón, medias de seda blanca y los zapatos negros con lazo y tacón rojos, empleándose sedas de tonos delicados, el sombrero sigue siendo el tricornio, que se lleva en la mano. La peluca se empolva de rubio, ligeramente ondulada en bucles a los lados, la frente despejada, con tendencia a alzarse en lo alto de la cabeza. Los cabellos recogidos en la nuca, son encerrados en una bolsa. En la intimidad el jubón y el frac son sustituidos por el batín de seda, más cómodo.

En el traje femenino, el gran tontillo no se lleva más que cuando la dama se viste de gala. Para uso corriente, la falda de ballenas reduce sus dimensiones, llega sólo hasta la rodilla y la falda propiamente dicha se detiene por encima del tobillo (fig. 103). Se acompaña de un caracol adornado de una gran pliegue en la espalda, o bien el vestido, que recogido a la "polonesa", forma tres grandes moños o abullonados sobre la falda. Los zapatos de seda están provistos de altos tacones. A este traje, cuya mitad inferior tiene

un volumen desmesurado cuando no, se lleva recogida en una especie de cúpula que ha perdido el contacto con el suelo, corresponde un tocado que exagera hasta el absurdo el tamaño de la cabeza.

En 1774, en el momento en que Luis XVI sube al trono, los tocados son tan altos que apenas puede comprenderse que el cuello femenino pudiera soportar tal mole. Si la etapa anterior fue la edad de oro de los fabricantes de pelucas, ésta es, ciertamente, la de los peluqueros. Ninguna mujer era capaz por sí misma de edificar tal andamiaje. Se comenzaba por partir los cabellos en dos crenchas, colocándose luego en lo alto de la cabeza un cojín de crin. Después se distribuía la cabellera por encima del cojinete y se sujetaba por medio de agujas y pomada, en tanto que una trenza y dos tirabuzones completan el peinado, hacia el cuello. A la cabellera se unían cintas, plumas, flores, gasas. Por muy alto que fuera este peinado no era más que el soporte para otros adornos. Un sombrerito de tul se hallaba entre los más pequeños (fig. 103), podía verse en equilibrio sobre las cabezas una cesta de manzanas, una canastilla de flores, una fragata con todas las velas desplegadas. El peinado podía alcanzar tales dimensiones que la barbilla de la dama estuviera a igual distancia de la punta del pie que de la cima de la cabellera y para ir en coche debía arrodillarse a fin de que cupiera todo aquel andamiaje. Eran necesarias horas enteras para levantar tal peinado, con un elevado gasto. Por estas razones el peinado constituía un lujo y no todos podían permitirse el peinarse cada día. Las damas ricas y de alto linaje se hacían peinar una vez por semana

en tanto que las menos afortunadas dejaban pasar todo un mes entre dos visitas al peluquero.

María Antonieta, reina de Francia, se convierte también en reina de la moda. Está asistida por la primera "modista" conocida en la Historia: Rose Bertin, que hace los oficios de ministro de la moda de la reina, Rose Bertin expedía cada mes los maniqués de la moda a las diferentes cortes de Europa para dar a conocer las variaciones habidas en el traje de gala y en el de uso diario.

La silueta femenina ha perdido la grandiosa ligereza en sus oscilaciones y el armonioso equilibrio nacido del contraste entre el abultamiento de la falda y la cabeza tan pequeña.

Nuevas corrientes llegan de Inglaterra, que por un tiempo toma la riendas en el dominio del vestido que, por otra parte ha mantenido hasta el presente respecto al atuendo magculino. El nuevo traje de inspiración inglesa que hace ahora su aparición, es más compatible con la vida al sol y al aire libre. El traje femenino tiene la gracia sorprendente de los jardines a la francesa, tan rígidos, con sus árboles y sus setos demasiado bien recortados. Se conserva el corsé, pero se desecha el miriñaque, de manera que el vestido cae en pliegues suaves, sujeto al talle por un ancho cinturón anudado detrás. El peinado gigantesco se sustituye por una masa de tirabuzones o bucles que caen por la espalda. Los hombros se cubren con un pequeño chal cruzado sobre el pecho. Ya no se llevan pronunciados escotes y las mangas son estrechas y largas hasta el puño. En la cabeza grandes sombreros de paja de Italia que encuadran de modo tan favorecedor los rostros

jóvenes y frescos sin maquillaje.

El traje inglés es sobrio y cortado en un tejido resistente. Se utiliza la lana y el lienzo en lugar de la seda y el brocado, escogiéndose colores más vivos y prácticos. La prenda exterior, o frac propiamente dicho, es amplia y confortable, con vueltas y a menudo cerrado por dos hileras de botones; la chaqueta está cortada sobre el mismo modelo.

El calzón se ve destronado por el pantalón, precursor del actual, éstos son de tejido elástico y descienden hasta la altura de las botas de montar, que han reemplazado a los zapatos y medias de seda. El conjunto se completa con un sombrero negro de forma alta.

En Alemania, el traje a la inglesa se bautiza como "traje a lo Werther", tomando el nombre del célebre personaje de Goethe aparecido en el año 1775.

A partir de 1780, París comienza a vestirse a la inglesa. Las mujeres dejan caer sobre la espalda los bucles empolvados de gris (fig. 104). El armazón emballenado desaparece y lo reemplaza un miriñaque fijado sobre los riñones, el "cul de crin", que se conoce en el extranjero con el nombre de "cul de París". En armonía con el empleo de este miriñaque, se acentúa más y más la curva del pecho, hasta adoptar la forma de buche de paloma. Esta opulencia se obtiene con la ayuda de un chal, en sus comienzos anudado descuidadamente sobre el pecho, que se eleva cada vez más hacia la barbilla y va provisto de contrafuertes rígidos; se lleva entonces el busto postizo. El traje femenino de ésta época es -aunque no lo parezca al primer golpe de vista-, masculin-

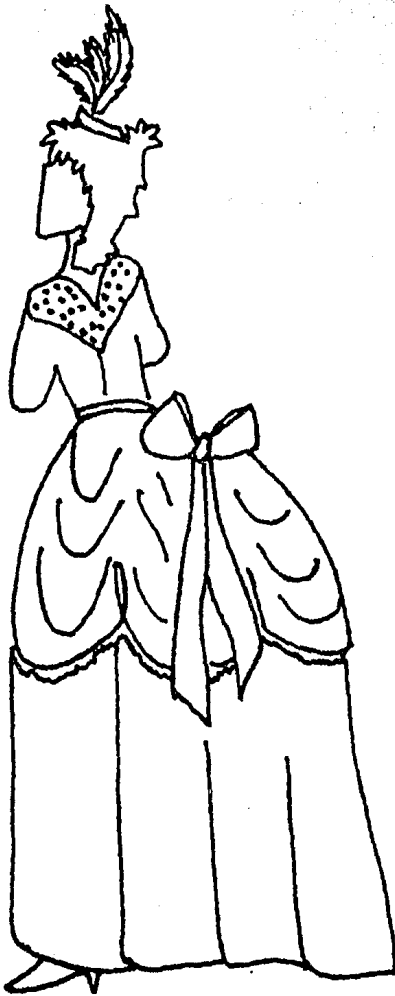


fig. 104

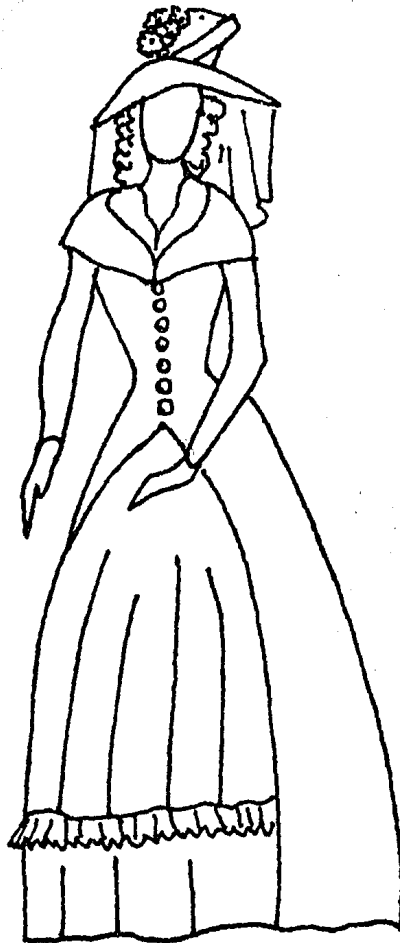


fig. 105

no y deportivo a la vez. Las damas lucen sus bucles empolvados de gris, con un gran sombrero masculino, y se hechan sobre un ligero vestido blanco el redingote masculino, estrechamente abrochado (fig. 105). Esta vestimenta no es otra que el "riding-coat" de los ingleses, que hacia 1750 se introdujo en Francia en el guardarropa masculino.

Se ve también un largo abrigo con cola del mismo estilo cortado en seda o en tela rayada tan en boga en la época. El gran sombrero de paja se adorna en Francia con original fantasía. Se registra ahora un hecho totalmente nuevo: el empleo del traje blanco, que poco a poco gana el favor del público y que tendrá inmenso auge en los períodos siguientes del neoclasicismo.

La moda del traje masculino a la inglesa se instaure en París después de 1780, pero parece que se abandonan a disgusto los zapatos y las medias de seda en provecho de las estrechas botas de montar, y el sombrero de forma alta se ve frecuentemente sustituido por el sombrero a la androsmana, levantado por delante y detrás. Pero la tela inglesa de lienzo y lana triunfan sobre los tejidos de seda, lo que acarrea la desaparición, aparentemente definitiva, del bordado de seda sobre la vestimenta masculina. El traje "a lo Werther", con las cortas botas de montar; el ajustado calzón amarillo tan largo que desciende hasta las botas; el frac azul con faldones muy estrechos; el sombrero alto en forma de cono truncado, adornado con una escarapela tricolor (fig. 106), nos ofrece la imagen de lo que era el traje masculino cuando estalló la Revolución, el 14 de julio de 1789.

En 1792 madame Rose Bertin, ministro de la moda de María Antonieta, huye a Maguncia y de allí a Inglaterra. En tanto que París crea los almacenes de confección para los "ciudadanos" y las "ciudadanas"; se ve en Inglaterra evolucionar el traje femenino Luis XVI hacia el vestido "a la antigua" del neoclasicismo. La cintura asciende hasta situarse debajo del busto, como en el traje griego y romano post-clásico. El corsé desaparece. Para caminar se levanta bajo el pecho el simple y ligero vestido blanco o muy claro. Lo mismo que en la antigüedad, el cuerpo reposa sobre el pie horizontal: pequeños zapatos planos o zapatillas reemplazan a los altos tacones. En tanto que este traje arcaizante se sigue usando en Inglaterra (fig. 107). París ve transformarse la moda "a la antigua" en la moda "semidesnudo" (fig. 108). No sólo se abandona el corsé, sino también la camisa, que se sustituye por un género de punto color carne. A menudo los pies calzados con sandalias (fig. 108) se muestran con este tipo de vestido. El vestido de cola, o más bien "la camisa", como se le llama, se hace de lino batista o muselina, con lo que envuelve la silueta en una ligera nube blanca o de un tono muy pálido; sus largos pliegues parecen enlazar la silueta femenina al suelo del que se eleva como si tuviera algo de árbol o de columna.

La gran ala del sombrero de paja cae alrededor del rostro para dar la capota; después avanza hacia adelante de tal manera que parece que la cabeza se halla sumida en las profundidades de la capota (fig. 109). Como es natural, este traje arcaizante no puede prescindir de los fruncidos. El



fig. 106

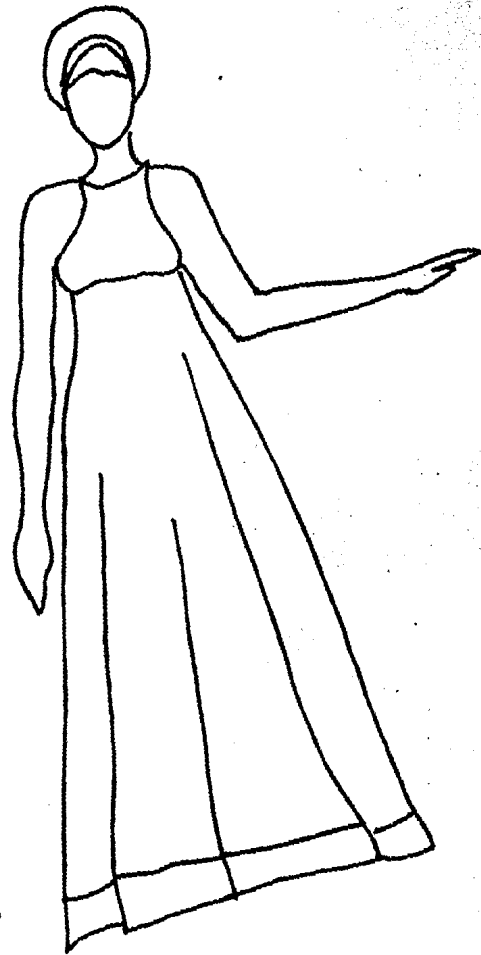


fig. 107

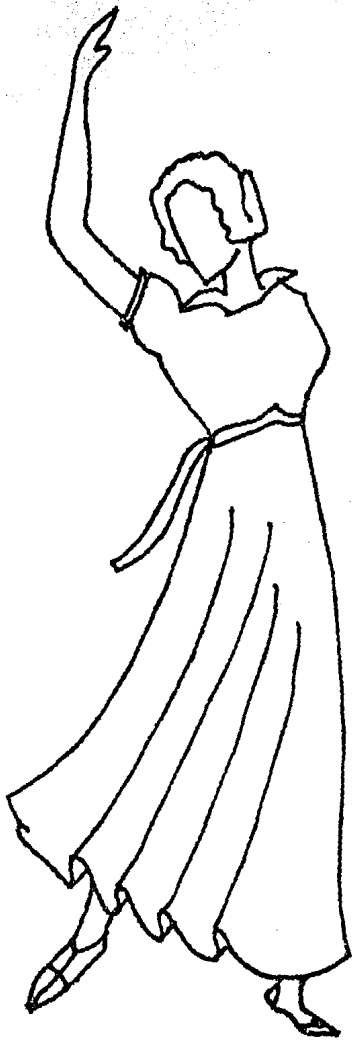


fig. 108



fig. 109

chal de cachemira en forma de "écharpe" se convierte en un elemento indispensable del atuendo. En este período no se habla de ir "bien vestido", sino "graciosamente fruncido". Colgado del brazo de las damas mediante largas cintas de seda, un pequeño bolso: el ridículo.

Durante este período se habla de vestirse "a la griega", considerando a Grecia como un sueño en mármol blanco. Pero, en realidad, el traje femenino de este tiempo posee la esbeltez del vestido romano, alargado, como él, la línea de las piernas; se une a la llamada cola de mono, heredada del gótico, que se despliega en metros y metros de tela. "La camisa", como se denomina al vestido, no tiene mangas, o bien son tan pequeñas que sólo cubren los hombros. De momento, los brazos desnudos de la antigüedad vuelven a estar de moda.

Hacia 1795, la reina de la moda en París es la bella española Teresa Cabarrús, madame Tallien a quién se conoce por nuestra "Señora de Thermidor".

Por el año de 1800, la parte alta de la camisa se convierte en un corpiño al que se sujeta la falda. El vestido adopta el escote cuadrado. Al mismo tiempo, a este ropaje tan simple, compuesto únicamente de la camisa, se unen las túnicas, que se llevan por encima (fig. 110), desprendiéndose la cola del vestido y convirtiéndose en un elemento distinto en seda o terciopelo, de color oscuro, prolongando un pequeño "spencer", especie de chaqueta corta para hombre o mujer puesta de moda por el segundo conde de Spencer, de quién tomó el nombre. Esa cola se convertirá en el traje de corte bajo el Imperio.

Las mujeres adoptan un peinado a la griega, y la moda impone que, con ayuda de su peluquero, cambie varias veces al día el color de su cabello. Se enrollan turbantes en la cabeza y las plumas se alzan como penachos.

Versión masculina de las "merveilleuses", hacia 1796 a parecieron los elegantes de la época: "les incroyables". Su elegancia estaba en relación con el descuido de su atuendo. Armados de un sólido garrote -que más tarde formará parte del badaje de viaje de los jóvenes aprendices bajo el nombre de ziegelhainer-, El peinado tiene la forma llamada "oreja de perro", es decir, los cabellos partidos en desorden a am bos lados de la cabeza con la barbilla escondida en una voluminosa corbata. Calzones ajustados en las botas de montar chaleco ceñido a la cintura, frac con gran cuello vuelto y amplias solapas, tal era la adaptación al gusto del Directo rio, y del traje a la inglesa en el período precedente. Para completar el equipo el sombrero de castor o a la androsmane.

Bajo el imperio Napoleónico el traje femenino se aleja de los modelos antiguos. El vestido adquiere las mangas aboglladas y toda la amplitud se lleva hacia atrás, la importación de las ligeras muselinas indianas está prohibida por Napoleón, que quiere proteger la industria francesa de la seda, y las telas ligeras ceden el paso a los tejidos más pesados y tupidos como la seda y el raso brillante.

En cuanto a la cola, empieza a decaer. En 1805 ha desa parecido. Vemos que continúa llevándose como traje de corte, es decir, como una prenda distinta del vestido: entonces es

muy larga, de otro color y de tela distinta que la del vestido; de terciopelo o raso ricamente bordada, se lleva fija al talle, bajo el mismo busto. Se ve todavía en nuestros días en el atuendo de ceremonias de ciertas cortes.

Durante este período se conserva el talle muy alto, a ejemplo de los trajes de Roma y de la Grecia Clásica en su decadencia. La prenda de encima, fiel a la misma línea, puede ser el spencer, chaqueta de manga larga, o bien el gran redingote.

De la época precedente se ha heredado el chal en forma de écharpe. El chal se frunce descuidadamente en la espalda o bien sirve para subrayar un porte gracioso (fig. 111). Se lleva en la mano o en el brazo, y cuando se separa sirve de fondo a la blancura del vestido.

A medida que el traje manifiesta tendencias a hacerse más recto y estrecho, este gran chal ligero y gracioso pierde su importancia y se ve reemplazado por una pequeña pañoleta triangular, que no incita a adoptar posturas clásicas, sino que más bien sirve para cubrir el amplio escote, ya sea echada simplemente sobre los hombros, ya sea con las puntas cruzadas y anudadas detrás. Los brazos desnudos "a la anti-güa", se calzan por mangas largas y ajustadas, que prolongan las pequeñas mangas abolladas.

En el momento en que el vestido comienza a perder amplitud, se abre la era de los adornos: guirnalda de flores bordadas (fig. 111), volantes en los bajos, adornos en relieve hechos de la misma tela del vestido y llamada dientes de lobo, fruncidos.

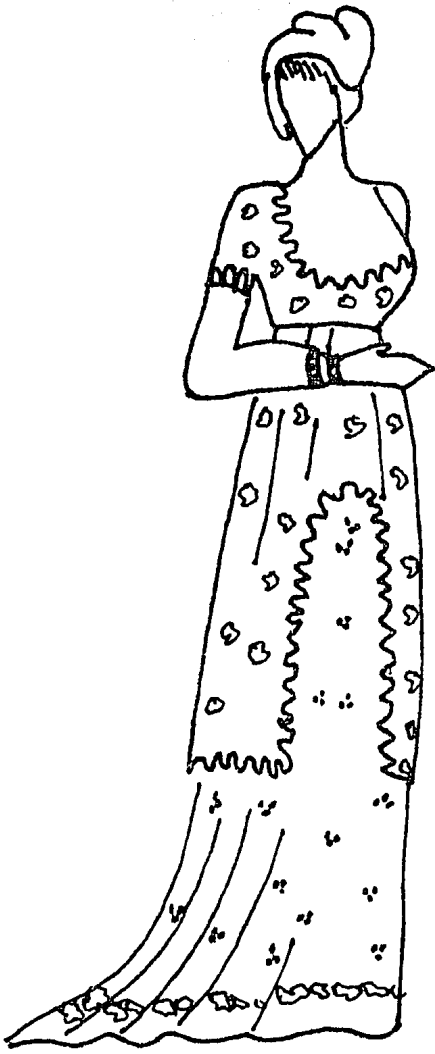


fig. 110



fig. 111

Todos estos modos de adornarse tienen un común denominador: subrayar las líneas horizontales e impedir la existencia de pliegues verticales.

Al término de su evolución, el vestido se detiene en el tobillo; lleva un escote ovalado que llega hasta los hombros.

El tocado más característico sigue siendo la capota, con una gran ala proyectada hacia adelante, que encuadra perfectamente el rostro. Se ven también sombreros pequeños, y el turbante de la época precedente sigue teniendo adeptos.

En el traje masculino prosigue la evolución que conducirá a los pantalones actuales. Tanto los calzones de cuero y las botas de montar como las largas calzas de punto, ya conocidas en Inglaterra en tiempos del Directorio, ceden el paso, hacia 1815, a los pantalones que los sans-culottes no habían logrado acimatar. Se puede decir, pues, que el traje de nuestros días ha aparecido. El calzón corto sigue siendo de rigor para el traje de corte.

Durante este período vivió en Inglaterra un hombre que ocupa un lugar en la Historia como símbolo de la elegancia masculina: se trata de Jorge Bryan Brummel, que en materia de gusto rigió la buena sociedad entre 1800 y 1816. Brummel no sólo intruyó a sus contemporáneos menos hábiles en el arte de anudar una corbata, sino que introdujo la noción de elegancia irreprochable. Más que nada influyó en el gusto masculino, imprimiendo sobriedad en el vestir. Sus preferencias se inclinaban hacia el negro y decretó que no eran adornos del traje, sino el corte y la manera de vestirlo, lo que constituía la base de la elegancia.

2.2.6. Ciclo moderno.

En este período se verá que, si bien el traje moderno masculino ha encontrado su fórmula: pantalón, chaleco, chaqueta, su línea se ve sujeta a múltiples variaciones. La silueta del hombre en esta época y las siguientes adopta de modo difuminado la nota dominante femenina.

El pantalón de esta época está provisto de trabilla y es tan ancho por arriba que acentúa la cadera. La chaqueta, el frac, el sobretodo, son estrechamente ajustados y provistos de mangas de farol, con sisas más bajas de lo lógicamente necesario. El cuello vuelto o esclavina o el largo cuello solapa redondean los hombros. Si el corte de las ropas no es suficiente para dar al talle finura precisa, el hombre usa entonces un verdadero corsé, la llamada "faja vasca", que también le procura a él un talle de avispa. El sombrero de copa se usa en todas ocasiones, excepto en el traje de corte con el que es de rigor el bicornio de ala levantada delante y detrás.

El hombre usa zapatillas y el cabello arreglado en tirabuzones, correspondiente con el tocado femenino, montado asimétricamente y ondulado sobre las sienes.

Los trajes infantiles reproducen la silueta de reloj de arena de los mayores. Los niños llevan una especie de vestido encima de los pantalones y el traje de las niñas es una fiel reproducción del de la madre, con sus incontables enaguas, hombros caídos y las grandes mangas ensanchadas por el codo. Pero ahora reclama nuestro interés la aparición de un elemento nuevo: el "mameluco". Las niñas llevan también aho-

ra pantalones largos.

El traje ligero transparente, puesto de moda por el neoclasicismo había despertado un nuevo interés hacia la higiene totalmente desconocida en el ciclo anterior. El aseo personal y el cambio de ropa interior se hizo más natural y frecuente. Pero además, hacia 1836, se impone una prenda hasta entonces no usada entre las damas: el pantalón.

En esta época se llega a pensar que debe exhibirse de manera manifiesta esta conquista sobre el dominio masculino. Las niñas y jovencitas se hacen admirar el bajo de esta prenda, que cae hasta los pies, ya sea anudado al tobillo, o bien recto.

A partir de 1835, el guarnicionero ocupa el lugar del ebanista en la decoración de la vivienda. El acolchado ha cubierto toda la superficie de los muebles, y las borlas, los volantes, los flecos se multiplican. Y se modifica por consiguiente el traje.

El vestido femenino pierde su ligereza de ropa de bailarina. Los pies, hasta entonces visibles en sus zapatos planos con correas, desaparecen bajo el vestido, que llega al suelo. Los hombros se estrechan poco a poco a lo largo del brazo, para finalmente desaparecer. Las líneas del busto se modelan como las de una estatua colocada sobre una peana en forma de cúpula. Los vestidos cubren los escaarpines de charol y las medias de algodón blanco.

Los abrigos son al principio de líneas vagas, con las mangas muy anchas (fig. 112); más tarde ajustados con las mangas estrechas. Bajo la capota, el rostro se rodea de pequeños rizos o tirabuzones cortos, o bien la cabellera, ra-

ya en medio, se lleva lisa hacia atrás. La falda debe su forma de globo a las numerosas enaguas superpuestas. Para acentuar las curvas se empiezan a usar enaguas tiesas. Sobre una enagua de franela llevan otra ribeteada de crin, encima otra de percal mantenida por aplicaciones de cuerda, luego otra con volantes de crin y después finalmente, justo bajo el vestido, una o dos enaguas de muselina almidonada. El peso de todas estas enaguas llega a hacerse insoportable y, por fin, en 1850, se inaugura por tercera vez en la Historia una montura para sostener la falda. El tontillo del rococó surge de nuevo con el nombre de miriñaque o crinilina. Esta, que debe su nombre a la crin que hasta aquel momento había servido para sostener la falda, era una armadura formada por aros unidos por bandas. A continuación, los aros aumentan de tamaño; se hacen de bambú, de barbas de ballena, de acero, El miriñaque que reemplaza a cierto número de enaguas y se convierte durante los años siguientes en la prenda más importante del guardarropa femenino.

Las posibilidades que ofrece el miriñaque para ensanchar el bajo de la silueta en "cubretera" son plenamente utilizadas y los abrigo se eliminan del guardarropa. En su lugar, la mujer envuélvese en un gran chal cuadrado doblado en triángulo y cuya punta cae sobre la espalda.

La capota que se había reducido mucho, ve desaparecer su forma anterior para adoptar otro tipo minúsculo (fig. 113) que se ata bajo la barbilla mediante cintas de seda.

En el período anterior los vestidos estaban guarnecidos de guirnalda de flores; el nuevo rococó da la réplica con

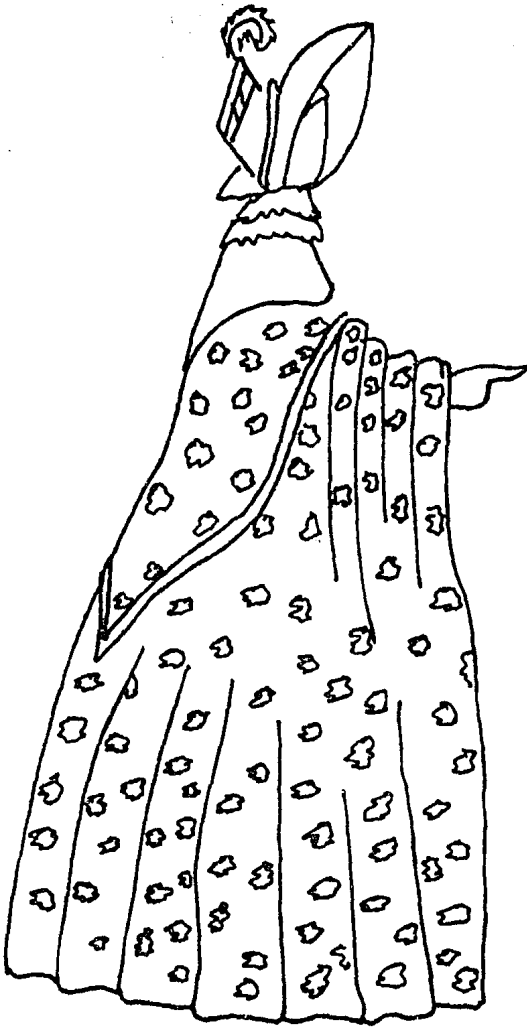


fig. 112

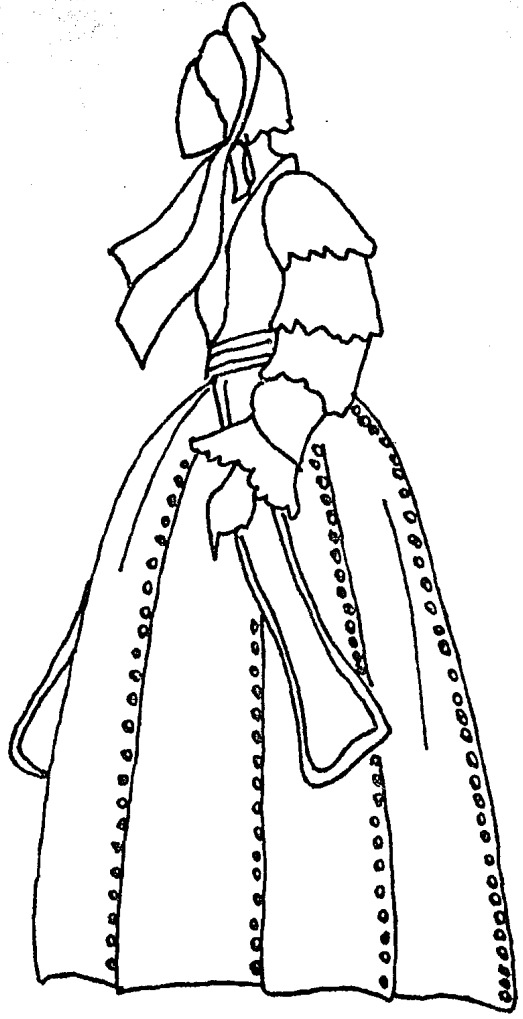


fig. 113

las faldas en pisos. Esta división horizontal comienza aún antes de la aparición del miriñaque. Ya solían verse entonces faldas superpuestas, que van acortándose, o bien el vestido rematado por abajo con un volante. Después de la introducción del miriñaque se llega a recubrir enteramente la falda de volantes dispuestos en hileras horizontales, en número siempre creciente (fig. 114).

En 1858, el célebre modista Worth abrió su salón y fundó la alta costura en París. Su clientela se componía lo mismo de la emperatriz y su séquito vestido de blanco que de las actrices y las mujeres mundanas.

Para los vestidos de este tiempo se empleaban telas caras. Se usaban la seda y el raso a todas horas; tenía mucho éxito el tafetán tornasolado, el reps adamascado, el brocado y, por encima de todo, el moiré antiguo.

Después de 1840 se introdujo la máquina de coser, importada de los Estados Unidos, lo que disminuyó de manera considerable el trabajo y tiempo exigido para la confección y colocación de las prendas de vestir.

Poco antes de 1860, el miriñaque llega a la cumbre de su auge y se prepara a desaparecer. Y ocurre casi el mismo proceso que con el tontillo del rococó. El miriñaque del nuevo rococó desaparece, ya sea acortándose, ya sea cambiando de forma. De redondo se vuelve ovalado y mucho más amplio por detrás, sus aros parecen caer hacia abajo, o bien se acorta, apareciendo los pies. El miriñaque corto no es más que un fenómeno pasajero entre 1860 y 1870. Surgen las enaguas de color y los pies se muestran calzados con botinas de charol después de tanto tiempo de ocultarlos bajo el vestido;

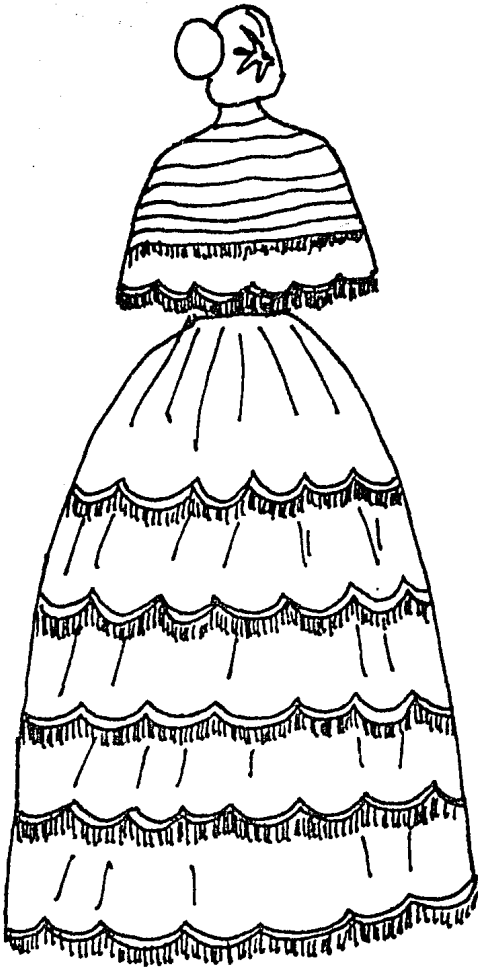


fig. 114

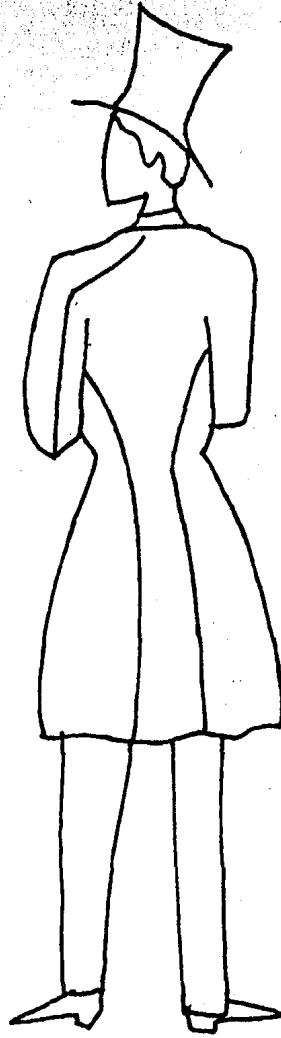


fig. 115

las medias de color han reemplazado a las blancas. Los vestidos son de colores vivos. Este tipo de traje posee una singular vulgaridad: como tal, en francés, se le llama "genre canaille".

El traje masculino de comienzos de este período es estrechamente ajustado, lo que afina el talle, como en el vestido femenino (fig. 115), pero la era de los hombros muy anchos había acabado aquí también. El sombrero de castor se sustituye por el de seda, hecho de cartón acharolado cubierto de falpa de seda. La cabellera se peina en bucles "polca". La barba es de tipo marinero y más tarde se lleva el mostacho y la perilla.

En el momento de la introducción del miriñaque, los hombres comienzan a llevar trajes de un sólo color: la idea del terno ha nacido. En 1860, las chorreras y bufandas son substituídas por el cuello almidonado y la corbata (fig. 116). Al mismo tiempo se perfila una diferencia: el atuendo varía según la hora del día. El sombrero de copa deja de ser el único cubrecabeza permitido: aparece el bombín.

Hacia 1875 en lo que concierne al vestido femenino, parece que se esfuerza la moda en cortar la tela en el mayor número posible de piezas antes de coserla, lo mismo que se cortan las telas de las cortinas, antes de que el tapicero comience su trabajo acoplándolas alrededor de puertas y ventanas. Los grandes pliegues son obra de la propia tela. Se mezclan telas brillantes con mates, la seda con terciopelo. Particularmente apreciadas fueron las combinaciones de telas diferentes de idéntico color.

Vuelven a la vida el polisón y la capota. El relleno

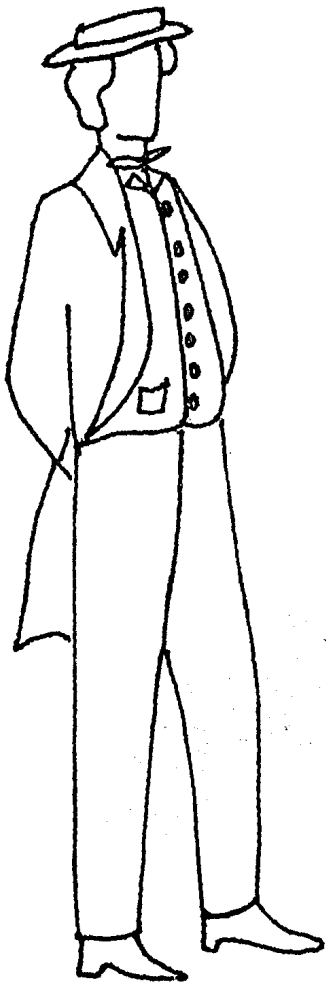


fig. 116



fig. 117

subsiste y, lo mismo que en tiempos de Luis XVI, se coloca detrás con la consecuencia directa de hacer sobresaltar el busto. El estilo Luis XVI logra estos resultados mediante el llamado "cul de crin", pequeño miriñaque colocado sobre los riñones, y el pequeño chal "fichú". Ahora se hace sobresalir el busto con ayuda de un corsé, que al mismo tiempo hace descender ligeramente el vientre, haciéndolo algo prominente, abajo de la cintura en la espalda se usa ese raro objeto llamado polisón. Al principio no es más que un pequeño miriñaque de crin, o bien algunos volantes de tela rígida, pero pronto evoluciona hacia un verdadero soporte montado sobre una serie de anillos en forma de herradura, dispuestos horizontalmente y sostenidos entre sí mediante estrechas bandas. El polisón se suspende como una jaula en la parte trasera de la dama, entre el vestido y las enaguas. Teniendo como base esta jaula, se frunce el bajo del vestido con la misma ingeniosa prodigalidad que caracteriza los cortinones, donde exhibe su arte el tapicero.

El reinado del polisón se extiende durante dos períodos: primero, de 1870 a 1876; después resurge a partir de 1880 hasta 1890.

Entre estos dos períodos desaparece, pero se conserva el fruncido y la falda moldea las caderas. Los vestidos hacen tan difícil el andar que muchas veces es obligado atar ambas rodillas. Por encima de las piernas, impedidas con el fruncido de la falda, se yerguen las caderas, el talle, el busto, cuya opulencia se ve realizada por el corsé y el enaguantado. Algunas veces una larga hilera de botones descien

de por delante, contribuyendo a poner de relieve el encanto de la "línea" femenina. Los atuendos de gala no llevan mangas y son escotados.

Hacia 1890 resurge el polisón. Al principio era visible la línea de las caderas (fig. 117), pero después queda oculto por el fruncido. Al mismo tiempo, por encima del vestido se ve aparecer la túnica, que se frunce sobre la tela de la falda, haciéndose ésta más ancha, lo que facilita mayor libertad de movimiento. Incluso con una chaqueta se lleva una falda con polisón, como ejemplo citamos el traje de patinar (fig. 118).

En 1890 el polisón ha desaparecido, no sin dejar en los vestidos alguno que otro vestigio (fig. 119), de todas maneras efímero. La falda, aplanada por delante, concentra toda la amplitud por detrás. Las mangas, bruscamente ensanchadas en la sisa, se ajustan de tal forma que marcan los hombros de este traje, que debe llevarse con la misma tiesura usada en el polisón. La parte alta de las mangas continúa agrandándose hasta que se ven renacer las mangas farol o jamón, al mismo tiempo que la silueta en reloj de arena del estilo burgués, de 1825.

Después de 1895 aparece un nuevo corsé, el cual mantiene por delante un largo contrafuerte metálico, "la blanqueta", que disimula el vientre, mientras acentúa el pecho y por detrás recarga sobre los riñones todo su peso. Resulta extraño contemplar a la mujer de esta época, con las curvas de una S y los riñones arqueados. El busto parece adelantado sobre el resto del cuerpo. El corsé se llama simplemente "el



fig. 118



fig. 119

sin vientre", revelando claramente su objeto. El vestido es ta' provisto de cuello alto, forrado con contrafuerte, excepto para los trajes de gala. La falda se hace de piezas que se ensanchan bruscamente hacia abajo, lo que le da un aire de embudo.

Con el traje dividido en tres partes, falda, blusa y chaqueta, la mujer efectúa una incursión en el dominio del vestido masculino. Bajo la influencia de la blusa, los corpiños de los vestidos se hacen menos ajustados por delante, sobre esos corpiños se acumula todo lo que la época puede imaginar en materia de adornos: encajes, botones (puramente decorativos), cordoncillos, etc.

Los movimientos de reforma del siglo pasado se habían preocupado también del traje masculino. En 1890, Hans Jager intentó la reforma de la ropa interior. Su lema fue: "Wer Weise Wählt Wolle". Trató también de introducir un nuevo tipo de chaqueta inspirada en el abrigo militar, con la principal finalidad de proteger el pecho.

Parece que los reformadores de este tiempo hubieran tenido como principal objetivo la creación de prendas cálidas.

2.3. Características:

2.3.1. Estilo.

En mi concepto el éxito de una puesta en escena depende del acuerdo absoluto del equipo que colabora en ella, y de la unidad que el director logre al integrar todos los elemen

tos del hecho teatral. Cuando el director ha decidido un estilo específico, el escenógrafo y diseñador de vestuario (que es el caso que nos ocupa) se encargará de diseñar y proyectar el ambiente adecuado en el que encaje la obra selec-cionada, expresándola plásticamente a través de la forma, color, movimiento, ritmo y composición que deben ser acor-des a ese estilo elegido, de manera que el público, desde la apertura del telón se comprometa y se involucre con ese mundo que ha sido creado para él.

La escenografía como la Arquitectura, debe aunar a su expresión estética, un sentido de funcionalidad que permita al director y a los actores moverse sin dificultad en el espacio escénico, así mismo el vestuario debe integrarse en este sentido.

La producción realizada como unidad debe además, y dentro de su estilo, darnos la idea de tiempo, espacio vital, condición social y económica de los personajes, independientemente de que la obra sea tratada en su momento histórico o trasladada a otra época.

El estilo es la manera como la sensibilidad colectiva o personal de una generación artística, reacciona, bajo un mundo dado, a las circunstancias y a las costumbres de una época.

Estilo es el punto donde van a converger las concep-ciones de autor, director, escenógrafo y productor de ahí resultará una partitura de movimiento escénico que estará acorde con las tareas de todos los realizadores, técnicos, actores, etc. .

He considerado importante hacer una revisión de los siguientes estilos: naturalismo, realismo, impresionismo, expresionismo y escenográfico (simbolismo), ya que estos se dan paralelamente y casi con el mismo significado y forma de expresión en las Artes Plásticas y en el Teatro.

2.3.1.1. Naturalismo.

El escenario ultra-realista es un esfuerzo por representar el lugar en la medida de lo posible, de manera congruente, convincente y exhaustiva. Hubo una época en que el naturalismo, que sólo puede definirse como un realismo extremo, era lo primario; en la actualidad casi ha desaparecido. En el escenario naturalista se da especial atención a los detalles mínimos, y se hacen todos los esfuerzos posibles, para dar pruebas de realidad. David Velasco llegó a importar el mobiliario auténtico de Madame Du Barry para montar el escenario de una obra en que se narraba su vida. Otras veces se empeñaba en instalar tuberías de agua auténticas, una estufa para preparar realmente la comida en el escenario y aun llegaba a instalar radiadores en escena. La belleza naturalista de la puestas de sol que lograba mediante la iluminación fue muy alabada por el público de esa época.

Esa copia de la vida y esa falta de sugestión encontró y encontrará críticas de parte de quienes aceptan la premisa de que todo arte es una selección más que una representación, o que el teatro debe parecer real y no serlo.

2.3.1.2. Realismo.

Utiliza elementos de la vida real, "ya que la realidad del objeto material sirve para comunicar la verdad invisible, la del espíritu" (Tagore), haciendo de estos elementos una selección transformándolos y recreándolos bajo una interpretación personal, buscando ser convincente y congruente a "esa ilusión de la realidad" que se pretende, lo que el artista representa no es el "objeto visto" sino el "objeto conocido", de ninguna manera se hace una copia servil de la Naturaleza, sino que se trabaja con una selección ideal de una serie de objetos reales que corresponderán en esencia a una época o momento histórico determinado, en cuanto a sus lineamientos generales, estilizando o deformándolos según el género de la obra. El color, tanto en la escenografía y vestuario como en la iluminación jugará el papel de ambientación psicológica que es muy importante en el logro de este estilo.

2.3.1.3. Impresionismo.

Este estilo da una impresión del sitio y lleva aún más lejos la simplificación. Es lo que Joe Mielziner denomina "escenografía implícita", se interesa más bien en el ambiente que en los pormenores y no trata de ir más allá de la mera insinuación del lugar. Exige mayor imaginación de parte del auditorio. La mayoría de las escenografías impresionistas revisten cierta forma de estilización debido a que casi es imposible evitar un elemento de exageración. La escenografía impresionista emplea generalmente elementos parciales y piezas de escenario que se destacan a menudo sobre un ciclo

rama o cámara negra. Las puertas las ventanas y otros objetos pueden sugerirse únicamente.

El color, será empleado, en escenografía, vestuario e iluminación como la sugestión de manchas o masas volumétricas de claro obscuro, jugando con un sentido de tonos armónicos.

2.3.1.4. Expresionismo.

Este estilo pretende fusionar más claramente todas las demás artes: pintura, escultura, arquitectura, música, circo, danza, cine con el deseo de totalizar el secreto de las formas dinámicas indefinidas u orgánicas para aislar la "expresión pura" que sea objetiva e impersonal y que conserve su carácter espontáneo, primario y seductor, que sólo se encuentra en la zona de los sentimientos personales, movidos por la pasión y la fantasía. El color visto como un estallido de colores en contraste de líneas más bruscas y agudas, buscando la fusión de los extremos. La iluminación adquiere una gran importancia, con grandes efectos lumínicos con acentos dramáticos. El maquillaje se acentúa en un dinamismo de líneas definidas que marcan rasgos psicológicos de los personajes; el vestuario y la escenografía son simbólicos.

Este estilo se caracteriza por la subordinación del detalle a una visión completa de la producción.

2.3.1.5. Escenográfico.

El diseño escenográfico es un acto de creación y recrea

ción, no es propiamente un estilo ya que no sigue ninguna escuela o movimiento específico, es por decirlo así, el más antiguo y el más nuevo, pues utiliza tanto elementos significativos de otros estilos como objetos reales o de la fantasía; estiliza, deforma, cambia o transforma la realidad, sin sujetarse a reglas determinadas, sugiriendo ese mundo mágico, donde el actor se mueve y vive y donde el público recrea su imaginación. Es el ambiente ideal de la comedia musical y la revista; del teatro infantil, que sólo debe provocar la imaginación del niño, sin darle un mundo digerido por el adulto.

A mi manera de ver estos estilos representan todas las tendencias del teatro; la libertad y creatividad con que escenógrafos y diseñadores de vestuario hagan uso del color las líneas, los volúmenes, la dinámica y la composición, les dará una gran serie de gamas con las que enriquecerá el hecho teatral.

2.3.2. Tipo de traje.

Las diferencias implicadas aquí son no tanto asunto de raza, sexo o desarrollo cultural, sino que dependen más bien de ciertas diferencias de organización social. En sus manifestaciones reales, las diferencias entre un tipo fijo y uno de moda se hacen más aparentes en las relaciones opuestas que mantienen con respecto al espacio y al tiempo.

El traje fijo cambia lentamente en el tiempo y, todo su valor depende, en alguna medida, de su permanencia; pero varía mucho en el espacio, ya que cada tipo especial de vesti-

do tiende a estar asociado con una localidad y con un cuerpo social separado.

El traje de moda, por el otro lado, cambia muy rápidamente en el tiempo, y esta rapidez de cambio pertenece a su misma esencia pero varía comparativamente poco en el espacio, tendiendo a difundirse rápidamente a todas partes del mundo que están sujetas a las mismas influencias culturales y entre las cuales existen medios de comunicación adecuados. Es este último tipo de traje el que predomina en el mundo de hoy y en verdad ha predominado en él durante varios siglos.

Los rasgos que distinguen al tipo fijo están en un grado mayor relacionados con circunstancias raciales y locales o con la posición social u ocupacional.

El traje de tipo fijo puede ser dividido en dos grandes grupos principales, cada uno de los cuales puede ser dividido en tres grupos de la manera siguiente:

	Nacionales
Trajes geográficos	Locales
	Familiares
	Militares
Uniformes	Ocupacionales
	Asociacionales

En los trajes geográficos el elemento importante es el topográfico más que el social. La tradición ha asociado ciertos trajes con ciertas razas o con ciertos países.

Dentro de cada grupo racial o nacional (que, en general,

presenta algún elemento común esencial que lo distingue de otros grupos) hay variaciones menores correspondientes a las calidades particulares. Así hay diferencias esenciales que nos permiten distinguir casi a primera vista entre trajes nacionales, digamos de Brasil, de Grecia o México. Pero dentro de estos grupos más grandes hay numerosas variaciones menores correspondientes a diferentes localidades, diferencias que en algunos casos, pueden estar tan estrechamente asociadas con un área dada como para permitir distinguir dos poblados adyacentes. En otros casos las diferencias pueden distinguir familias o clanes, como los pueblos bárbaros del Norte de China, aunque en tales casos, están presentes también, usualmente, ciertas asociaciones locales secundarias.

En el grupo de los uniformes, los militares sobresalen, tanto por su importancia social e histórica como por el hecho de que exhiben un desarrollo extremo en los rasgos jerárquicos del vestido. Las diferencias de nacionalidad y de localidad no sólo se indican mediante diferencias distintivas de uniforme, sino que dentro de cada grupo las distinciones de rango se indican muy claramente, de acuerdo en general con el método primitivo de señalar cada rango sucesivo, de abajo hacia arriba, con un aumento en la decoratividad del traje correspondiente.

Si no fuera por su significación de por sí excepcional, los militares deberían considerarse tal vez como constituyendo sólo un grupo particular de uniformes ocupacionales, ya que la guerra es sólo una clase particular de actividad profesional entre muchas otras. En verdad, existen ciertas clase de trajes ocupacionales que exhiben un desarrollo je-

rárquico de complejidad sólo inferior a las del grupo militar como los eclesiásticos, o los académicos. De hecho, en todas partes, en el grupo ocupacional tiende a haber alguna indicación de rango mediante distinciones de detalles indumentarios aunque estos detalles no toman tan regularmente la forma de diferencias cuantitativas de decoración.

Los trajes asociacionales son los que distinguen sociedades especiales formadas con fines privados dentro de grupos sociales más grandes, estos trajes se encuentran entre pueblos de todos los grados de cultura y desempeñan un importante papel en muchas de las sociedades primitivas. Entre las correspondientes sociedades modernas sirven de ejemplo, en muchos casos, los masones y el ku-klux-klan, etc., sin em bargo, en muchos casos, la insignia asociacional toma la forma de prendas especiales o decoraciones localizadas más que de trajes completos. En el atuendo masculino la corbata, que a menudo indica la escuela, colegio o club deportivo. En estos últimos casos no se intenta por lo general, ninguna significación jerárquica, siendo las asociaciones en sí, en la mayoría de los casos, de naturaleza democrática. Sin embargo puede haber alguna forma de ornamentación para indicar habilidades o distinciones particulares como por ejemplo las insignias de los boy scouts.

Tomando como base los rasgos sociales y topográficos se puede decir que los trajes fijos son claramente diferentes a los trajes de moda que están simultáneamente en uso. En cuanto a la permanencia en el tiempo, es evidente, por ejemplo, que el valor de un traje nacional o de un uniforme militar depende en gran medida del hecho de que está intima

mente asociado con la historia pasada y con las tradiciones del pueblo o regimiento implicado. Cualquier innovación es mal recibida, dado que parece constituir una ruptura de estas tradiciones. En este asunto la psicología de los trajes fijos es exactamente la opuesta de los trajes de moda cuyo valor consiste fundamentalmente en su novedad, y que son despreciados al menor signo de "estar fuera de moda".

La caracterización de un grupo especial de personas es otra vez evidente en todas las clases de trajes fijos que se han considerado y tienen una significación social especial, en tanto que indican la pertenencia a un grupo y son, en un sentido, simbólicos de estos sentimientos, sensaciones o intereses que unen al grupo; usarlos es un privilegio especial, celosamente guardado y raramente infringido, y que en el caso de intentar infringirlo suscita mucho resentimiento. También en esto el traje fijo difiere radicalmente del traje de moda en el que no hay diferencias definidas de clase, grupo o nacionalidad y donde la regla es la imitación. En cuanto a la uniformidad entre individuos del mismo grupo nos muestra nuevamente que el valor de la costumbres fijas descritas parece depender en gran medida del hecho de que no hay aquí diferencias individuales de ningún tipo, excepto las que pueden ser necesarias para adecuarse a las formas y tamaños variantes de los miembros del grupo.

Un traje nacional, si es usado de algún modo, debe ser corregido en cada detalle; si a causa de la ignorancia, se introduce alguna modificación individual, esto es percibido por los que conocen mejor el traje, como un insulto al grupo social implicado y el que lo usa es criticado como carente

de conocimiento o de urbanidad en lugar de ser admirado, como habría sido si hubiese introducido alguna pequeña innovación en el traje de moda.

Esta claro que algunos de los trajes fijos que he considerado están en una etapa anticuada. Esto se aplica particularmente a los pertenecientes al grupo geográfico, que ahora son pocas veces usados, excepto en lugares remotos y como curiosidad y rareza más que como hecho ordinario y cotidiano. Desde un punto de vista más amplio se puede ver que durante el último siglo el vestido europeo de moda ha desalojado completamente al vestido nacional, no sólo de Europa sino de todo el mundo de manera que a todo lo largo de la esfera de influencia predominantemente occidental, las ciudades que dominan la moda son: París, Roma, Londres y New York.

2.3.3. Diferencias individuales.

Como ya indiqué cuando hablé sobre el concepto del traje, el niño pequeño tiene, en sus primeros años de vida, poco interés por el vestido, las consideraciones de protección y pudor le son extrañas, sin embargo, gradualmente se despiertan en él ciertas tendencias que, aunque no proporcionan por sí mismas un interés en la vestimenta, son capaces de transformarse en las principales fuentes de desarrollo del interés por el vestido en el individuo, y por consiguiente en la raza. Estas tendencias a las cuales me refiero son las que surgen del exhibicionismo y que resultan de la relación entre el narcisismo y la sensación autoerótica. El elemento narcisista consiste en la tendencia a admirar el propio cuer

po y a exhibirlo ante los otros de manera que los demás puedan compartir la admiración.

Es natural que una tendencia que encuentra satisfacción en la exhibición del cuerpo se valdrá, tarde o temprano, de ese fácil medio de aumentar la atracción en la exhibición. De tal manera algo del interés original en el cuerpo desnudo se desplaza a la vestimenta o a los ornamentos que parecen aumentar el efecto estético del cuerpo y esta porción de interés original puede llegar a ser finalmente más o menos independiente de su primer objeto, de manera que podemos decir que existe ahora un interés por la vestimenta, que es relativamente diferente del interés por el cuerpo que es vestido; la cruda tendencia exhibicionista original ha sido sublimada en alguna medida en las ropas.

Tomando como base estas características se puede clasificar a los individuos en varios tipos en cuanto a su actitud hacia la ropa, lo que va a ser de gran ayuda para dar a notar a través de una vestimenta los rasgos (carácter, posición social, etc.,) que configuran a un determinado personaje. Pero debe tomarse en cuenta constantemente que estos tipos son provisorios, y que puede imponerse una formulación nueva y más elaborada a la luz de un mayor conocimiento, además un tipo significa sólo una combinación de rasgos y no implica que la mayoría de las personas pertenezcan muy clara y definitivamente a un tipo u otro, por el contrario, hay un número indefinido de etapas intermedias entre cada tipo, y la mayoría de los individuos exhiben etapas intermedias de los rasgos en cuestión.

El tipo más primitivo desde el punto de vista de la vestimenta es el que puede llamarse tipo rebelde. Las personas

de este tipo obtienen poca satisfacción positiva de la ropas, y en el fondo, nunca se han resignado completamente a la necesidad de usarlas. Sienten que las ropas los restringen y los aprisionan, y que para ser verdaderamente libres es necesario usar las ropas mas finas y livianas o preferiblemente ninguna. En las personas de este tipo la atracción de las ropas, sea como medio para satisfacer las necesidades de decoración, pudor o protección, son pequeñas comparadas con las atracciones relacionadas con la desnudez. En los representantes de este tipo se encuentran muy frecuentes las siguientes características:

a) Un erotismo fuertemente desarrollado, lo que es desfavorable para el desarrollo del interés en la ropa, dado que no admite fácilmente la sublimación requerida.

b) Poco placer en la decoración. Esto parece deberse directamente al fracaso de la sublimación exhibicionista. Tal persona tenderá, por lo tanto, en general, a vestirse indiferente o descuidadamente; la comodidad será para él de mucha más importancia que la apariencia.

c) Relativamente poco pudor. Los rebeldes a las ropas tienden a considerar el pudor como un asunto externo, convencional y tienen poca vergüenza de exponer su cuerpo o de usar prendas raídas, "incorrectas" o no convencionales.

d) Concerniente a la necesidad de protección el sentimiento es muy poco debido al erotismo que triunfa fácilmente sobre los placeres de la calidez o de otras formas de protección. Los individuos de este tipo tienden naturalmente a acentuar las ventajas de la poca ropa, y sostiene que en su mayoría los hombres civilizados tienden a sobrecargarse de ropa.

El tipo siguiente, que puede denominarse el tipo resignado, tiene la misma apariencia que el tipo rebelde, excepto

en que los hábitos y convenciones del uso de las ropas han llegado a ser lo suficientemente fuertes como para hacerle considerar imposible satisfacer el deseo de desprenderse de ellas. Son como esclavos que no han cesado de añorar la libertad, pero que han dejado de luchar por ella. En realidad hay en este tipo, poca satisfacción consciente en las ropas; el pudor, la decoración y la protección ejercen poca atracción sobre ellos.

El tercer tipo puede denominarse, no emocional, sus ropas son elegidas, puestas y quitadas, usadas y desechadas, con muy poca satisfacción, pero también con muy poco fastidio, preocupación o incomodidad. Toda la vida de las ropas ha llegado a ser, en la medida de lo posible, mecanizada; la decoración apenas le atrae (aunque a menudo tiene una apariencia muy limpia y arreglada), mientras que las funciones de pudor y protección son dadas por sentadas y despiertan poco sentimiento e interés. No presta mucha atención a los aspectos de apariencia, comodidad o higiénicos de sus ropas, sino que a menudo se viste tan rápida y eficientemente como sea posible, para pasar a asuntos de mayor interés e importancia.

Paso ahora a los tipos que disfrutan de una satisfacción consciente más definida en sus ropas. Esta satisfacción que se liga a un impulso de carácter inhibitorio; en el otro caso, la satisfacción que acompaña a una sublimación.

Parece que existen dos tipos principales que se distinguen en la primera clase de satisfacción: el tipo mojigato y el tipo sumiso.

En el tipo mojigato triunfa el impulso de pudor que ha vencido definitivamente las tendencias exhibicionistas. Tales individuos presentan un marcado contraste con el tipo rebelde, en tanto él mismo, pensamiento de exponer sus cuerpos

desnudos es embarazoso o irritante; mientras la exposición por parte de otros despierta expresiones de fuerte desaprobación. En general, distingue poco entre la exposición de cuerpos hermosos y feos; la desaprobación se expresa usualmente en términos generales como: "el cuerpo desnudo es desagradable a la vista", "los brazos y piernas desnudos son feos". Sin embargo, ocasionalmente, la desaprobación puede racionalizarse como un aborrecimiento estético de la imperfección de la mayoría de las formas humanas.

Las personas de tipo mojigato exhiben también a menudo algunas características del tipo sumiso, en quienes ciertas peculiaridades de la vestimenta, se han convertido en símbolos de trabajo y de deber. En las personas de este tipo los intereses más relacionados con la vestimenta han llegado a representar no sólo una formación negativa contra la propia exhibición en cualquiera de sus formas, como en el tipo mojigato, sino también una tendencia inhibitoria de un tipo mucho más amplio, dirigida contra todas las manifestaciones de "blandura" o "autocomplacencia". Para ellos ciertas clases de ropas han llegado a ser verdaderamente signos externos y visibles de un "suparego" o principio moral estricto y fuertemente desarrollado. Tales personas pueden trazar una distinción aguda entre las ropas usadas para trabajar y las prendas severas y más ornamentales usadas para el descanso o la recreación, y tienden a "sentirse diferentes" a adoptar una visión de la vida menos dura y rígida cuando se visten con ropas de este último tipo.

Paso ahora a tipos en los que las satisfacciones conscientes obtenidas de las ropas son de una clase más positiva, y representan desplazamientos de tendencias primitivas más que formaciones contra tales tendencias.

El primero de estos tipos es el tipo protegido. La ma-

nifestación externa de este tipo es la necesidad de ropa cálida para combatir una verdadera tendencia general al frío. Tales personas se visten por lo general abrigadamente, más que bien o a la moda. En ellas la función decorativa de la vestimenta ocupa un lugar menor; la protección es lo que más le importa. El pudor puede desempeñar a veces un papel más grande del que parece a primera vista, ya que, en estos casos, la necesidad imaginada de calor puede tener a menudo un importante elemento de pudor desplazado y racionalizado tras ella. El rasgo esencial de este tipo, sin embargo, parecería ser la sensibilidad al frío.

Viene ahora el tipo sostenido. Las personas de este tipo se sienten agradablemente reforzadas y apoyadas por sus ropas, especialmente por las apretadas o tiasas, el placer parece derivarse, en parte, de un desplazamiento del erotismo muscular a las ropas apretadas y "sostenedoras" (cinturones, cortes, calzado bien ajustado, etc.).

El tipo sublimado como su nombre lo sugiere es el más satisfactorio de todos los tipos. Es alcanzado a través de una extensiva sublimación de los elementos narcisistas del cuerpo a las ropas. En los individuos de este tipo los sentimientos narcisistas funcionan en última instancia, las ropas y el cuerpo en una unidad armónica, de modo que parece imposible de lograr en otro tipo, donde comúnmente hay un conflicto extenso. Está claro que este tipo necesita de un narcisismo original bastante fuerte. Este tipo es el más plenamente capaz de gozar la satisfacción que puede dar la exhibición indumentaria; y cuando existe también una capacidad estética se puede lograr un desarrollo más satisfactorio del vestido.

Como categoría final podemos citar el tipo satisfecho de sí mismo. Este tipo tiene algo de común tanto con el no

emocional como el no sublimado. Pero si se le pregunta sobre las ropas, exhibe una presunción algo irritante y una complacencia consigo mismo que no se encuentra en otros tipos, una persona de esta clase no tiene sugerencias en cuanto al mejoramiento del vestido; las ropas que usa son las mejores posibles; sabe lo que quiere e insiste en conseguirlo; con pocos cuidados puede vestirse siempre cómodamente, higiénicamente y con buen gusto, y desprecia bastante a los que tienen dificultades en cosas tan simples como ésta.

Al concluir este análisis de los tipos, deseo repetir que la presente lista intenta ser nada más que una clasificación provisoria. Es una lista que no ha sido construida a priori sino basada en una exhaustiva observación y análisis de casos concretos como lo son los diversos personajes que nos muestra la literatura dramática.

2.4. Elementos auxiliares para la caracterización:

2.4.1. Maquillaje.

El maquillaje es en cierta medida un elemento de la composición escénica. Habitualmente es un medio de caracterización externa, pero al igual que el traje debe armonizar con el conjunto así, el maquillaje debe de ir de acuerdo con el vestuario y su estilo. En algunas ocasiones el escenógrafo diseña, junto con el traje y el tocado, el maquillaje del actor.

Tomando en cuenta que el maquillaje para teatro es más exagerado, que el usado para una fiesta o baile, pues está expuesto a la iluminación del escenario, se debe tomar en

cuenta el siguiente método, a partir del cual se podrán hacer varios tipos de maquillaje, aumentando luces, sombras o colores según lo requiera el estilo de la puesta en escena:

La cara se prepara para el maquillaje aplicando una capa delgada de crema limpiadora. La crema llena los poros, ayuda a quitar el maquillaje y forma una base tersa para trabajar.

Los matices de base se aplican con color de grasa. Forman la "base" sobre la cual se aplican los reflejos y las sombras.

El color de grasa existe en dos formas: una variedad bastante gruesa, que viene en barras, y una pintura "blanda" que se vende en tubos. El primero se aplica embarrando el color de grasa ligeramente en la cara, el cuello y las orejas; el segundo, cubriendo las partes mencionadas con varios golpecitos menudos.

Luego con los dedos, el color de grasa se extiende en forma uniforme sobre la cara, el cuello y las orejas, hasta lograr una base tersa y pareja. Hay que tener cuidado de no dejar la base muy gruesa, si no se pueden ver los poros naturales de la piel debajo de la base, es que se ha aplicado demasiado color de grasa y hay que quitar un poco.

La selección del color de grasa dependerá enteramente del tipo de personaje que se representa. La juventud requiere un matiz robusto, la vejez un color más cetrino. Las graduaciones entre los dos extremos se logran combinando dos o más matices ya sea directamente sobre la cara o preparando la combinación en la palma de la mano para después aplicarla. Lo importante es tener un matiz de base terso y uniforme.

El rubor de las mejillas se logra con color de grasa rojizo (tostado), con colorete húmedo o con color delinea-

dor carmín, escarlata o carmesí. Con todos estos colores, lo importante es la mezcla. El color podrá ser bastante fuerte o alto en el centro de la mejilla, pero debe mezclarse o unirse en forma imperceptible con el matiz de base a su alrededor, debe eliminar el tono mate y pálido de la cara. El colorete se aplica a las mejillas en una zona más o menos triangular. Si se usa colorete fuerte, se aplica en un pequeño círculo en la punta del pómulos y se extiende con el dedo pulgar a la posición que se requiera. No deben quedar límites definidos alrededor del colorete de las mejillas. Conviene lograr un flujo terso y uniforme de color mezclado, desde el matiz de la base hasta el punto alto del color, situado en el pómulos o debajo de él.

En la juventud, el color se coloca en la parte superior de las mejillas, cerca del pómulos. En la vejez, el color tiende a bajar por la mejilla. Este hecho debe tenerse presente.

Una cara redonda y ancha se puede hacer más angosta llevando el colorete de las mejillas hacia la nariz y bajándolo un poco en la cara. En forma inversa, una cara larga y angosta se puede hacer más ancha, dejando el colorete de las mejillas en la parte de arriba y llevándolo hacia los lados, es decir alejándolo de la nariz.

Generalmente, el maquillaje normal requiere que el colorete de las mejillas se mezcle ligeramente hacia arriba, para dar un leve rubor a las sienes. El color de las mejillas hace esto naturalmente en las personas sanas y tiende a acentuar el brillo de los ojos.

Los ojos son el rasgo más expresivo de la cara del actor, y hay que tener cuidado al maquillarlos. Los ojos se somborean en el párpado. El método más sencillo procede como sigue: aplicar un color delineador azul oscuro, en forma más o menos triangular, en el párpado, aplicar un toque de bermellón o

rojo intenso en el ángulo interior, justamente donde la nariz se une a la frente, y en el ángulo exterior, sobre el reborde superciliar. Luego, con el dedo índice, mezclar cuidadosamente los dos colores, trabajando hacia adentro desde el bermellón y hacia afuera desde el azul, el color debe quedar azul oscuro en el centro, pasando por violeta, y terminando en bermellón claro en las orillas exteriores, justamente hacia las orejas.

Después, se acentúan las cejas con color delineador del tono apropiado, aplicándolo con un palillo o un palo de naranjo, aunque se puede usar un lápiz especial de cejas.

A continuación, se aplica una línea delgada y angosta de delineador pardo, tanto arriba como abajo de los ojos, junto a las pestañas. Las dos líneas se juntan en la esquina exterior del ojo, y se pueden extender hasta, más o menos medio centímetro, hay que cuidar que las líneas no sea muy gruesas ni formen ondas, una línea delgada y nítida da el mejor efecto.

A veces, un pequeño punto rojo se agrega en las esquinas interior y exterior de los ojos, para aumentar su brillo, pero este truco bien podrá eliminarse, sin embargo no hace daño.

Una nariz bien formada y regular no necesita trato especial. El matiz de base se aplica como para las demás partes de la cara, pero una nariz torcida se puede enderezar por medio del maquillaje. Para enderezar la nariz torcida, una línea recta de color delineador blanco se traza directamente por el centro, y se mezcla ligeramente con el matiz de base. Las irregularidades en cada lado de la nariz se retocan con sombra azul claro o gris, para disminuir su prominencia, el mismo proceso se sigue, en forma inversa, para formar una

nariz torcida.

No hay que usar demasiado colorete en los labios; conviene evitar una cuchillada de rojo fuerte atravesando la cara. Los personajes viejos o de edad mediana no necesitan colorete alguno. Las mujeres pueden maquillarse los labios con el colorete que más favorezca a su cutis. Para los hombres jóvenes, se debe usar el color de grasa para base en tono rojizo.

El colorete para labios se aplica con la punta del dedo meñique. Se procura dibujar los labios con la mayor simetría posible. Una boca chica se puede alargar, extendiendo el color a los límites de la boca, y una boca grande se disminuye apartando con cuidado el color de los lados. El labio inferior jamás está tan subido de color como el superior. Se debe evitar a toda costa la exageración de los dos picos del labio superior.

Un poco de color de grasa tostado oscuro o un poquito de colorete húmedo se coloca en el borde exterior de la orja, en el lóbulo y en la punta de la barba, se mezclan estos colores con el matiz de base. Aparte de esto, no es necesaria mayor atención a estos rasgos, salvo en el caso de maquillajes característicos.

Puede usarse el polvo libremente. Debe aplicarse en abundancia a la cara, con una borla, dejarlo reposar por unos treinta segundos, y después quitarlo cuidadosamente con un capillo cosmético. Este procedimiento evita el aspecto grasoso que resulta del maquillaje descuidado.

El maquillaje se quita con la crema limpiadora. Se toma con la yema de los dedos y se aplica en golpecitos sobre la cara. Se frota la crema bien y se quita con una toalla o pañuelos desechables.

Los ingredientes del maquillaje moderno son completamente inofensivos. No hay motivo alguno para temer su empleo, aparte, naturalmente, de un cuidado razonable para evitar que se meta a los ojos. El maquillaje mejorará el cutis, en vez de dañarlo, si se quita completamente después de cada uso.

2.4.2. Peluquería.

El peinado será el que venga a dar el toque final a la caracterización de un personaje por lo cual es de suma importancia el realizarlo con mucho cuidado y poniendo énfasis en el tipo de corte que deberá llevar cada actor.

Recomiendo que si la obra es actual el escenógrafo o el diseñador del vestuario hará concurrir a sus actores con un estilista el cual realizará el corte que vaya con el tipo de obra, por otro lado si la obra es de época es preferible comprar una peluca y efectuar en ella al peinado correspondiente ya que no muchos actores son capaces de peinarse por sí mismos, y al contratar a una persona especializada, que los peine para cada función, resultaría demasiado caro. Se puede usar una misma peluca por varios personajes de menor importancia en diferentes escenas de la misma representación, aunque debe pensarse que este accesorio, es incómodo, y cuando es de mala calidad es horrible.

El actor no deberá ponerse la peluca hasta que se haya vestido y maquillado. Se la colocará por la frente hacia atrás, sujetando firmemente entre los dedos el centro de la parte delantera de la peluca, mientras se hace el ajuste de la parte de atrás de la cabeza.

Todas las pelucas deberán colgarse en perchas hechas a propósito y devueltas a ellas después de cada representación. Esto hará que mantengan su forma.

Anexo a continuación una serie de peinados de distintos momentos históricos los cuales servirán como guía para realizar un peinado de época.

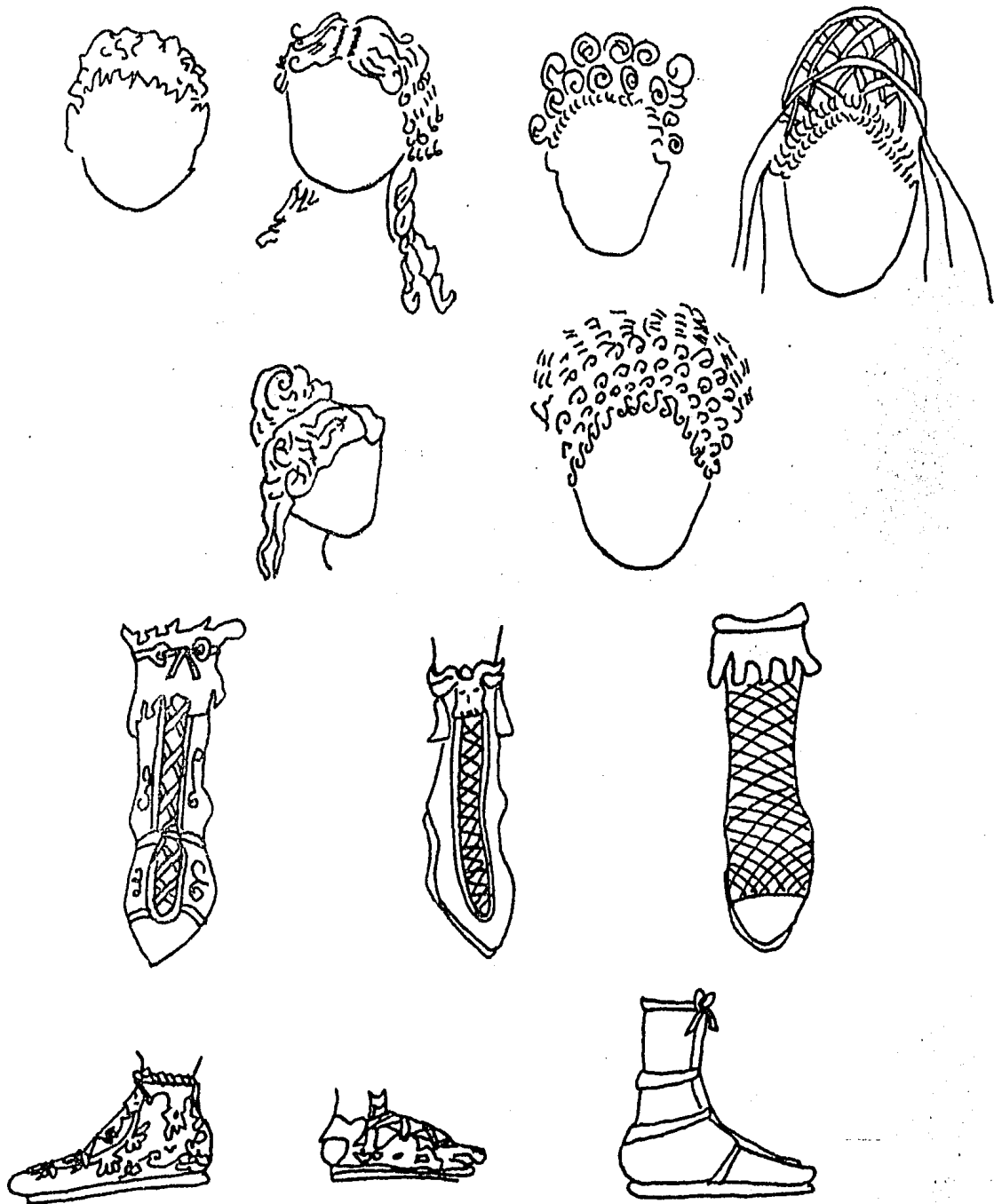
2.4.3. Accesorios.

Como lo mencioné en puntos anteriores una de las funciones del traje es la decoración y como para afirmar esto surgen los accesorios dentro de los cuales se comprenden: las pelucas, zapatos, bolsas, cinturones, guantes, sombreros, corbatas, anteojos, medias, pañuelos, mascaradas, abanicos y sobre todo la joyería.

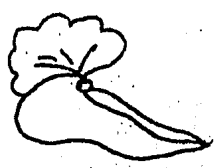
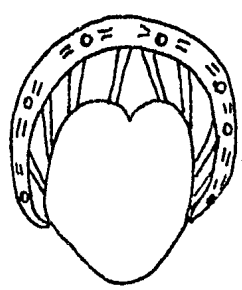
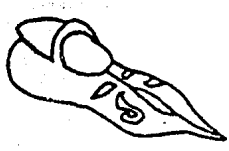
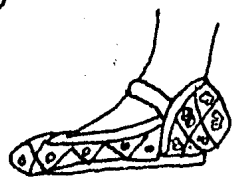
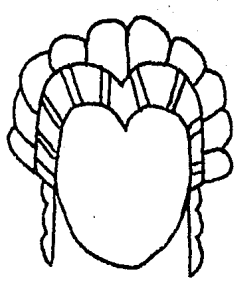
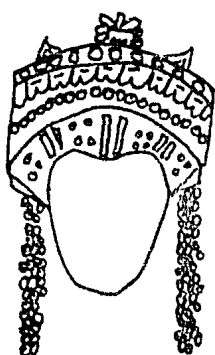
Cada uno de estos accesorios deben seleccionarse con gran cuidado y comprobar que los actores se sientan cómodos. Los colores deberán armonizar con los de los trajes escogiendo sobre todo colores neutros que convienen con todas las prendas. Se deberá usar siempre elementos que vayan de acuerdo con la personalidad del personaje a representar y con la época que se está representando.

La joyería es el accesorio más elegante pero también el más caro si quiere presentarse copias que esten muy cercanas a la realidad, sin embargo se pueden utilizar buenos pegamentos, moldes y plásticos que basados en un buen diseño lucirán como si fuera joyería auténtica.

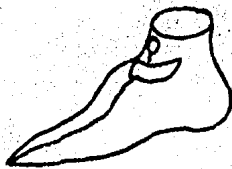
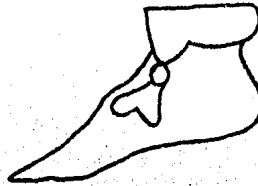
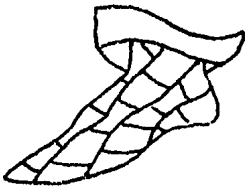
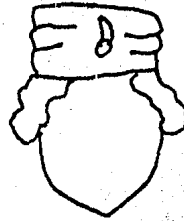
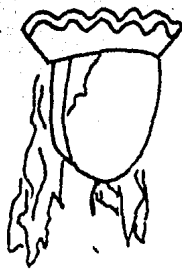
Los zapatos y los sombreros son los que más cambios han sufrido en lo que va de Historia, por lo que me permito anejar algunos diseños que se semejan a los usados en las distintas épocas.

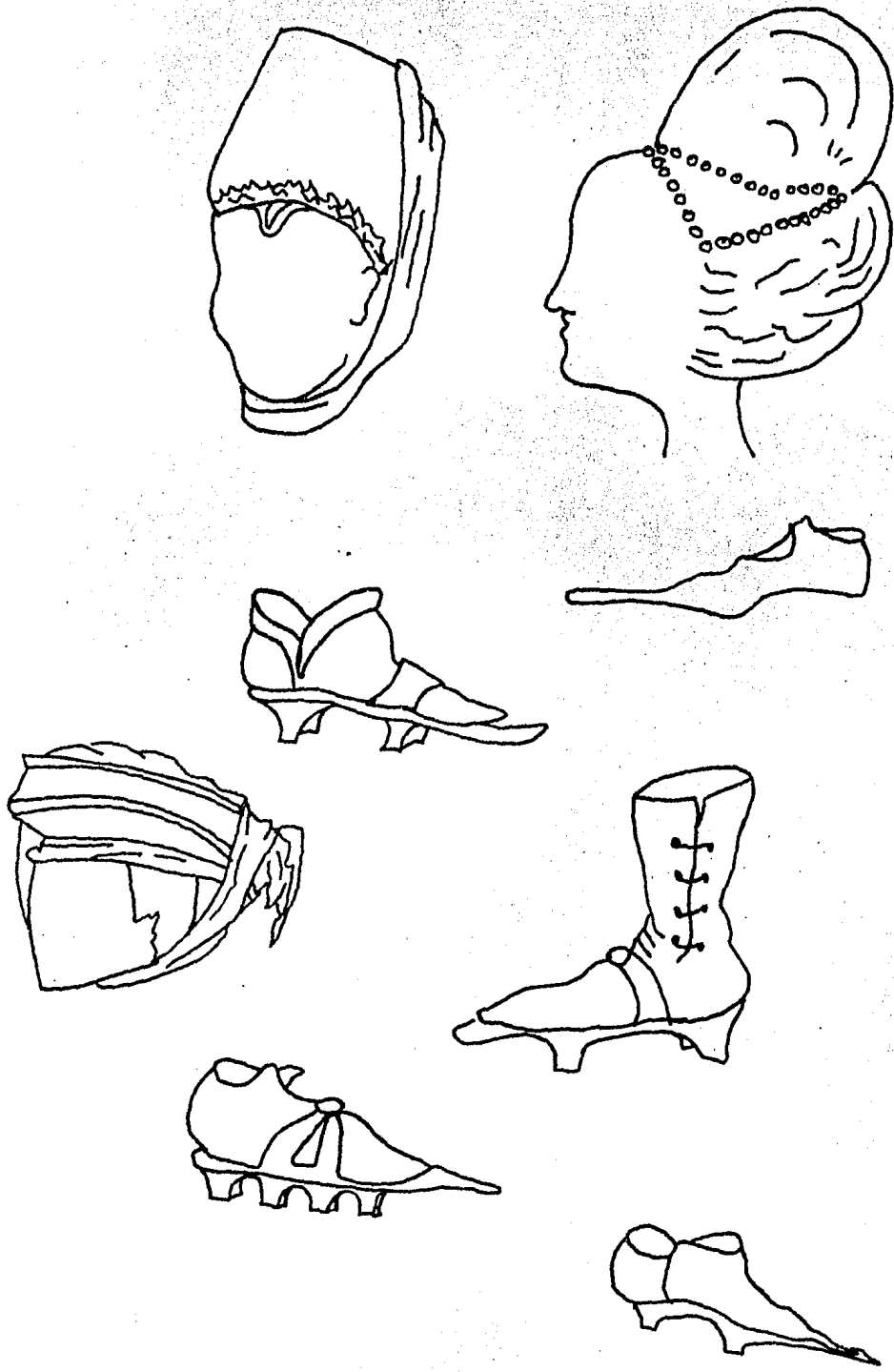


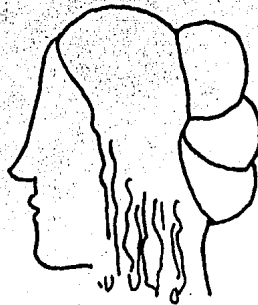
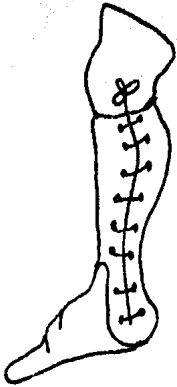
SIGLOS I-III

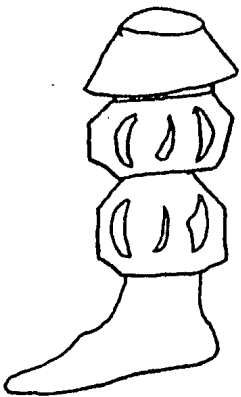
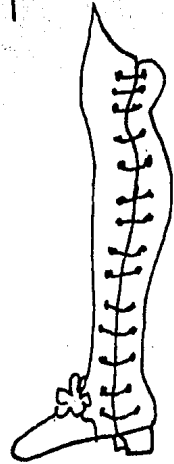
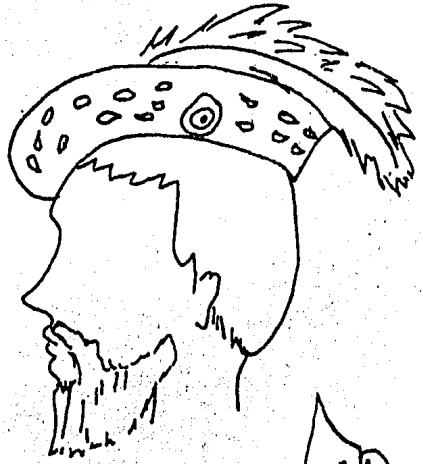
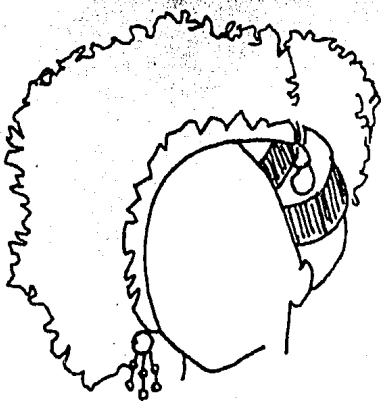


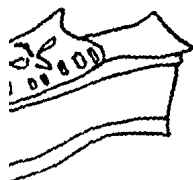
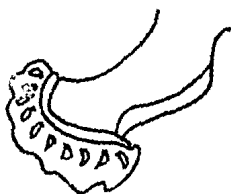
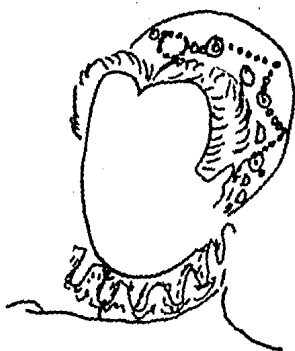
SIGLOS IV a XIII



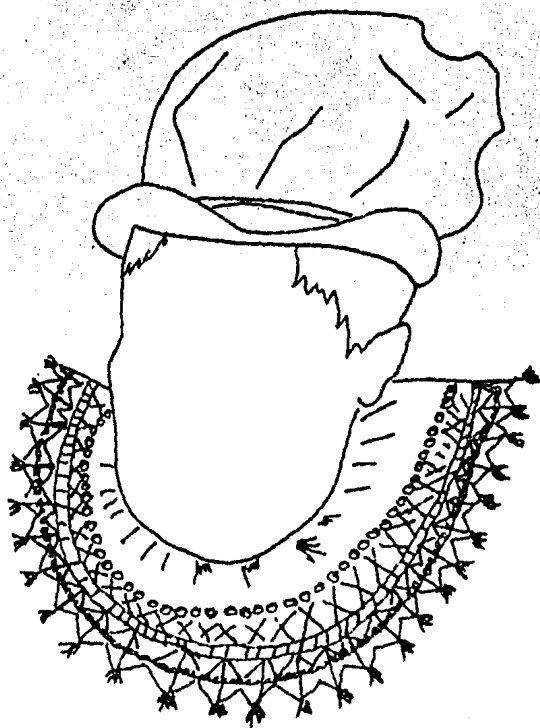


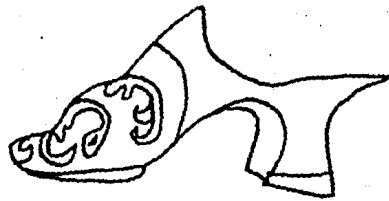
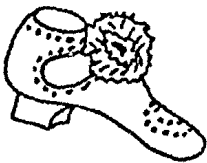
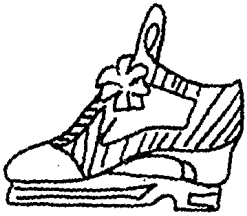
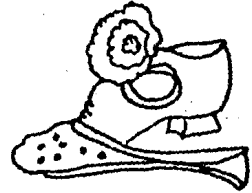
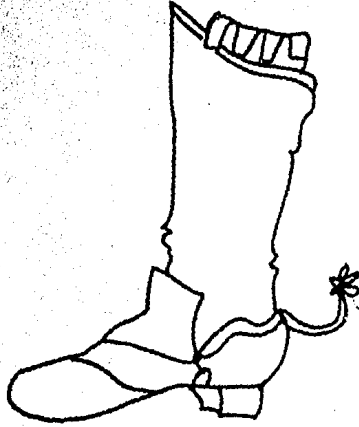




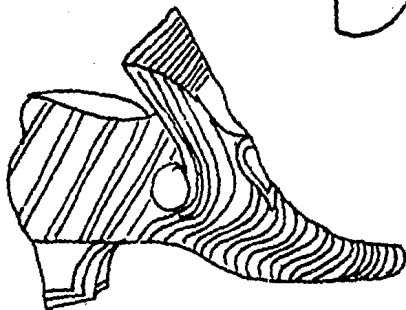
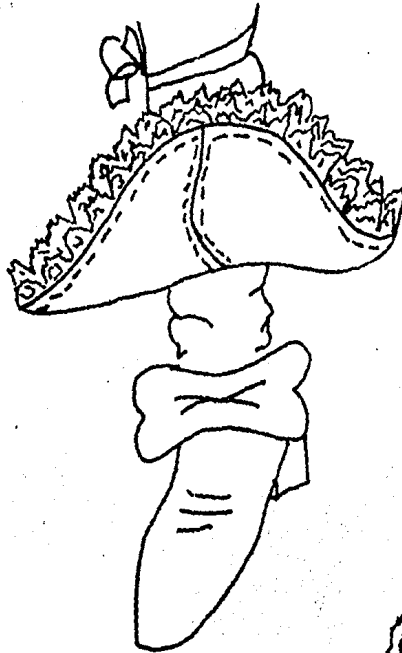
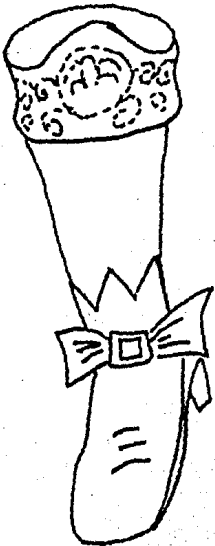


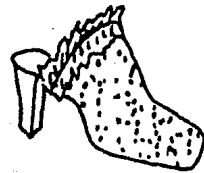
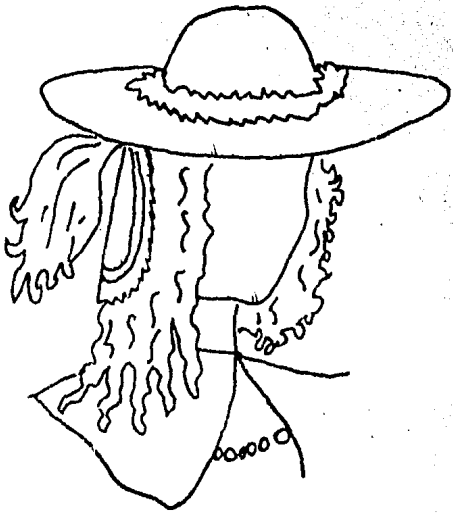
SIGLO XVI



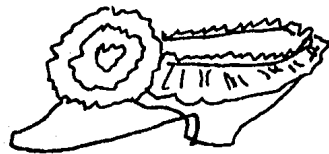
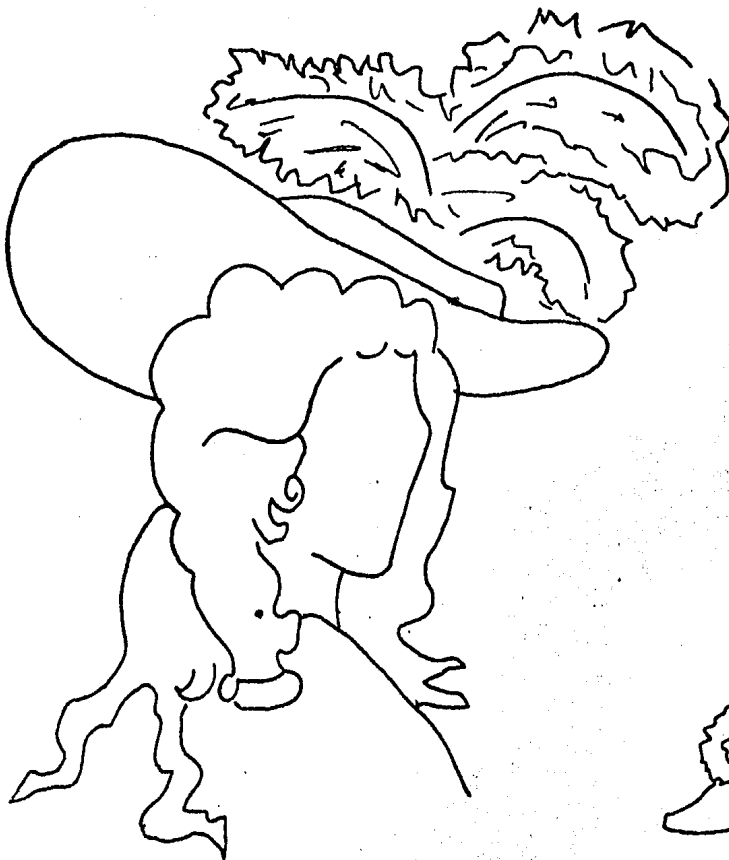
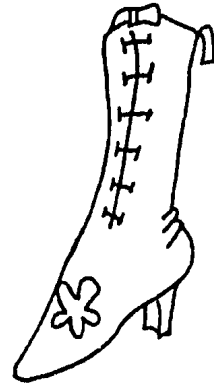
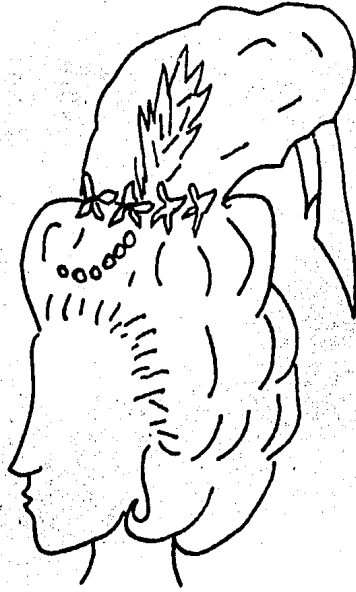


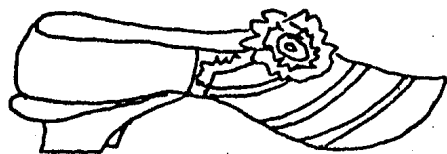
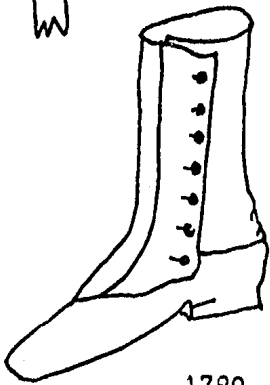
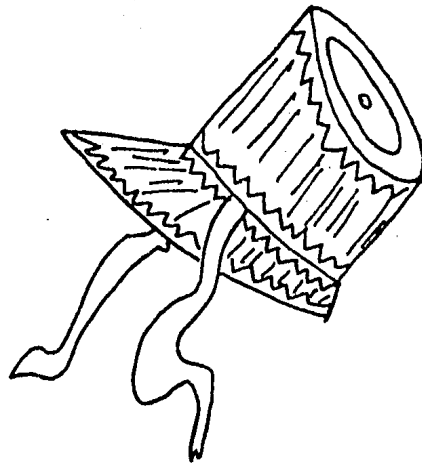
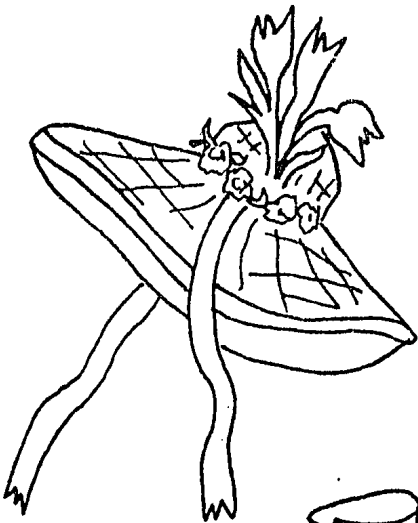
SIGLO XVII



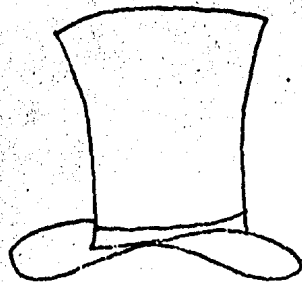
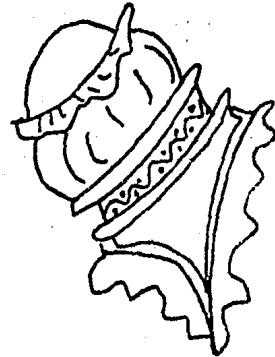
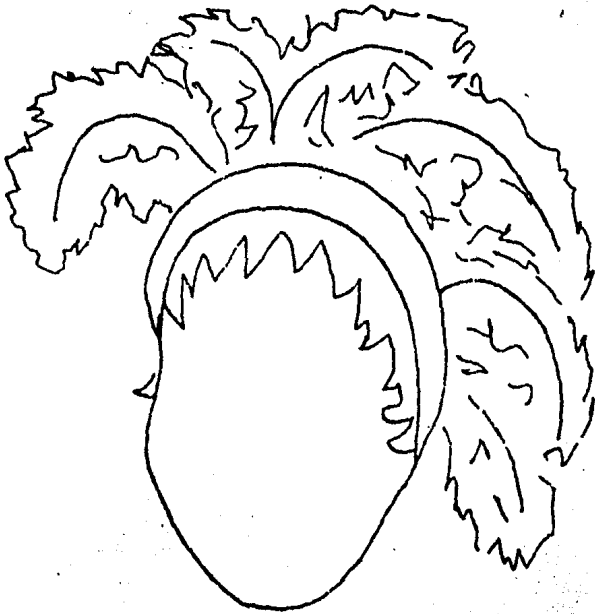


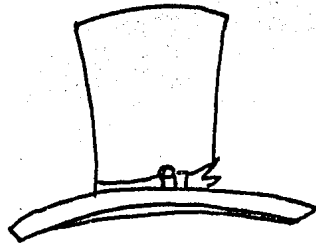
SIGLO XVII

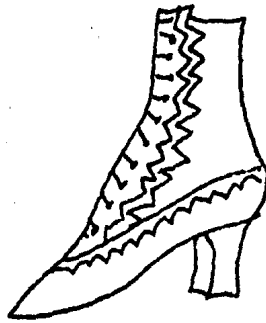
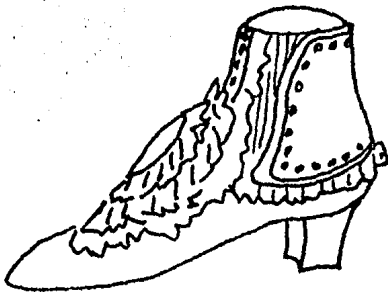
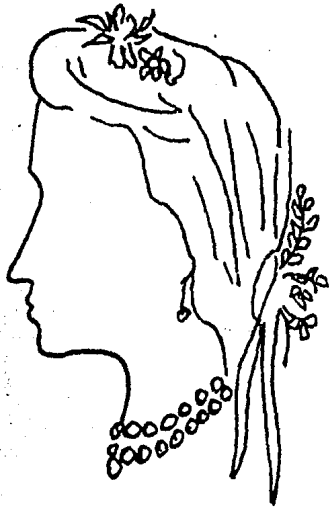


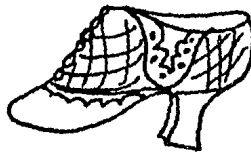
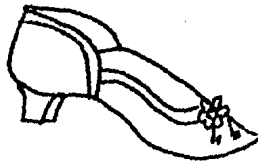
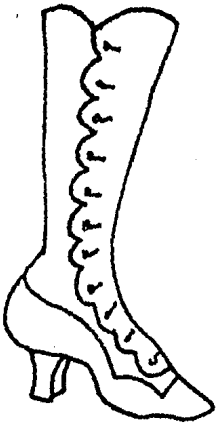
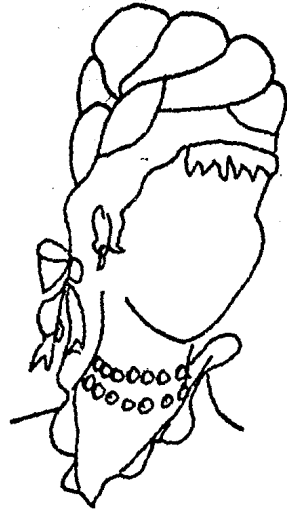


1790 - 1800









TECNICA DEL TRAJE

3.1. Fuentes de documentación

3.2. Materiales

3.2.1. Textura

3.2.2. Color

3.3. Confección del traje

3.1. Fuentes de documentación.

Cuando un diseñador se enfrenta a un traje de época y la obra a que pertenece se representará en un estilo realista, deberá cuidar con el mayor esmero la fidelidad del tiempo y del lugar. El diseñador deberá consultar toda la bibliografía a su alcance sobre la historia del traje, pero como ya hemos visto esta bibliografía suele ser muy escasa por lo que recomiendo se acuda a obtener información en libros históricos, de preferencia ilustrados, en enciclopedias, biografías, revistas de arte y sobre todo a la pintura de la época ya que esta retrata fielmente la vestimenta de su momento.

Para la selección de trajes antiguos o medievales son de gran utilidad las fotografías de esculturas o joyas arqueológicas, como los vasos grabados en el caso del traje griego.

Se deberá tomar en cuenta también la geografía en la cual se ubica la obra a representar pues hay casos en que los emplazamientos de la acción afectan el tipo de vestuario y las calidades de los materiales, para resolver esto se puede recurrir a las guías turísticas o a las mismas embajadas las cuales editan gran variedad de folletos en los cuales casi siempre existe un apartado especialmente dedicado al traje.

Cuando el diseñador ha recabado toda la información concerniente a la época, procederá a obtener información específica sobre los personajes si estos son históricos como es el caso de "Moctezuma II" de Sergio Magaña para lo que el Museo Nacional de Antropología ofrece una amplia información.

Con toda la información reunida se estará en condiciones de crear el vestuario y la caracterización que realmente refleje a los personajes y su tiempo.

3.2. Materiales

3.2.1. Textura.

Existen varios tipos de telas. Las hay en fibras naturales, sintéticas, tejidos de punto, piel natural o imitación en infinidad de colores y estampados para satisfacer los más diversos gustos y necesidades.

Seleccionar una tela para un vestuario no es tan sencillo si consideramos que hay que tener en cuenta la textura y el color.

La selección no debe ser producto de una decisión aislada o un arrebató, causado por el color o estampado de la tela y, cuando el presupuesto es limitado, habrá que cuidarlo y reflexionar aun más.

Los puntos más importantes en la selección de una tela son:

a) Textura: según el tipo de prenda, la tela será suave rasposa, firme, dura o sedosa.

b) Tejidos: hay planos, sarga, canasta, crepé, challis.

c) Fibras sintéticas: estas tienen ciertas ventajas sobre las naturales, tales como durabilidad, resistencia a la abrasión (por frotación), resistencia a la rotura y no se deforman. Sus precios son accesibles. Sus desventajas es que no son térmicas, ya que no tienen poros como las fibras naturales que permiten el libre paso del aire.

d) Fibras Naturales: son térmicas (frescas y abrigadas) absorbentes y resistentes. El problema es que se arrugan fácilmente y su costo es elevado en las que son puras cien por ciento. El algodón es fresco, absorbente y resistente. Dentro de esta clasificación también tenemos al lino y al henequén, este último no es muy usado debido a su alto costo.

e) Fibras de origen animal: tenemos la lana, que puede

provenir de borregos, alpaca y vicuña y la seda, la más fina y apreciada de las telas y también la más escasa. La lana cien por ciento pura, tiene grandes cualidades: ser térmica, absorbente, inarrugable (si está bien trabajada) y ser agradable al tacto. Este tipo de lana tiene precios elevados que la hacen prohibitiva para muchas puestas en escena. Por otra parte, es factible conseguir en el mercado otros tipos de lana, producto de mezclas, cuyos precios son más accesibles.

Las características más notables de la seda son las siguientes: es térmica (caliente y fresca) absorbente, de textura fina, no necesita dársele acabado especial, es inarrugable y tiene excelente caída.

Así como la seda es carísima, también hay telas muy accesibles como todas las combinaciones de poliester con algodón y lana con poliester (rayón, dacrón, lino, semilino, y una gran variedad de poliesteres.).

En grosor las telas tienen cuatro dimensiones:

Gruesas, semigruesas, semidelgadas y delgadas. Las telas gruesas y semigruesas para sacos, faldas, pantalones, shorts, etc. Telas delgadas y semidelgadas para vestidos, blusas, camisas, etc.

A continuación anexo una lista de telas de uso común que pueden ser utilizadas para la realización del vestuario teatral.

Tricot.- Tela de jersey de tejido simple usada en blusas o vestidos ligeros.

Cire.- La famosa "wet look" tela mojada, brillante, debido a una capa de cera en la parte superior, hecha de nylon o acetato.

Fieltro.- Tela pesada, fibrosa, tejido interlock, se usa para abrigos, trajes y sombreros.

- Crepe de China.- Tela cara de seda, ligera y brillante.
- Faya.- Tela suave con acanalado horizontal, propia para vestidos.
- Otomán.- Tela pesada con acanalado pronunciado horizontal, originalmente hecha de seda y lana.
- Pean de Soie.- Raso piel de seda, muy suave satinado propio para vestidos de princesa o hadas.
- Satín.- Tela clásica que produce un efecto brillante, puede ser de seda o una mezcla de nylon y acetato.
- Shorshin.- Tela lustrosa de seda y lana.
- Tafeta.- Tela satinada de tejido simple muy cara, el tipo económico lo conocemos en los forros de la ropa.
- Shantung.- Originalmente tela tejida a mano, es seda con imperfecciones a propósito para darle mayor efecto.
- Surah.- Tela de seda tipo tull.
- Shiffón.- Tela delicada semi-transparente, flotante.
- Tul.- Tela fina de nylon, abierta, ideal para velos.
- Organza.- Tela ligera, de seda o nylon.
- Georgette.- Tela fina de seda o sintética.
- Chenille.- Lana con terminado de pequeñas bolitas, es muy cara debido a su terminación.
- Pana.- Tela de pelo, con acabado muy resistente.
- Terciopelo.- Tela de pelo, originalmente de seda.
- Pana Lisa.- Se hace como la pana con terminados de terciopelo.
- Brocado.- Tela de tejido Jacquard con diseño pronunciado sobre satín.
- Moire.- Tela de seda con impresión de cambios de color.
- Lame.- Tela metálica plateada o dorada.
- Encaje.- Tela de motivos bordados sobre tul, la hay en tipo chantilly, guipure, leavers, listón, etc.
- Gabardina.- Tela gruesa de tejido diagonal.
- Popelina.- Tela de tejido simple en algodón con acanalado,

Mezclilla.- Tela de algodón, lavable y resistente.
Pique.- Tela firme con tejido acanalado horizontal.
Crepe.- Tela fina, delgada y resistente.
Saersucher.- Tela listada de efecto alternado (lisa y aglobada).
Batista.- Suave, medio transparente, originalmente de lino.
Organdí.- Tela de peso pluma.
Muselina.- Tela de tipo gasa, de tejido abierto de algodón.
Voile.- Tela fina de algodón.
Tweeds.- Tela de tejido fuerte y superficie áspera, incluye los siguientes diseños: Palmas, mascota, príncipe de Gales, cuadrado grande y pata de gallo.

3.2.2. Color.

El diseñador del traje teatral deberá estar consciente del efecto que las luces tendrán sobre el color del traje, pues si un traje rojo, fuerte y alegre, le proyectamos una luz amarilla ese traje tornará su color en un naranja pálido y triste. Se deberá tomar en cuenta este hecho sino se quiere ver arruinados los efectos de los trajes debido a una iluminación que cambia totalmente el plan de colores. Es mucho mejor probar cada pieza de tela bajo las luces que se usarán en la representación de este modo se puede lograr un efecto definitivo. La textura y el tejido, a veces importan tanto para la apariencia de la tela bajo la luz, como el color.

En cuanto a la selección del color del traje debemos de tomar en cuenta los aspectos psicológicos del color que son casi tan importantes como la textura de las telas. Ciertos colores son propios para determinadas personas o cosas, o expresan estados de ánimo específicos. Cuando vemos el color rojo, pensamos en el enojo y el calor. Estamos acostumbrados a pensar en el blanco en relación con la pureza. Los

colores claros sugieren cosas étereas; los tonos más sombríos hablan de la tristeza. El diseñador no puede olvidar estos atributos del color, pues los valores dramáticos de la obra se pueden realzar o amortiguar, mediante los colores de los trajes de sus personajes.

Para comprender mejor el uso del color presento aquí algunas de las asociaciones psicológicas más comunes de los diferentes colores:

Rojo.- Sugiere enojo, pasión, asesinato, destrucción, vergüenza, odio, poder, vigor, energía y realeza.

Naranja.- Sugiere alegría, calor, abundancia, risas, pasión y cierta inquietud.

Amarillo fuerte.- Sugiere alegría, júbilo, sabiduría, amor, pompa y poder.

Amarillo claro.- Sugiere celos, inconstancia, decadencia, indecencia, enfermedad y traición.

Verde.- Sugiere vida, esperanza, inspiración, vitalidad, juventud, vigor, falta de madurez, victoria y celos.

Azul.- Sugiere verdad, quietud, paz, estabilidad, esperanza, espiritualidad, romance, amor.

Violado.- Sugiere realeza, majestuosidad, gran riqueza, vejez, sufrimiento, templanza y seriedad.

Negro.- Sugiere muerte, horror, desesperación, depresión, tortura, luto, misterio, maldad, vergüenza y crimen.

Blanco.- Sugiere pureza, inocencia, santidad, fé, delicadeza, castidad, humildad, modestia, feminidad, y verdad.

El color del traje comunicará al público el tipo de personaje que se representa y su relación con los demás personajes. Los agrupamientos de color deberán ser armónicos y usados con corrección. Habrá de tomarse en cuenta las agrupaciones de actores, pues se deberán usar varias tonalidades para evitar la desagradable situación que se produce cuando varios de los personajes llevan matices similares.

El estilo de la producción influye en la disposición de los colores. Las obras no realistas exigen combinaciones de color sorprendentes e inusitadas, el color es en esta clase de producciones un elemento verdaderamente vital para la creación del efecto requerido.

De lo anterior, se comprenderá que el color tiene que desempeñar un papel de suma importancia en cualquier plan de producción.

3.3. Confección del traje.

La confección de un traje se inicia con el corte de la tela según los moldes, para la elaboración de los moldes se deben tomar en cuenta las siguientes medidas:

- a.- Contorno busto.- pasando la cinta métrica alrededor del tórax por la parte más levantada del busto.
- b.- Contorno cintura.- pasando la cinta alrededor de la cintura, cerrando por el costado.
- c.- Contorno cadera.- se toma primero el largo cadera, de la cintura a la parte más prominente, pasando por ese punto la cinta sin que quede justa.
- d.- Altura busto.- se coloca la cinta métrica en el punto más alto del hombro y se mide de ahí al centro del busto.
- e.- Largo talle delantero.- del punto más alto del hombro a la cintura.
- f.- Largo talle espalda.- del punto más alto del hombro a la cintura.
- g.- Largo sisa.- Se sostiene un lápiz bajo la axila y se mide del final del hombro, por la espalda, hasta el lápiz.
- h.- Largo cadera.- de la cintura a la parte más prominente.
- i.- Ancho espalda.- de un final de hombro, al final del lado contrario.

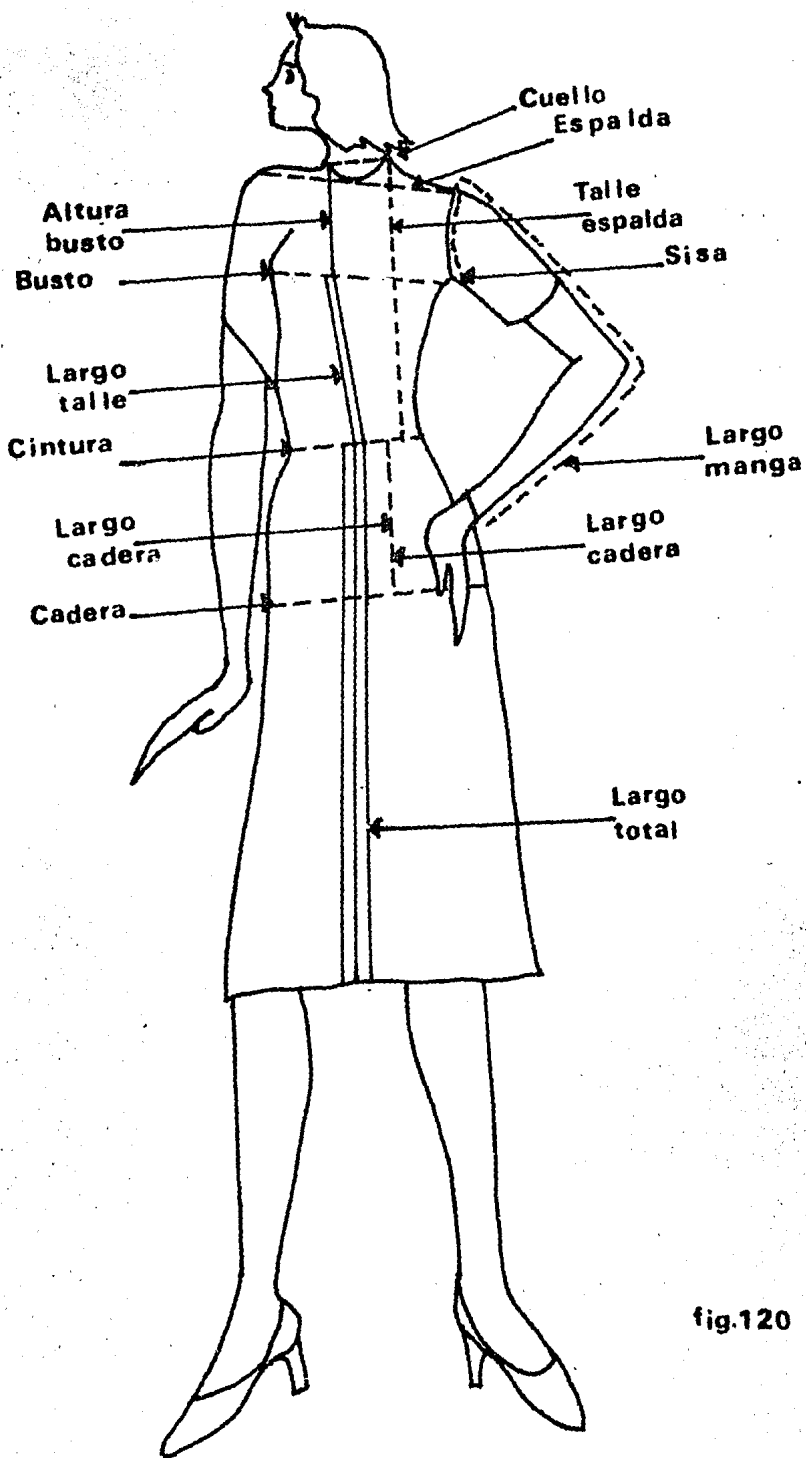


fig.120

j.- Largo manga.- se obtiene manteniendo el brazo ligeramente doblado, midiendo desde el extremo del hombro hasta el codo, y de ahí hasta la muñeca.

k.- Largo total.- del punto más alto del hombro, pasando por el centro del busto, hasta el largo deseado.

l.- Contorno cuello.- pasando la cinta alrededor del cuello (fig. 120).

Cuando se han obtenido las medidas necesarias se procederá a la elaboración de los moldes para lo cual presento los siguientes trazos que dentro del corte y confección son considerados como base:

Espalda. (fig. 121)

Trazo 1

Trace un ángulo recto con una escuadra.

Marque en la esquina superior izquierda la letra A.

Se sigue el siguiente orden para el trazo.

A-B largo talle espalda.

A-C Mitad del ancho espalda.

Se cierran estas líneas para formar un rectángulo A-B-C-D.

Trazo 2

A-E se marca un centímetro sobre la línea vertical hacia abajo.

A-F se marca hacia la derecha la sexta parte de la medida cuello, sobre la línea horizontal.

Se unen estas líneas para formar el escote del cuello.

C-G sobre la línea vertical se marcan cuatro centímetros.

G-H medida del largo de la sisa.

En el punto H se traza una línea horizontal hacia la izquierda

I-J cuarta parte de la medida del busto.

Se marca un punto en la medida H-J.

Trazo 3

La mitad de la medida H-J márquese de H hacia arriba.

Punto K. En la mitad de K-G se anota punto L.

De este punto L a la izquierda, se marca un centímetro.

ESPA'UDA

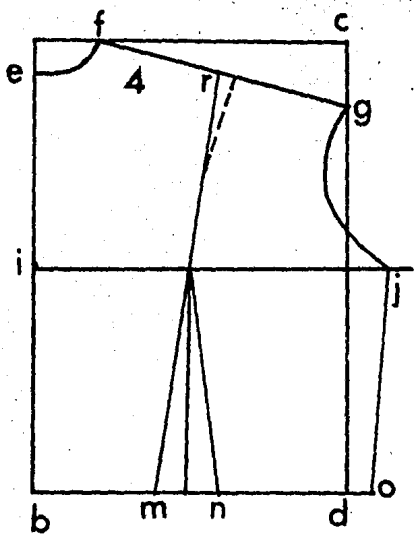
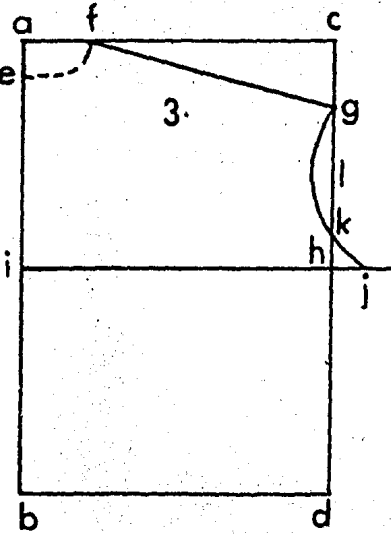
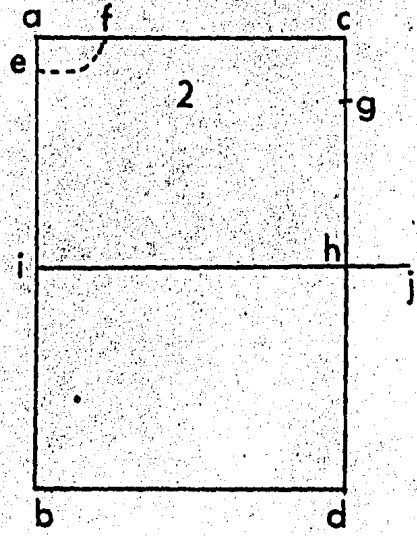
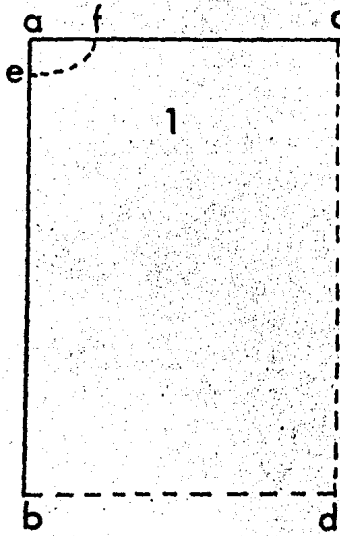


fig.121

Trazo 4

Cintura. De B a D se marca la cuarta parte de la medida de la cintura, de izquierda a derecha, dividiéndola a la mitad y prolongándose esta línea hasta la línea del busto.

Se anotan tres centímetros para la pinza abriendo un y medio centímetros para cada lado. Puntos M-N, mismos que se aumentarán a la cuarta parte de la medida de cintura. Punto O.

Se une el punto O con la orilla de la sisa J.

Desde la mitad de abertura de pinza se sube una línea recta a la línea del busto, que baja al punto N.

La línea del lado izquierdo de la pinza, punto M, se prolonga hasta la línea del hombro, se le abren dos cms. a la derecha y de ahí se baja una línea de ocho cms. a encontrarse con la que inicialmente subió.

Se dobla el papel y se coloca una línea de la pinza sobre la otra. Con la pinza cerrada y usando una regla se prolonga la línea del hombro hacia la derecha, dos cms. Así cerrada la pinza, esta línea del hombro deberá medir lo mismo en el delantero. Punto R.

Delantero (fig. 122)

Se traza un rectángulo con la cuarta parte de busto y la altura de busto.

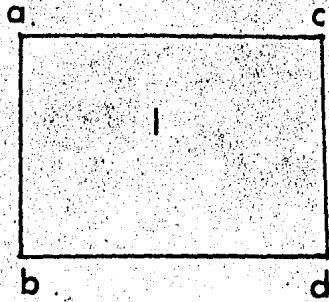
Para cuello se marcan siete cms. en la línea horizontal, del punto C. hacia la izquierda y ocho cms. en la vertical hacia abajo. Se unen con una línea punteada. Se marca la altura del hombro igual que la espalda, cuatro cms. Se traza en este

punto una línea horizontal para el hombro, que deberá tener la misma medida que en la espalda.

Se marcan diez cms. del punto D a la izquierda, sobre la línea alto busto. Punto E.

Se cierra el rectángulo con la medida largo talle. Delantero puntos A.F.

Para la pinza. Trazo 3. Se marca la pinza bajando una línea



DELANTERO

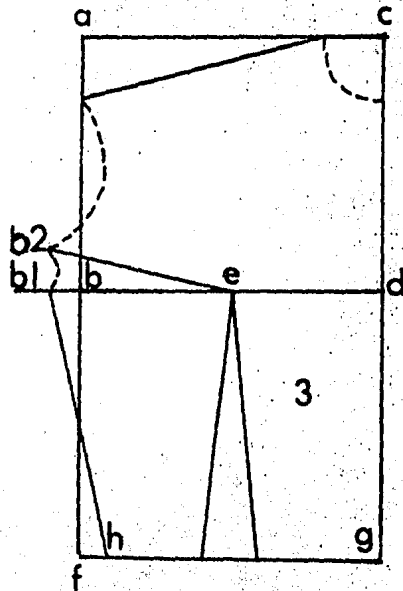
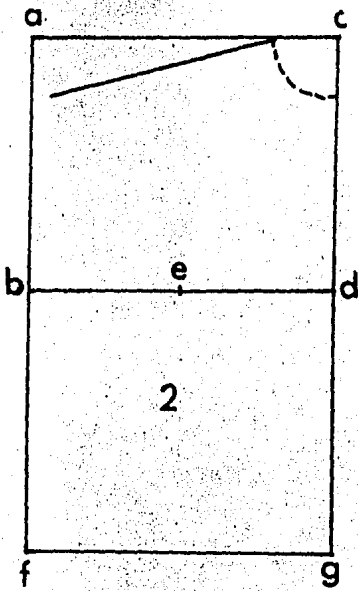


fig.12 2

recta del punto E y abriendo un y medio cms. para cada lado.
Cintura. Para marcar la cintura, se toma un cuarto de dicha medida más dos cms. se marcan desde la línea de pinza hacia la izquierda. Punto H

Se aumentan dos cms. a la línea B-D hacia la izquierda. Punto B-1. Se une este punto con el punto H.

Para cerrar la pinza de costado.

Se toma la medida de E a B-1.

Se coloca una regla del punto A y se anota:

Para tallas 30 y 32, tres cms.

Para tallas 32 y 34, cuatro cms.

Para tallas 38 y 40, cuatro y medio cms.

Esta medida nos da el punto B-2.

De B-2 a E, se traza una línea. Quedando formada la pinza.

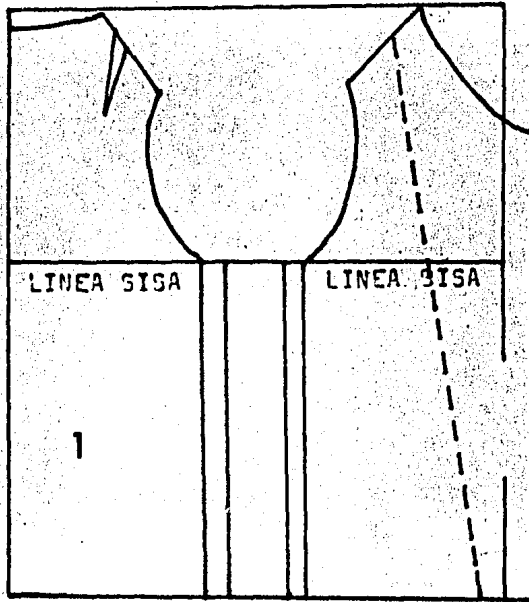
Se dobla el papel cerrando la pinza y con un alfiler se atraviesa perforando el papel.

Se dibuja una línea curva que será la sisa, rectificando la medida del hombro. Al desdoblar queda señalada la línea donde se corta el molde.

Conociendo estos trazos básicos se procederá a la elaboración de los moldes que se requieran para elaborar el traje de cada uno de los personajes, no es necesario que los moldes sean exactos al estilo y período histórico a representar. Los moldes que usamos se pueden basar en otros comunes que se pueden conseguir en cualquier centro comercial y que podrán usarse con facilidad y mínimo esfuerzo.

a) Molde para pijama (fig. 123).

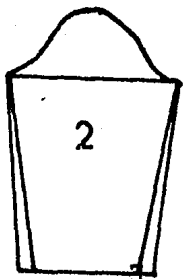
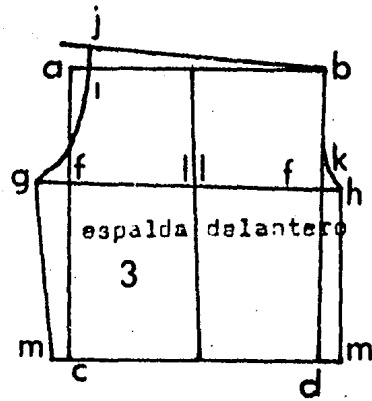
Los pantalones de pijama pueden representar pantalones persas o celtas, sajones, anglosajones y francos, y otros de la Edad Media; si se hacen más amplios, pueden pasar por pantalones orientales, modernos o de indios; para los pantalones hasta la rodilla de los siglos XVI, XVII, XVIII se podrán



2cms. 6 3cms.



PIJAMA



3cms.

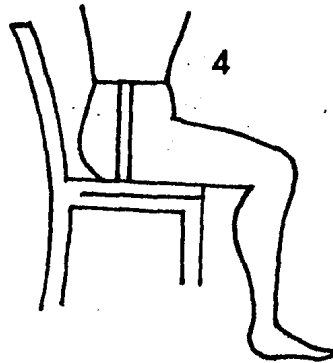


fig.123

cortar más amplios, según lo exija el estilo histórico. El molde de la camisa de pijama puede servir para camisas de hombre, chalecos, chaquetas o sacos, desde el siglo XV en adelante con los cambios que exija la época.

Traza del saco de la pijama.

Se toman los patrones base:

Trace una línea vertical y una horizontal formando un ángulo recto. Coloque sobre la vertical el talle de la espalda. Trace con una escuadra una línea horizontal de sesenta cms. a la altura de la sisa.

Acomode el talle delantero y el de la espalda con diez cms. de espacio entre uno y otro, y con ambas sisas sobre la línea de sisa Fig. 1. Prenda los patrones y dibuje los contornos. Retire los patrones. De cada una de las sisas trace una línea abajo que descienda seis o diez cms. después de la cintura, para el largo del saco.

Cierre las figuras.

Aumente dos ó tres cms. si desea mayor pliegue en las líneas de los costados.

Aumente tres cms. en el centro del frente para la línea del cruce. Quedan eliminadas las pinzas del frente y espalda. Sólo queda la pinza del hombro.

Para la manga.

Prenda el patrón de manga base en un papel. Dibuje el contorno. Aumente de cada lado tres cms. en la parte del puño. Una estos puntos con las orillas de la sisa. Se elimina así la pinza del codo. Fig. 2.

Para el pantalón.

Trace un rectángulo con la mitad de la mitad de la cadera en la línea horizontal y el largo del pantalón en la línea vertical (se toma desde la cintura hasta el suelo).

Anote las letras A, B, C, D en las esquinas. Divida a la mitad y anote la letra E fig. 3.

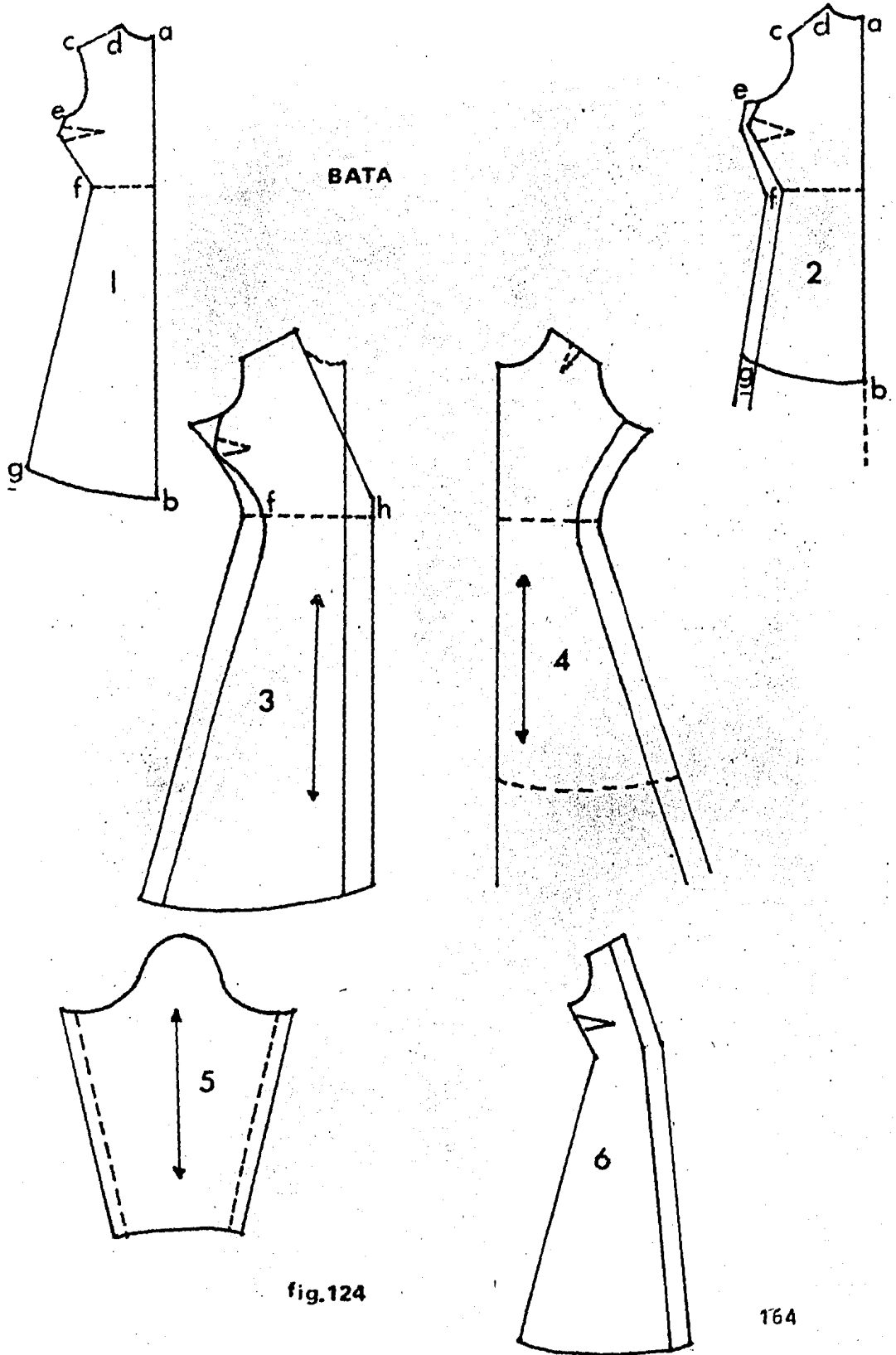


fig.124

Marque de A a F el largo del tiro. (En esta forma se mide el tiro) fig. 4.

b) Molde para bata (fig. 124).

Del molde de bata se pueden sacar los más simples tipos de túnicas en dos piezas, delantera y trasera, con cuello redondeado, los lados ligeramente acuchillados y agujeros recortados para los brazos. Puede usarse también este molde para la túnica de los sacerdotes egipcios, mesopotámicos o persas y para la dalmática romana. Si la recortamos servirá para la vestimenta de los diferentes grupos bárbaros de la Edad Media. La túnica larga, más ensanchada por la parte baja, servirá como largo manto medieval y para trajes de clérigos, togas de jueces y otros dignatarios.

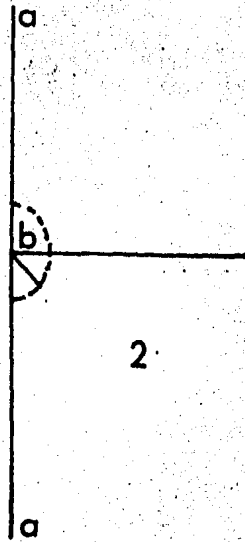
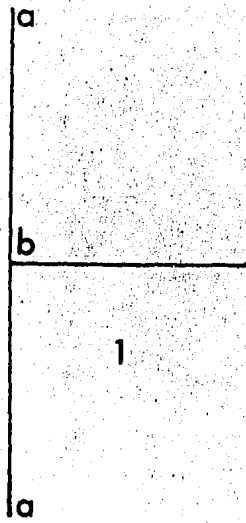
c) Molde para falda circular. (fig. 125)

Puede emplearse para las amplias faldas circulares de la Edad Media y de los siglos XIV y XV. Y también para las esclavinas o mantos circulares. Recortada a estrechas proporciones, puede ser para falda de la época Tudor y para ciertos trajes isabelinos.

Cortada la prenda se procederá a hilvanarla dejando grandes costuras para poder realizar el ajuste.

Cuando la prenda ha sido debidamente ajustada se procederá a terminar el cosido. Deberá emplearse un hilo fuerte y bueno y puntadas finas. Un cosido pobre y flojo únicamente hace perder tiempo.

La prenda habrá de plancharse en cada fase de la confección para lograr un mejor trabajo en cada parte. Cuando el trabajo esté terminado se añadirán los accesorios y adornos que no se sujetarán fuertemente hasta que el director los haya aprobado.



FALDA CIRCULAR

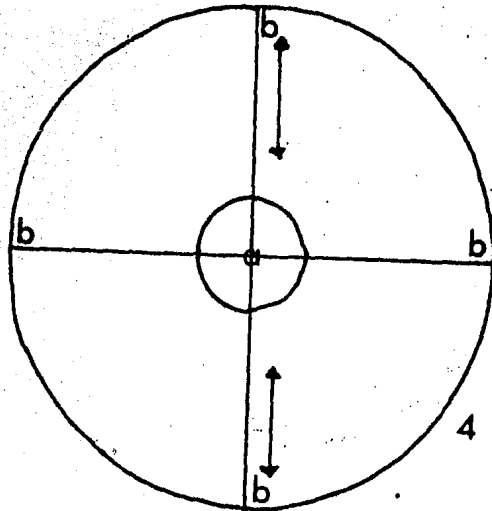
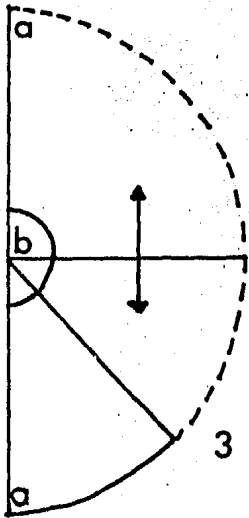


fig-125

Los trajes que se hacen para teatro no pretende ser de la más exquisita costura. Pocas veces se da para el escenario un trabajo fino de aguja, puesto que lo que se busca son efectos de conjunto amplio.

DISEÑOS DE TIPOS

4.1. Tragedia

4.2. Pieza

4.3. Comedia

4.4. Melodrama

4.5. Tragicomedia

4.6. Obra didáctica

4.7. Farsa

4.8. Teatro musical

4.9. Teatro infantil

4. Diseños de trajes.

Los géneros en que se encuentra dividida la literatura dramática actual son: tragedia, pieza, comedia, melodrama, tragicomedia, obra didáctica y la farsa, a los cuales he aumentado la obra musical y el teatro infantil no pretendiendo crear nuevos géneros sino porque son de gran importancia para el trabajo realizado en esta tesis. Cada uno de estos géneros esta condicionado por un estilo el cual fija los límites a que se sujetará la puesta en escena, los elementos que tomé en cuenta para determinar el género y estilo de las obras seleccionadas son los siguientes:

Concepción

Carácter

Tono

Efecto en el público

Material

Trayectoria de los personajes.

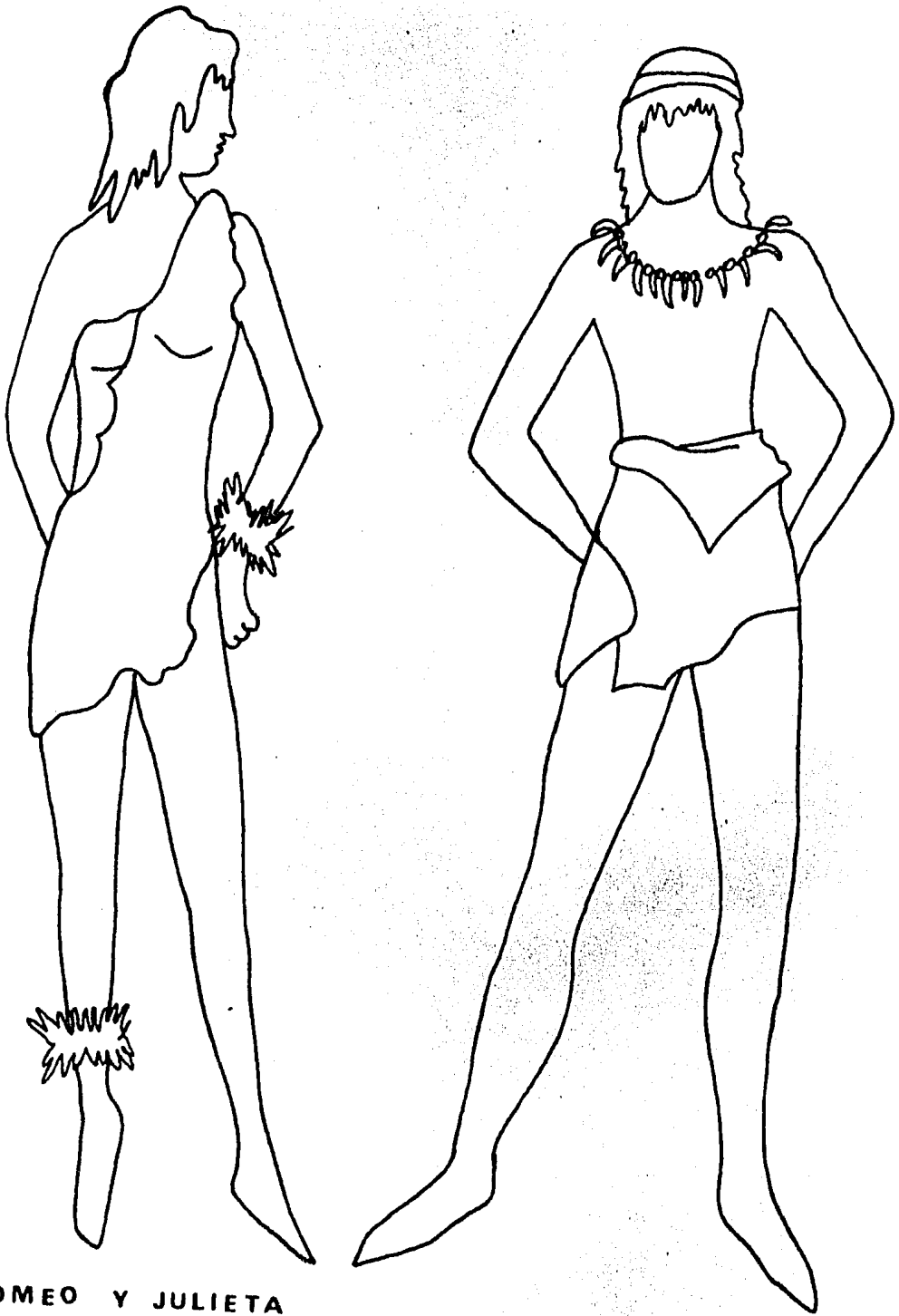
4.1. Tragedia.

La tragedia tiene su origen en los ritos religiosos en los cuales se presenta un conflicto humano contra el destino o los dioses, su concepción es temática, pues se basa en un mito o episodios históricos conocidos comúnmente por el público. Sus personajes son siempre reyes, príncipes, caudillos, dioses, los cuales describen a través de sus acciones un carácter complejo. El tono en el cual se maneja la tragedia, es un tono alto, como corresponde a dioses y reyes. El efecto que se intenta crear en el público es la catarsis utilizando un material probable. La trayectoria de sus personajes podrá ser de dos formas: de sublimación o de destrucción

La conjunción de todos los elementos mencionados fijan el estilo el cual deberá ser realista.

La tragedia funciona en un plano ético por lo que es factible situar la obra en diferentes tiempos históricos, por ejemplo: la Prehistoria, el Renacimiento, etc..

La tragedia de Romeo y Julieta de William Shakespeare reúne todas las características necesarias para realizar ese juego de ubicación temporal de los diseños de vestuario para lo que utilizo los personajes principales de esta obra, Romeo y Julieta.



ROMEO Y JULIETA



ROMEO Y JULIETA

-Renacimiento-



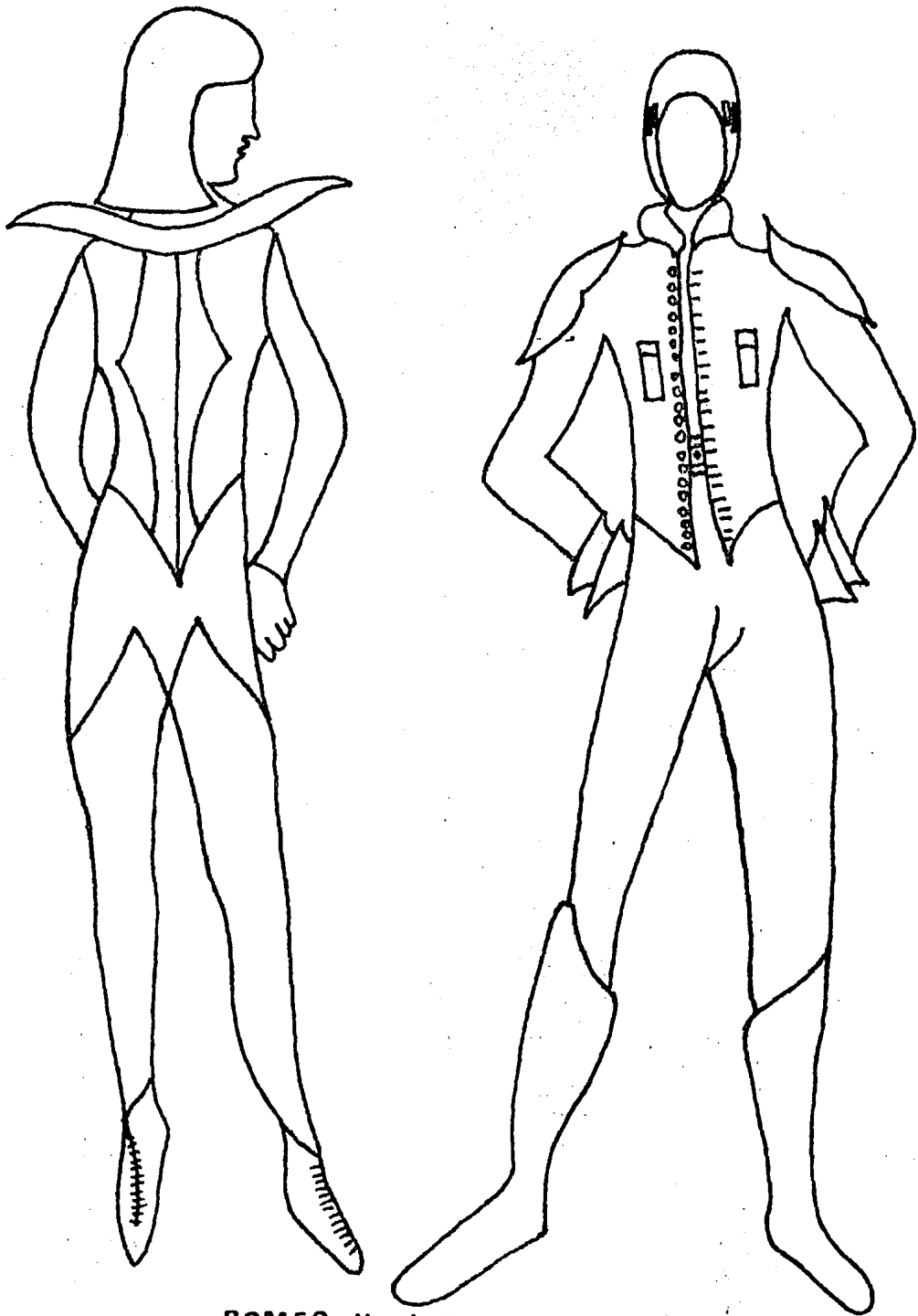
ROMEO Y JULIETA

—Romántico—



ROMEO Y JULIETA

-Contemporáneo-



ROMEO Y JULIETA

- Futurista -

4.2. Pieza.

La pieza es un tipo de obra que utiliza temas sentimentales o sociales sus máximos representantes son: Ibsen, Strindberg, Bernard Shaw y desde luego Anton Chejov.

La pieza tiene una concepción formal, el carácter de sus personajes es complejo. El tono en que se debe manejar la obra es un tono cotidiano o serio. El efecto que se trata de obtener en el público es la catarsis por medio de un material probable y una trayectoria de sus personajes que tiene por objeto un cambio interior admitiendo la risa y la sonrisa.

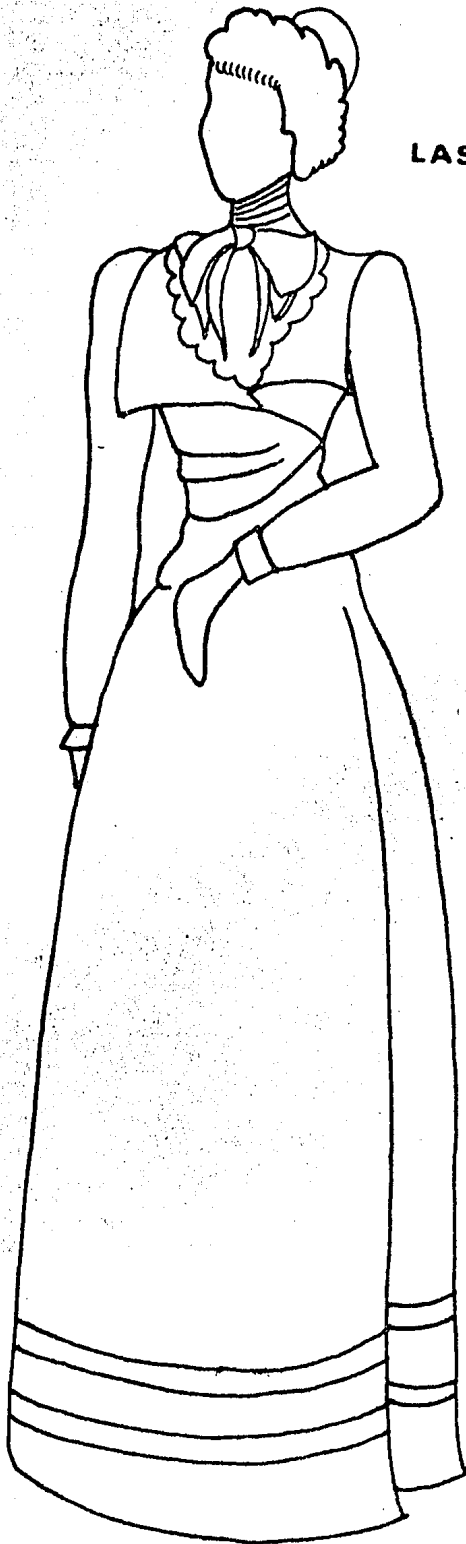
Tomando en cuenta los elementos que la configuran y sus orígenes la pieza puede colocarse dentro del estilo naturalista por lo que los diseños del vestuario deberán acatarse fielmente a la época en la que se ubica la obra.

Anexo a continuación los diseños de trajes de algunos de los personajes de la obra "Las tres hermanas" de Anton Chejov.

LAS TRES HERMANAS

Irina





LAS TRES HERMANAS

Mascha

LAS TRES HERMANAS

Olga



LAS TRES HERMANAS



Vasili Vasilievitch

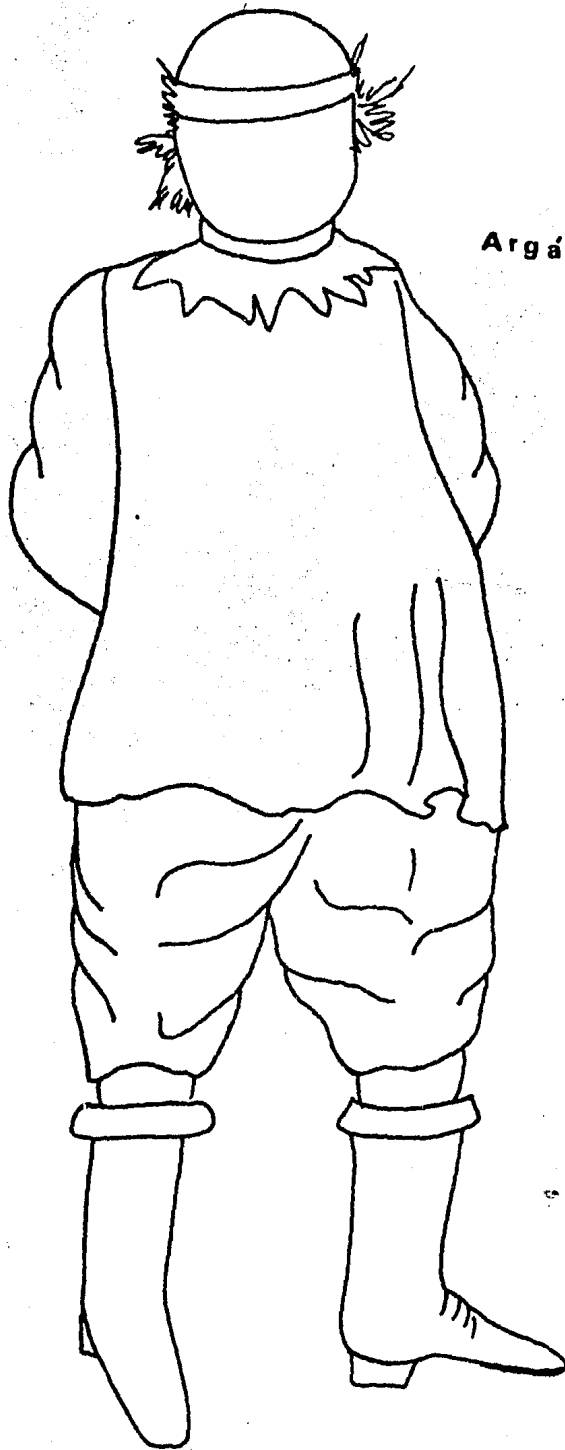
4.3. Comedia.

La comedia se origina en las ceremonias que los griegos dedicaban a Dionisios, su objetivo central es el de criticar las costumbres por medio de la explotación del vicio de algún personaje. Su concepción es anecdótica. Los personajes muestran un carácter compuesto por vicios aunque no pierden su complejidad, son representativos casi siempre de la clase baja. El tono en que se debe tratar este tipo de obras es el cómico y el efecto en el público es el de dar una moraleja. Basándose en un material probable la trayectoria del personaje principal es hacia el castigo, pero este castigo no es la destrucción sino el ridículo.

El estilo en el cual se colocaría la comedia es el realista, funcionando en un plano moral dentro del cual el comportamiento antisocial será castigado.

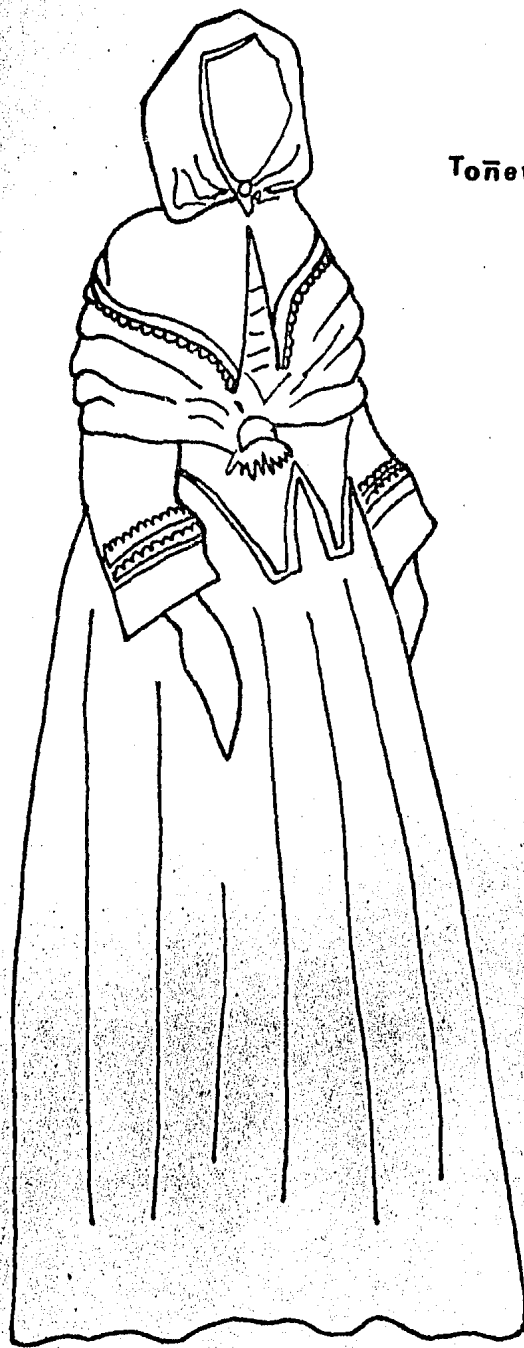
Presento los diseños de vestuario de los personajes principales de la obra "El enfermo imaginario" de Moliere.

EL ENFERMO IMAGINARIO



Argán

EL ENFERMO IMAGINARIO



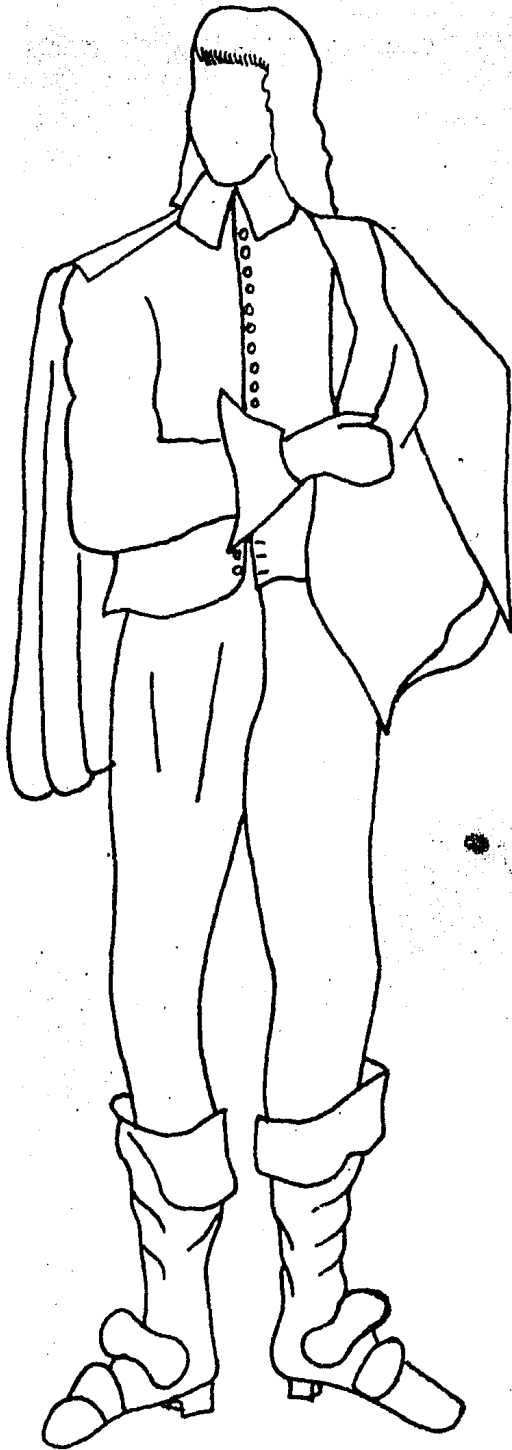
Toñeta

EL ENFERMO IMAGINARIO

Cleanto



EL ENFERMO IMAGINARIO



Tomás



Angélica

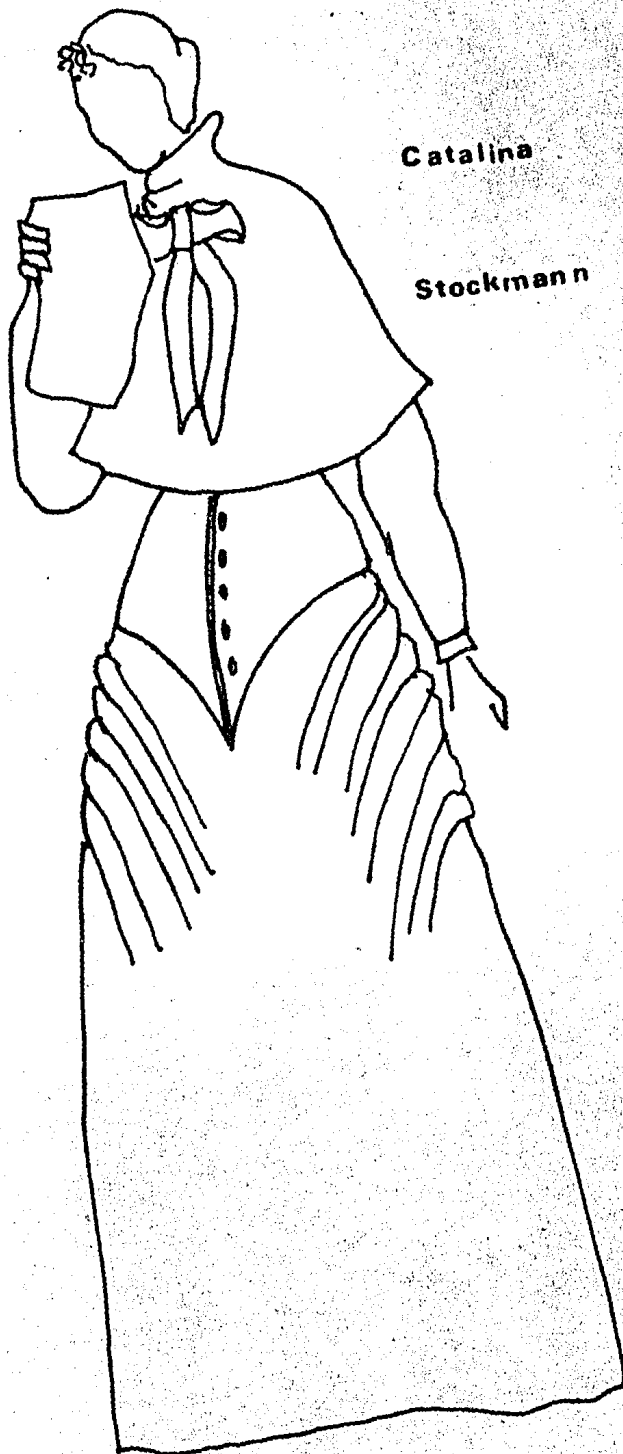
4.4. Melodrama.

La concepción del melodrama es anecdótica. El carácter de sus personajes es simple un tanto superficial, generalmente se nutre del enfrentamiento (los buenos y los malos), el tono en el cual se manejan este tipo de obras es un tono patético logrando en el público un ejercicio de sentimientos, odios y afectos. El material del que se nutre es posible y la trayectoria de los personajes va hacia una contraposición de valores donde no necesariamente debe vencer uno, tan sólo pueden estar ilustrados.

El estilo dentro del cual podemos ubicar al melodrama es el expresionismo.

La obra que presento para ilustrar este género es "Un enemigo del pueblo" de Henry Ibsen.

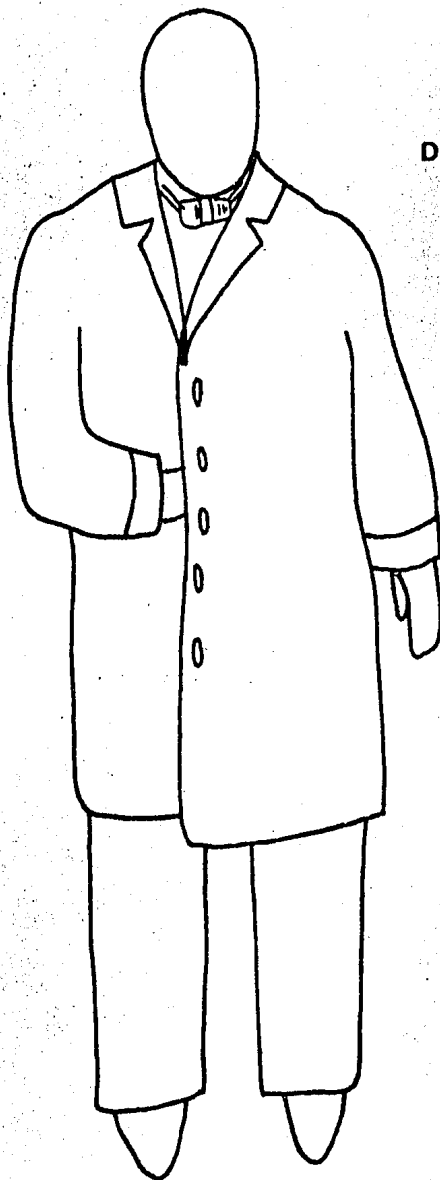
UN ENEMIGO DEL PUEBLO



Catalina

Stockmann

UN ENEMIGO DEL PUEBLO



Dr. Tomás

Stockmann

UN ENEMIGO DEL PUEBLO



Petra

4.5. Tragicomedia.

Este género es muy usado por los escritores de cuentos pues producen una riqueza espiritual y casi siempre tiene un final feliz. Su concepción es anecdótica, los caracteres de sus personajes funcionan en cualquier plano es decir; pueden ser simples o complejos manejando un tono ambivalente cómico y serio, el efecto a lograr en el público es el de la sabiduría, por medio de un material libre y una trayectoria de sus personajes encausada a una meta ya sea positiva o negativa.

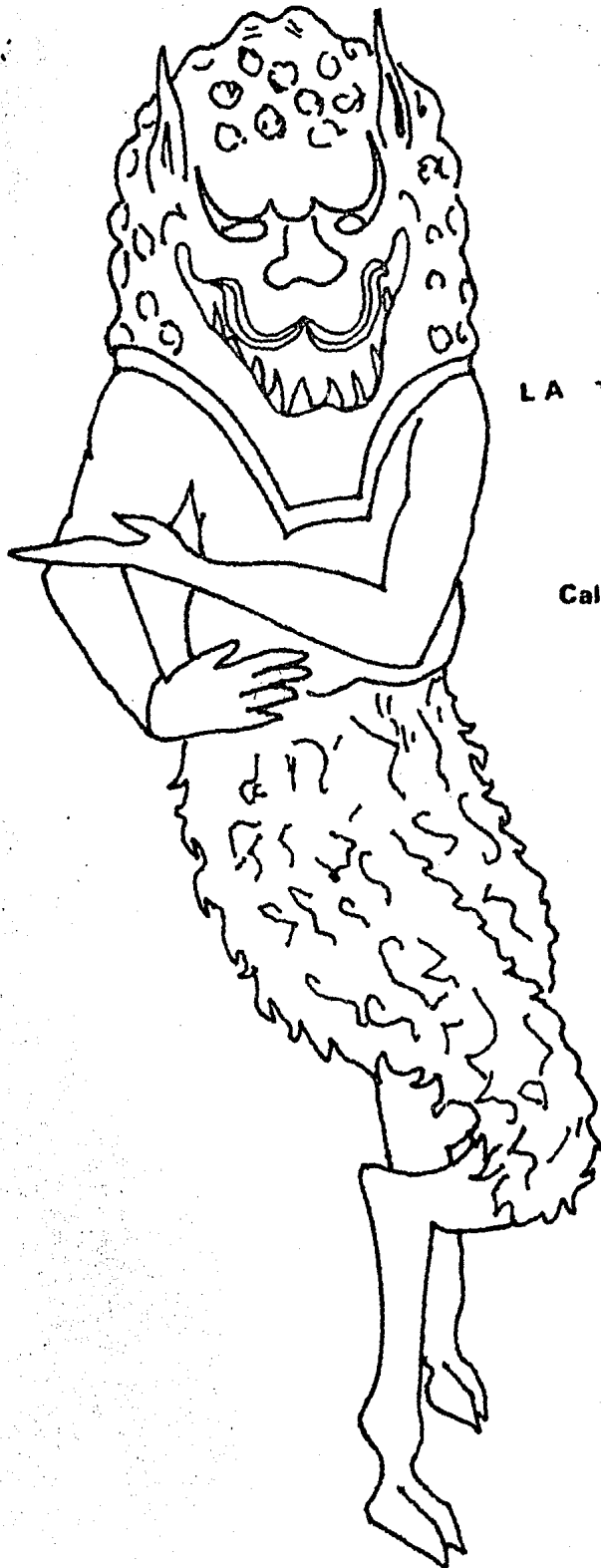
El estilo dentro del que mejor se ubica este tipo de obras es el escenográfico ya que puede hacer uso de elementos de otros estilos.

Presento a continuación los diseños de vestuario de los personajes principales de "La Tempestad" de William Shakespeare.



LA TEMPESTAD

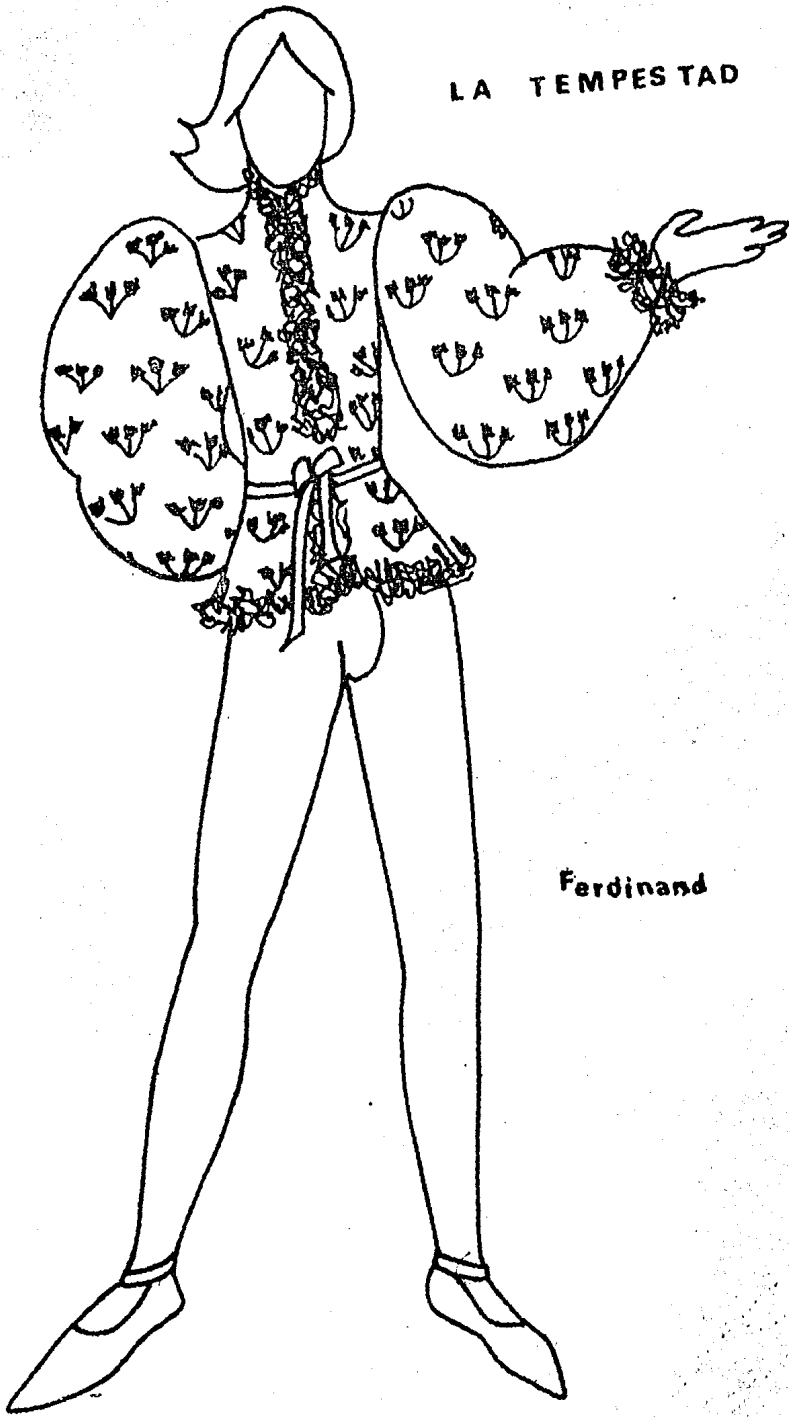
Miranda



LA TEMPESTAD

Calibán

LA TEMPESTAD



Ferdinand

LA TEMPESTAD

Próspero



4.6. Obra didáctica.

La concepción de una obra didáctica es lógica, plantea los hechos, el carácter de sus personajes está dominado por el factor social; el tono que utiliza es el informativo por medio de un material libre pretende lograr una alteración de conducta en el público, la trayectoria de sus personajes muestra una serie de premisas con su respectiva conclusión produciendo acciones o actitudes, nunca se refiere a asuntos personales, es de orden político o religioso.

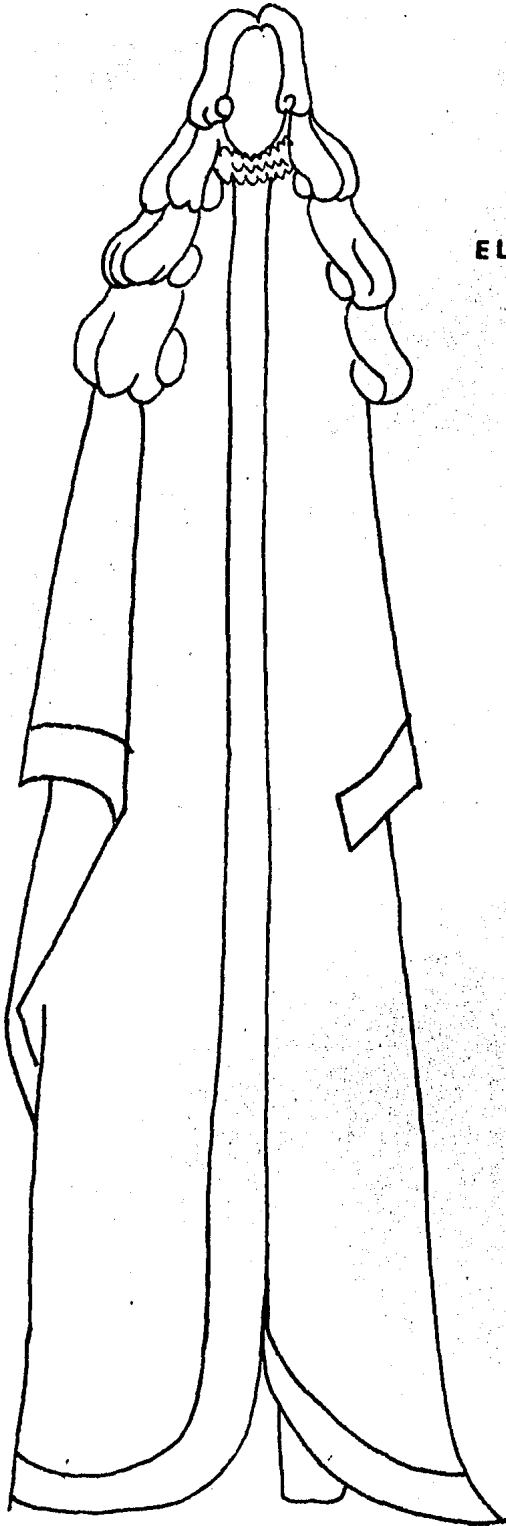
El estilo dentro del cual se ubica este tipo de obras es el impresionista.

Adjunto los diseños de algunos personajes de la obra "El balcón" de Jean Genet.



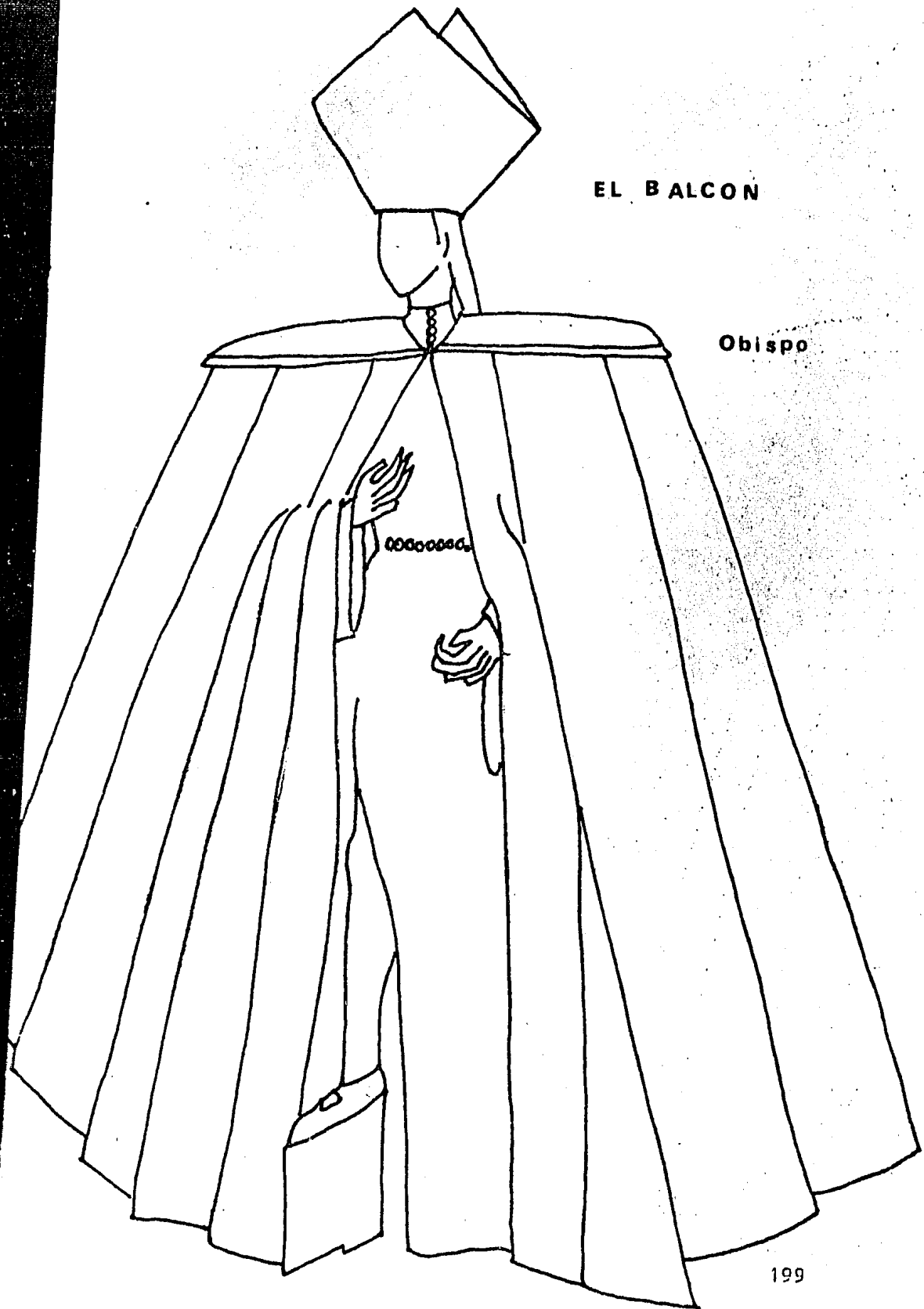
EL BALCON

Mujer



EL BALCON

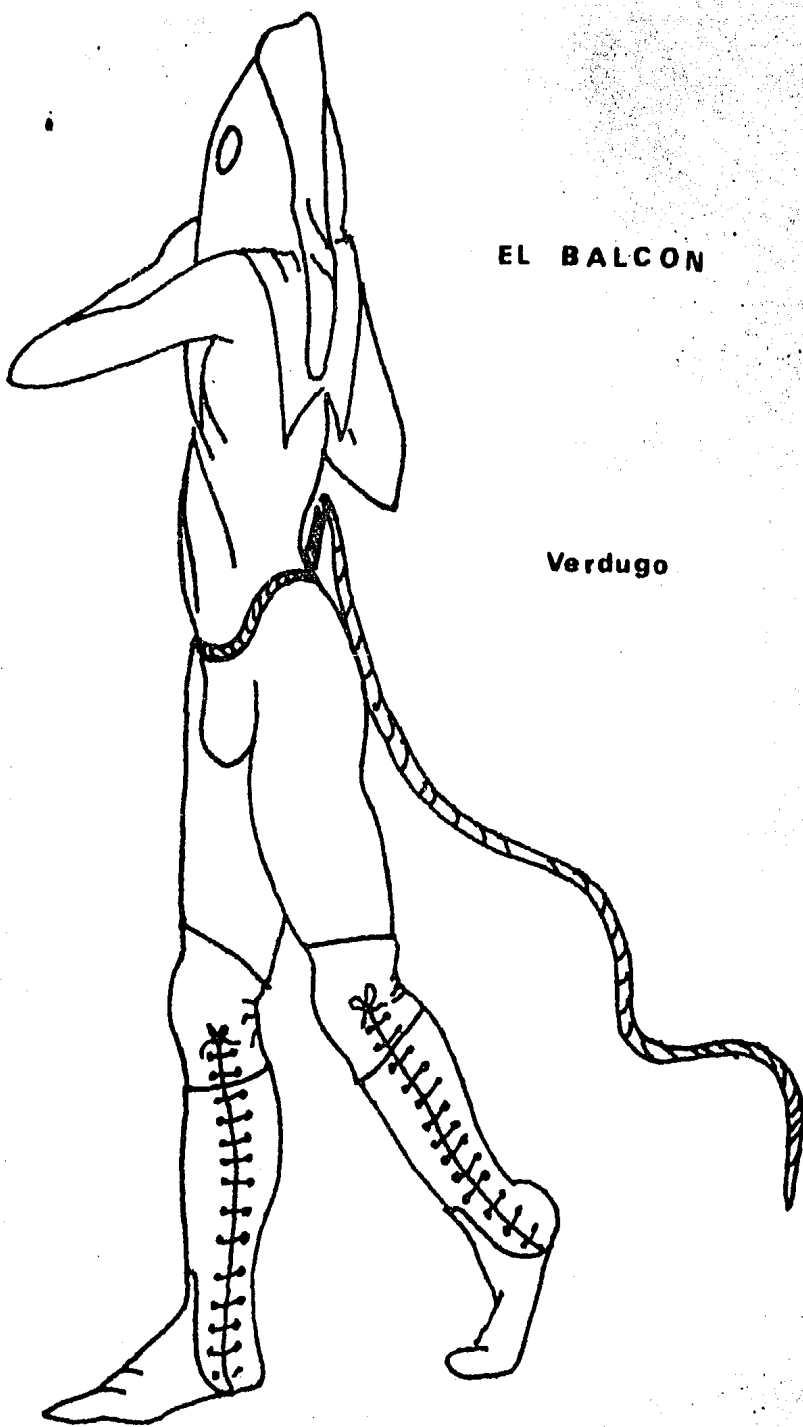
Juez



EL BALCON

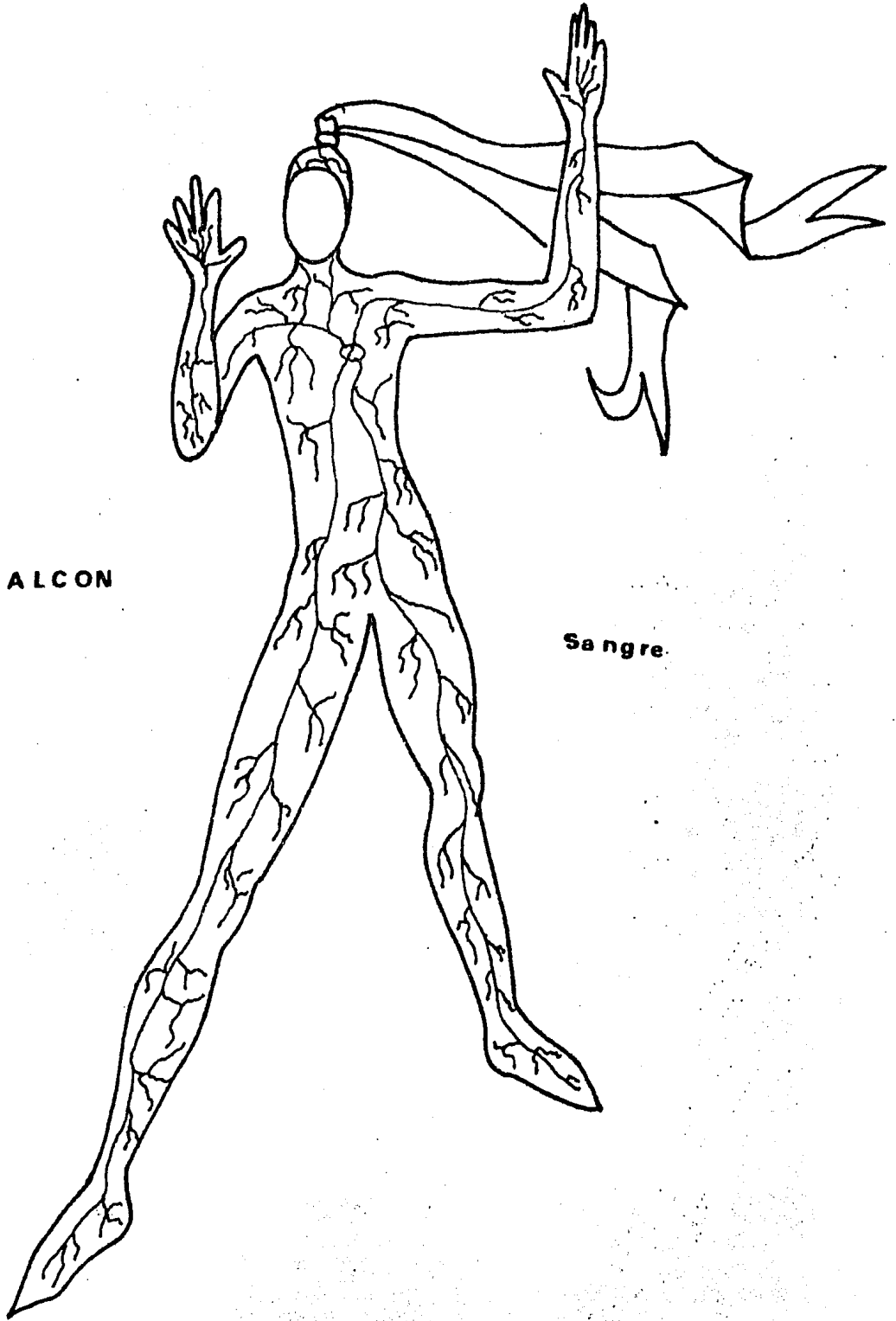
Obispo

00000000



EL BALCON

Verdugo



EL BALCON

Sangre.

4.7. Farsa.

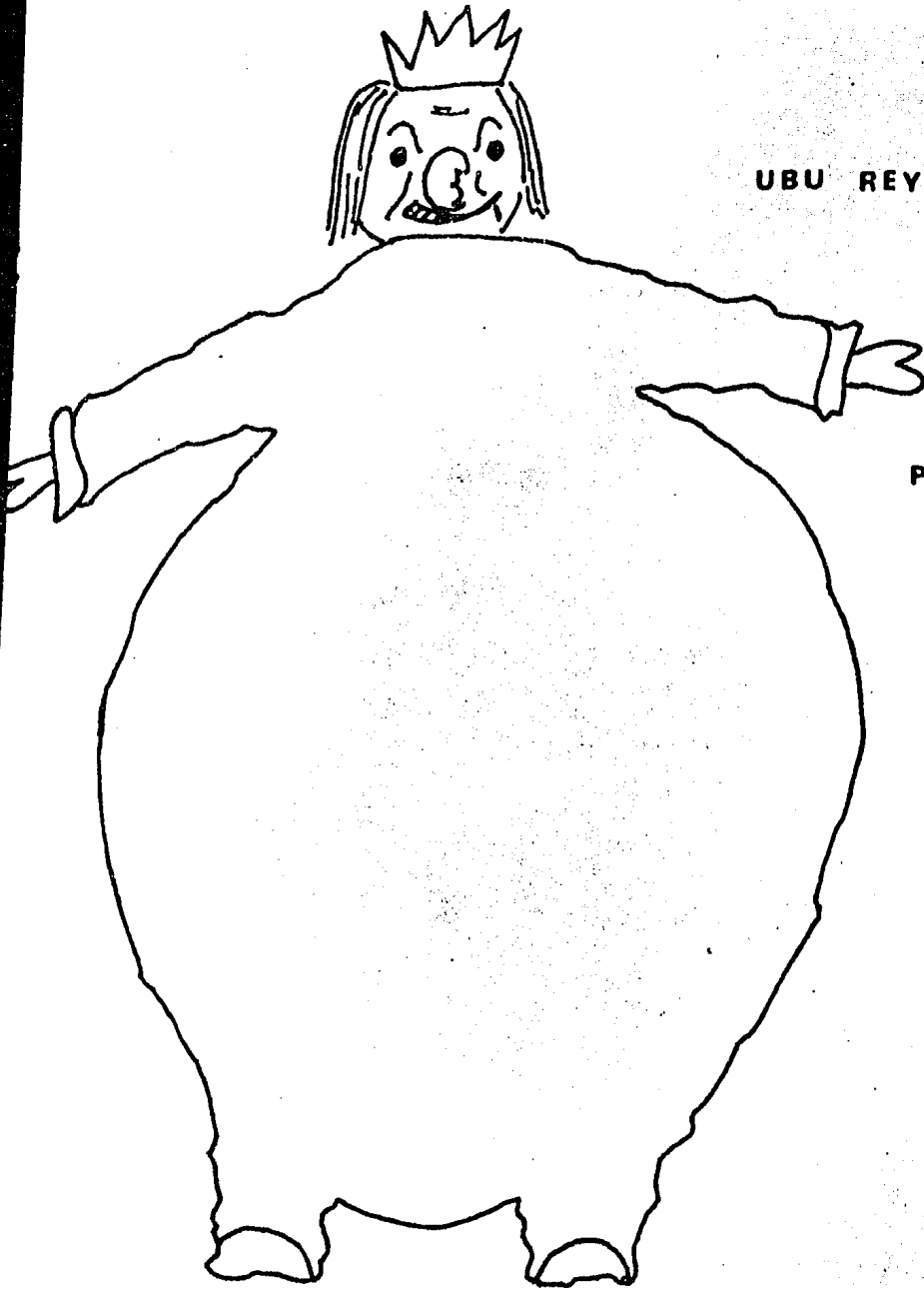
La farsa siempre lleva un subgénero del cual toma la concepción, el carácter de sus personajes, el material y la trayectoria. Lo que sí es auténtico de la farsa es el tono, parte esencial, por medio de un tono grotesco pretende romper patrones interiores y subconscientes, basándose en una sustitución de la realidad que puede ser alguna de las siguientes formas e incluso contenerlas todas: de lenguaje, de circunstancia o de carácter.

El estilo que más se presta para trabajar este tipo de obras es el impresionista.

Los diseños que presento intentan sustituir la realidad a la vez de provocar una catarsis en el público al identificar y recordar este tipo de traje con los personajes que todos alguna vez dibujamos siendo niños, con lo que se afirma el género pues su objetivo es lograr la catarsis.

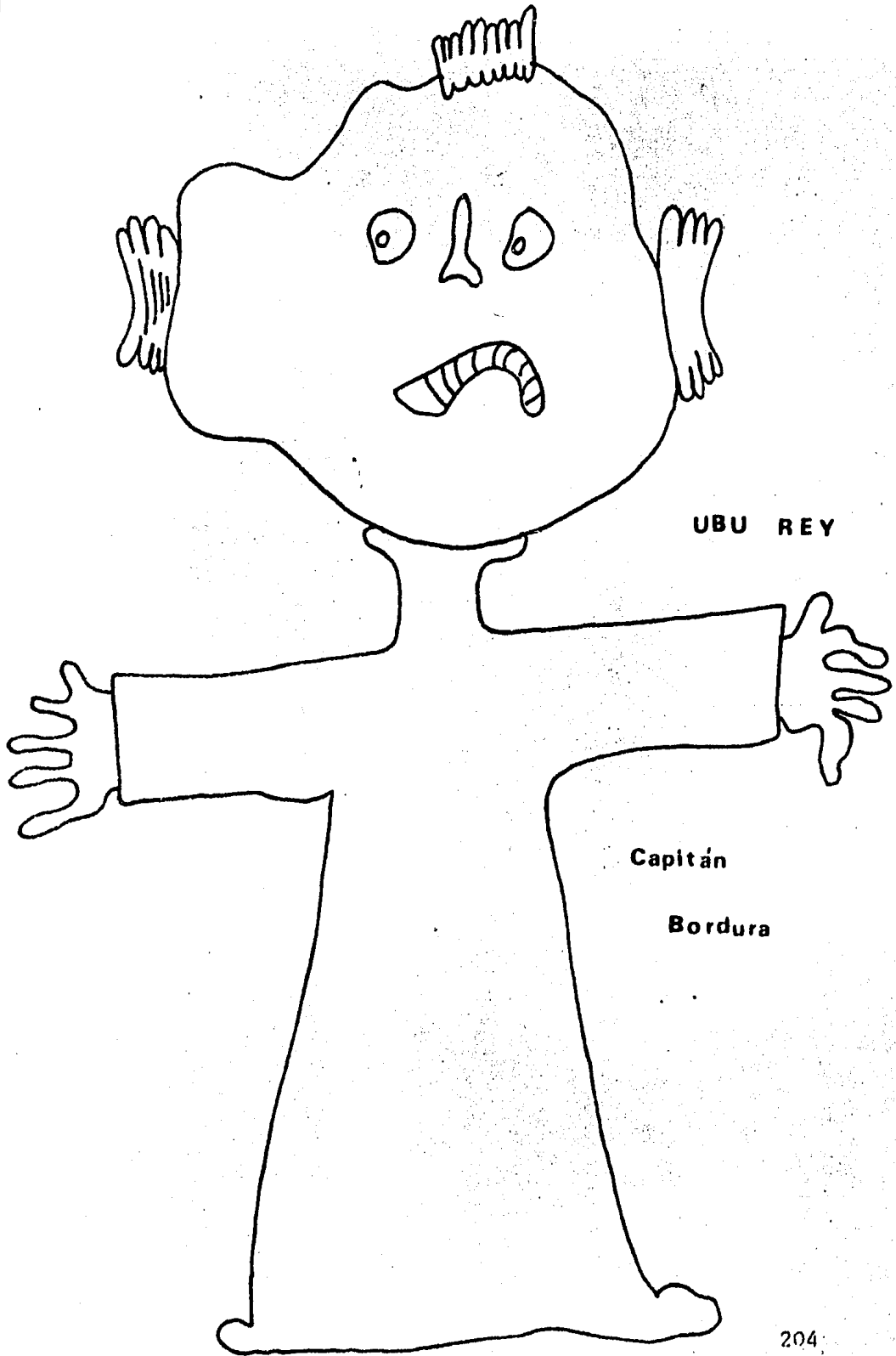
Utilizo para estos diseños técnicas "del gran guiñol" donde lo grotesco arranca la ilusión que tanto protege la sociedad con la que pretende llenar el vacío del individuo.

Los diseños que presento corresponden a la obra "Ubú Ray" de Alfred Jarry.



UBU REY

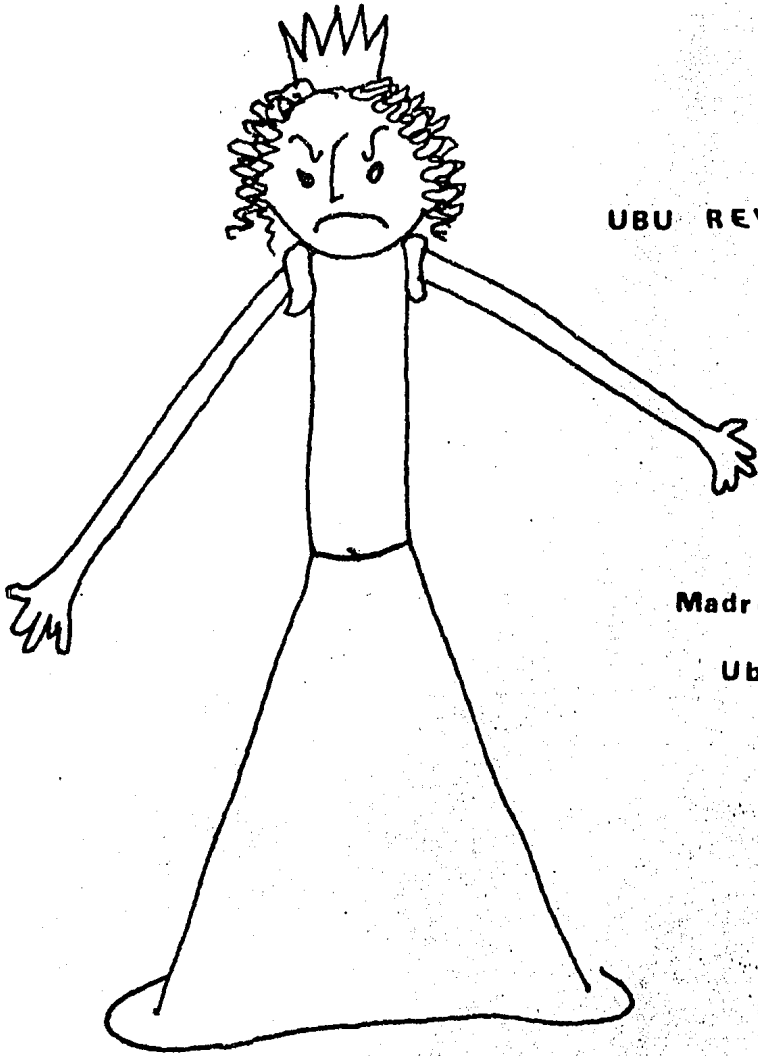
Padre
Ubú



UBU REY

Capitán

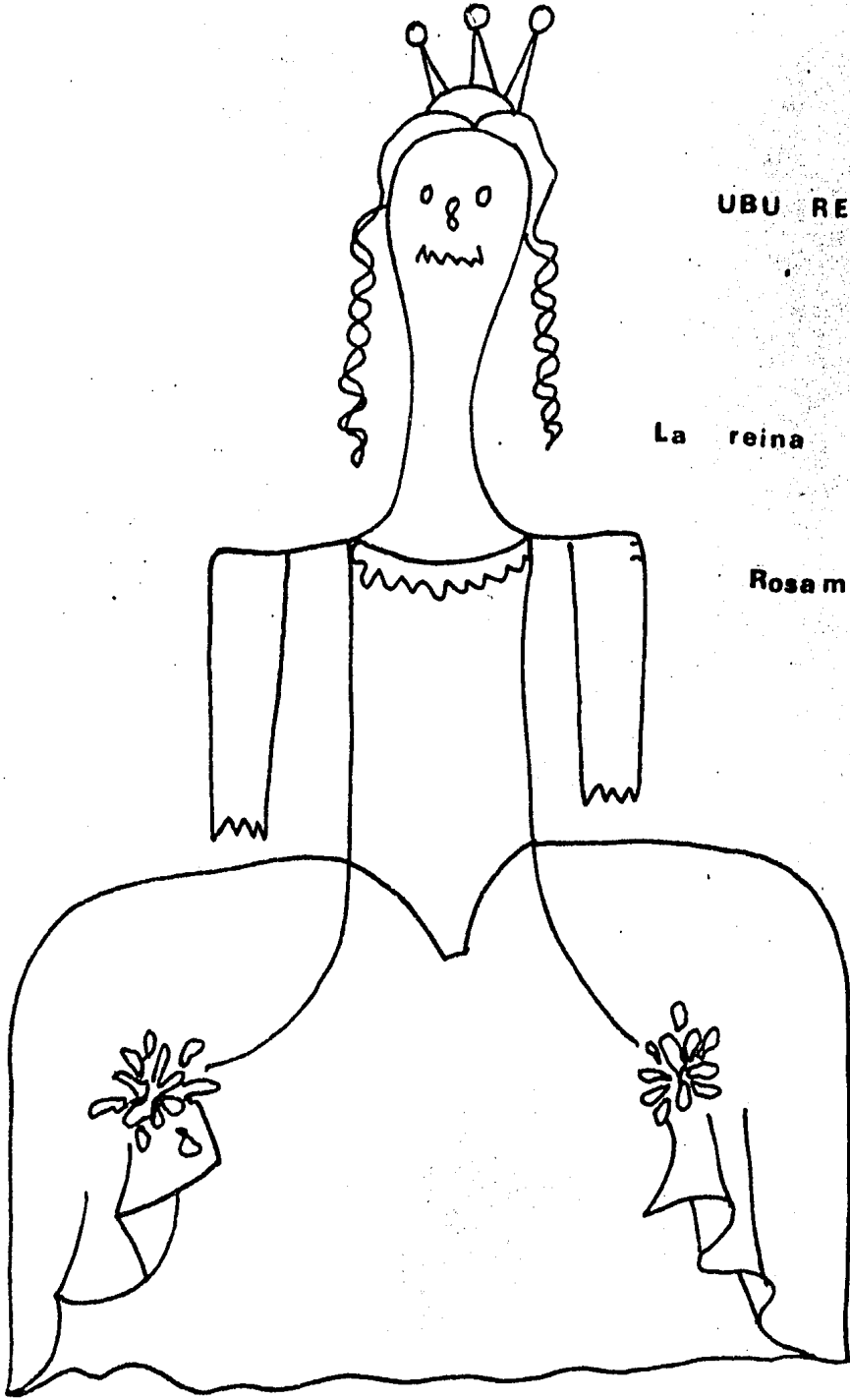
Bordura



UBU REY

Madre

Ubú



UBU REY

La reina

Rosamunda

4.8. Teatro musical.

El teatro musical del presente es la diversión por excelencia, la que atrae a sus dominios a los mejores talentos que nuestro teatro puede ofrecer en cada especialidad.

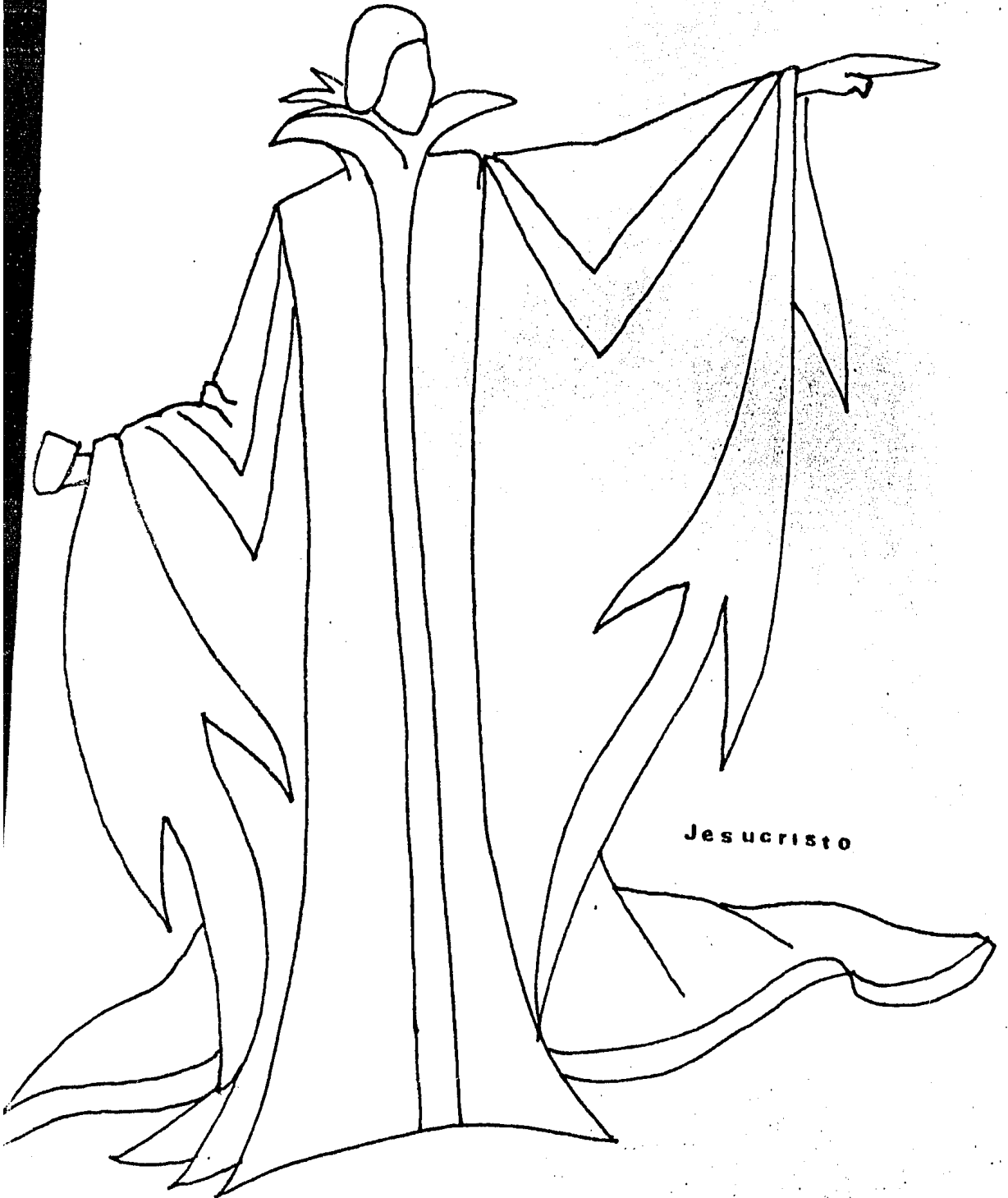
Una obra musical puede seguir un patrón básico, pero lo sigue con innovaciones e imaginación.

La obra musical es una forma artística relacionada principalmente con las ideas y los valores trascendentes.

El teatro musical se escapa de lo real, rompe las fronteras de lo lógico e imagina colores, formas, movimientos, siluetas, descubre un mundo completamente fantástico, poblado de seres etéreos, de sonidos suaves o estremecedores, en donde todo es luz, color, movimiento y música.

La obra musical ofrece al diseñador de vestuario la oportunicidad de liberar toda su creación para diseñar algo completamente nuevo, por eso he decidido realizar los diseños de vestuario de algunos personajes de la obra musical "Jesucristo Super Estrella" de Tim Rice dándoles un personal cambio.

JESUCRISTO SUPER ESTRELLA



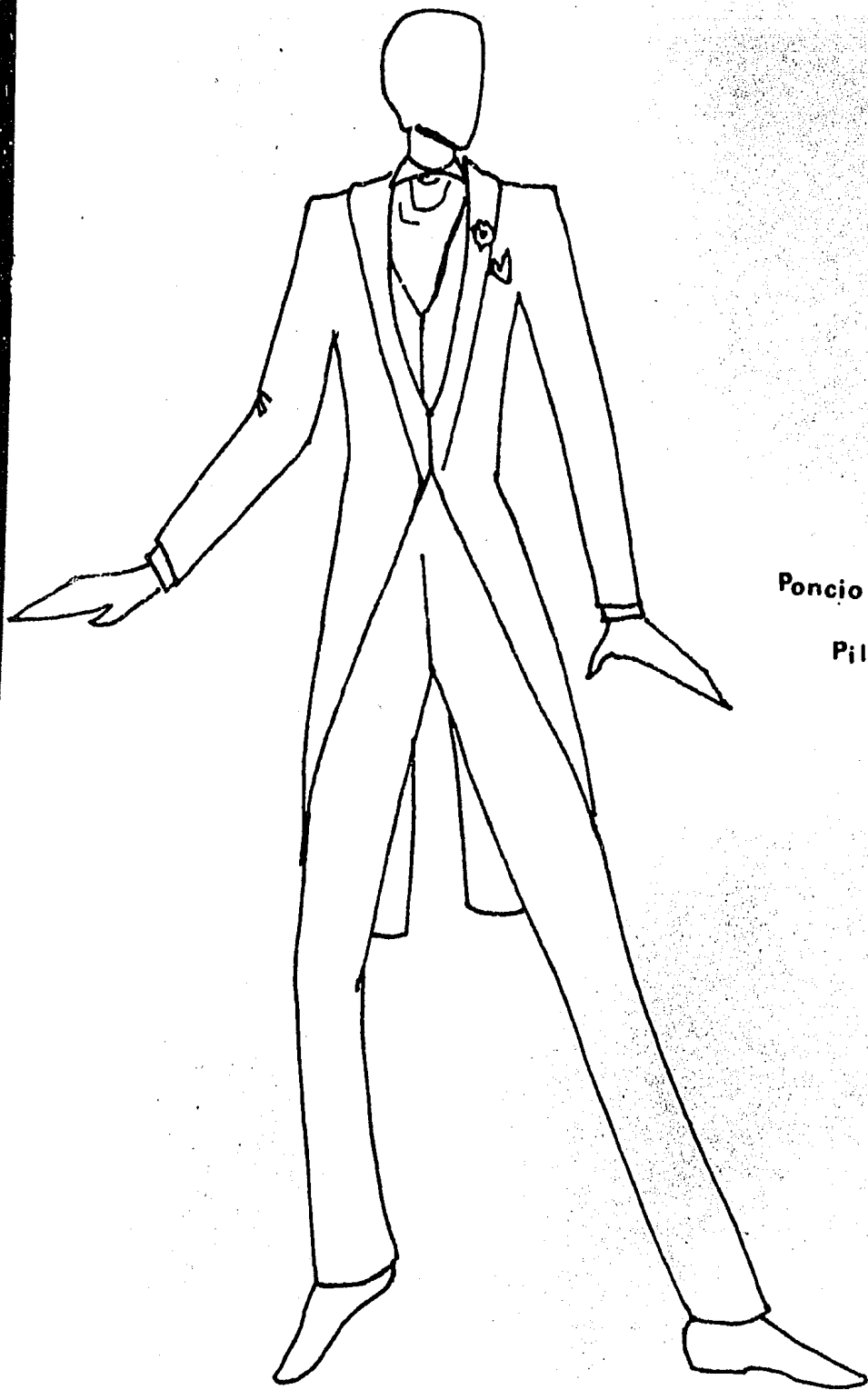
Jesucristo

JESUCRISTO SUPER ESTRELLA



María Magdalena

JESUCRISTO SUPER ESTRELLA



Poncio

Pilato

4.9. Teatro infantil.

Mi labor como educador me obliga a tener siempre presente el teatro infantil, pero esta obligación la acepto gustosamente ya que el teatro infantil al igual que el teatro musical permite al diseñador elaborar diseños en los cuales vierta por completo toda su imaginación.

El teatro infantil es el que se debe realizar con más cuidado pues de su aceptación dependerá el gusto por el teatro del futuro adulto.

Tanto el teatro musical como el teatro infantil pueden colocarse dentro del estilo escenográfico pues reúnen elementos de los demás estilos.

Presento a continuación los diseños de trajes de la obra "Las doce princesas danzarinas" de Jakob y Wilhelm Grimm.

LAŞ DOCE PRINCESAS

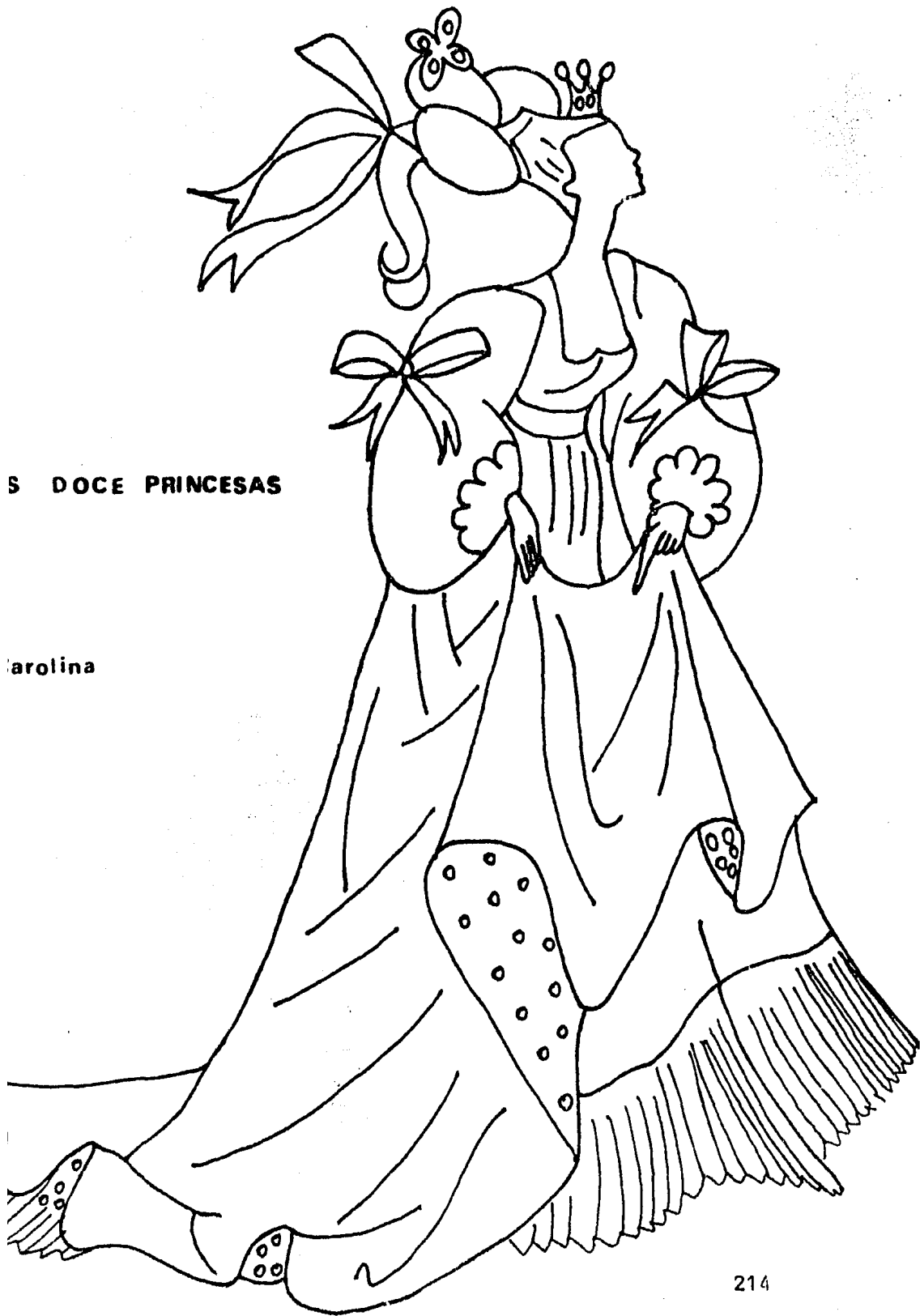


Carlos

LAS DOCE PRINCESAS

Ana





S DOCE PRINCESAS

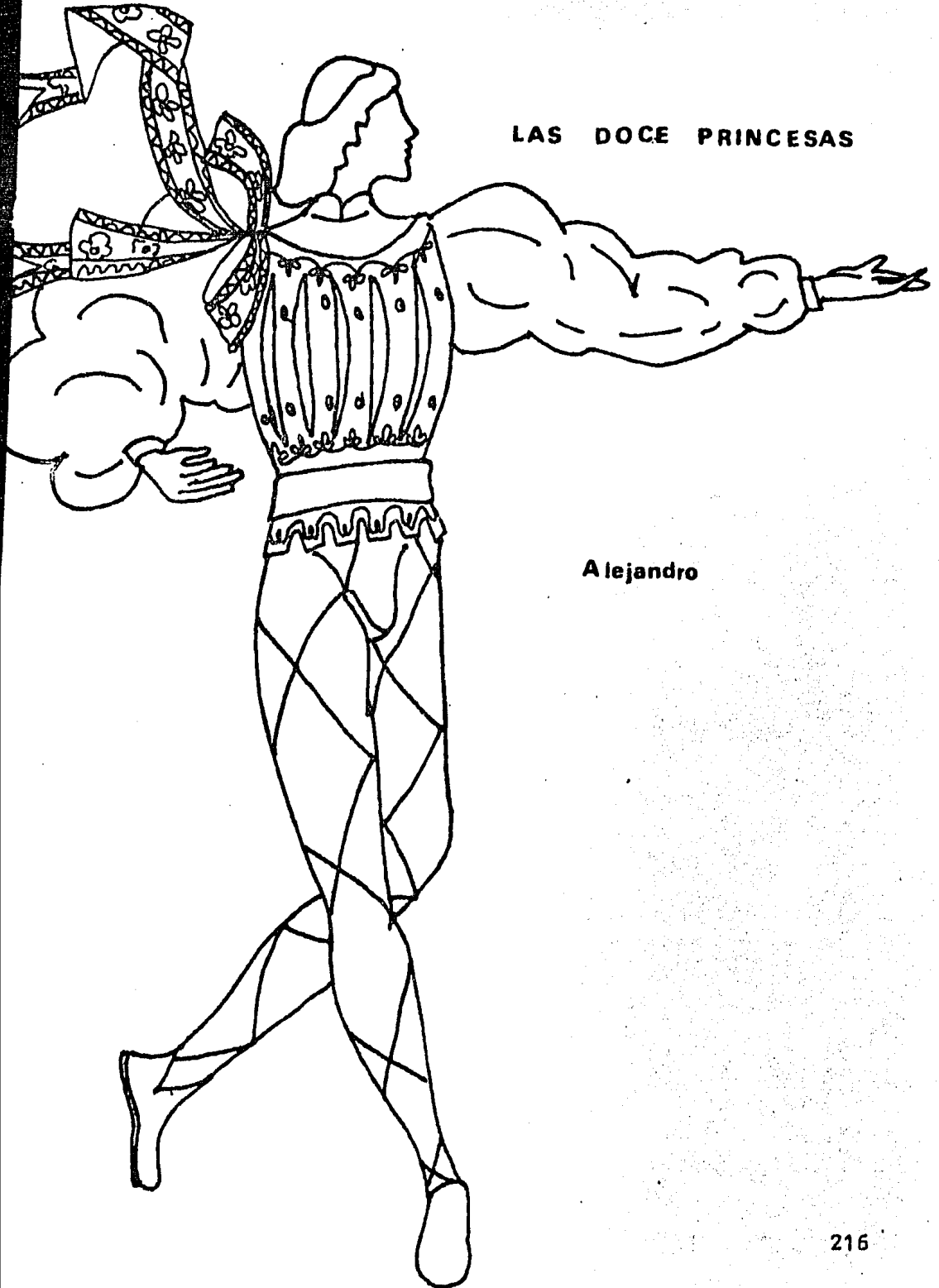
arolina

LAS DOCE PRINCESAS

Elena



LAS DOCE PRINCESAS



Alejandro

5.- BIBLIOGRAFIA

- 1.- PAKER BLANCH MERRITT., Theatre and allied arts.
New York, Wilson
- 2.- JOSEPH MAX VON., La moda.
Barcelona, Salvat
- 3.- BRADSHAW ANGELA., World costumes.
London, A. and C. Black
- 4.- BRUHN WOLFGANG., Apictorial history of costume.
London, A? Zwemmer
- 5.- BURRIS MEYER ELIZABETH., This is fashion.
New York, Harper
- 6.- DAVENPOR MILLIA., The book of costume.
New York, Crown Pub
- 7.- DOWNS HAROL., Theatre and stage.
London, Sir I. Pitman & Sons Hd.
- 8.- FABRE MAURICE., Historie de la mode.
France, Recontre
- 9.- FREIXAS EMILIO., Historia gráfica de la moda.
Barcelona, Suc. de E. Maseguer ed.
- 10.- HANSEN HENRY HAROLD., Historia gráfica del traje.
Barcelona, Juventud
- 11.- HYATT VERRILL A., Historia del traje.
México, cuadernos de cultura
- 12.- KLEPPER ERHARD., El traje a través de los tiempos.
Barcelona, G. Gili
- 13.- KOHLER KARL., A history of costume.
New York, Paver Pub
- 14.- LAVER JAMES., Costume in the theatre.
London, G.G. Harrap
- 15.- SOTTO MARILYN., The art of costume design.
California, Waltert foster