

Universidad del Este
Facultad de Diseño y Comunicación



El atuendo femenino
de la alta burguesía en Argentina

A través de la vida de Felicitas Guerrero
(1846 – 1875).

Daira Torres

ÍNDICE

CAPÍTULO I

1.1 Resumen.....	5
1.2 Introducción.....	6
1.3 Fundamentación del tema.....	7
1.4 Hipótesis preliminar.....	7
1.5 Objetivos.....	8
1.6 Diseño metodológico.....	8
1.7 Estado de la cuestión.....	9
1.8 Pregunta de Investigación.....	10
1.9 Problema de Investigación.....	11

CAPÍTULO II

Marco teórico

Definiciones de atuendo según diferentes autores:

2.1 Concepto de atuendo.....	13
------------------------------	----

Cambios sociales y culturales (1846 – 1875) en Argentina:

2.2 El atuendo como indicador social.....	15
---	----

La mujer más bella de la República Argentina:

2.3 Vida de Felicitas Guerrero.....	17
-------------------------------------	----

Entidades referidas a Felicitas Guerrero y el atuendo femenino en Argentina:

2.4 El Castillo Guerrero.....	18
2.5 Museo Santa Felicitas.....	21

CAPÍTULO III

La escritura de la moda

3.2 Los periódicos de la época.....	24
-------------------------------------	----

CAPÍTULO IV

Evolución del atuendo femenino de la alta burguesía en Argentina:

4.1 La ropa de dormir: De lo simple a lo complejo.....	28
4.2 El vestido de día: Evolución a nivel estético y social mediante los ornamentos.....	30
4.3 El vestido de novia: Imponente, matrimonios arreglados y poder adquisitivo.....	33
4.4 El vestido de noche: La sensualidad de la mujer y el status social.....	35
4.5 El vestido de luto: Un peso social y religioso.....	38
Accesorios y tocados.....	40
4.6 Tipologías de calzados de 1846 a 1875.....	49
4.7 Ropa interior de época.....	52

Aportes del atuendo femenino:

4.8 Museo de la Historia del Traje (1850 – 1880).....57

CAPÍTULO V

Implicancias prácticas:

5.1 Concepto.....63

5.2 Usuario.....64

5.3 Análisis de colecciones, artista plástico.....65

mapa de relaciones.....80

5.4 Muestras textiles.....83

5.5 Figurines y producto final:

❖ Línea Sastrería/ Día.....91

❖ Línea Casual/ Día.....92

❖ Línea Noche.....93

5.6 Figurines.....98

5.7 Producción fotográfica.....103

Conclusión.....105

Bibliografía.....107

Agradecimientos.....108

CAPÍTULO I

1.1 Resumen

Si buscamos en el diccionario la palabra vestuario procede del latín y exactamente del vocablo vestiré, que a su vez emana de la palabra indoeuropea west que puede traducirse como “ropa”.

La palabra vestuario se utiliza como sinónimo de vestido o vestidura. Un vestido es la prenda o conjunto de prendas exteriores que cubren el cuerpo. El atuendo femenino en Argentina fue evolucionando a través del tiempo por distintos factores sociales y culturales, fueron cambiando sus distintas tipologías, largos modulares, paleta de colores, accesorios y tocados. La mujer se adaptaba a cada vestuario cambiando su silueta.

Dentro del objetivo de esta investigación se abordó el concepto “moda” y se caracterizó a través del vestuario de época dentro del período de 1846 – 1875 a través de Felicitas Guerrero quién vivió en esa época y fue un referente en la ciudad de Buenos Aires. Además se caracterizaron las costumbres sociales y culturales en cuanto al vestuario como un indicador social. La vista propia sobre el vestuario como indicador social y la mirada de diferentes autores de lo que significa vestuario como Susana Saulquin, Gilles Lipovetsky, Claude Stresser – Péan, entre otros.

Felicitas Guerrero, una mujer perteneciente a la aristocracia porteña. Vivió en una quinta localizada hoy actualmente en el barrio de Barracas, “plaza Colombia”. Utilizaba atuendos para distintas ocasiones de uso, ya sea para el día, de paseo, de noche, de fiesta, entre otros. La elección de este personaje para abordar la investigación sobre el vestuario se tomó como referente de moda en la ciudad de Buenos Aires. Para obtener material sobre los indumentos de esta época se visitaron distintas entidades que corresponden al vestuario, como el museo Santa Felicitas, el que aporta material sobre donde vivía en aquel entonces Felicitas Guerrero, el Museo de la Historia del Traje, donde trata sobre los distintos indumentos que existieron en el período de 1846 – 1875, a nivel morfológico y sobre la percepción de distintos recursos constructivos. Para finalizar el Castillo Guerrero, quien aporta parte de la historia y de lo que dejó como herencia Felicitas a su familia. La relación de estas entidades es el vestuario, la moda y el personaje histórico que pertenece a la investigación.

Los conceptos abordados en esta investigación fueron ejemplificados mediante un análisis exhaustivo propio sobre la evolución del atuendo femenino en forma de línea de tiempo, la elección de éste análisis va a responder la necesidad de ilustrar los conceptos y las características que se describieron sobre la moda del vestuario,

ya sea en cuanto a las cualidades de su confección, las materialidades que lo definen, su paleta, su textura, entre otros. La recolección de datos mediante trabajo de campo, la observación sobre las distintas entidades que se visitaron y el registro fotográfico propio para poder transmitir los conceptos morfológicos sobre el vestuario y la realización del análisis del mismo.

Los conceptos abordados durante la investigación sirvieron para llevar a cabo recursos constructivos con rasgos característicos del vestuario de época, creados a partir de textiles de punto y planos. Los cuales pasaron por distintos procedimientos manuales para llevarlos a cabo en una colección de sesenta conjuntos, compuesto por tres líneas con distintas ocasiones de uso.

1.2 Introducción

El propósito de esta investigación tiene como principal objetivo demostrar como evolucionaron los indumentos de época y las distintas ocasiones de uso dentro de la alta burguesía y durante el período de 1846 - 1875 abarcando desde la indumentaria, los accesorios y el calzado. Se describieron los cambios sociales y culturales dentro del mismo período en relación con el atuendo femenino, cómo fueron cambiando las tipologías del vestuario dentro de la alta burguesía, con respecto a los factores sociales y culturales que sucedían en aquel entonces en Buenos Aires, Argentina. Para complementar la investigación se exploraron entidades referidas al atuendo femenino de época como, el Museo de la historia del Traje y el museo Santa Felicitas. Además se visitó uno de los castillos de Felicitas Guerrero ubicado en Domselaar, partido de San Vicente, Buenos Aires; Donde vive actualmente parte de la familia Guerrero.

Cuando hablamos de vestuario se pueden observar distintos tipos de recursos morfológicos como la materialidad o superficie textil, la paleta cromática, texturas tanto visuales como táctiles, además de diversas tipologías que van mutando a través del tiempo por distintos factores tanto sociales como culturales. Este recorte de la época se tomó a partir de un personaje histórico argentino, como Felicitas Guerrero, quien vivía en Buenos Aires, en el barrio de Barracas. Es importante para esta investigación ya que provenía de una familia de alto poder adquisitivo, fue referente dentro de la clase social alta e ícono de moda en la ciudad de Buenos Aires. A partir de este personaje se hizo la investigación mediante trabajo de campo, recolección de datos y registro fotográfico propio sobre entidades referidas al vestuario dentro del período de 1846 – 1875.

1.3 Fundamentación del tema

Como diseñador sería interesante indagar sobre los indumentos de época, abarcando la indumentaria en sí, los accesorios que se utilizaban y el calzado; ya que la importancia de la indumentaria de nuestros antepasados presenta cierta riqueza a nivel morfológico y de percepción visual.

Felicitas Guerrero era un ícono para las mujeres en la forma de vestir y por su posición económica, tenía variedad de indumentos para las distintas ocasiones del día, además frecuentaba con las familias más poderosas del Gran Buenos Aires, los negocios del puerto eran un medio por donde traía indumentos, calzados o textiles para sus vestidos, las mujeres anhelaban parecerse a ella. Se la conoció como la mujer más bella de la República Argentina. Se puede decir que este personaje aporta a la investigación la riqueza del vestuario, cómo era, cómo lo usaba y en qué ocasiones se usaban, parte de la historia del mismo, un análisis de percepción personal y para generar nuevos recursos constructivos propios que luego serán parte de una colección de indumentaria.

Es importante dar a conocer la evolución del vestuario de época en Argentina, ya que dentro del éste existen diversas tipologías que fueron mutando a través del tiempo por distintos factores sociales y culturales. Desde ese punto de vista, como diseñador nos parece atractivo abordar ciertos recursos dentro del período de (1846 – 1875), para poder generar una colección de indumentaria que cuente con tres ocasiones de uso, llevadas a una tendencia actual y dirigida a un usuario.

1.4 Hipótesis preliminar

Habiendo investigado sobre entidades referidas al vestuario y a Felicitas Guerrero como el Museo de la Historia del Traje, el museo de Santa Felicitas y el Castillo Guerrero que pertenece a su familia, se puede decir que la expectativa de encontrar distintos tipos de vestuarios de la época en la que vivía Felicitas es de gran riqueza a nivel perceptivo, recursos morfológicos y constructivos que presentan en su totalidad, sería de gran aporte a la investigación para la realización de un análisis descriptivo personal sobre los indumentos, en forma de línea de tiempo mediante un registro fotográfico propio. Además el análisis sería de gran utilidad para demostrar cómo están compuestos los distintos indumentos de la época a medida que evolucionan dentro del período de 1846 - 1875, percibir los distintos tipos de recursos constructivos que existen en distintas superficies textiles para posteriormente generar recursos constructivos propios, tomarlos como referencia en una futura colección de indumentaria que cuente con rasgos característicos de

esta época adaptados a textiles de punto y planos combinándolos de tal modo que se perciba ese recurso de distinta forma en un conjunto.

1.5 Objetivos:

Objetivo general:

Caracterizar desde el concepto “moda” y a través del caso “Felicitas Guerrero” la indumentaria de la alta burguesía porteña.

Objetivos específicos:

Caracterizar costumbres sociales de la alta burguesía, el atuendo como indicador social a través de la moda de Felicitas Guerrero.

Observar y describir mediante trabajo de campo los indumentos de época, que aún se preservan en la actualidad.

Proponer indumentos actuales conservando las invariantes típicas de la época.

1.6 Diseño metodológico

El enfoque metodológico se llevó a cabo de manera cualitativa, ya que se describirán los tipos de atuendos femeninos de época que existen y cómo van mutando a lo largo del tiempo, en Argentina, Buenos Aires dentro del período de 1846 a 1875 a través de un personaje histórico como Felicitas Guerrero. La descripción de los diferentes tipos de atuendos se describirá en forma de línea de tiempo cómo se trabajaron en la asignatura práctica profesional III, para un mejor desarrollo y entendimiento del lector.

El enfoque metodológico desde el cual se abordará el objeto de estudio es además de manera empírica, ya que se refiere a la observación obtenida mediante la experiencia y evidencia, en este caso de la investigación sobre el atuendo femenino al visitar diferentes entidades referidas al mismo y a la historia.

La investigación se abordará mediante bibliografía obtenida en la biblioteca de la Facultad de Diseño y Comunicación de la Universidad del Este, la biblioteca de la Universidad Nacional de La Plata e información aportada por el Museo del Traje de la ciudad de Buenos Aires, Capital Federal, el Museo Santa Felicitas y el Castillo Guerrero.

En cuanto a las técnicas de recolección de datos se tendrá en cuenta la observación de campo, mediante un registro fotográfico propio y la visita a las entidades que

aportarán a la investigación que serán el Museo de la Historia del Traje, ubicado en Buenos Aires, Capital Federal, el Museo Santa Felicitas, ubicado en Barracas, Buenos Aires y el Castillo Guerrero, ubicado en Domselaar, partido de San Vicente, Buenos Aires. Las distintas entidades referidas al vestuario de época aportarán conocimientos sobre las distintas tipologías de atuendos femeninos (1846 a 1875), que se usaban en esta época y conocer visualmente aquellos vestuarios mediante el registro fotográfico y la propia experimentación, además, se conocerá en breve parte de la historia sobre Felicitas Guerrero por medio del relato de su familia y lo que quedó de la antigua quinta de Los Guerreros, hoy actualmente un museo, ya que fue un ícono, en la ciudad porteña. Para poder llevar a cabo la investigación además de la visita a cada entidad y el registro fotográfico se acudió a bibliografía sobre el vestuario y sobre la vida de Felicitas Guerrero.

1.7 Estado de la cuestión

Las definiciones que podemos destacar se describirán a continuación, “La moda del vestido, de todos los objetos diarios sujetos a la moda, esta prenda, en íntimo contacto con la piel del cuerpo, resalta como uno de los signos más representativos del ser humano. La imitación es uno de los núcleos esenciales de la moda y, según la teoría de Herbert Spencer, se concreta en un doble movimiento entre los grupos de menores recursos y los que más tienen: mientras que los primeros intentan imitar a los segundos, estos cambian sus elecciones a fin de no ser alcanzados”. Susana Saulquin, *Historia de la Moda Argentina: Del miriñaque al diseño de autor*, (2006),

“Al vestirnos, preparamos nuestro cuerpo para el mundo social; por medio de la indumentaria que elegimos y su combinación creamos discursos sobre el cuerpo. Nuestro modo de vestir denota indefectiblemente una toma de posición en un sentido de inclusión”. Fernández, C., *De vestidos y cuerpos*, (2013).

“Se destaca el atuendo femenino como la sencillez, la simpleza y sobriedad en los usos femeninos”. Lidia Teresita Berón. *Vestuario Criollo 1770 – 1920*, (2011).

“El traje siguió dos tipos de líneas separadas del desarrollo dando como resultado diferentes tipos de indumentaria. Dado por el sexo, masculino y femenino”. James Laver, *Breve Historia del Traje y la moda*, (2006).

A través de los años el vestuario femenino fue cambiando en torno a la moda, la sociedad (status) y la importancia de la mujer a fin de vestirse adecuadamente en determinadas circunstancias, lugares y por maneras de querer pertenecer. En el caso de Felicitas Guerrero, podemos decir que pertenecía a la clase alta y tenía un importante poder adquisitivo, pudiendo utilizar distintos tipos de atuendos para cada

ocasión del día (vestimenta para dormir, durante el día, otra para reuniones especiales o salidas de noche y otra para el día de campo, entre otros). Estas diversas vestimentas eran accesibles sólo para las mujeres de la alta sociedad porteña y con un estilo de vida muy diferente al resto de las mujeres.

En el campo de la indumentaria, existen diversas tipologías. Se integran diferentes categorías del vestir, que responden a ciertos modelos históricos y se definen por su morfología (forma), se diferencian unas de otras por los materiales utilizados, su función, ocasión de uso y contextos sociales y/o culturales.

Los cambios sociales y culturales en Argentina a través de la vestimenta, son indicadores sociales. El vestido como prenda y los grupos dominantes, los cuales imponían “moda” al ser íconos de la época, hacia las clases subordinadas y se visualizaban como “inalcanzables”. En los últimos años del gobierno de Rosas vuelven a retomar tradiciones hispanocriollas y el estilo de la moda comienza a sufrir algunas modificaciones, principalmente en detalles y accesorios. Las faldas de las mujeres comienzan a ser más anchas y más largas, tomando volumen en 1846, en este entonces las enaguas de crinolina ya habían hecho su aparición en 1842. Las mujeres elegantes de la época se colocaban, sobre unos pantalones de lencería anchos que llegaban hasta los tobillos, adornados de encajes, las faldas bajas o visos de crinolina áspera y con cierta rigidez. Durante estos años ya había desaparecido el peinetón en Buenos Aires, en consecuencia los peinados cambiaron y pasaron a ser raya al medio y recogido con bucles que caían hasta los hombros; una flor completaba el arreglo. En cuanto a los colores el blanco representaba la mitad del distintivo unitario. El celeste, azul y todas sus modificaciones eran la otra mitad. El verde era un color unitario y además, brasileño. El color oro, el amarillo eran también colores brasileños. El color negro representaba el duelo y el colorado era superior, ya que es el color de la patria federal. Además todos los colores que derivaban del colorado eran los colores favoritos de la moda.

El miriñaque llega a Buenos Aires hacia 1860, adoptando la falda una forma de cono que termina con una gran circunferencia en el suelo, armada con aros de acero desde la rodilla hacia abajo.

1.8 Pregunta de investigación

¿Cómo han sido los indumentos en Argentina dentro de la alta burguesía (1846-1875), a través de la vida de Felicitas Guerrero?

1.9 Problema de Investigación

Podemos afirmar que la palabra Vestuario tiene una postura distinta con respecto a diferentes autores como Susana Saulquin, James Laver, Lidia Teresita Berón y Claudia Fernández. Pero también podemos afirmar que todos coinciden con que el vestuario es un indicador social, nos representa e identifica quiénes somos, relacionando el concepto de vestuario y/o atuendo llevándolo a la época de 1846 – 1875 sigue siendo un indicador social. Las mujeres querían pertenecer y mantener cierto status dentro de la sociedad y lo hacían mediante el atuendo, los accesorios y los tocados que llevaban. Los cambios sociales y culturales en Argentina a través de la vestimenta, son indicadores sociales. El vestido como prenda y los grupos dominantes, los cuales imponían “moda” al ser íconos de la época, hacia las clases subordinadas y se visualizaban como “inalcanzables”.

El rol del atuendo femenino en la época del régimen de Juan Manuel de Rosas fue de gran importancia, ya que las mujeres de la elite debían de vestir adecuadamente para el ámbito público como privado. Las costumbres políticas influían en la “moda” y aquella mujer que no las respetaba era signo de no estar a la altura de los demás. Los medios de comunicación como los periódicos de aquel entonces como “La Moda” o “Las camelias” fueron clave para generar una interrelación entre la vestimenta y la política. Juan Manuel de Rosas realizaba campañas destinadas a las mujeres mediante los abanicos litografiados con su rostro y diferentes motivos de paisajes.

La evolución morfológica del vestuario fue mutando en cuanto a largos modulares, superficies textiles, paleta de colores, escotes, tipos de mangas, capas, crinolinas, enaguas, entre otros. Todos estos complementos que integran el vestuario también se modifican en los accesorios, tocados y calzados.

Según “Moda: Historia y Estilos, editorial DK, cada generación reinventa la moda”

Dentro de las tipologías del vestuario de época se encuentran, la ropa de dormir, el vestido de día, el vestido de novia, el vestido de noche, el vestido de luto, sombreros y tocados, guantes/bolsos y calzados. Con respecto al interior del atuendo podemos observar las crinolinas y polisones, enaguas y corsets.

Como se mencionaron anteriormente las diferentes ocasiones de uso que tenían las mujeres para cada ocasión del día, se pueden destacar los distintos cambios morfológicos con el paso del tiempo. Dentro de la ropa de dormir se destacan los distintos ornamentos que van cambiando con el paso del tiempo en cuanto a módulos, tamaños y formas. Además, los largos modulares se pueden destacar como se alargan o se acortan las prendas y las terminaciones también sufren un cambio morfológico. Con respecto al vestido de día podemos destacar los largos

modulares, las diferentes tipos de paletas de colores, el color era importante ya que, existieron diferentes cambios sociales y culturales asociados a este.

El vestido de día también presentaba ornamentaciones, texturas a partir de la materialidad y la particularidad que existía era que el vestido debía combinar con los calzados y los accesorios. Las distintas tipologías del vestido de día, “van y vienen” con respecto a la moda, ya que los recursos se presentan de forma repetitiva en diferentes décadas.

Las características del vestido de día repercuten en las demás ocasiones de usos como por ejemplo los diferentes tipos de recursos constructivos como el polisón que se repite en el vestido de luto o en el vestido de noche, con la diferencia que los vestidos de noche presentaban más lujos, las paletas de colores eran más brillantes y los escotes eran más pronunciados. Los tocados acompañaban el atuendo en general y también sufrieron ciertos cambios, si el vestido era exagerado, el peinado debía tener la misma exageración. La presencia del calzado era igual que el tocado, siempre iba complementando el atuendo en general en cuanto a recursos, textiles, paleta de color y texturas.

En cuanto a las entidades que se investigaron para complementar el desarrollo de esta investigación podemos destacar el Museo de la Historia del Traje, el cual aporta información sobre el vestuario a nivel visual para poder conocer más detalladamente el vestuario de época, respectivamente desde 1846 a 1875. El museo Santa Felicitas, ubicado en la ciudad de Buenos Aires, Capital Federal, el cual aporta información sobre la clase social a la que pertenecía este personaje y cómo era su vida mediante lo que poseía, ya que era un ícono en la época mencionada anteriormente. Además el Castillo Guerrero de Domselaar, partido de San Vicente, donde actualmente vive parte de la familia Guerrero, aportan información sobre la historia de Felicitas Guerrero y algunas imágenes del castillo, la herencia de Josefina Guerrero, sobrina – nieta de Felicitas Guerrero. El trabajo de campo mediante la observación y recopilación de información en las diferentes entidades referidas al vestuario, a un personaje histórico como Felicitas guerrero y a los cambios sociales y culturales sucedidos en ese entonces fueron claves para la transformación del atuendo de la mujer.

En cuanto a las implicancias prácticas que se realizaron en la asignatura de Prácticas Profesionales III, se llevó a cabo un concepto inspiracional mediante el tema central, el atuendo femenino de época de la alta burguesía en Argentina a través de Felicitas Guerrero dentro del recorte de 1846 a 1875. El concepto refleja el contraste de las clases sociales mediante objetos, sensaciones e historia y cambios sociales y culturales de la época donde se mezclan esas sensaciones de diferentes clases sociales para poder crear recursos constructivos y llevarlos a una

tendencia actual. El usuario al que el diseñador se dirige, se lleva a cabo una colección de sesenta conjuntos, divididos en tres ocasiones de uso diferentes. En este caso las tres ocasiones de uso que se realizaron fueron una línea de noche, una línea de día informal y otra línea de día pero con recursos constructivos más referidos a la sastrería. Los rubros que se abordaron en la colección fueron sastrería, lencería y pret. Además se analizaron diversas tipologías del vestuario de época, en cuanto a recursos constructivos, paleta de colores, largos modulares, textiles, texturas y todas las capas de materialidades que llevaban las mujeres en ese entonces. Las colecciones que se analizaron fueron de diseñadores como Nadine Zlotogora, tomando la colección de Otoño/ Invierno de 07', Tregua (grupo de las tres diseñadoras argentinas, (Natalia Casal, Luciana Cornejo y Mariana Rulli), tomando la colección llamada "Hilera" de Otoño/ Invierno de 13' y la colección de novias de 14' y Balenciaga, tomando la colección de Primavera/ Verano de 16'. Además de las colecciones se analizó un artista plástico llamado Bernardo Montoya, el cual trabaja con diferentes tipos de materiales para la construcción y con viruta, donde realiza obras tridimensionales apilando los materiales en diferentes capas y colores, asemejando su obra a rocas o piedras, fusiona distintos materiales para unificarlos, se pueden observar colores neutros y acentos en naranjas, amarillos y algunas tonalidades rojizas. Luego del análisis de cada colección, observando los recursos constructivos de las mismas, texturas, paletas de colores, tipologías y materialidades, se llevó a cabo un mapa de relaciones aplicando de cada colección lo más interesante y lo que se pudo extraer como recurso para generar una nueva colección. Una vez obtenido el análisis del atuendo femenino de época, las colecciones de diseñadores, un artista plástico y el mapa de relaciones, lo que une los diferentes tipos de recursos para poder relacionarlos entre sí y poder realizar muestras textiles, a través del concepto podemos elegir las materialidades, realizar distintos procesos a esas materialidades y comenzar a realizar recursos constructivos que van a ser parte de las nuevas líneas de la colección. Una vez que se obtuvieron esas muestras de recursos constructivos se prueban en diferentes partes del cuerpo para comenzar a dibujar la colección teniendo en cuenta lo que el diseñador quiere comunicar, a qué tipo de usuario va a ir dirigido y las diferentes ocasiones de uso.

Marco teórico

CAPÍTULO II: DEFINICIONES DE ATUENDO SEGÚN DIFERENTES AUTORES

2.1 Concepto de atuendo

Cuando hablamos de “atuendo” nos referimos a la ropa con que alguna persona o un grupo de ellas, cubren el cuerpo; o más estrictamente al conjunto de sus prendas. Ciertos atuendos identifican a categorías o grupos sociales específicos, como los llamados atuendos femeninos o masculinos. La idea de atuendo abarca a las diferentes prendas de vestir e incluso a los accesorios.

“El atuendo es una forma especial de adornar y significar el cuerpo. Este incide en la identidad individual y colectiva. Se podría decir que es una manifestación de nuestro ser, identidad o estilo, influenciado por una tendencia actual o por nuestra misma personalidad.

Estas pautas están íntimamente asociadas a la vestimenta que decidamos llevar, según el contexto, la cultura y la sociedad a la cual pertenecemos. Son transmisoras de información social y personal, por las cuales logramos hacer juicios de valores a través del vestuario que utilizamos. Por lo tanto, la moda no es simplemente una manifestación de futilidad sino que se convierte en un sistema permanente, como mencionamos anteriormente en una realidad social e histórica. Podemos definir al atuendo como una búsqueda de la novedad y una forma de venerar el presente. Estos conceptos se encuentran relacionados entre sí y acordes a una sociedad abierta en una cultura en la cual los valores primordiales son el placer, la búsqueda permanente de pertenecer a un grupo y al mismo tiempo ser diferente, único y exclusivo”. Lipovetsky, G. (1990).

“El atuendo revela una búsqueda de identidad o de diferenciación con los demás. Por ello, adquiere tanta importancia para algunas personas en especial los jóvenes que encuentran su identidad personal y pertenencia a un determinado grupo social. Para algunas personas el atuendo también supone un status social, consideran que el precio de un atuendo es un indicador de riqueza”. Barthes, R. (1967).

“El atuendo parece ser, antes que nada, una necesidad para combatir los efectos del entorno. Sin embargo, el atuendo es también un producto de un hábito social. Por lo mismo, contribuye a definir parcialmente los criterios de una sociedad a cuyas exigencias y reglas debe plegarse”. Claude Streser – Péan. (2013).

“El atuendo debe considerarse dentro del esquema general de la evaluación no verbal. Por esa razón, es importante que lo que llevemos sea congruente con los mensajes que queramos transmitir hacia los demás, siempre que deseemos influir en su comportamiento de un modo positivo o beneficioso para nosotros cuando escogemos un atuendo, tenemos que ser conscientes del mensaje que estamos transmitiendo y el significado que las otras personas puedan percibir”. Joe Naavarro. (2008).

CAMBIOS SOCIALES Y CULTURALES (1846 – 1875) EN ARGENTINA

2.2 El atuendo como indicador social

A través de los años el vestuario femenino fue cambiando en torno a la moda, la sociedad (status) y la importancia de la mujer a fin de vestirse adecuadamente en determinadas circunstancias, lugares y por maneras de querer pertenecer. En el caso de Felicitas Guerrero, podemos decir que pertenecía a la clase alta y tenía un importante poder adquisitivo, pudiendo utilizar distintos tipos de atuendos para cada ocasión del día (vestimenta para dormir, durante el día, otra para reuniones especiales o salidas de noche y otra para el día de campo, entre otros). Estas diversas vestimentas eran accesibles sólo para las mujeres de la alta sociedad porteña y con un estilo de vida muy diferente al resto de las mujeres.

En el campo de la indumentaria, existen diversas tipologías. Se integran diferentes categorías del vestir, que responden a ciertos modelos históricos y se definen por su morfología (forma), se diferencian unas de otras por los materiales utilizados, su función, ocasión de uso y contextos sociales y/o culturales.

Los cambios sociales y culturales en Argentina a través de la vestimenta, son indicadores sociales. El vestido como prenda y los grupos dominantes, los cuales imponían “moda” al ser íconos de la época, hacia las clases subordinadas y se visualizaban como “inalcanzables”. En los últimos años del gobierno de Rosas vuelven a retomar tradiciones hispanocriollas y el estilo de la moda comienza a sufrir algunas modificaciones, principalmente en detalles y accesorios. Las faldas de las mujeres comienzan a ser más anchas y más largas, tomando volumen en 1846, en este entonces las enaguas de crinolina ya habían hecho su aparición en 1842. Las mujeres elegantes de la época se colocaban, sobre unos pantalones de lencería anchos que llegaban hasta los tobillos, adornados de encajes, las faldas bajas o visos de crinolina áspera y con cierta rigidez. Durante estos años ya había desaparecido el peinetón en Buenos Aires, en consecuencia los peinados cambiaron y pasaron a ser raya al medio y recogido con bucles que caían hasta los hombros; una flor completaba el arreglo. En cuanto a los colores el blanco representaba la mitad del distintivo unitario. El celeste, azul y todas sus modificaciones eran la otra mitad. El verde era un color unitario y además, brasileño. El color oro, el amarillo eran también colores brasileños. El color negro representaba el duelo y el colorado era superior, ya que es el color de la patria federal. Además todos los colores que derivaban del colorado eran los colores favoritos de la moda.

El miriñaque llega a Buenos Aires hacia 1860, adoptando la falda una forma de cono que termina con una gran circunferencia en el suelo, armada con aros de acero desde la rodilla hacia abajo.

LA MUJER MÁS BELLA DE LA REPÚBLICA ARGENTINA

2.3 Vida de Felicitas Guerrero



(Figura 1: Felicia Antonia Guadalupe Guerrero y Cueto, más conocida como Felicitas Guerrero en su quinta de Barracas).

Felicia Antonia Guadalupe Guerrero y Cueto, conocida por todos como Felicitas Guerrero, fue llamada por el poeta Guido y Spano “La mujer más bella de la República”. Había nacido en el año 1846, hija de un inmigrante vasco llamado Carlos José Guerrero y de Felicitas Cueto y Montes de Oca, dama de la sociedad porteña.

En 1862, cuando tenía sólo dieciséis años, fue obligada por su padre, quien quería asegurarle el futuro, a casarse con un amigo de él, Martín Gregorio de Álzaga quien tenía entonces cincuenta y dos años y era poseedor de una gran fortuna. Su casamiento fue un acontecimiento muy importante en su época, asistió lo mejor de Buenos Aires, entre muchas familias de la aristocracia porteña, entre ellos su enamorado en secreto llamado Enrique Ocampo.

La pareja que no era muy feliz tuvo un hijo al que llamaron Félix Francisco Solano, quien murió en 1869, cuando tenía tan solo seis años. Al año siguiente Felicitas

queda embarazada de su segundo hijo quien también muere a los pocos días de nacer. Martín su marido ya presentaba algunos problemas de salud, queda afectado por la muerte de sus dos hijos y fallece unos meses después en el año 1870.

Felicitas, que en ese momento tenía veinticuatro años, heredera de 71.000 hectáreas, con una fortuna de más de setenta millones de pesos, inmensa en aquella época, se convirtió en la mujer más rica de la República. Además de ser joven, rica y tener belleza, era la mujer más requerida de Buenos Aires. Entre sus numerosos pretendientes se encontraba Enrique Ocampo, que encontraba ahora una nueva oportunidad para unirse a su amada. Ella era amable y gentil, con la excusa de guardar luto, trataba bien a todos y sin dar esperanzas a ninguno.

Luego de tener un matrimonio a disgusto, la pérdida de dos hijos, no era fácil sobrellevar esta situación. Pero era una mujer de gran carácter y la muerte de su esposo tomó parte activa en la administración de sus propiedades, recorriendo las diferentes estancias, haciendo mejoras e introduciendo innovaciones.

En uno de sus viajes a su estancia "La postrera", en una tormenta pierden el rumbo. Felicitas lo advirtió e hizo detener el carruaje cerca de unos árboles. Entonces se acercó un jinete, quien cuando ella le preguntó dónde estaban, contestó "en mi estancia de Samuel Sáenz Valiente", vecina de las de ella en lo que ahora es General Madariaga. Así conoció al hombre del que se enamoró, un hombre de campo, si bien educado y refinado, muy distinto a sus pretendientes porteños. Poco tiempo después, Felicitas aceptó la propuesta de casamiento de Samuel.

El 29 de Enero de 1872 Felicitas iba de compras al centro de Buenos Aires, para conseguir algunas cosas que usaría para el festejo de la inauguración del primer puente sobre el río Saldo, una ceremonia a la que concurriría el que en ese momento, durante la presidencia de Sarmiento, era el gobernador de la provincia, Emilio Castro. En su ausencia llegó a su palacio en la actual calle Montes de Oca, en Barracas, Enrique Ocampo, preguntando por ella. Mientras le explicaban que Felicitas no se encontraba y que podía volver más tarde, llegaron dos carruajes. En uno iba Samuel Sáenz Valiente y en el otro, Felicitas. Ocampo pidió verla a solas. Felicitas, sospechando que venía a quejarse por su compromiso con Samuel, no hubiera aceptado, pero tenía temor de la escena que se podía producir si Ocampo se encontraba con Sáenz Valiente y consistió.

Efectivamente, Ocampo le reprochó su futuro casamiento con Samuel y ella lo rechazó fríamente. La gente reunida en la casa escuchó una fuerte discusión, seguida de balazos.

De lo que sucedió a continuación, hay dos versiones. La oficial, la que consta en los expedientes, dice que el primero que llegó a la habitación, Cristian Demaría, el primo

de Felicitas quien encontró los dos cuerpos en el suelo. Ocampo había disparado contra Felicitas y luego se habría suicidado. Al abrazar a Felicitas, Cristian se había dado cuenta que aún vivía. La otra versión se dice que Cristian y su padre Bernabé Demaría encontraron a Felicitas tratando de huir tambaleándose y a Ocampo con el revólver y un estoque en la mano. Ocampo apuntó su arma a Bernabé y disparó, errándole, y su hijo se abalanzó sobre él. En el forcejeo, Ocampo perdió el arma y Cristian le disparó a quemarropa en el pecho, y luego le metió el revólver en la boca y le disparó.

Felicitas, malherida, estaba aún viva. Los médicos fueron llamados inmediatamente, pero no pudieron hacer nada. La bala había traspasado un pulmón y la columna vertebral. Falleció al día siguiente, entre grandes dolores un 29 de enero de 1872.

Sus padres, en su memoria, hicieron construir la Iglesia Santa Felicitas, que hoy en día se puede visitar en el barrio de Barracas, Buenos Aires. Se dice que si se deja un pañuelo en la reja de la Iglesia al atardecer, a la mañana aparecerá húmedo de lágrimas y que a los días treinta de Enero se puede entrever una llorosa figura de mujer vestida de blanco vagando por la iglesia. La historia de Felicitas terminó para comenzar una gran leyenda dentro de la aristocracia porteña en aquel entonces, quien hoy en día recuerda su familia.

ENTIDADES REFERIDAS AL VESTUARIO

2.4 El Castillo Guerrero

El Castillo Guerrero, ubicado en Domselaar, partido de San Vicente, Buenos Aires. Es un castillo, que pertenece a parte de la familia Guerrero, más correspondiente a Josefina Guerrero, sobrina nieta de Felicia Antonia Guadalupe Guerrero Reissing y Cueto Montes de Oca, más conocida como Felicitas Guerrero, considerada como “La mujer más hermosa de la república Argentina”, heredera de una gran fortuna y belleza. Actualmente en el castillo vive uno de sus hijos. Es uno de los castillos más cerca de Capital Federal, y uno de los cuales fue destinado como casona de campo para pasar los días alejados de la ciudad. Felicitas Guerrero, una joven de la alta sociedad, dueña de una de las fortunas más grandes del país, se casó a los dieciséis años con Martín Gregorio de Álzaga, el que tenía cincuenta y un años de edad con el cual tuvo dos hijos, el primero llamado Félix Francisco Solano Álzaga Guerrero, fallecido a los dos años de vida por una enfermedad (1866) y su segundo hijo llamado Martín Álzaga Guerrero el cual también falleció cuando era solo un bebé. Quedó viuda muy joven, pasado un año conoce un joven llamado Samuel Sáenz Valiente con el que contrae un compromiso pero al año siguiente (en 1872), tan solo

con veinticinco años de edad la asesinó su enamorado despedido llamado Enrique Ocampo Regueira, tío abuelo de la escritora Victoria Ocampo, en la quinta de los Guerrero (antigua quinta de Álzaga, actualment plaza Colombia), ubicada en Barracas, Capital Federal y actualmente donde se encuentra la iglesia Santa Felicitas y el museo Santa Felicitas.



(Figura 2: Josefina Guerrero en el castillo (Figura 3: Fotografía de Felicitas Guerrero

Relatando la historia de Felicitas Guerrero). en uno de los cuartos principales del Castillo).

Josefina Guerrero en el Castillo relata la historia de su familia y conmemora a Felicitas Guerrero como una joven que nunca pudo ser feliz más allá de la fortuna que tenía. Aunque Josefina nació con cincuenta años de diferencia de la muerte de Felicitas Guerrero, siempre la consideraron alguien muy importante en su historia: “Felicitas era sagrada en la familia, siempre estuvo presente en todo. Para mi abuelo fue una santa de los altares, alguien a quien no pudo olvidar jamás, a pesar que tenía catorce años cuando la mataron”, recuerda.

El Castillo Guerrero cuenta con varias habitaciones ya que la familia Guerrero es numerosa, Felicitas tenía diez hermanos menores que ella, en una de las habitaciones se observaba algunas pertenencias de Felicitas que quedaron en la familia Guerrero. Como vestidos, un par de zapatos, algunos muebles que llevaban el grabado de la inicial del padre de Felicitas, llamado Carlos José Guerrero y Reissing. Además el castillo cuenta con salas de estar muy grandes y un sótano en el que antiguamente se encontraban los empleados del castillo y la cocina. Hoy en la actualidad no hay nada son solo pequeñas salas vacías y con techos bajos.



(Figura 4: Frente del Castillo Guerrero).



(Figura 5: Entrada al Castillo Guerrero).



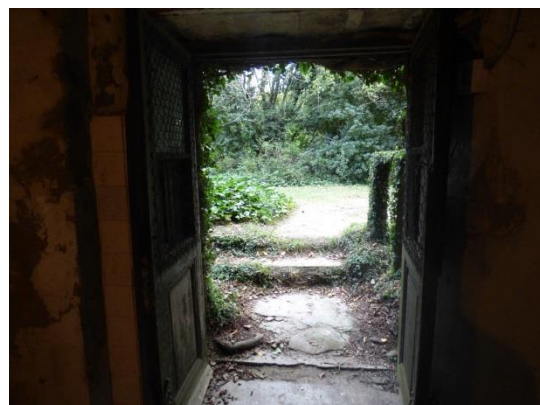
(Figura 6: Zapatos pertenecientes a Felicitas).



(Figura 7: Vestido, Guantes, bolso de mano).



(Figura 8: Vestido perteneciente a A la familia Guerrero en el Castillo).



(Figura 9: Entrada al sótano del castillo de los Guerrero donde guardaban mercadería).

En estas fotografías se observan algunos atuendos que se encuentran dentro del castillo pertenecieron a Felicitas Guerrero y su familia, son atuendos del año 1870 y en la última fotografía se observa la entrada hacia el sótano desde adentro del mismo. El castillo cuenta con tres pisos los cuales dos están habilitados para visitar porque el tercer piso está en refacción, todos los años arreglan el castillo para aquellas personas que les interesaría saber sobre la vida de Felicitas Guerrero.

La riqueza de visitar el Castillo de la familia Guerrero es que además de poder conocer parte de la historia contada por la sobrina – nieta (Josefina Guerrero) de Felicitas, es la indumentaria que tienen en las distintas habitaciones, vestidos, bolsos, guantes, zapatos. Lo poco que les quedó de Felicitas Guerrero y cómo lo mantienen. Además en la habitación principal cuentan con un cuadro de cómo era Felicitas antes de morir.

2.5 Museo Santa Felicitas

Alrededor de 1850 la aristocracia porteña, vivía en la zona cercana a plaza de mayo, hoy San Telmo, Monserrat y San Nicolás. Varias familias de la aristocracia porteña tenían quintas en Barracas, donde se instalaban para descansar.

El museo Santa Felicitas, ubicado en la ciudad de Buenos Aires, barrio de Barracas, se encuentra frente a la plaza Colombia. Antiguamente, donde se ubicaba la antigua quinta de Álzaga. Martín de Álzaga, se vinculó en actividades comerciales con Carlos Guerrero, de quien se hizo amigo. Estaba casado con Felicitas Cueto Montes de Oca con quien tenían once hijos, la mayor de sus hijas se llamaba Felicitas Guerrero. Felicitas se casa con Martín de Álzaga en 1864. Ellos tuvieron un hijo llamado Félix, que muere a los seis años, al año siguiente pierde un embarazo y además queda viuda en 1870.



(Figura 10: Quinta de los Guerrero).

Esta quinta contaba con toda la plaza Colombia (la que es actualmente llamada así), la iglesia, actualmente llamada Santa Felicitas y los templos escondidos debajo del colegio que se encuentra detrás de la iglesia actualmente. La iglesia Santa Felicitas se inauguró en 1876 en honor a Felicitas Guerrero como oratorio privado, además fue la primera iglesia donada a la municipalidad muchos años más tarde de la muerte de Felicitas Guerrero. Detrás de esta iglesia se observa un colegio que debajo del mismo se encuentran los llamados templos escondidos, son tres pisos subterráneos donde antiguamente existió un comedor para los obreros. Hoy en día estos templos se pueden recorrer y existen muchas antigüedades de la historia argentina que se pueden observar.



(Figura 11: debajo de la iglesia Santa Felicitas se encuentran “Los templos escondidos”, donde antiguamente se comunicaba con la quinta).

Esta fotografía representa los pasillos subterráneos de los templos escondidos donde se comunican distintos espacios mediante puertas dobles de maderas, donde antiguamente comunicaban la quinta de los Guerrero con un oratorio donde actualmente se encuentra la iglesia Santa Felicitas. Además antiguamente la familia guardaba su mercadería desde alimentos hasta dinero y textiles para la fabricación de indumentaria que provenía de los puertos de Buenos Aires. Dentro de la visita al Museo se puede conocer un poco sobre la historia de Felicitas en Buenos Aires donde vivía y cómo es hoy.



(Figura 12 y 13: Frente de la iglesia Santa Felicitas y lateral donde se entra a los pasillos subterráneos).



(Figura 14: Escultura en honor a Felicitas junto a su hijo Félix dentro de la iglesia).

Una de las construcciones que realizó la familia Guerrero fue ésta iglesia, la que fue diseñada por el arquitecto Ernesto Bunge, en estilo ecléctico alemán. Tiene una característica muy especial y poco usual en las iglesias, en el atrio hay una escultura de mármol donde se ve representada Felicitas junto a su hijo Félix.



(Figura 15: Se observa un vestido que es el más conocido en fotografías de Felicitas).

CAPÍTULO III: LA ESCRITURA DE LA MODA

3.1 Los periódicos de la época

Entre 1840 y 1880, la narrativa de la moda fue utilizada para discutir de manera indirecta muchos otros temas como política nacional, el rol cambiante de los hombres o las mujeres en el ámbito público, la modernidad y el rol de consumo. Alberdi describió modas y costumbres, que eran en general, irrelevantes e imposibles de imitar para la gran mayoría de la población porteña. Alberdi señala la conciencia de esa generación, de los cambios sociales del período, sobre todo con respecto a la emergencia de un mercado monetario donde la acumulación de riqueza no se relacionaba con la herencia, y donde el consumo se convirtió en el ámbito fundamental de la construcción identitaria.

Nestor García Canclini lo explica: “En sociedades modernas y democráticas, donde no hay superioridad de sangre ni títulos de nobleza, el consumo se vuelve un área fundamental para instaurar y comunicar las diferencias”.

En 1848 las litografías de modas retrataban a criados, situados detrás o al lado de miembros de la elite criolla, lo cual representaba una manera de elevar el status de la clase alta, entre actividades relacionadas con salidas al teatro, mateadas compartidas y veladas nocturnas. La Argentina se refería a la cantidad de cinta necesaria para adornar el vestido de una esclava y denotar estatus en público, a la vez se destacaba la presencia del ama con un elaborado tocado.

Alberto Julián Pérez argumenta que la política cultural del régimen de Rosas generó la ilusión de un diálogo entre sectores, cuando en realidad el rosismo percibía a los miembros de los grupos marginados como “posesiones” que la economía de las estancias debía dominar. Rosas reactivó la trata de esclavos. Él mismo era propietario de treinta y cuatro, uno de los cuales fue marcado en la frente, y para mantenerlos en “orden” prefería apelar a los azotes.

Las familias de clase alta tenían esclavos, los esclavos domésticos realzaban el prestigio social, y en una época es escasa mano de obra, hacían la diferencia en el trabajo de la tierra. Las litografías de modas reflejaban el poder mostrar a jóvenes esclavas que actuaban como “accesorios” de una ama de posición acomodada. Las negras y las mestizas sabían que para ellas las condiciones de vida empeoraban cuando tenían su libertad, se mantenían en una situación de servidumbre cuando no podían conseguir un trabajo de costurera, lavandera o vendedora callejera.

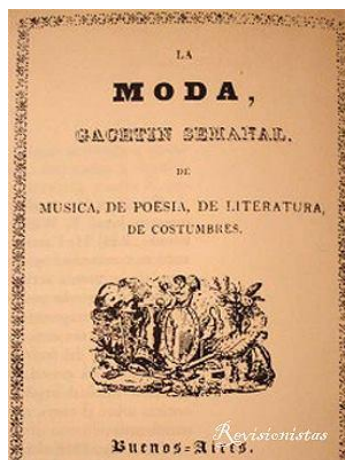
Los escritores y políticos de la época de Rosas, argumentaban que el desarrollo de las costumbres elevaría y renovarían el carácter de la nación. Los relatos sobre las costumbres y la moralidad sobre la indumentaria iban a tener un papel importante. La moda apareció en forma de cambio y renovación en la materia política. Con el uso de escritura de la moda, esta escritura actuó como un medio viable de protesta política. El periódico de “La Moda” de Buenos Aires, disimulaba sus inclinaciones ideológicas y sus programas de reforma nacional en las descripciones de apariencia e indumentaria.

Las redactoras de “La Camelia”, utilizaban sus columnas de moda en los periódicos dirigidos con una audiencia femenina cada vez más alfabetizada para discutir una variedad de temas, como la necesidad de mejorar la infraestructura de la ciudad y ampliar las veredas para acomodar el proceso de urbanización, la necesidad de lanzar campañas de higiene y de ajustar las modas europeas a las realidades argentinas del momento. Además, hacia campaña para restaurar y democratizar la sociedad posterior al rosismo y además recurrían a la descripción de la moda para poder plantear diferentes argumentos. Pero este periódico, también fue importante porque abundaban las secciones para el hombre consumidor o para la mujer que compraba por él, sobre las últimas tendencias de moda, objetos, peinados y otros objetos de consumo. En el imperio de lo efímero, Gilles Lipovetsky rastrea la evolución de la democracia moderna a través de la historia de la indumentaria. “La moda”, sostiene la fortaleza de la “conciencia”, de la identidad individual y colectiva de cada uno. Y escribe: “Coacción colectiva, la moda permitió una relativa autonomía individual en materia de apariencia e instituyó una relación inédita entre el átomo individual y la regla social”.



(Figura 16: periódico “La camelia”).

El periódico “La Moda” fue una de las primeras publicaciones en expresar esta relación entre moda y democracia: “la legislación, la moralidad, la educación, la ciencia, el arte, lo mismo que la moda es la democracia”. La narrativa sobre La Moda tuvo un papel en la construcción de identidades estéticas y políticas. Bajo el encabezado de “modas porteñas”, los redactores definieron al nuevo hombre argentino como alguien que se rige por los modelos europeos y modifica los accesorios a fin de vestirse de acuerdo con el estilo nacional. “Nuestras modas como se sabe no son, por lo común, sino una modificación de las europeas, pero una modificación artística ejecutada por los hombres inteligentes”. El discurso de La Moda: demostrar la significación de poder implementar costumbres europeas modificadas en función de la dinámica social específica de la región. Las primeras imágenes de los estilos de peinado femenino brindan los matices de la moda en la época. “Modas de señoras, peinados”, los accesorios provocativos para el pelo que usaban las mujeres de Buenos Aires. A fin de distanciarse de los estilos de la época colonial. El periódico La Moda manifestaba con prudencia su apoyo a las políticas federales como “modas políticas” un artículo sobre los usos simbólicos y el color punzó federal, el cual era un respaldo político de Rosas. La escritura prometía el cambio y el progreso, además, dedicó un número sobre el concepto de movimiento y flujo. La historia de tapa hacía de “flujo” un sinónimo de “costumbres”.



(Figura 17: Periódico “La Moda”).

El discurso de doña Josefa en *El Zonda* de San Juan, el periódico de interés regional. Una columna exponía con mayor claridad los elementos del estilo y el buen gusto con una guía alfabética, que implicaba destacar la intención didáctica de la escritura de la moda de la época. En las páginas del *Iniciador*, Alberdi sostuvo que las naciones emergentes debían priorizar la educación de los ciudadanos y la formación de las costumbres. “La libertad como el despotismo vive en las costumbres”, escribió en “Sociabilidad”: “Quien dice costumbres, dice ideas, creencias, hábitos, usos”. Se vinculaba la moda a la construcción de la nación, Cané publicó en *El Iniciador* un tratado titulado “Modas”. Este tratado también abordaba la moda en un sentido metafórico cuando verbalizaba las corrientes políticas y filosóficas que contribuirían a la nación moderna. “Nuestro siglo es modista, porque es un siglo de movimiento, de novedades, de progreso”, afirmaba.

Los miembros destacados de la Joven Generación Argentina siguieron expresando sus ideas a la moda y sus objetivos políticos para las naciones emergentes de la región. Cané decidió que la moda era lo más activo de todos los agentes de progreso, señaló: “No hay modas retrógradas, porque toda moda es un aprendizaje, una nueva adición, siempre más y más perfecta, aunque sea de una misma cosa”. En abril de 1852, dos meses después de que los unitarios infligieran la derrota definitiva de Rosas; en el periódico *La Camelia*, sus redactoras mantuvieron el anonimato de principio a fin, Janet Greenberg, las identifica como Rosa Guerra y Juana Manso. Por medio de la escritura de la moda, las redactoras de este periódico abordarían temas tan diversos como el arte de editar un periódico, la reforma educativa y la interrelación entre moda y política.

Las tres redactoras anónimas de *La Camelia* tenían la precaución de disimular sus identidades en la escritura, para lo cual sólo se definían por la negación: “Sin ser niñas ni bonitas, no somos viejas ni feas”. Habría que hacer una hipótesis de que este camuflaje era una manera de proteger su identidad y su vida privada. Éste periódico se caracterizaba como apesivo, con poca vida y escasos colores, la moda bajo el régimen federal. El periódico femenino de moda afirmaba tener un papel significativo en la liberación de las mujeres sobre sus estilos de vida, al proponerles numerosas opciones especialmente glamorosas. Además promovían el concepto de cambio al sistema de la moda como una fuerza que permitía el rejuvenecimiento de la nación. El cambio, que habían señalado los integrantes de *La Moda* y *El Iniciador*, era necesario para que se materializara cualquier tipo de prosperidad, fuera industrial, económica o política. *La Camelia* asociaba la prosperidad moral a la moda cuando describía a la mujer hispanoamericana ideal. Para sus redactoras, la escritura de la moda era un medio para adquirir una perspectiva juvenil pero moral. La descripción de la moda en el periódico no necesitaba frases con una carga moral para transmitir un mensaje político.

Hilda Sábato y Luis Alberto Romero explican que después de 1860, surgieron más de cuatrocientos negocios dedicados a la industria de la ropa, y consideran de hecho la “gran tienda” (a diferencia del almacén o la pulpería de épocas anteriores).

CAPÍTULO IV: EVOLUCIÓN DEL ATUENDO FEMENINO DE LA ALTA BURGUESÍA EN ARGENTINA

4.1 La ropa de dormir: De lo simple a lo complejo



En 1846 la ropa de dormir era una especie de túnica blanca de manga corta con escote ancho y pronunciado, presentaba puntillas en el mismo, de formas orgánicas y meramente decorativas, su paleta de color era blanco y su superficie textil plana. La manga si bien era corta pasaba los hombros, con poco evasé y unas terminaciones bordadas con formas orgánicas realizadas manualmente.

Por encima del busto presentaba excesivos pliegues lo que generaba cierta volumetría que caía en forma recta, la terminación de ésta prenda de dormir era recta con dobladillo simple también cosido a mano.

(Figura 18: ropa de dormir de 1846)

En 1850 la ropa de dormir cambia, el escote se cierra de forma circular y presenta un canesú exclusivamente de encaje y puntillas por debajo del busto, el acceso a la prenda es mediante una cartera hasta la terminación de la prenda, donde se prende mediante botones. Las mangas pasan a ser largas y los puños presentan un pequeño recorte en forma triangular, el textil de éste recorte es igual al del canesú. La silueta sigue manteniéndose recta y su largo modular es hasta los tobillos, su terminación continúa recta con dobladillo simple. El color que predomina es el crudo. (Figura 19: ropa de dormir de 1850).





En 1860 el escote se cierra aún más que en 1850, cuenta con puntillas de encaje donde conforman el cuello, un canesú más pronunciado en forma de V con la misma materialidad pero presenta más transparencias. Continúa la cartera con el largo modular hasta los tobillos y terminación simple. Las mangas siguen siendo largas pero volumétricas hasta los puños, presenta textura en el puño de forma triangular al igual que en 1850, pero más pronunciada. La paleta de color que predomina es el blanco y el marrón.

(Figura 20: ropa de dormir de 1860)

En 1870 el escote se transforma en cuello alto donde las puntillas pasan a ser un calado de forma orgánica, en módulos grandes, la cartera presenta un largo modular extenso, ya que la prenda presenta un largo modular tapando los pies. Comienzan aparecer las tablas a partir de la materialidad en la totalidad de la prenda, excepto a terminación que se vuelve un “volado”. En los laterales de la prenda desde los hombros hasta donde comienza el volado, presenta pliegues de puntillas en forma exagerada. Las mangas siguen siendo largas, pero a su vez se transforman en rectas con puños simples. El color que predomina en la ropa de dormir es el blanco/ crudo.

(Figura 21: ropa de dormir de 1870).



En 1875 se simplifica la prenda en general contiene mucho menos ornamentos, es sin mangas y como terminación los volados son más pequeños en su totalidad. El largo modular es más corto, cuenta con un poco de evasé desde la cintura hacia abajo. Presenta una paleta de color neutra, blanca y como terminación es simple realizada a mano.

(Figura 22: ropa de dormir de 1875).



4.2 El vestido de Día: Evolución a nivel estético y social mediante los ornamentos

En 1846 el vestido de día presenta un escote en forma de bote con exceso de textil generando pliegues de hombro a hombro. Las mangas por debajo de los hombros presentaban un volumen exagerado, eran las mangas en forma bombé y luego anatómicas desde el codo hasta la muñeca. La cintura estaba marcada mediante un lazo y a partir de la cintura el vestido tomaba la forma de una campana con terminación recta. La paleta de color que presenta es monocromática.

(Figura 23: vestido de día de 1846).

1850 el escote pasa a ser más cerrado y presenta un cuello sastrero con una solapa de terciopelo, resalta más la parte superior y marca aún más la cintura mediante un lazo. Las mangas continúan siendo largas y presentan excesivo evasé de manera recta, pasando la cintura la silueta sigue siendo campana pero con más volumen. La paleta de color es monocromática al igual que en 1846.

(Figura 24: vestido de día de 1850).



En 1860 el escote se abre un poco de manera circular donde aparecen los volados en la parte superior e inferior como terminación y las telas más livianas. Las mangas se acortan pasando el hombro y se exagera el volumen a partir de los volados y la materialidad. El corset toma protagonismo con terminación triangular pasando la cintura. Su forma de campana y volumétrica continúa, aunque presenta más exageración con terminación de doble volados a partir de la materialidad.

(Figura 25: vestido de día de 1860).

En 1870 aparece el vestido de día para montar, las mujeres de alto poder adquisitivo llevaban este tipo de vestido, con rasgos ingleses. El escote es completamente cerrado con cuello estructurado alto. El corset se alarga hasta la primer cadera con una chaqueta adherida con botones y mangas largas entalladas; el cuello en forma de V, donde presentaba volados. El corset y la falda se separan en dos piezas, la estructura de la falda presenta volumen hacia atrás, mediante el "polisón". Los volados dobles como terminación, se transforman en módulos más grandes y crean una superposición de textiles. En cuanto a la paleta comienzan aparecer dos colores en un atuendo.



(Figura 26: vestido de día de 1870).



En 1875 lo que modifica con respecto al atuendo de 1870, es el volumen en la parte trasera de la falda, es mucho más exagerado y termina en una especie de godet. En la parte lateral la falda se abre y presenta capas de textil ayudando a generar el volumen hacia atrás.

(Figura 27: vestido de día de 1875).



4.3 El vestido de novia: Imponente, matrimonios arreglados y poder adquisitivo.

En 1846 el escote es abierto hasta los hombros como el vestido de día, donde presentaba pliegues y superposición con respecto al corset que pasaba por debajo de la cintura. Su terminación era triangular hasta la primer cadera, la parte inferior presentaba forma de campana y la terminación era recta. La paleta de color era un blanco crudo un poco brillante.

(Figura 28: vestido de novia de 1846).

En 1850 aparece el velo como parte del tocado, un textil con un poco de transparencia y visualmente liviano, a tono del vestido y con ornamentos de puntillas. El escote sigue siendo abierto pero más ovalado, las mangas continúan siendo cortas pero con volados generando volumen y su materialidad es de encaje bordado. En el pecho por lo general tenían ornamentos contruidos a partir de la materialidad, como flores donde la cintura era ceñida, a partir de la misma la parte inferior era en capas de textil con terminaciones orgánicas, generando volumen en forma de campana. La paleta de color continúa siendo cruda más bien opaca.



(Figura 29: vestido de novia de 1850).



En 1860 desaparece el velo y el escote es pronunciado pero circular a diferencia de 1850, donde la pieza que superponía al escote se genera una pieza individual, con terminación en picos. Comienza aparecer un juego de materialidades distintas, en cuanto a brillo y otras más opacas. El corset sigue vigente pero su terminación pasa a ser recta hasta la cintura, la parte inferior comienza a ser más volumétrica y las capas de 1850, pasan a ser módulos más grandes. Las terminaciones son en picos y la paleta de color comienza a ser más blanca que cruda.

(Figura 30: vestido de novia de 1860).

En 1870 vuelve aparecer el velo, pero comienza a tener un largo modular como el atuendo general. El rostro de la mujer es tapado por el velo hasta el pecho. El escote pasa a ser en forma de V pero no tan pronunciado, aparecen los volados tanto en el pecho como en los puños de las mangas, las cuales cambian su largo modular hasta las muñecas. La morfología de la parte inferior va disminuyendo, ya no presenta esa cierta estructura de campana como en los años anteriores. Los volados como terminación se transforman en texturas táctiles donde generan cierto volumen, que se encuentra en la parte trasera. El largo modular tapando los pies y la paleta de color es un blanco intermedio.

(Figura 31: vestido de novia de 1870).





En 1875 el vestido de novia se asemeja mucho al vestido de día de 1870, donde se separa el corset de la falda. El corset presenta un largo modular hasta la primer cadera, con terminación triangular. El escote es alto y estructurado, por encima del corset presenta una chaqueta con botones y mangas sastreras entalladas, los puños presentan volados con terminaciones orgánicas. La falda presenta volumen hacia la parte trasera, donde se observa la cola que cae hacia el suelo con terminación circular. Los volados y pliegues pasan a ser ornamentaciones que componen la falda. La paleta de color es crudo en su totalidad.

(Figura 32: vestido de novia de 1875).



4.4 El vestido de noche: La sensualidad de la mujer y el status social.

En 1846 el escote continúa siendo bote al igual que el vestido de día, con la diferencia que es plano y no presenta pliegues. Las mangas son largas hasta las muñecas y entalladas. El corset es hasta la cintura con terminación triangular. La parte inferior presenta frunces y la falda es más bien campana con terminación simple, el chal era de lanilla, a veces tejidos para cubrirse la espalda. La paleta de color es más ocre.

(Figura 33: vestido de noche de 1846).

En 1850 el escote es circular pronunciado hacia los hombros, donde presenta una superposición de distintos tipos de textiles, en forma de capa. Las mangas en este caso se acortan hasta antes del codo. El corset es hasta debajo de la cintura con terminación triangular pero no tan pronunciada como en 1846. La parte inferior continúa siendo campana con exceso de material, cambia el largo modular con respecto a 1846, ya que se observan los pies. El chal continúa vigente pero en este caso es de un textil más liviano y ornamentoso. La paleta de color es más bien cálida con respecto a 1846.

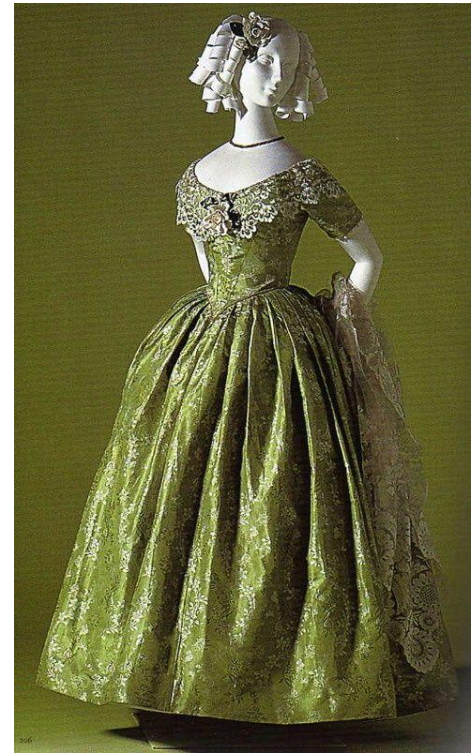
(Figura 34: vestido de noche de 1850).



En 1860 a diferencia del vestido de día, el escote es más abierto, las mangas más cortas y los volados no tan exagerados. La cintura se marca con un lazo de la misma materialidad y a veces con ornamentos como flores. No presenta demasiada volumetría a comparación del vestido de día. La paleta que presenta es más fría que el vestido de día. (Figura 35: Vestido de noche de 1860).

En 1870 a diferencia del vestido de día, presenta un escote mucho más pronunciado y de forma ovalada, no presenta casi mangas sino un simple volado. La cintura se marca con un lazo y aparece el “delantal”, como superpuesto a la parte inferior del vestido. El delantal presenta como terminación doble volado a partir de la materialidad. La terminación del vestido es simple y en la parte trasera aparece una pequeña cola de forma circular. La paleta de color es desaturada más bien fría.

(Figura 36: vestido de noche de 1870).



En 1875 se asemeja al vestido de día de 1870 en forma de traje, donde se divide en dos piezas, corset y falda. La volumetría se encuentra en la parte trasera de la falda a diferencia del vestido de día de 1870, el polisón es el protagonista en este vestido de noche. El escote es recto y pronunciado con ornamentos y exceso de materialidad. Dentro de la paleta de color comienza aparecer el amarillo y el color oro en los vestidos de noche.

(Figura 37: vestido de noche de 1875).



4.5 El vestido de luto: Un peso social y religioso

1846 el escote es pronunciado pero de forma recta a comparación de los demás vestidos de ésta época. Las mangas son cortas con terminaciones rectas y pasando el hombro. La cintura está marcada con un lazo, que lleva un moño, la parte inferior es con forma de campana pero recta y la paleta de color es neutra.

(Figura 38: vestido de luto de 1846).

En 1850 el escote cambia y pasa a tener forma en V, el textil es más liviano y no tan estructurado como en 1846. Las mangas son tres cuartos rectas y con cierta soltura. La parte inferior es en capas en su totalidad, presenta volumetría y su paleta de color es neutra.

(Figura 39: vestido de luto de 1850).





En 1860 el escote es cerrado totalmente con cartera y botones hasta la cintura, donde termina el corset y comienza la parte inferior con volumetría y exceso de materialidad. Las mangas son rectas hasta los codos y luego presentan evasé hasta las muñecas. Las terminaciones son rectas, simples y la paleta de color continúa siendo neutra.

(Figura 40: vestido de luto de 1860).

En 1870 el escote continúa siendo totalmente cerrado pero en el pecho llevan un pañuelo con forma de moño de color negro. Las mangas son sastreras, entalladas y largas hasta las muñecas. El lazo marca la cintura con un moño hacia el costado izquierdo y la parte inferior no es volumétrica como en 1860, sino más bien recta con terminación de volados y pliegues. El volumen que presenta la parte inferior es hacia atrás. La paleta de color continúa siendo neutra.

(Figura 41: vestido de luto de 1870).





En 1875 los cambios con relación a 1870 es que no lleva pañuelo negro sino una textura a partir de la materialidad desde los hombros hasta la primera cadera a tono con el vestido. Los botones son dobles como acceso a la prenda y la parte inferior presenta volumen hasta las rodillas, luego cae recta con pliegues tapando los pies. La paleta de color es neutra.

(Figura 42: vestido de luto de 1875).

4.6 Accesorios y tocados

En 1846 la capota era pequeña, con una paleta de color de tonos fríos y cálidos. Los adornos eran flores con hojas de diferentes tamaños sobre un lateral de la capota. Se observan volados en la parte de la nuca como terminación y un pequeño frunce por encima de ellos. Como avío para ajustar la capota se puede ver un lazo de cinta, cuya materialidad es seda. En su interior presenta forrería de seda al igual que en su exterior.

(Figura 43: capota de 1846).



En 1850 la capota cambia su morfología a una más ovalada en la parte trasera. La parte de la frente era más alta para poder protegerse del sol. Los adornos continúan, aunque en una forma más concentrada en el lateral de la capota. La paleta de color es cálida y neutra con tonalidades marrones, rosas y blancas. La materialidad es más rígida y las cintas como avíos continúan aunque cambia su paleta a composé de la capota. La materialidad ya no es tela sino una especie de material rígido.

(Figura 44: capota de 1850).



En 1860 la capota a diferencia de 1850, el frente se alarga y tiene una forma más orgánica y no tan estructurada. Los adornos desaparecen y son reemplazados por un pañuelo con motivos florales donde se sujeta mediante un moño de gran tamaño. La paleta de colores sigue siendo neutra, excepto el pañuelo que es de una paleta fría con tonos cálidos y el material es rígido tramado por fuera y por dentro presenta una forrería con textiles.

(Figura 45: capota de 1860).



1870 los adornos se exageran por medio de las plumas y distintos textiles generando volumen en la totalidad de la cabeza. El tamaño de la capota es menor que en años anteriores, presenta otra morfología con los laterales hacia arriba, el material sigue siendo tramado y su materialidad sigue siendo rígida. La paleta de color es neutra.

(Figura 46: capota de 1870).



El tocado en la mujer con el paso del tiempo fue cambiando por razones sociales y culturales en 1846 se puede observar un recogido con trenzas en forma de espiral, con ubicación en la nuca. La parte de la frente, se llevaba el cabello hacia atrás y era gracias a los rulos ese “volumen” que se generaba en los costados de las orejas.

(Figura 47: tocado de 1846).

1850 a diferencia de 1846 el volumen que estaba en los laterales de la cabeza se desarma y se deja caer en forma de rulos con la raya al medio. El recogido no es tan volumétrico, sino que pasa una trenza por encima de la cabeza en forma de corona y era una trenza simple, el rodete con menos volumen se mantiene en la nuca con la diferencia que este no presenta trenzas.

(Figura 48: tocado de 1850).



En 1860 el tocado cambia y vuelve el volumen en la nuca como en 1846 con trenzas en forma de espiral y más volumétricas, solo que el cabello se retira de la frente y forma parte del espiral en forma tirante y despejando la vista. La trenza en forma de corona de 1850 desaparece.

(Figura 49: tocado de 1860).

En 1870 el peinado llevaba algún tipo de adorno en este caso un moño, el recogido se desase y predominan los bucles generando más cantidad de cabello, en forma de “caída” hacia un lateral. La frente sigue despejada al igual que en 1860. El recogido es solo como una media cola en altura.

(Figura 50: tocado de 1870).



En 1880 el tocado es con la raya al medio bien tirante, se recoge más el cabello a comparación de 1870, los bucles en exceso desaparecen y se transforman en rulos más tomados dejándolos sueltos. El recogido es hacia atrás de la cabeza.

(Figura 51: tocado de 1880).

Dentro de los accesorios se pueden destacar bolsos, abanicos y parasoles de distintos tamaños, colores y formas a lo largo del tiempo, al igual que sus materialidades. Además se puede destacar el trabajo manual, el bordado y los diferentes dibujos pintados en abanicos y parasoles sobre todo.

En 1846 se puede destacar el abanico como estructurado con dibujos en su totalidad, presenta una paleta de color neutra y fría, como tonalidades azules y acentos en colores cálidos. El dorado está presente tanto en el abanico de 1846 como en el parasol de esta época. El parasol presenta flecos como terminación en tonalidades frías, también presenta dibujos con motivos florales, su materialidad visualmente es un textil de poco peso. El mango donde se sujeta es de forma pequeña en color neutro y con forma circular. (Figura 52: parasol y abanico de 1846).



En 1850 el abanico es más largo en cuanto a tamaño que ancho, donde predomina el color dorado con acentos de colores fríos. Las terminaciones son con encajes y las incrustaciones están forradas con textil. El bordado se hace presente en la mayoría del abanico. El parasol es más corto en cuanto a tamaño, de forma ovalada en la parte superior, su paleta de color es neutra con acentos de colores fríos, formas orgánicas como terminación. Los flecos de algodón son a partir del textil del parasol, a diferencia de 1846 presentan más cantidad.



(Figura 53: parasol y abanico de 1850).

En 1860 el abanico es amplio, con menos cantidad de materialidad, su paleta es color neutro y presenta transparencias en su totalidad. Además tiene un lazo para poder trasladarlo. El calado del textil se hace presente a comparación de 1860 que presenta bordado en exceso. En cambio el parasol de 1860 hace juego con el abanico y es de un tamaño más pequeño que en 1850. Su paleta de color es neutra, con calados a partir de la materialidad y superposición de materialidades.

(Figura 54: parasol y abanico de 1860).



En 1846 los guantes también presentan cierto protagonismo a nivel social y cultural dentro de la sociedad porteña, presentan un recorte donde se observa un bordado de motivo floral, su paleta de color es neutra con tonalidades cálidas, su forma es ovalada en el acceso y presenta costuras a contratonno. El bolso es de color neutro, su materialidad es liviana y presenta bordados de flores con tonos cálidos que resaltan del accesorio a nivel visual. Su forma es orgánica y presenta un tamaño pequeño, el acceso es mediante el frunce de la misma materialidad y las asas son de la misma materialidad que el bolso. (Figura 55: guantes y bolso de 1846).



En 1850 los guantes a comparación de 1846 presentan un largo modular más largo y como acceso presentan una presilla con botón y cierre invisible. En la parte de la mano presentan una textura a partir de la materialidad, su paleta de color es neutra en su totalidad. En cambio, en el bolso de 1850 la materialidad cambia y pasa a ser terciopelo con bordados de color neutro y como terminación presenta un material como metal en forma de cadenas. Su forma sigue siendo orgánica pero presenta un

tamaño más pequeño. Como acceso el frunce desaparece y aparecen avíos a presión, las asas son de metal en forma de cadenas. (Figura 56: guantes y bolso de 1850).



En 1860 el bolso a comparación de 1850, presenta un largo modular más largo y más angosto. Mantiene el bordado como textura, pero a comparación de 1850 los módulos son de tamaños más grandes y la terminación de cadenas es más continua y en mayor cantidad, con respecto al acceso vuelve aparecer el frunce de 1846 pero la diferencia que presenta son las asas que también participan para poder cerrar el bolso en forma de ajuste. (Figura 57: bolso de 1860).



En 1870 los guantes presentan evasé en la parte inferior, vuelve aparecer el bordado con motivos florales al igual que en 1846 pero los módulos de este son de

un tamaño más grande. Su paleta de color es neutra, con acentos cálidos, su materialidad es una especie de gamuza. El bolso de 1870 deja de ser simple y toma una forma ovalada y alargada con cambios de materialidad y texturas visuales a partir de la misma materialidad. El acceso sigue siendo el frunce a partir de las asas pero solo es un cordón, las cadenas desaparecen. La paleta de color es cálida, las uniones son visibles con hilos de color dorado y presenta una base como apoyo en su parte inferior. (Figura 58: guantes y bolso de 1870).



En 1875 los accesorios se simplifican, los guantes siguen con su paleta de colores neutros y son similares a los guantes de 1846 con respecto al recorte que presentan en su parte inferior. El recorte presenta textura a partir de una materialidad calada, las uniones que presentan en su totalidad son visibles. El bolso de 1875 mantiene esa forma ovalada que tenía en 1870 con la diferencia que se destacan las mostacillas que lo recubren en su totalidad, como terminación presenta flecos de las mismas mostacillas y como acceso se utilizan cordones donde pasan las mostacillas en forma de ornamento. (Figura 59: guantes y bolso de 1875).



5.7 Tipologías de calzados de 1846 a 1875

Los calzados de la época se realizaban en conjunto con el atuendo de la mujer y cada par de calzados hacia juego con un vestido diferente. El calzado fue evolucionando con el paso del tiempo y cambiando su morfología, materialidad, acceso y estética.

En 1846 el calzado presenta una paleta de color neutra y fría. Su forma es orgánica, ya que se observa una puntera de otra materialidad (cuero). El acceso es desde el lateral con una cartera que presentaba cordones para poder ajustar el calzado. Las suelas eran de cuero y no presentaban taco. (Figura 60: calzado de 1846).



(Figura 60)

En 1850 el calzado a comparación de 1846 presenta un pequeño taco y caña alta media como algunas las botas, su acceso es mediante cordones desde la puntera hacia la caña. La puntera presenta moños decorativos en encaje y su paleta de color es fría con acentos en color neutro, el calzado comienza a tomar más forma a un pie y las suelas siguen siendo de cuero. (Figura 61: calzado de 1850).



(Figura 61)

En 1860 el calzado cambia se vuelve más femenino, el acceso es abierto y no presenta ningun tipo de avío. La materialidad sigue siendo textil aunque presenta un bordado en forma decorativa y en la parte superior un ornamento con el mismo tejido en forma de flor. La paleta de color es neutra en su totalidad, el taco comienza aparecer en forma femenina y le da un poco más de altura al calzado. (Figura 62: calzado de 1860).



(Figura 62)

En 1870 el calzado vuelve a ser cerrado y de caña un poco más alta que en 1850, este tipo de calzado es en punta y presenta un taco más alto que en 1860. El acceso del calzado es mediante cordones de la misma materialidad que el calzado. En la parte superior de la caña se observa una terminación de forma orgánica. La paleta de color es cálida y no presenta ningún tipo de adorno decorativo. (Figura 63: calzado de 1870).

(Figura 63)



En 1875 el calzado sigue siendo una especie de bota con caña alta media pero más ancha donde la terminación continúa siendo orgánica pero con más presencia y más trabajo manual de forma bordada. En su totalidad presenta bordados con módulos pequeños, el taco continúa presentando pero el empeine es mucho más holgado que en 1870. La paleta de color es diversa en tonalidades cálidas y neutras con bordados a contratono y el acceso es en un lateral abierto. (Figura 64: calzado de 1875).

(Figura 64)



4.8 Ropa interior de época (1846 – 1875)



1846

La crinolina no presenta armazón como estructura sino que son capas de telas con cierta rigidez, volumen y volados para poder armar la falda del vestido.



1850 – 1860

Este tipo de crinolina es rígida, está compuesta por textiles y materiales rígidos como alambres cubiertos con cueros. Es más ancha que en 1846



1867 – 1870

A diferencia de 1846 y 1850 podemos ver que es más angosta y las divisiones que presenta son en menor cantidad. La parte inferior presenta volumen a partir de la materialidad.



1870

Comienza un cambio de la Crinolina a crinolette, para luego pasar en 1880 a polisón o bustle. Presenta telas con cierta rigidez en su totalidad y volumen en la parte trasera. El largo modular es más corto en la parte de adelante.

1880

El polisón aparece y le da otra estructura al vestido. contiene telas pero alambres/ hierro con un grosor determinado, el volumen pasa en su totalidad hacia la parte trasera.

Las enaguas también se fueron transformando con el paso del tiempo acompañando las formas de los vestidos y crinolinas. Se pueden destacar diversos textiles, capas de materialidad y texturas a partir de la materialidad para generar volumen.



En 1846 por encima de la crinolina las mujeres llevaban un faldón de otra materialidad como el algodón. Esta presentaba ornamentos y matelaseado realizado con costuras para generar volumen en la prenda. La enagua presenta un poco de evasé y terminación recta simple.

(Figura 65: enagua de 1846).



Desde 1850 – 1860 el típico faldón pasó a ser más fino en cuanto a materialidad y a estética. Presentaba volados en la parte inferior y el evasé partía más de un molde que algo que solo se llevaba a partir del cuerpo. Se pueden observar texturas a partir de pliegues realizados con la materialidad. La paleta de color es neutra. (Figura 66: enagua de 1850).



Desde 1870 – 1880 se puede observar que la enagua presentaba más volumen en la parte trasera y comienza a aparecer el godet junto con la cola. Los volados siguen vigentes en cantidad como terminación y realizados a partir de la materialidad.

La paleta de color continúa siendo neutra y la materialidad es liviana visualmente.

(Figura 67: enagua de 1870).

En 1880 es cuando aparece el polisón, la enagua toma la misma forma de capa, el volumen se desplaza hacia atrás con exceso de materialidad. El largo modular es el mismo que en 1860 y la paleta de color sigue siendo neutra. La parte delantera pareciera como un “delantal” el cual no presenta volumetría.

(Figura de 68: enagua de 1880).





El corset, con el paso del tiempo también fue transformándose en cuanto a morfología, texturas, paleta de colores y tipos de accesos diferentes. Cada corset iba acorde a cada vestido acompañado de una enagua.

En 1846 la función que tenía el corset no era apretar demasiado sino de “contenedor”, marcaba la cintura, el busto y las caderas. Contenía un avío central por debajo de la cintura. La terminación en la parte superior era con una puntilla de encaje. La materialidad en general era rígida, estructurada y plana. La paleta de color se observa en crudo. (Figura 69: corset de 1846).

En 1850 el corset presentaba puntillas en la parte superior con un moño en el centro como ornamento. Contiene cartera como acceso con avíos de hierro rígidos, ajusta la cintura más que en 1846 y la parte inferior es en forma de V. La paleta de color se mantiene y la terminación se observa con un vivo de la misma materialidad. (Figura 70: corset de 1850).





En 1860 se puede observar a diferencia de las demás décadas que cambian las materialidades pero se incorporan los botones forrados en textiles y la principal función es el ajuste. Además presenta un “sostén” en los hombros. La terminación en la parte superior de puntilla de encaje continúa y la paleta de color es de color neutro en su totalidad. La cintura sigue marcándose y la terminación no es tan pronunciada como en 1850.

(Figura 71: corset de 1860).

En 1870 el corset vuelve a la morfología similar que se utilizaba en 1850 en forma de V en la parte inferior. La parte superior es más entallada y la cartera sigue en forma central con avíos más pequeños. La parte superior presenta puntillas de encaje más anchas en tamaño y de diferentes colores, tanto cálidos como fríos. La presencia de bordados se observa en la parte superior y la materialidad continúa siendo rígida.

(Figura 72: corset de 1870).





En 1875 la morfología continúa siendo muy similar a 1870 con la diferencia que la terminación superior las puntillas de encaje sobresalen y son más visibles. La terminación del corset es más ovalada que en forma de V como en 1860. La cartera central continúa siendo con avíos pequeños. El corset presenta textura a partir de la materialidad en forma lineal.

(Figura 73: corset de 1875).

4.9 Museo de la Historia de Traje

El Museo de la Historia del Traje ubicado en la calle Chile N° 832, ubicado en la ciudad de Buenos Aires, Capital Federal. Aportó al desarrollo de esta investigación mediante fotografías sobre el atuendo femenino de la época de 1850 a 1880. A continuación se visualizaran las imágenes de estos distintos atuendos. (Figura 74: atuendo de 1850).



Este atuendo es del año 1850, podemos visualizar una paleta de color neutra con tonalidades frías en su estampado. El estampado está realizado a mano, presenta dibujos en la totalidad de la prenda. El cuello es curvo cerrado, el acceso al vestido es mediante botones en la parte delantera, presenta mangas largas con corte sastre y es un vestido que tiene un largo modular hasta los pies.



El atuendo es de 1850 donde se puede visualizar un poco más trabajado en comparación con el anterior atuendo. El escote es pronunciado y presenta un cierto entallado en la parte superior. Se divide en dos piezas mediante una terminación que pasa la cintura, además, presenta mangas largas con la misma terminación que la parte superior. La parte inferior es con volumen excesivo generando pliegues en el textil. Presenta el mismo estampado tanto en la parte superior como en la parte inferior. Este atuendo se utilizaba para eventos sociales y pertenece a la clase alta. (Figura 75: atuendo de 1850 noche).

Este atuendo pertenece a la época de 1850, es un atuendo de día, con cuello escotado hacia los hombros y pronunciado. Las mangas son más largas que tres cuartos, donde se puede observar una forrería interna en color cálido (rosa), el vestido se divide en dos piezas, en este caso no presenta el mismo estampado en su totalidad, sino, que la parte superior presenta guardas en forma de borde en todas las terminaciones y la parte inferior presenta una textura visual similar a los dibujos de un encaje. Visualmente parecen capas de materialidades.

(Figura 76: atuendo de 1850 día).





Este atuendo corresponde a 1850, es un atuendo de gala, donde los ornamentos a nivel visual se pueden percibir, las capas de materialidades en las mangas, las terminaciones de encaje con cierta transparencia. El corset corto en la cintura y el acceso mediante botones con un cuello cerrado en forma de V. La amplitud que presenta la parte inferior con una estampa en color neutro y el fondo también presenta un color neutro (marrón). (Figura 77: atuendo de 1850 gala).

En 1860 podemos encontrar este tipo de saco como en forma de bata, de terciopelo, guardas doradas de ornamentos como terminaciones y adornos. Además de la combinación de materialidades. El cuello es un pie de cuello con volados como si tuviese una camisola en la parte de abajo. El largo modular es pasando las rodillas y las mangas son largas con evasé desde el codo hacia el puño. (Figura 78: atuendo de 1860 saco).





Este atuendo es de 1860, la silueta de un reloj con volumen en los hombros y en la parte inferior en los pies. El exceso de materialidad en las mangas en forma de capas y la aparición de los bordados florales en el pecho y en la parte inferior de la falda. El encaje en el cuello bien cerrado y como terminación en las mangas tres cuartos. La paleta de color es neutra con acentos cálidos y dorados. (Figura 79: atuendo de 1860)

Este atuendo es de día, de 1860 y cómo podemos observar es de dos piezas y se presenta el rallado con los motivos florales, las terminaciones simples y el cuello similar al de una camisa en forma de volados en color neutro. Los botones predominan como acceso a la prenda superior. Las mangas en dos capas de materialidad y con un largo modular hasta las manos. (Figura 80: atuendo de 1860 día).





En 1870 comienza aparecer el polisón donde se observa que la materialidad es más “pesada” como si fuesen cortinas con flecos, la totalidad del atuendo es de la misma paleta de color. El estampado es de la misma tonalidad que el fondo y el acceso a la prenda es con botones mucho más grandes en la parte delantera. Las capas de materialidad son protagonistas dentro de este atuendo. (Figura 81: atuendo de 1870).

Este atuendo también corresponde al año 1870 con la diferencia que es de día y con textiles más “ligeros” a nivel visual. La paleta de color no es tan brillante como en el atuendo de noche sino, que es más desaturado. Las capas de materialidades siguen siendo protagonistas al igual que los flecos. En este caso la paleta de color está acompañada del blanco generando un contraste en el atuendo. El escote es un poco más profundo. (Figura 82: atuendo de 1870).





El atuendo en 1880 está compuesto por superposición de prendas, lisas y a rayas. El dorado es un color que predomina en esta época y la silueta cambia a una especie de “bombé” mirándolo desde el frente. La paleta de color es cálida en su totalidad y el largo modular es hasta los pies. Presenta mangas largas pero en este caso son más anatómicas. (Figura 83: atuendo de 1880).

Este atuendo corresponde a 1880, es un tipo de traje entallado en la parte superior y con poco volumen en la parte inferior. Presenta moños en diferentes lugares de la prenda y la paleta de color continúa siendo igual en la totalidad de la prenda con acento en color neutro como el blanco. El largo modular es hasta los pies. (Figura 84: atuendo de 1880 traje).



La propuesta de intervención está dirigida a aquellas personas que les interesen el vestuario y la historia del mismo, en cuanto a cambios morfológicos, sociopolíticos y culturales. Además para incitar a los diseñadores y estudiantes a crear colecciones y dar a conocer de que el vestuario de época, es el proceso inicial de cambios morfológicos en el campo de la indumentaria, el cual se reinventa constantemente a lo largo del tiempo.

CAPÍTULO V: IMPLICANCIAS PRÁCTICAS



5.1 Concepto

El concepto es un universo poético, el cual transmite una idea del diseñador, mediante sensaciones, imágenes, dibujos, materialidades diferentes, recortes de revistas o diarios, entre otros. Para poder utilizarlo como inspiración donde se extraen recursos constructivos para realizar los futuros dibujos de las prendas a materializar. Es importante que la idea que transmite el concepto sea clara y

siempre es mejor que tenga exceso de información para poder obtener más recursos. Se puede observar dentro del concepto cómo se refleja el contraste de las clases sociales donde representa una época, las clases sociales se diferenciaban en ese entonces por medio del vestuario y más allá del poder adquisitivo se planteaba por el “cómo me veo” y el vestuario en sí. El contraste se genera a través de ciertos objetos de valor o fotografías de la época y del ahora, tanto de la clase social alta como la clase social baja, como se interrelacionan esos objetos entre sí e interactúan formando un solo concepto. Se construyó a través de la superposición de objetos característicos del antes y el ahora, a nivel vestuario (capas), objetos materiales, arquitectura y clases sociales (la alta burguesía y la clase obrera).



5.2 Usuario

El usuario es similar al concepto con la diferencia que representa al sector de público para el que el diseñador está destinando sus prendas. El usuario refleja todas las actividades y el estilo de vida que lleva a cabo. En este caso el usuario es una persona joven con aires actuales pero con rasgos característicos de prendas de época, se observa en los recursos constructivos de la prenda que lleva puesta.

El estilo de vida como concurrir a actividades relacionadas con el arte (museos), el vestuario (museos, locales de indumentaria de diseño) y donde vive ese usuario (arquitectura de época pero actual), todas estas costumbres son las que se analizan para poder decir “este es mi usuario”.

5.3 Análisis de colecciones, artista plástico y mapa de relaciones

El análisis de colecciones se realiza luego de la realización del concepto (la idea) y el usuario (público determinado), tiene como finalidad analizar, observar recursos constructivos dentro de una colección, diferentes tipologías, superposiciones de materialidades, texturas táctiles o visuales, largos modulares, textiles, paleta de colores, intervención del textil, combinación de textiles, entre otros. A partir de un análisis morfológico detallado podremos tener una visión más cercana sobre los recursos constructivos. Dentro de el análisis de colecciones se encuentra Balenciaga, Nadine Zlotogora y Tregua.

Luego del análisis sobre recursos morfológicos de distintos diseñadores, se realizó un análisis de igual forma con el artista Bernardo Montoya, donde una de sus obras llamadas Painting – Painting, representa superposiciones de diferentes materiales, como viruta y materiales de construcción. Su obra se asemeja a una roca por su rigidez y dureza, además, se observa una paleta de color neutra con acentos de colores cálidos.

Una vez obtenido todo el análisis en cuanto a vestuario, colecciones de distintos diseñadores y un artista plástico podemos realizar un mapa de relaciones, en el cual se describirán aquellos recursos morfológicos más interesantes para poder extraer del mismo. Se pueden destacar algunos recursos de las colecciones, otros del artista plástico y otros del vestuario de época. Estos recursos morfológicos conforman una síntesis de todo el análisis de investigación sobre el vestuario de época. Además se pueden visualizar los recursos más interesantes de las colecciones analizadas y la extracción de características generales sobre cada uno de ellos, para luego poder trasladarlas a la colección que se realizó en la asignatura prácticas profesionales III. A continuación se visualizaran algunas imágenes de los análisis realizados sobre cada diseñador, un artista plástico y el mapa de relaciones generado a través de estos análisis, mediante un registro fotográfico se podrán observar características descriptivas a nivel morfológico y visual. Lo que transmite cada recurso constructivo y cómo interactúa con la prenda en su totalidad.

Balenciaga se eligió porque dentro de la colección SS' 16, se visualizaron recursos constructivos sobre vestuario de época, lencería exteriorizada y corsetería llevada a una tendencia actual y transformados en “pijamas”, en cuanto a Nadine Zlotogora

se observó la colección de otoño/ invierno '07, ya que combina los recursos constructivos sastreros con algunas características de vestuario de época, trabaja el textil y las diferentes materialidades de tal forma que parezcan en el tiempo con un aire actual y Tregua se analizaron dos colecciones porque presenta recursos constructivos realizados manualmente, las ornamentaciones están presentes como cambios morfológicos en las prendas. Bernardo Montoya se observó su obra por la característica de "capas", la superposición de materialidades diferentes que conforman uno en este caso la obra Painting – Painting refleja claramente este concepto. Los diseñadores y artistas fueron considerados para la realización de dicha colección anteriormente, mediante este análisis llevado a una tendencia actual, teniendo en cuenta tanto el concepto como el usuario al que van destinadas las prendas.

BALENCIAGA SS '16

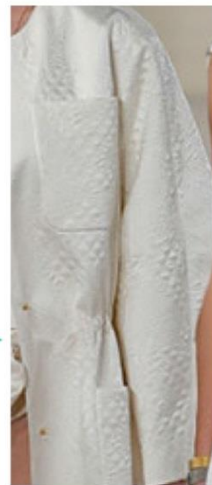




Superposición de prendas y materialidades. Prenda de primera piel tiene combinación de materialidades y transparencias además una hibridación con el rubro deportivo utilizando otras materialidades



La prenda de segunda piel tiene hibridación con el rubro camisería y deportivo. La materialidad es transparente en casi toda la prenda. Cuenta con avíos del rubro deportivo y cuellos camiseros con cartera. El bolsillo central es del rubro deportivo y tiene un largo modular antes de las rodillas



La prenda de primera piel se puede observar que tiene rasgos de corsetería y también presenta transparencia y texturas a partir de la materialidad. La prenda de segunda piel presenta rasgos sastreros con texturas a partir de la materialidad (relieve), la silueta es recta con largo modular antes de las rodillas



El accesorio pertenece al rubro deportivo con texturas a partir de la materialidad en color neutro



Se puede observar la superposición de prendas y la hibridación del rubro jeanería, conjuntos con avíos y bolsillos, utilizando diferentes materialidades.



Se puede observar los bolsillos de diferentes tamaños con tapas y correas para poder cerrarlos. La silueta es recta y la paleta de color es neutra



Presenta rigidez en cuanto a la materialidad y pliegues a partir de la misma, generando volumen



Se observa el rubro corsetería y las texturas a partir de la materialidad, como los volados en formas de capas y la transparencia.



Avíos de corsetería aplicados en la parte inferior generando división de piezas. Largo modular antes de las rodillas, silueta trapecio en la parte inferior y en la superior anatómica



Observamos superposición de materialidades en cuanto a prendas y en una misma prenda en forma de capa. Podemos observar rasgos de corsetería y texturas a partir de la materialidad



Entre la prenda superior y la inferior de primer piel remiten a la ropa interior de época. La prenda de segunda piel tiene conexión con la parte superior. La prenda de segunda piel presenta transparencia y especie alforzas en forma de volados como la crinolina



Como terminación se observan esas mismas "alforzas" en forma de capas superpuestas.

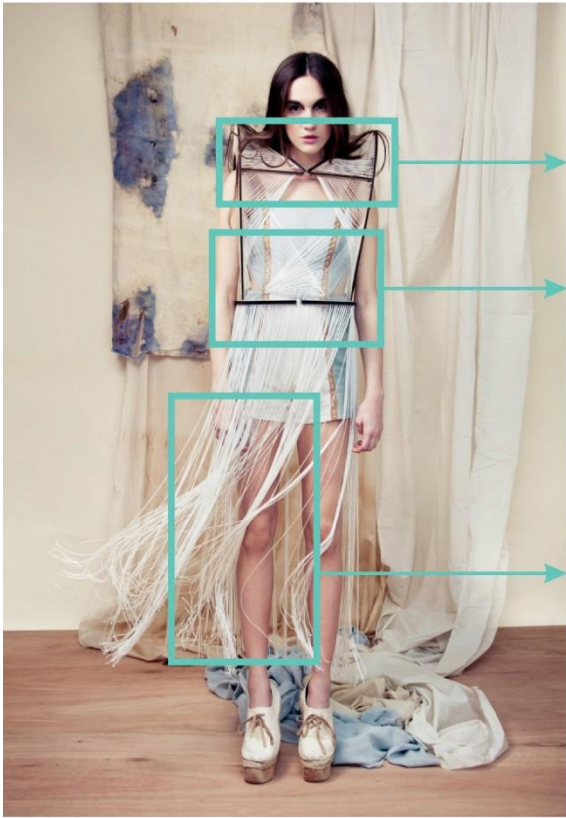


Se observa superposición de materialidad, textura a partir de la misma, rasgos de corsetería y telas livianas.



Presenta silueta anatómica insinuante con terminación irregular a partir de la materialidad, Con una especie de "tiras" con transparencia que caen de forma irregular.

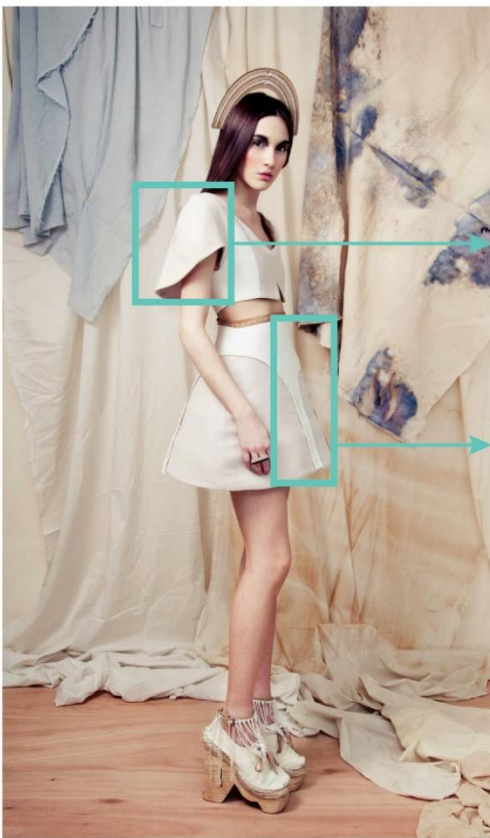
TREGUA - HILERA OTOÑO/ INVIERNO 2013



Se observa una estructura de forma geométrica, donde presenta hilos de manera superpuesta e intercalados. Por debajo se observa la prenda de primera piel.



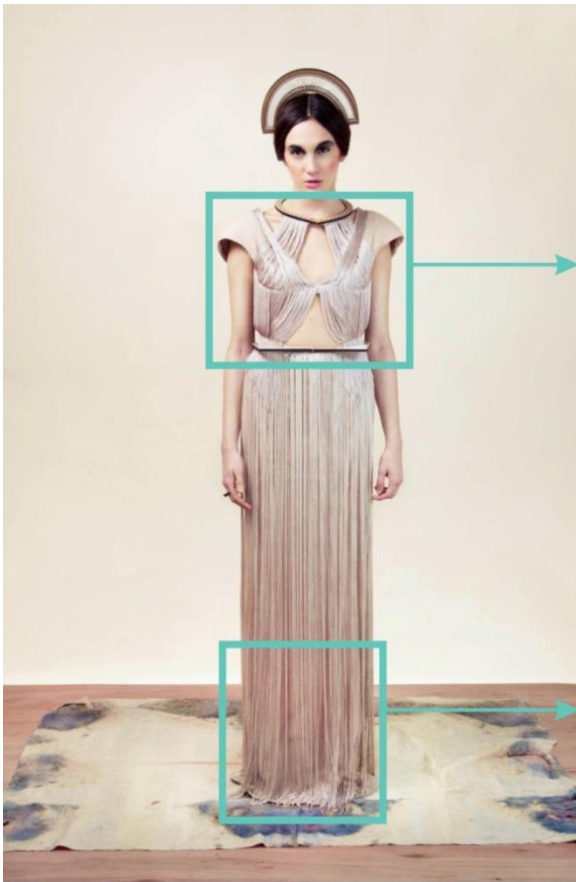
Las prendas de primera piel se observan cambios de materiales, costuras a mano simples y visibles, largos modulares antes de las rodillas. Los hilos de la estructura tienen distintos largos modulares y están de manera superpuesta.



La parte superior presenta recortes, cambio de paleta de color, formas orgánicas pero manteniendo una estructura



La parte inferior también presenta cierta estructura, superposición, costuras a mano en la cintura, paleta de color neutra y largo modular antes de las rodillas.



Se observan cambios de materialidades, superposiciones, hilos que componen una "superficie"



Se observa como los hilos de la parte superior son parte de la parte inferior de forma superpuesta a otra materialidad. Presenta silueta recta con paleta de color neutra.



Se observa prenda y cambios de materialidad de forma superpuesta. Se observan costuras a mano en la parte superior.



En la parte inferior presenta una estructura en forma de crinolina, "tejida" con hilos de algodón los cuales están de manera superpuesta e intercalada.

La paleta de color es neutra y cálida con un largo modular antes de las rodillas.



Se observa transparencias y texturas visuales, en cuanto a la silueta es anatómica insinuante con un largo modular por debajo del busto



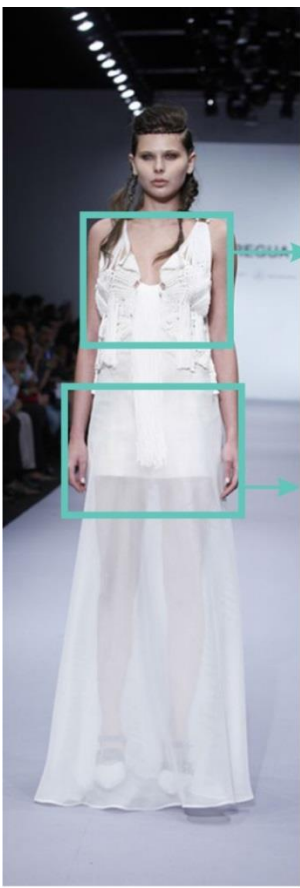
La parte inferior presenta una silueta recta, combinación de materialidades y presenta una textura central como si fuese un "recorte". Presenta un largo modular hasta los pies



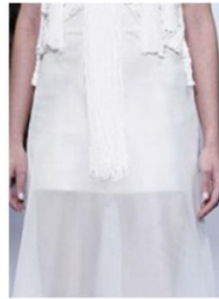
Se observan texturas en forma aplicada, transparencias y silueta anatómica.



Se observa en la parte inferior volumetría de forma estructurada con un largo modular antes de las rodillas



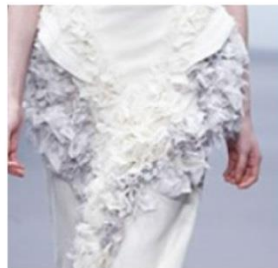
Se observa combinación de textiles, tejidos con telar de la misma paleta de color. Presenta formas orgánicas, superposición, textura a partir de la materialidad



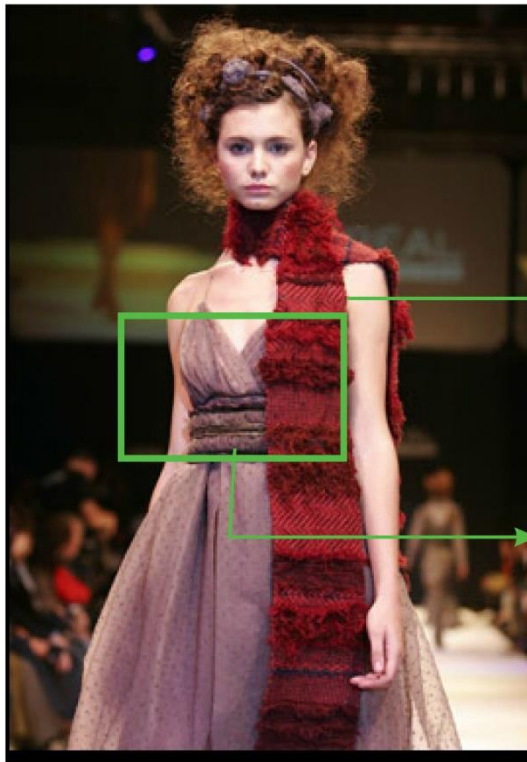
Se observa una estructura central, superposición de prendas, materialidades, distintos largos modulares



Se observa en la parte superior textura a partir de la materialidad generando volumen en los hombros. La paleta de color es neutra y la silueta es anatómica insinuante.



Se observa como genera el volumen a partir de la textura y desestructurando la silueta



Se puede observar la combinación de distintas materialidades en una misma paleta de color



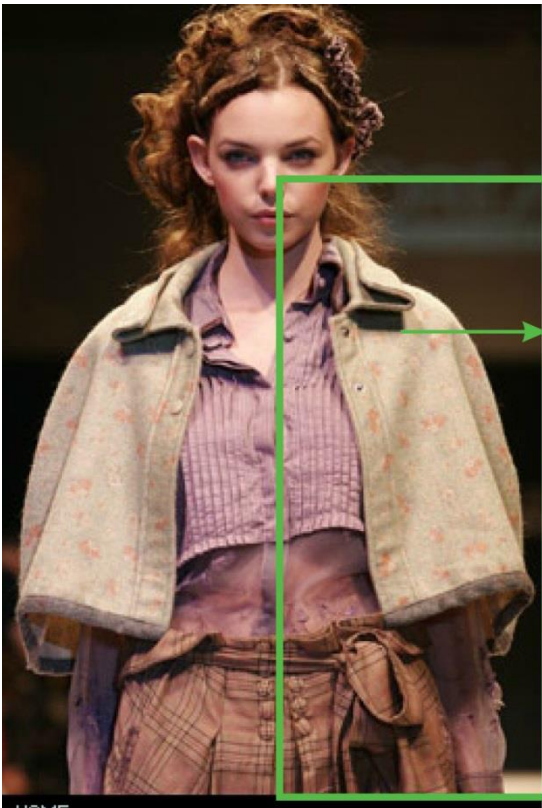
Textura a partir de la materialidad. Se observa un cambio de silueta gracias a esta textura



La parte superior se puede observar una silueta recta, de paleta de color neutro. El cuello es de tipología sastrera.



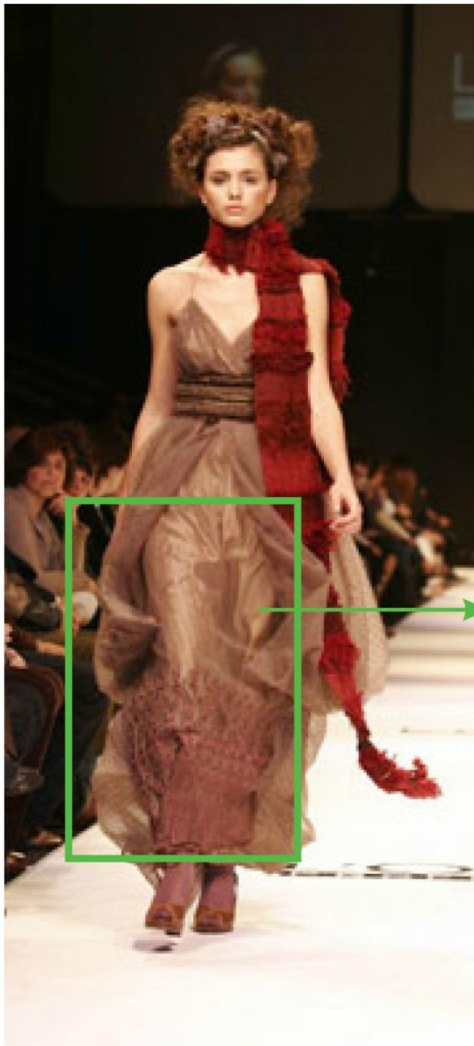
En los puños presenta adornos como encajes al igual que la ropa de dormir de antes. El largo modular es antes de las rodillas de la prenda de segunda piel. La prenda de primer piel es anatómica y de largo modular hasta los pies



Se puede observar una capa superpuesta a la prenda de primera piel, la cual presenta rasgos del rubro camisería. La paleta de color es neutra con acentos fríos



Presenta avíos sastreros, al igual que las materialidades. La forma de ingreso de la prenda es por botones dobles y cinto con presillas.



En la parte superior presenta una bufanda de forma tejida con textura a partir de la materialidad y presenta una paleta de color cálida que genera un contraste con la prenda.



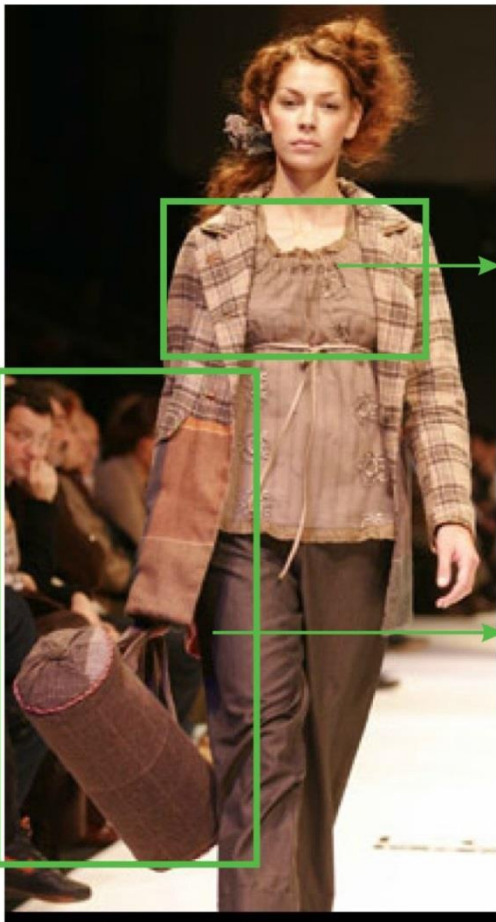
Se observa exceso de material, paleta de color neutra, textura a partir de la materialidad. El largo modular es hasta los pies. Además presenta transparencia.



Presenta un cuello sastrero con superposición de textiles, el largo modular es hasta la segunda cadera. Las terminaciones son vivas generando un contraste.



El largo modular de la parte inferior es antes de las rodillas. Presenta medias de lana tejidas con combinación de colores



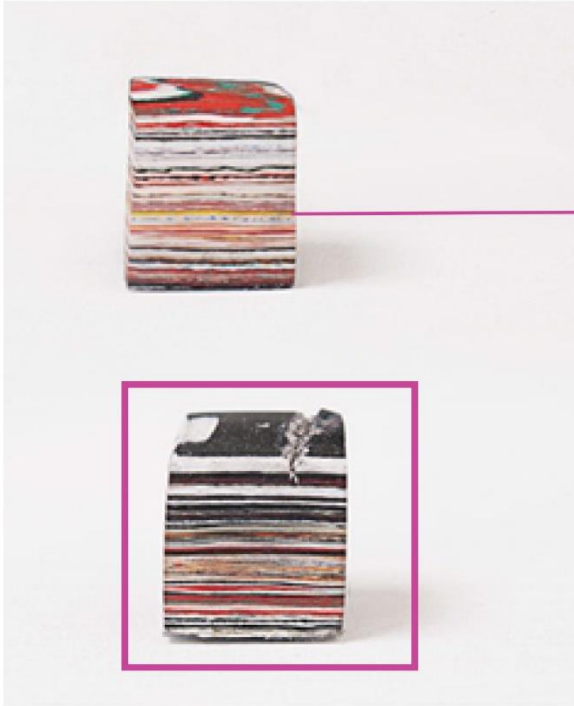
Se observan tipologías de sastrería, combinación de materiales. Texturas a partir de la materialidad, superposición de diferentes textiles



Combinación de textil en una prenda. Bolsillo con solapas. Siluetas rectas y paleta de color neutra



Accesorio estructurado de gran tamaño con textiles sastreros



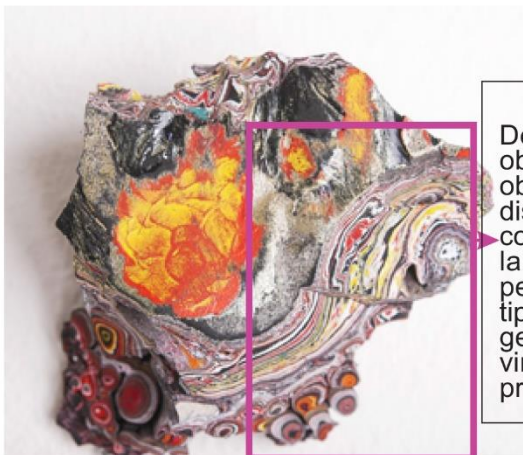
Dentro de la exposición "Painting - Painting", se puede observar esta obra que es geométrica, cuenta con una paleta de color amplia entre cálidos, neutros y tonalidades frías. Utiliza diversos objetos para construir sus obras, latas de pintura, objetos de construcción, viruta en forma de capas y exceso de pintura.



se



Se observa las capas y superposición de pintura en diversos colores como toma dimensión en 3D y como se "chorrea" de forma orgánica



Dentro de esta obra podemos observar los distintos planos como trabaja la tridimensionalidad pero además los tipos de texturas que genera con la pintura, viruta y la rigidez que presenta

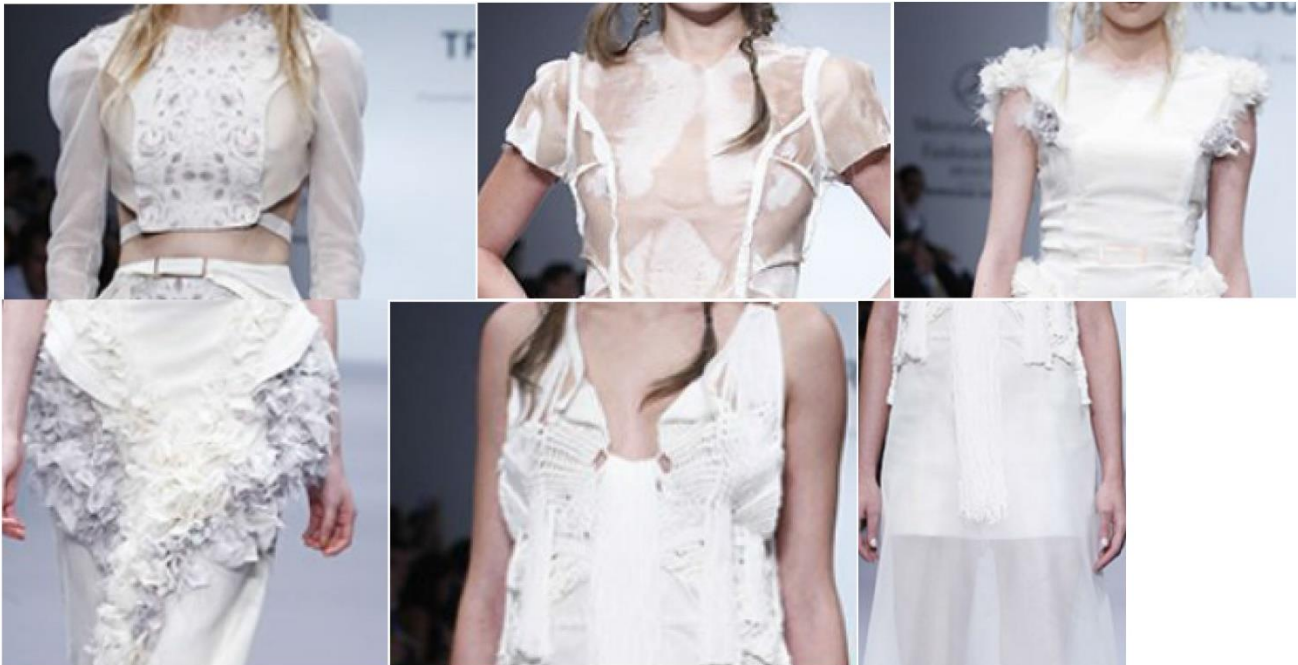


DETALLES CONSTRUCTIVOS - COLECCIONES

TREGUA - HILERA OTOÑO/ INVIERNO 2013



TREGUA - NOVIAS 2014



BALENCIAGA SS ' 16



NADINE ZLOTOGORA - INVIERNO 2007



MAPA DE RELACIONES



En cuanto al mapa de relaciones podemos observar recortes de recursos constructivos de las colecciones que se analizaron durante la investigación. Se utilizaron distintos aspectos de las colecciones para llevar a cabo el proceso de diseño para generar una nueva colección. Se puede observar en la colección Balenciaga la dominación de transparencias, superposiciones e hibridación de rubros, en la colección de Tregua predomina más el trabajo manual, la ornamentación y como utiliza el recurso del corset para dividir el cuerpo en partes y en la colección de Nadine Zlotogora se visualiza más lo añejo, la combinación de texturas y materialidades livianas o rígidas. Todos estos recursos fueron tomados para generar la nueva colección de la asignatura de prácticas profesionales III.

RECURSOS CONSTRUCTIVOS DEL VESTUARIO



- Dentro de la ropa de dormir se tomaran los ornamentos, puntillas, calados y pliegues.



- Algunos escotes de la ropa de dormir y la holgidez



- Del corset se tomará el relieve que se genera a partir de la materialidad y algunas zonas de ajuste



- Se diseñaran estampas visuales a partir de ornamentos



- Del vestido de luto se tomaran avíos, algunas texturas táctiles o formas de general texturas a partir de la materialidad.



- A partir del calzado se tomaran formas orgánicas, bordados y terminaciones.



- El volumen en forma de capas



- Del abanico se extraerán los ornamentos para plasmarlos en un accesorio

RECURSOS CONSTRUCTIVOS / INTERIORES



5.4 Muestras textiles

Las muestras textiles son una etapa importante previa a la realización de los figurines, porque nos acercan a la materialización y a darnos cuenta si las materialidades y los recursos interactúan de igual manera, si las paletas de colores se relacionan a nivel visual, si los avíos funcionan o hay que sustituirlos por otros, la realización de recursos constructivos sobre diferentes textiles relacionados a la idea que tiene el diseñador es clave para la realización de una colección. A continuación se mostrarán algunas muestras textiles realizadas de distintos recursos constructivos puestos sobre el cuerpo. (Figura 85: muestras textiles).



Dentro de cada muestra se observan diferentes recursos, en estas imágenes se utilizaron tres o cuatro recursos puestos sobre el cuerpo de diferentes formas y ubicaciones para poder probar diferentes siluetas. La interacción de los mismos sobre el cuerpo y cómo se relacionan entre ellos.

En el caso de estas imágenes son diferentes tipos de recursos, en la primera imagen se destaca un solo recurso trabajado como prenda y en la segunda imagen se observan varios recursos superpuestos conformando una sola prenda, distintas visiones que conforman una sola.



(Figura 86: muestras textiles).

Dentro de la imagen del lado izquierdo se observa un recurso, el cual presenta un avío de cordón elástico que interactúa con el textil, además presenta recortes a los laterales y cambio de materialidad en su totalidad. La imagen del lado derecho es diferente ya que, presenta varios recursos constructivos para conformar una prenda con diversas materialidades, la superposición crea diferentes largos modulares.



La utilización de un solo recurso constructivo en diferentes partes del cuerpo también se puede dar cuenta de la utilidad que se le puede dar y cómo funcionaría en una determinada prenda de diferentes maneras. (Figura 87: muestras textiles).



En estas imágenes se pueden observar recursos diferentes pero con algunas materialidades similares, las cuales están presentadas en diferentes partes del cuerpo generando volumen en el hombro o en la parte del brazo como manga. Las combinaciones de tejido de punto y plano y diferentes superficies textiles son interesantes a nivel visual. (Figura: 88: muestras textiles).



Se puede observar como dos recursos interactúan unos sobre otros, mediante diferentes terminaciones y materialidades, generando volumen en ciertas partes del

cuerpo. Diferentes terminaciones y uniones de piezas se pueden presentar en ambas fotografías. (Figura 89: muestras textiles).

A continuación se mostrarán fotografías de algunas de las muestras y recursos constructivos realizados en la asignatura Prácticas Profesionales III, donde a partir de estos recursos se pudieron trasladar a la colección.



(Figura 90: muestra textil cuello)



(Figura 91: muestra textil bolsillo).



(Figura 92: muestra textil manga con volado).



(Figura 93: muestra textil de manga combinada)



(Figura 94: muestra textil cartera con avio).



(Figura 95: muestra textil sisa con avio).



(Figura 96: muestra textil de volado terminaci3n).



(Figura 97: uni3n de cartera doble con avio).



(Figura 98: muestra textil de picado en recorte mas manga).



(Figura 99: picado en solapa).



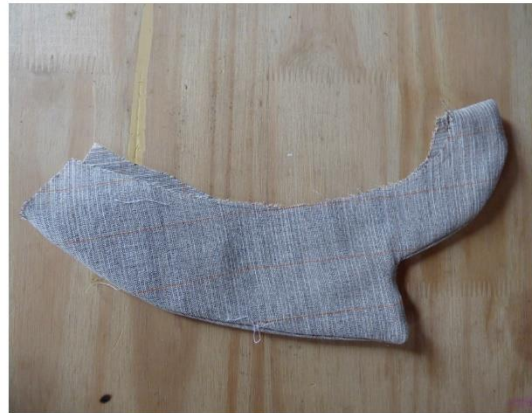
(Figura 100: muestra textil de solapa).



(Figura 101: muestra textil de bolsillo con tabla y tapa).



(Figura 102: muestra textil de terminación con tabla).



(Figura 103: muestra textil de solapa doble).



(Figura 104: muestra textil de union mediante volados).



(Figura 105: muestra textil de ajuste mediante avio).



(Figura 106: muestra textil de tablas mas combinacion de materialidades).



(Figura 107: muestra textil de manga con evasè mas combinacion de materialidad y volado como terminaciòn).



(Figura 108: muestra textil con pliegue de puño y terminacion de encaje).



(Figura 109: muestra textil de manga con morfologia a partir de la materialidad).



(Figura 110: muestra textil de bolsilo)



(Figura 111: muestra textil de combinacion de materialidad y terminacion irregular).



(Figura 112: muestra textil de cuello camisero).



(Figura 113: muestra textil de uniòn de piezas mediante la misma materialidad).



(Figura 114: muestra textil de cartera con ojales en sisa, uniòn con pieza trasera).



(Figura 115: muestra textil de frunce a partir de la misma materialidad).



(Figura 116: muestra textil de tablas realizadas con la misma materialidad).



(Figura 117: muestra textil de puño realizado mediante frunce).



(Figura 118: muestra textil de bolsillo oculto con doble materialidad).



(Figura 119: muestra textil de combinación de materialidad mas tablas en sisa).

Dentro de estas treinta muestras textiles, se pueden observar distintas materialidades, planas y de punto. Además, se pueden visualizar una gama de colores desde neutros, fríos y cálidos. En cuanto a las terminaciones son al corte, terminaciones simples, de doble capa de materialidad o roulette. La combinación de dos materialidades diferentes también es parte de estos recursos constructivos.

5.5 Figurines y producto final

Una vez obteniendo los recursos llevados a diferentes textiles podremos realizar bocetos que contengan estos recursos, compondrán una colección, la que está dividida en tres líneas con diferentes ocasiones de uso, las cuales son una de día – casual, otra de sastrería – día y otra línea corresponde a noche. Los figurines en su totalidad son sesenta conjuntos.

Línea Sastrería / Día

Dentro de esta línea se pueden visualizar veintiun conjuntos, donde predominan los tejidos de punto, deportivos trabajados a modo sastrero y entretelas del rubro sastrería adaptadas en el exterior de las prendas. La combinación de materialidades diferentes es lo más visible dentro de esta línea. La paleta de color es cálida y con

tonalidades neutras. El picado se exterioriza a modo de acento contrastando con la prenda dentro de las solapas y el matelaseado en forma geométrica dentro de mangas o partes inferiores con terminaciones irregulares y deshilachadas.

Línea Casual / Día

Se observa en la línea casual las terminaciones al corte y deshilachadas, es una línea desestructurada visualmente y que apunta a la comodidad, la mayoría de los textiles son de algodón con algunas terminaciones en encaje (fibras sintéticas), los textiles protagonistas de esta línea son los repasadores con diferentes estampas y texturas táctiles, teñidos con tintes naturales y la combinación de los distintos repasadores que se pueden encontrar.

Línea Noche

La línea noche también cuenta con veintiun conjuntos, los cuales se observan distintos largos modulares, textiles livianos como gasas, organzas y textiles de camisería a rayas o a cuadros. La combinación de materialidades también predomina en esta línea con la diferencia que las prendas son más livianas con varias capas de distintas materialidades, los volados son los protagonistas y los textiles son teñidos con tintes naturales en su totalidad. La lencería forma parte de las prendas y en algunos conjuntos se observan transparencias donde la lencería se puede observar por debajo de las mismas. Los frunces y los plisados realizados a mano y las terminaciones de roulotte donde se observa la femeneidad de cada prenda dentro de esta línea.

La colección presenta en su totalidad tintes naturales, textiles de algodón y sintéticos, transparencias, texturas a partir de la materialidad y visuales ya propias de los tejidos, trabajo manual, combinación y superposición de materiales diferentes / rígidos, tejidos no convencionales, tejidos planos y de punto, combinando éstos últimos con diferentes texturas o volumetría en alguna ubicación del cuerpo. Se observan siluetas diferentes en los seis conjuntos, como rectas, trapecio, anatómicas, entre otras. La paleta de color es variada, presenta colores cálidos, neutros y fríos. Presenta lo añejo desde la materialidad y a nivel visual pero además contiene esa femeneidad de la mujer de época mezclada con la actual. En las diferentes ocasiones de uso predomina algo particular, en la línea noche podemos observar que presenta más femeneidad y elegancia, a diferencia de la línea casual que si bien continúa siendo femenina representa un poco a la niñez que la mujer lleva en su interior y la línea sastrera, es más formal pero sigue teniendo una soltura

con las prendas que presentan terminaciones irregulares, trabajo manual y una paleta de color más colorida que las demás líneas.

Línea Noche

Los dos conjuntos que componen la línea noche presentan una paleta de color diferente, el primer conjunto es un vestido con lencería, el cual presenta combinación de materialidades planas, distintas texturas, recortes, pliegues realizados manualmente, volados y terminaciones irregulares. Además presenta cuello camisero con una combinación de lencería en la parte del busto. Su silueta es recta desprendida del cuerpo con cierta holgades en la parte inferior y en mangas.

Su paleta de color es neutra en diferentes tonalidades de blancos a crudos y marrones, con acentos celestes y anaranjados. Por debajo del vestido presenta un conjunto de lencería de encaje, en color neutro y que se observa mediante la transparencia de la prenda. En el segundo conjunto podemos decir que son dos prendas una superior, la cual presenta un largo modular pasando la segunda cadera, su paleta de color es cálida en su totalidad con acentos fríos, en este caso el celeste, presenta asimetría visualmente y en la terminación, además, se pueden observar tablas y volados. En la prenda inferior es una prenda simple, de color celeste en su totalidad la cual acompaña a la prenda superior. Los textiles de ambos conjuntos fueron intervenidos mediante tintes naturales, algunos con una base de color y otros intervenidos desde cero.





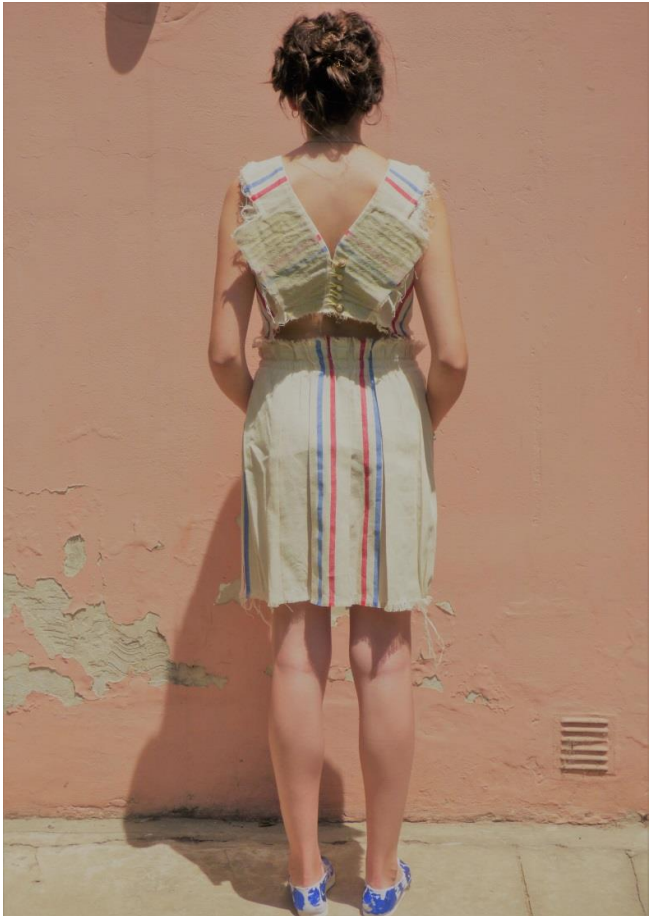
Línea Día / Sastrería

La línea de día – sastrera, cuenta con dos conjuntos, ambos presentan tres prendas. El primer conjunto presenta un largo modular hasta los pies, el pantalón es recto con terminación sastrera y alforzas, su paleta de color es neutra en su totalidad, la prenda superior es una remera sin mangas la cual contiene volados en las sisas y en el cuello, la paleta de color es cálida en su totalidad. La combinación de materialidad entre tejido de punto y plano, rígido y desestructurado es algo constante dentro de esta línea. El saco presenta varias materialidades diferentes y una paleta de color cálida y neutra, solapa con un tejido particular como la entretela y un trabajo de picado manual que se puede observar a simple vista.

En cambio, el segundo conjunto presenta un largo modular pasando las rodillas y el saco presenta un largo modular más corto que el saco del primer conjunto. La prenda inferior presenta una terminación simple con un pequeño volado de encaje, en la parte superior de esta prenda se observa el tiro alto. La prenda superior es una camisa con trabajo manual donde se mezcla el tejido plano y el encaje donde forma parte de la cartera y del frente de la camisa. El saco presenta combinación de materialidades rígidas en forma de red, las cuales crean un juego visual, las mangas están cosidas de forma matelaseada con terminación al corte y la solapa es sastrera pero de forma redondeada también con trabajo de picado a contratono.

Línea Día – Casual

En este primer conjunto de la línea día – casual, podemos destacar las materialidades planas y de punto superpuestas con terminaciones al corte y en forma deshilachadas. El largo modular de este conjunto es pasando las rodillas, está compuesto por tres prendas, la prenda superior es una remera con largo modular hasta la cintura, presenta mangas cortas en forma de volados y un cuello alto con terminación irregular. La prenda superpuesta a la prenda superior es un mini saco, presenta asimetría en el acceso con cartera y botones, la solapa en forma de sostén de la prenda, además, presenta combinación de materialidad y una paleta de color cálida y neutra con acentos fríos. La prenda inferior es una falda con triple capa de materialidades deferentes y texturas diferentes a nivel visual y táctil, la paleta de color es cálida y neutra con acentos fríos.



El segundo conjunto se puede observar la misma materialidad para ambas prendas tanto la superior como la inferior. La prenda superior hace referencia a un saco de largo modular hasta la cintura, en forma invertida. La paleta de color es neutra en su totalidad con acentos azules, rojos y amarillos. El acceso a esta prenda es mediante botones que se sujetan a cordones cosidos a la prenda. Las solapas presentan entretela y un picado realizado a mano que se puede observar visualmente, las terminaciones son al corte. La prenda interior es una falda con terminaciones al corte tanto en la parte superior como la inferior, presenta tablas realizadas manualmente y cosidas en la parte superior.

Todos los conjuntos presentan un calzado diferente, el cual cuenta con el reciclado de la alpargata, presentan un trabajo manual mediante el foil de color dorado y azul, terminaciones con encajes de colores neutros y fríos, cordones con el mismo encaje o volados como terminación. Para cada ocasión de uso se pensó un calzado distinto, en el caso de la línea noche, el calzado presenta un poco de plataforma en goma eva para darle altura, el dorado es el color dominante y como acceso se observan los cordones de encaje en contratono azules. Los volados como terminación en el acceso al calzado, también se presenta el color azul.

El calzado dentro de la línea sastrera partió de la alpargata en forma de bota, el color dominante es el dorado y el acceso es mediante botones en los laterales del calzado. Presenta costuras a mano en las uniones de color azul y no se observa una altura como en la línea noche, son más bien bajas.

El calzado de la línea casual es una alpargata de color azul en forma craquelada mediante el trabajo manual del foil, no presenta altura y la base es a contratono en color dorado. Genera un contraste con los conjuntos de esta ocasión de uso.

Figurines

A continuación se podrán visualizar los figurines en imágenes de la colección completa, realizados durante la asignatura de prácticas profesionales III, la que integra sesenta conjuntos, los cuales tienen entre tres, dos y una monoprenda por conjunto. Las tres líneas integran una colección incluyendo los materializados que son seis conjuntos.

FIGURINES/ LÍNEA DÍA - SASTRERÍA





FIGURINES / LÍNEA DÍA - CASUAL



A continuación se mostrarán algunas imágenes de la producción realizada a partir de un concepto, en el cual se trabajó una locación antigua y abandonada en el pueblo de Altamirano, Jeppener, provincia de Buenos Aires. Las fotografías transmiten la idea de lo añejo con aires actuales, la niñez escondida dentro de uno mismo e imágenes que se quedaron en el tiempo. Se pueden visualizar los seis conjuntos mediante dos modelos que contrastan entre sí. Además se observan las distintas texturas de la locación como se relacionan con los conjuntos, las paredes de ladrillos desgastados, las maderas desgastadas de un vagón o el verdín que se apropiaba de las paredes. Estos diferentes recursos aportaron para contrastar las prendas con la locación. Los conjuntos de noche contrastaban con lo añejo y los conjuntos de día con una locación antigua pero moderna a la vez.







Conclusión

A lo largo de la presente investigación logró demostrarse las diferentes versiones y aspectos sobre el atuendo, la mirada de distintos autores como Susana Saulquin quien describe lo que es el atuendo como un indicador social, también se puede destacar la definición del atuendo de Gilles Lipovetsky quien destaca más el atuendo a una manera de querer pertenecer a un determinado grupo cultural o la definición de Joe Naavarro quien presenta al atuendo como un lenguaje que transmite algo, las definiciones de distintos autores convergen en un mismo punto, el indicador social, sea actual o en la época que se abordó durante esta investigación a partir de un personaje histórico como Felicitas Guerrero, el atuendo continúa siendo un indicador social, algo que nos representa, nos identifica y nos diferencia. Las entidades referidas al vestuario que se abordaron mediante el trabajo de campo durante la investigación aportaron conocimientos sobre el atuendo de moda entre 1846 – 1875, pero además se pudo demostrar cómo evolucionaban los indumentos con los distintos recursos constructivos que se realizaban con los diferentes tipos de textiles, bordados o simplemente el trabajo sobre la materialidad; como con poco material hacían mucho sobre un atuendo.

El análisis realizado sobre el atuendo femenino de época, la recolección de datos aportó a la investigación la hibridación de recursos constructivos sobre los indumentos de la época, los cuales se llegaron a indagar sobre dos clases sociales diferentes como es la riqueza y la pobreza, poder “jugar” con los diferentes textiles que logren reflejar esa diferencia y poder visualizar los distintos recursos

constructivos para poder trasladarlos a una tendencia actual y plasmarlos dentro de una colección de indumentaria. Podemos decir que el desarrollo de las tres líneas si bien presentan características diferentes convergen en un mismo punto, la combinación de aspectos antiguos del atuendo de época con rubros diferentes, ocasiones de uso diferentes y sobre todo la unión e intervención de materialidades distintas que a nivel visual conviven de igual manera. Estas características son la esencia de la colección en sí. A partir del análisis de los indumentos y el proceso proyectual de diseño realizado en práctica profesional III llegamos a la conclusión de que el atuendo con el paso del tiempo sigue cumpliendo la misma función, si bien fue sufriendo cambios morfológicos en la mujer y con su entorno por distintos cambios sociales y culturales, podemos decir que los distintos recursos constructivos tanto de la indumentaria perteneciente a la burguesía como a la servidumbre, son ricos visualmente y constructivamente de igual manera a la hora de hibridarse propone cambios con otros indicadores sociales y se adapta a las distintas ocasiones de uso como a las diferentes materialidades (textiles de punto/ sintéticos o planos/ teñidos con tintes naturales) dentro de la colección y cómo estos diferentes recursos sin importar la clase social a la que pertenezcan se perciben y tienen distinto lenguaje con otras materialidades que se utilizan en la actualidad.

La diferencia entre la colección realizada y el atuendo de época podemos decir que además de tener una tendencia actual con rasgos característicos del mismo, propone hibridarse con distintos indicadores sociales, que no haya división de clase sino que sean uno mismo. Los indumentos en la época de Felicitas pertenecían a una clase social alta, donde abundaban los textiles delicados, de calidad y sobre todo la ornamentación, lo decorativo, lo superficial, el volumen en las tipologías a nivel morfológico, cada morfología iba mutando a través del tiempo, cuanto más tenía un atuendo más poder se percibía y más fácil se podía “pertenecer” a un grupo social determinado. En síntesis de todo lo anterior, podemos concluir que mediante el atuendo se transmite “algo”, en el caso de la época investigada lo más importante era el poder y la riqueza, dentro de la colección se transmiten sensaciones, texturas, hibridación de recursos constructivos, sin que ninguna clase social sobresalga dentro de ese conjunto. Se distingue en no pertenecer a un grupo social determinado sino que se unan los distintos indicadores y que los recursos constructivos convivan en un mismo atuendo de manera armoniosa.

Por consiguiente el atuendo puede expresar la creatividad y la libre expresión de uno mismo, el lenguaje que quiere generar y transmitir dentro de una sociedad. Quizás sin querer pertenecer a un grupo determinado sino a varios grupos.

Bibliografía

Saulquin Susana, 2006, *Historia de la moda Argentina: del miriñaque al diseño de autor*, Argentina, Ilustrada Emecé.

Berón T. Lidia, 2011, *Vestuario Criollo 1770 – 1920*, Argentina, De la campaña.

Laver J., 1988, 2006, *Breve Historia del Traje y la Moda*, Madrid, Décima Ed, Cátedra (Grupo Anaya. S.A).

Fernández Silva C., 2013, *Vestidos y Cuerpos*, Colombia, U. Pontificia Bolivariana.

VV.AA., 2012, *Moda. Historia y Estilos*, editorial Dorling Kindersley.

Susan R. Hallstead y Regina A. Root (comps). María Claudia André, Mary G. Berg, Donna J. Guy, Ana Igareta, John King, Kathryn Lehman, Mariano López Séoane, Marcelo Marino, Francine Masiello, Natalia Milanesío, Marilyn Miller, María Lía Munilla Lacasa, Laura Novik, Daniel Schávelzon, Susan M. Socolow y Flavia Zorzi, *Pasados de Moda: Expresiones culturales y consumo en la Argentina*, Buenos Aires, Estudios de moda.

2014, *Vestir La Nación, Moda y política en la Argentina poscolonial*, Edhasa.

Aricó H., *Atuendo Tradicional Argentino*, Argentina, 2011, Editorial: Escolar, Edición 2°.

Spósito Stefanella, 2016, *Historia de la Moda, desde la prehistoria hasta nuestros días*, editorial Promopress.

2011, *Moda – 150 años – Modistos, diseñadores, marcas*, editorial. Ullmann.

Sauvageot C., 2005, *Vestidos y peinados en Las Civilizaciones Antiguas*, editorial: Quadrata.

Stiletto, Caroline Cox, Baroness Cox, 2004, Editorial: Harper Diseño.

Lipovetsky, G. (1990), *El imperio de lo efímero; La moda y su destino en las sociedades modernas*, Barcelona: Anagrama.

Barthes, R. (1967), *Sistema de la moda*, Barcelona: Gustavo Gilli.

Claude Stresser – Péan , 2013, *De la vestimenta y los hombres, una perspectiva histórica de la indumentaria*, México , Primera Edición: Oxaca

Joe Navarro, 2008, *El cuerpo habla grandes secretos de la comunicación no – verbal*, Editorial Sirio, S.A.

Agradecimientos

Esta tesis está dedicada a las autoridades de la Universidad del Este, especialmente a las de la facultad de Diseño y Comunicación, al decano Aníbal Fornari, a la profesora de práctica profesional III, Ivana Crivos y a la Universidad en sí por brindarme los conocimientos adquiridos durante estos años.

De igual manera mis agradecimientos a las entidades referidas al vestuario que aportaron información sobre el atuendo femenino de época, como el Museo de la Historia del Traje, el Museo Santa Felicitas y a la familia Guerrero por brindar su historia familiar desde el Castillo Guerrero.

Finalmente quiero expresar mis agradecimientos a mi familia, que me apoyó desde los comienzos de ésta carrera hasta el día de hoy, a mis amigas las que me brindó la universidad y las de toda mi vida.