

Montevideo, Uruguay
Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo
Escuela Universitaria Centro de Diseño

Trabajo de grado

**La representación como documento para el estudio de la
indumentaria femenina de la ciudad de Montevideo en el
período de 1830 a 1914**

Sofía Beceiro Torres

Lucía Pinto Martínez

(Perfil: Textil-Indumentaria)

Índice

RESUMEN	3
GLOSARIO	4
1. INTRODUCCIÓN	7
1.1. TEMA	7
1.2. JUSTIFICACIÓN	8
1.3. OBJETIVOS	9
1.5 METODOLOGÍA	10
2. MARCO TEÓRICO	14
2.1 HISTORIA DE LA PINTURA EN EL URUGUAY ENTRE 1830 Y 1914	16
2.2 HISTORIA DE LA SOCIEDAD URUGUAYA ENTRE 1830 Y 1914	24
2.3 BREVE HISTORIA DE LA INDUMENTARIA EUROPEA ENTRE 1830 Y 1914	38
3. DESARROLLO DE LA INVESTIGACIÓN	48
3.1 INTRODUCCIÓN	48
3.2 INDUMENTARIA FEMENINA EN MONTEVIDEO ENTRE 1830 Y 1914	48
3.3 FICHAS DE OBSERVACIÓN	66
3.4 FICHAS DE ANÁLISIS	67
3.5 CONCLUSIONES DE FICHAS	68
4. CONCLUSIONES	70
4.2 CONCLUSIONES ACERCA DE NUESTRA EXPERIENCIA	74
4.3 RECOMENDACIONES PARA TRABAJOS FUTUROS	74
5. BIBLIOGRAFÍA	76
AGRADECIMIENTOS	78

Resumen

El presente trabajo comprende el trabajo de grado de egreso de las bachilleres Lucía Pinto y Sofía Beceiro, Plan 2013, y busca documentar los cambios ocurridos en torno a la indumentaria femenina de la ciudad de Montevideo en el período comprendido entre 1830 y 1914. Su objetivo es aportar a la construcción de una memoria en torno a la indumentaria nacional a partir de la compilación y análisis de distintos documentos iconográficos, y el estudio de los autores. La representación pictórica posibilita documentar los procesos históricos que requieren un análisis iconográfico para su estudio y comprensión; en este sentido, el presente trabajo se ocupa de la compilación y análisis de dichos documentos.

La comunidad académica de la Escuela Universitaria Centro de Diseño (EUCD) ha demostrado un compromiso con la investigación histórica del diseño local, como un tema de vital relevancia para la construcción del conocimiento específico de la disciplina. En este marco, se entiende pertinente la realización de una investigación que profundice sobre las características de la indumentaria local en el período de consolidación de la nación.

Como objetivos, se planteó aportar a la construcción de identidad nacional; advertir la importancia del conocimiento histórico en torno a la indumentaria nacional para la construcción de identidad; relevar documentos iconográficos y autores referentes en el tema; y generar un documento que sirva como insumo para futuros trabajos.

En cuanto a las actividades realizadas, se comenzó con lecturas de textos de autores referentes en investigación histórica en el Uruguay, tanto a nivel social como específicamente sobre documentos pictóricos, así como también autores referentes en historia de la indumentaria. En paralelo, se compilaron obras de distintos artistas que reflejaran la vestimenta del período estudiado.

A partir del procesamiento de los datos obtenidos, se extrajeron diferentes conclusiones acerca de las secciones que forman parte de este proyecto.

Como producto del presente trabajo se elaboró, por un lado, un documento que describe los procesos históricos que influyen en la indumentaria determinando los distintos cambios; y, por el otro, una serie de fichas sobre las diferentes tipologías de prendas relevadas a partir de la pintura y los acopios de los distintos museos, discriminadas cronológicamente.

Glosario

Abanico

Instrumento para hacer o hacerse aire. (Iglesias & Brizzi, 2011)

Cahemir- Cachemira

Tejido de telar de fibra de pelo de cabra comúnmente utilizado para la realización de mantones. Se usa el nombre del tejido como sinónimo de la prenda Chal de Cachemira. (Iglesias & Brizzi, 2011)

Chal

Banda ancha de tela, se lleva suelta sobre la espalda o alrededor del cuello, a veces sobre las caderas. (Iglesias & Brizzi, 2011)

Chapines o escarpines

Calzado del 30, de punta cuadrada sin taco. (Iglesias & Brizzi, 2011)

Chorrera (jabot)

“Guarnición de encaje, u otro género delicado, prendida con alfileres en la pechera o en la abertura del cuello de una prenda exterior. Originalmente, en el siglo xvi, formaba parte del atuendo masculino (traje golilla). La moda renació a mediados del siglo xix para las mujeres y duró hasta los años treinta-cuarenta”(O’Hara, 1986, p. 97).

Cuchillo, pliegues

“Pliegues estrechos que forman bordes rectangulares y afilados en la parte superior de la falda o vestido. Muy popular en los siglos xix y xx, sobre todo entre 1920 y 1950.” (O’Hara, 1986, p. 88)

Cuerpo

“Hacia 1860, era la sección superior de un vestido ajustado y estaba de moda por sí mismo. En el siglo xx esta palabra empezó a referirse a la sección superior de cualquier prenda.” (O’Hara, 1986, p. 88)

Décolleté

“Esta palabra francesa, que significa escotado, designa un escote bajo en una blusa o vestido. La versión victoriana era sin hombros. El *décolleté* constituye un componente tradicional de los trajes de noche y de baile” (O’Hara, 1986, p. 99).

Documento iconográfico

Documentos iconográficos o gráficos. Son representaciones (dibujos originales, grabados, etc.) de personajes, objetos, monumentos, escenas, y cualquier tipo de fenómeno cuya principal característica es la inspiración artística y subjetiva. (Archivo General de Indias, s/f)

Engageantes

“Medias mangas lavables que podían ir atadas al brazo, cubiertas por una manga pagoda o en forma acampanada. Terminaban en la muñeca con puños cerrados o frunces abiertos. Las *engageantes* fueron muy usuales desde mediados hasta finales del siglo XIX.” (O’Hara, 1986, p. 116)

Esclavina

“Prenda exterior más corta que la capa y sin aberturas para pasar los brazos.” (O’Hara, 1986, p. 117)

Fichu

“Pequeño pañuelo o echarpe que se lleva en torno a los hombros y se sujeta con un broche en el centro del busto. También se da este nombre a una pieza de tela, a menudo encaje, cosida en el busto de una blusa o vestido.” (O’Hara, 1986, p. 126)

Gigot, manga (manga jamón, pernil o de cordero)

“Muy ceñida en el antebrazo, la manga jamón emerge abombada y abullonada a partir del codo hasta el hombro, sentada sobre sisas de notable diámetro.” (O’Hara, 1986, p. 161)

Mantón

“Capa con o sin capucha, con flecos, que llevaban las mujeres como prenda de abrigo en la segunda mitad del siglo XIX. Generalmente llegaba a la cintura o hasta las caderas, y era de lana ligera.” (O’Hara, 1986, p. 187)

Pagoda, manga

“Manga tres cuartos o media, fruncida en el codo, donde se ensancha en varias capas de VOLANTES o bien en un enorme volante que parece curvarse en una forma que recuerda los tejados de una pagoda. Muy popular a mediados del siglo XIX. Los volantes solían ir adornados con cintas o lazos.” (O’Hara, 1986, p. 211)

Peineta

Peine convexo que usan las mujeres como adorno o para asegurar el peinado. (Real Academia Española, s.f., definición 1)

Peinetón

Hace referencia al crecimiento exagerado de tamaño que tuvo la peineta española en el Río de la Plata.

Rebozo

Pañuelo tipo mantón, más corto. Nombre amplio que se aplica a mantón, fichu y otros textiles de abrigo ligero o para cubrir la cabeza o el peinetón. (Peluffo, 1996A).

1. Introducción

1.1. Tema

1.1.1 El tema de investigación.

El tema del presente trabajo de grado es la indumentaria femenina de la sociedad patricia de Montevideo de 1830 a 1914, documentada a través de testimonios iconográficos.

1.1.2 Las motivaciones de la investigación.

Nuestra experiencia como estudiantes y docentes de la EUCD configuró nuestro interés vocacional hacia la representación y la historia de la indumentaria. Por este motivo, decidimos compartir un trabajo de grado que contempla ambos intereses, desarrollando una investigación en torno a la iconografía, haciendo hincapié en los documentos ilustrados, entendiendo que la representación estructura una documentación histórica particular que aporta al registro de signos específicos.

Consideramos primordial aportar a la reconstrucción de la historia de la indumentaria de nuestro país. Utilizaremos las obras de distintos artistas nacionales y visitantes extranjeros para la observación y análisis para el caso de la vestimenta, y que sirvan de antecedente para futuras investigaciones.

1.1.3 Planteamiento del problema.

La historia de la indumentaria uruguaya es un tema poco profundizado en los estudios relativos a la vida, tanto privada como pública, de la historia de nuestro país.

Dada la escasez y las limitaciones del registro fotográfico, se recurre al análisis de la representación pictórica. Asimismo, se adhiere el problema del deterioro y extravío de las prendas como objeto documento. Estas son un objeto de uso que acompaña el desarrollo humano y sufren incontables modificaciones que alteran su carácter documental.

1.2. Justificación

El estudio de la historia del diseño nacional ha sido un tema de interés en la comunidad académica de la EUCD, como lo demuestra el trabajo final de grado de la carrera de Diseño de Producto *Buscando los orígenes. Inicios del Diseño Industrial en el Uruguay 1875-1930*, de Estefanía Lasalle, Cecilia Silva y Cecilia Ulfe. Asimismo, las tesis *¿Alta costura?*, de Lucía Herrera y Silvina Marín, y *Entre plumas, perlas y guerras* (2016), de Nicole Bureu y Lucía Llorens, sobre el diseño de indumentaria específicamente. Dados estos antecedentes, entendemos pertinente la realización de una investigación sobre el período histórico comprendido entre la constitución de la nación hasta los comienzos del 1900, cuando comienza la investigación de Bureu y Llorens.

Susana Saulquin (2005), en su libro *Historia de la moda argentina*, plantea la necesidad de investigar los orígenes de nuestra relación con la indumentaria para posibilitar los cuestionamientos en torno a la identidad local en un país marcado por la colonización y sede del Virreinato del Río de la Plata. En cuanto a lo planteado por Saulquin, se entiende pertinente un análisis similar en nuestro país, que guarda similitudes dado que comparte los movimientos migratorios, propios de la colonización y el período independentista.

La elección de investigar la obra de distintos artistas responde a la oportunidad de utilizar el registro pictórico como documento para el análisis de la indumentaria de día y de noche, poniendo en valor los testimonios iconográficos generados por artistas nacionales y visitantes extranjeros.

Las representaciones pictóricas constituyen fuentes primarias que posibilitan documentar los procesos históricos que requieren un análisis iconográfico para su estudio y comprensión (Saulquin, 2005). En este sentido, el presente trabajo se ocupa de la compilación y análisis de dichos documentos.

Se opta por el recorte de la población de mayor nivel socioeconómico, denominada por muchos de los autores consultados como el “patriciado montevideano”. Este grupo constituye el estrato económico que es mayormente registrado en los documentos iconográficos, debido a su fervor de “construcción de su propia imagen y memoria histórica” (Peluffo, 1996A, p. 197), como plantea Gabriel Peluffo en su apartado dentro *Historias de la vida privada del Uruguay. Entre la honra y el desorden*.

1.3. Objetivos

1.3.1 Objetivo general

Contribuir a la reconstrucción de la memoria de la indumentaria uruguaya femenina en Montevideo de 1830 a 1914, a partir de la representación pictórica para aportar a la construcción de identidad nacional.

1.3.2 Objetivos específicos

- Advertir la importancia del conocimiento histórico en torno a la indumentaria nacional para la construcción de identidad.
- Sistematizar la información recabada, contraponiendo los documentos iconográficos a los documentos literarios.
- Desarrollar una herramienta de análisis para registrar las características específicas de cada silueta y tipología.

1.5 Metodología

Se utilizó una metodología de investigación cualitativa según los criterios de Ruiz Olabuénaga.

La investigación se dividió en tres etapas:

1. Revisión de bibliografía.
2. Acopio de imágenes provenientes de los distintos museos de historia y arte nacional.
3. Análisis comparativo de los datos encontrados en la bibliografía con las imágenes clasificadas.

En una primera instancia, se realizó la revisión bibliográfica a partir de tres ejes que se abordan en tres capítulos respectivamente: “Contexto sociopolítico de la pintura uruguaya”, “Historia sociopolítica del Uruguay entre 1830 y 1914” e “Historia de la moda europea entre 1830 y 1920”, para cada uno de ellos se seleccionaron distintas fuentes bibliográficas. Esto se complementa con información recabada de distintas publicaciones sobre las características específicas de la indumentaria en el Río de la Plata.

En una segunda instancia, se registraron y clasificaron las obras pertinentes para el estudio de indumentaria del período propuesto, pertenecientes a distintos acervos museísticos.

A continuación, se realizó una ficha de observación de las obras seleccionadas en contraposición con la bibliografía. Dichas fichas se realizaron a partir de documentos iconográficos recolectados que se ajustan a nuestro segmento y se ordenaron en una cronología que permitió identificar períodos.

A partir de la cronología, se seleccionó un recorte representativo de las características más destacadas de la indumentaria en cada período temporal, conformando así una segunda ficha, denominada de análisis, en la que se realizará la ilustración de un ejemplo canónico por período y la información de las características principales de este.

1.5.1 Definición de períodos

Se define la sectorización de períodos históricos según las características de la indumentaria, la que cambia significativamente para cada período, así como el registro pictórico de esta dependiendo las características de la historia de la pintura nacional.

Dichos períodos quedarán separados de la siguiente manera:

- 1830-1838: Uruguay independiente: primeras presidencias.
- 1839-1859: Guerra Grande y paz, recuperación económica.

- 1860-1879: Agitación política y económica. Disciplinamiento.
- 1880-1889: Autoritarismo, consolidación de la propiedad y la industria.
- 1890-1900: Crisis económica y recuperación. Exclusivismo político, revolución y reparto de poder.
- 1900-1914: Unidad del Estado, avances sociales y laborales.

1.5.2 Realización de fichas

Basado en ese estudio bibliográfico, se define la realización de dos formatos de fichas de estudio que acompañarán cada período. Por un lado, la realización de una ficha descriptiva para cada documento iconográfico seleccionado. Esta consiste en la extracción de los datos de interés a través de una selección de partes con la identificación de especificaciones de interés y su contraste con la bibliografía. Por otro, se realiza una ficha de análisis por período que busca resumir la singularidad de cada uno e identificar las características principales de la indumentaria y su uso, así como también apreciar y comparar los cambios que se desarrollan durante los distintos períodos abarcados por este trabajo de grado, apoyado en la bibliografía recabada.

Fichas de observación

Durante el transcurso de esta investigación se realizaron visitas a diversos museos de relevancia histórica y artística, con el objetivo de profundizar en la comprensión de los contextos culturales y las expresiones visuales que han dado forma a nuestra sociedad.

Los museos visitados fueron: el Museo Histórico Nacional, en sus sedes Casa Rivera y Museo Romántico, donde el intercambio con expertos, que nos brindaron bibliografía y antecedentes de análisis realizados por el museo de la indumentaria en obras diferentes a las seleccionadas, pero que de igual manera sirvieron de guía para estructurar el análisis; el Museo Histórico Cabildo, donde se nos permitió registrar obras del acervo no expuesto y nos compartieron algunas prendas de indumentaria, información sobre las materialidades y bibliografía editada por el museo sobre los acuarelistas del primer período de la investigación; el Museo Nacional de Artes Visuales, que cuenta con uno de los acervos más grandes y del que se extrajo gran parte de los documentos analizados. Asimismo, la cuidadosa disposición de las obras y las explicaciones detalladas proporcionadas por el personal contribuyeron, en gran medida, a enriquecer nuestra comprensión de la evolución del arte nacional. Estas experiencias en los museos no solo brindaron insumos y fortalecieron

la base de conocimiento de esta investigación, sino que también sembraron el inicio de un intercambio que entendemos es enriquecedor para la EUCD en cuanto a la investigación de la indumentaria en el período analizado.

Adicionalmente, la investigación se vio enriquecida por el descubrimiento y el análisis exhaustivo de catálogos de arte que contenían obras de relevancia directa para nuestros objetivos, destacando la publicación *Ilustración uruguaya*. Estos catálogos proporcionaron una valiosa herramienta para la identificación y el estudio detallado de piezas artísticas específicas, permitiéndonos contextualizarlas dentro de los períodos históricos, y brindaron mayor detalle sobre las características de la indumentaria. La disponibilidad de estas fuentes especializadas no sólo expandió nuestra comprensión de la indumentaria en cuestión, sino que también resaltó la importancia de los recursos documentales en el ámbito académico y su papel esencial en la construcción de argumentos sólidos y fundamentados.

Se realizó una selección de obras que cumplieran con los siguientes requerimientos:

- Su año de realización debía estar comprendido entre 1830 y 1914. Para aquellas obras en las que el año de realización fuera desconocido, se tomó como referencia si el período concuerda con la vida o la biografía del autor; la ubicación cronológica más precisa se determinará con el apoyo de bibliografía referente a la indumentaria de cada período.
- Que el autor de la obra se encontrara en Montevideo al momento de realizarla, o que esta hiciera referencia a un lugar o persona en Montevideo.
- El documento iconográfico mostrara, total o parcialmente, al menos una figura femenina adulta vestida, completa o parcialmente.

Fichas de análisis

Basándonos en la bibliografía y la observación de las obras a través de las fichas de observación se establecieron dos fichas de análisis por período. Una de ellas busca resumir la indumentaria para actividades del “día”, para el uso cotidiano, y la otra la indumentaria de la “noche”, que denomina las actividades sociales como fiestas, recepción, baile o cena. Se crea esta distinción ya que, a pesar de que ciertas siluetas se mantienen en el mismo período, existen varias diferencias en sus características particulares, textiles y tipologías.

Ilustraciones

Para la realización de las ilustraciones que se incluyen en las fichas, se tomaron como referencia una selección de las imágenes iconográficas correspondientes a cada período. Las ilustraciones no derivan de una copia fiel de una sola obra, sino que son la combinación de elementos que están repetidos en varias de ellas y/o que la bibliografía apoya como característicos del período. Por lo tanto, cada ilustración engloba las características distintivas del período, enfatizando los cambios entre uno y otro.

2. Marco teórico

Para el desarrollo de este trabajo de grado nos referimos a la historia de la indumentaria como la historia y evolución de las prendas tipología y usos relativos a vestir el cuerpo. Entendiendo la relevancia del estudio histórico como plantea el trabajo de grado de Silvina Marín y Lucía Herrera (2015) sobre la misión del Instituto de la indumentaria de Kioto:

Las características distintivas de cada época, la manera en que su sociedad funcionó, y los cambios en las modas y los gustos están todos reflejados en la vestimenta. La vestimenta simboliza el estado de la humanidad en una coyuntura particular en el tiempo, por lo tanto también arroja luz sobre nuestra propia existencia. Comprender la esencia de la vestimenta desde muchos ángulos y eras diferentes ofrece una visión de su dirección futura, así como su situación actual (Marín Herrera, 2015)

En *Historias de la vida privada en el Uruguay*, los autores plantean que, como contrapartida al aceleramiento de los procesos históricos, se produce en la sociedad una “pasión memorialista”, en una exigencia por “resignificar nuestras miradas del pasado como mecanismo de reconstrucción de las identidades asediadas por los procesos aculturativos y homogeneizadores y en tanto punto de partida para abordar las incertidumbres del devenir” (Caetano, Barrán, Porzecanski, 1996,p10). En este texto, los autores también hablan sobre la importancia de una construcción interdisciplinaria del relato histórico nacional:

El refinamiento teórico y metodológico del trabajo historiográfico no casualmente se ha venido dando en forma paralela al surgimiento de un sentimiento generalizado de <*pérdida de omnipotencia*> de sus productos disciplinarios. El historiador ya no es ni puede ser el organizador exclusivo del relato de la tribu [...] Para atender este desafío contemporáneo sobre una nueva comunicación con el pasado se necesitan emprendimientos interdisciplinarios, en los que el historiador recree la especificidad intransferible de la mirada de su oficio milenario; desde una actitud de máxima apertura sobre “o nuevo> (Caetano, Barrán, Porzecanski, 1996, p10).

En este sentido, entendemos la relevancia de nuestra mirada como estudiantes de diseño en el análisis de la indumentaria de Montevideo entre 1830 y 1914, dada la especificidad de nuestra disciplina. Caetano, Barrán y Porzecanski plantean la relevancia de la construcción de una “historia de la vida privada” en el agotamiento del relato público, que tanto ha signado a

la sociedad uruguaya, casi siempre monopolizado por la política y la economía. Una historia de “lo privado” enriquece el entramado histórico.

Para comprender los documentos iconográficos y extraer las características de la indumentaria, nos basaremos en el análisis de Gabriel Peluffo Linari en su libro *Historia de la pintura en Uruguay: El imaginario nacional-regional 1830-1930* (1999). De este texto se extraen las características pictóricas, los autores y los datos relativos a la población que encargaba los retratos que se utilizan en este análisis. Esta publicación resulta clave para entender el rol de la pintura como documento histórico y como agente de construcción de la identidad nacional.

Para contextualizar el clima político-económico de la ciudad de Montevideo en cada período se utiliza el *Manual de historia del Uruguay*, de Benjamín Nahum, en el que figuran los principales conflictos políticos y económicos que marcaron la historia del país e influyeron en el relacionamiento de los ciudadanos.

En cuanto al análisis de las características y procesos de la sociedad montevideana entre 1830 y 1914, trabajaremos sobre los estudios de Jose Pedro Barrán en *Historia de la sensibilidad del Uruguay*, reconociendo así las características de dicha sensibilidad, la que define las formas en las que se vinculan las personas, el rol, la vida privada y las limitantes de las mujeres.

Adentrándonos en la temática de la vestimenta, se realizó una investigación inicial en la historia de la moda universal, de base eurocéntrica, para la comprensión de los cambios que llegaban a estas latitudes de la mano de los movimientos migratorios. Para eso, las fuentes principales fueron: *Guía ilustrada para interpretar la moda* (2018), de Lydia Edwards; *Everyday dress 1650-1900* (1989), de Elizabeth Ewing; e *Historia del traje. Tomo II* (1947), de Dalmau y Soler. Esto se complementa con el texto *Por debajo del vestido por encima de la piel. Historia de la ropa interior femenina* (2006), de Diana Avellaneda, para entender los cambios en la ropa interior y cómo estos forjan la estructura interna de las distintas siluetas.

En la búsqueda de bibliografía sobre la temática nacional solo se pudo encontrar en el marco de esta investigación *El peinetón. Una moda rioplatense del siglo XIX* (2008), un texto de Paz Arrarte, que cuenta con información sobre este accesorio destacado de la moda rioplatense, pero ninguna sobre la indumentaria, más allá de alguna mención acotada sobre usos y costumbres en los textos de Caetano, Barrán y Porzecanski. Dada la falta de bibliografía específica a nivel nacional, se encuentra una mayor riqueza de antecedentes sobre la temática estudiada en el caso de Buenos Aires. En estos textos se encuentra la alusión a la validez de las afirmaciones para ambas capitales del Río de la Plata, e inclusive

menciones específicas a la vestimenta de Montevideo. De estas publicaciones se extrae gran parte del desarrollo y cambios de la indumentaria en el período propuesto. Se toma como antecedente el estudio de Susana Saulquin en *Historia de la moda en Argentina* (2005), en el que la autora investiga los procesos y cambios relativos a la indumentaria desde la consolidación de la nación argentina hasta principios de la década del 2000. Se incluye también el libro *Los devenires de la indumentaria porteña* (2017), de Rosana Leonardi y Sara Mónica Vasiman, y una serie de publicaciones encontradas en el marco de esta investigación y realizadas por el Museo del Traje de Buenos Aires, *La moda en el Río de la Plata: a través de relatos de viajeros y criollos*, de Rosa Iglesias y Bárbara Brizzi, de las que se toman los volúmenes correspondientes a 1820-1850 y 1850-1900. Estos textos contienen análisis vinculados a la historia de la indumentaria rioplatense, así como su búsqueda de determinar qué aspectos de la indumentaria podrían considerarse adaptaciones propias de este contexto de las normas y usos europeos.

2.1 Historia de la pintura en el Uruguay entre 1830 y 1914

A efectos de describir las principales características y autores de la pintura en el período en estudio seguiremos los planteos de Gabriel Peluffo Linari (1999). Complementando con lo propuesto por el mismo autor en el sexto capítulo del libro *Historias de la vida privada en el Uruguay. Entre la honra y el desorden 1780-1870* (1996), “Producción iconográfica y vida privada en el Montevideo del ochocientos (1830-1860)”.

2.1.1 La pintura en los orígenes de la nacionalidad

Hasta fines del siglo XVIII y principios de XIX estas latitudes estuvieron representadas mayoritariamente en cartografía militar, ya que el interés por estas regiones era de dominación territorial.

Después de las invasiones inglesas, empieza a existir un mayor interés por esta región, lo cual hace que lleguen muchos viajeros de distintos países de Europa, que comienzan a retratar paisajes y costumbres de estas latitudes. Como plantea Peluffo(1999), puede ser discutible la caracterización de estas expresiones como “pintura nacional”, ya que, además del carácter de extranjero de los autores, sus obras se publicaban en sus países de origen, pero constituyen nuestros primeros registros gráficos.

“La Guerra Grande (1839-1851) creó condiciones propicias para el cultivo de la sociedad de intramuros a instancias de artistas europeos, principalmente franceses, que se dieron cita en el Montevideo sitiado” (Peluffo, 1999, p. 10).

Adolphe d’Hastrel, Barthelemy Lauvergne, Jean Baptiste Debret, Durand Brager, Henri S. Benoit Darondeau y otros acuarelistas del siglo XIX pusieron el foco precisamente en, las costumbres, la cotidianeidad. Impresiones de un mundo lejano, atravesadas por juicios de valoración inexorablemente eurocentristas. Las obras de estos acuarelistas franceses y otros “dibujantes viajeros”, conforman buena parte del acervo en papel del Museo Histórico Cabildo (Carrete, 2019).

Entre los retratistas extranjeros llegados en la década de 1830 se podría destacar al genovés Cayetano Gallino, que realiza un tipo de retrato al óleo muy austero, que según Laroche: “[...] tenía siempre pronta en su taller una serie de retratos, ya de hombres, ya de mujeres o de niños, a los que solo faltaba hacerles la cabeza y las manos” (Laroche citado en Peluffo, 1999, p. 12).

Otro de importante actuación fue Amadeo Gras, que desarrolló vínculos con comerciantes, hacendados y políticos de ambas márgenes del Plata y para ellos efectuó una importante producción de retratos, “cultivando la pose convencional, a la manera francesa de ese entonces, con un claroscuro casi ‘plano’ y una precisa iluminación de los detalles. La atmósfera de sus personajes tiene la circunspección y el encanto nobiliario de estirpe romántica” (Peluffo, 1999 p. 13).

Hacia mediados de siglo, adquiere mayor importancia el desarrollo de la pintura del retrato, que si bien, a entender de Peluffo, no tuvo aquí un carácter tan aristocrático como en Europa, está claro que fueron las familias de poder económico y político radicadas en Montevideo las destinatarias de la mayor parte de la producción retratística, aun cuando también se practicó como un homenaje público o afectivo-familiar del artista. Otro elemento para destacar dentro de la retratística del período es la menor cantidad de retratos de mujeres. También se debe mencionar la realización de retratos miniatura, “una antigua costumbre europea, resurgida con furor en el París de 1830”(Peluffo, 1999, p. 11).

La obra de Juan Manuel Besnes e Irigoyen, pintor, dibujante, calígrafo y litógrafo, “representa con la máxima dignidad y solvencia la tradición ‘a-docta’ gráfico-artesanal; la del diseñador de símbolos, distintivos y divisas, la del calígrafo y decorador, la del relator gráfico profundamente comprometido con la vida y la idiosincrasia de su medio” (Peluffo, 1999, p. 15).

También dentro de los retratos realizados por extranjeros están los que fueron contratados en sus respectivos países, durante alguno de los viajes que emprendían los miembros de la élite de aquel momento. Entre ellos está la obra José Galofre, “los retratos de Francisco Antonino Vidal y su esposa, Juana Silva de Vidal, pintados en Roma, acompañados de un fondo de arquitectura romana y renacentista que da un marco clásico, casi universal y atemporal,[...]” (CCE, 2011, p. 14)

Además de los retratistas extranjeros antes mencionados, cabe destacar, hacia mediados de siglo, la producción de los pintores italianos Baltasar Verazzi y Pedro Valenzani.

La figura más destacada en la pintura nacional de la segunda mitad del siglo XIX fue Juan Manuel Blanes. Según Peluffo, la obra de Blanes

podría ser analizada desde dos puntos de vista complementarios: en primer lugar, el de sus valores específicos en cuanto a las doctrinas estéticas que lo alimentan —valores claro está, referidos a patrones europeos— y, en segundo lugar, al de su significación ideológica dentro del sistema de fuerzas culturales y sociales que prevalecían en la segunda mitad del siglo XIX en el país y en la región” (1999, p. 17).

La pintura de Blanes sigue el modelo neoclásico de la pintura europea. Su maestro en Florencia fue Antonio Ciseri, quien le inculcó “los preceptos que conformaron la disciplina académica decimonónica: rigor en el dibujo, respeto a las leyes de la perspectiva, preocupación por la disposición compositiva, manejo convencional del color local, pulida transición de luces y sombras, etcétera” (Peluffo, AÑO, p. 19). Pero mientras

el academicismo en Europa representaba una tradición normativa y conservadora contra la que se alzaban —aún siendo hijos de sus enseñanzas— los pintores sociales y realistas, abanderados del liberalismo, en Uruguay y su región ese recetario de exterioridades fríamente naturalista y descriptivo, era un lenguaje apto para fundar, en imágenes, un imaginario republicano (Peluffo, 1999, pp. 20-21).

La disposición de Blanes a su vuelta al país, en 1864, de resaltar hechos históricos relevantes coincide con la necesidad, en ese período, de reforzar los sentimientos de identidad nacional y contribuir a la unidad del Estado.

Paralelamente a su labor como pintor de hechos y personajes históricos, Blanes desarrolla una importante actividad retratística. “Por ser este género pictórico el que manifestó con mayor continuidad a lo largo de su obra, es posible detectar en él, dos períodos definidos,

respectivamente, con anterioridad y posterioridad a sus estudios en Europa” (Peluffo, 1999, p. 25).

En el primer período, sus modelos son mayoritariamente amigos y familiares, y según Peluffo “se advierten notorias insuficiencias en el dominio de un oficio en el cual Blanes se manejaba con verdadera tenacidad autodidacta” (1999, p. 25). En el segundo período, “Blanes ha de incluir otro tipo de recursos expresivos en su pintura retratística, valorando con profundidad las posibilidades de la luz, el color, las tersuras del claroscuro y la exaltación de ciertos énfasis en el tratamiento mórbido de los detalles” (Peluffo, 1999, p. 26). Lo más destacable, según Peluffo, es que Blanes rompe con la frontalidad de encarar el modelo, “reestructurando la composición y distribuyendo las distintas zonas del cuerpo al servicio de una clara intención expresiva” (1999, p. 26).

2.1.2 La pintura retratista de fines del siglo XIX

Hacia finales del siglo XIX hay una nueva demanda en el mercado artístico, consecuencia del ascenso económico de nuevos sectores sociales, que hace que tanto la pintura que se importaba de Europa como la realizada aquí apuntaban a una temática variada, muchas veces de imitación o con fines meramente decorativos.

Desde 1890, los principales retratistas fueron, además de Blanes, los pintores Eduardo Dionisio Carbajal y Domingo Laporte.

Laporte fue sin duda el retratista moderado, que ponderó en su arte la confianza permanente que depositaron en él los círculos políticos, especialmente en las dos primeras décadas del Novecientos, habiendo recibido en 1912, como muestra de esa confianza y respeto profesional, el cargo de director del recién creado Museo de Bellas Artes. La labor de Carbajal, anterior a la de Laporte, fue altamente prolifera en materia retratística. Sus bustos se caracterizaron por una paleta oscura, a veces de persistencias grisáceas, fiel a la escuela toscana, aun cuando se evidenciaban a veces determinadas flaquezas del dibujo, en relación a otros pintores de sólida formación académica. (Peluffo, 1999, p. 38).

Tanto Carbajal como Blanes realizaron, en algunos casos, retratos de cuerpo entero de grandes dimensiones de ciertos personajes históricos. Carbajal realiza su cuadro *Artigas en el Paraguay*, que ha sido la referencia iconográfica insoslayable para ilustrar los últimos años de Artigas. Esta pintura se inscribe en el proceso reivindicativo de Artigas, que culminará con la sustitución de los textos unitarios y la disposición del Gobierno de Santos de realizar un monumento a Artigas.

José Miguel Pallejá tuvo una breve, pero muy destacada trayectoria en los finales del siglo XIX. Su propuesta artística sin duda renovó el ambiente de la pintura. Se destacan sus retratos, aunque también pintó interiores y paisajes. Tuvo un gran dominio del claroscuro. “En su obra se liberó del naturalismo academicista pasando a la modernidad” (museos.uy). Los pintores academicistas estaban muy sujetos a las normas artísticas establecidas, lo que dejaba poco lugar a la libertad del autor.

Lo que traerá aparejado en el medio local el modernismo del Novecientos será, entre otras cosas, justamente, la presencia de lo temperamental, la irrupción de lo “subjetivo” y de lo temporal del artista dentro de su propia pintura, eso que Pallejá llamaba anticipadamente “carácter” de una obra (Peluffo, 1999, p. 49).

2.1.3 El modernismo del 900

El modernismo uruguayo del 900 tiene su ascendencia en la corriente europea de fines del siglo anterior, cargada de un refinamiento romántico, que llega en algunos casos a un fervoroso afrancesamiento. En el movimiento literario del 900 confluyen dos tendencias que tienen en común el rechazo al estilo de vida predominante en la burguesía montevideana:

En primer término, el individualismo romántico, afrancesado, de ascendencia aristocrática y anticuestista, encarnado en Herrera y Reissig, Roberto de las Carreras, o Carlos Reyles en sus primeros tiempos, entre otros; en segundo término, la bohemia de tono anarquista, que se tocaba, en su libérrimo individualismo y rebeldía social, con el dandismo romántico, representada entre otros por Quiroga y Florencio Sánchez (Peluffo, 1999, p. 53).

Según Peluffo, entre los pintores aún predominaba el prestigio de la tradición académica italiana y son pocos los que recogen los postulados del modernismo fundamentalmente parisino, se destacan entre ellos Carlos Federico Sáez, Milo Beretta, Carlos María Herrera, Pedro Blanes Viale.

Se trata de figuras de algún modo insertas en el clima de la *belle époque* montevideana, pero sin que la simultaneidad de sus respectivos ejercicios pictóricos significara un movimiento de proyecciones similares al que se manifestaba en la vida literaria. [...] El color “al aire libre”, encarnado en la figura femenina, en los ámbitos enjardinados del paisaje urbano, o en los agrestes del paisaje rural, será la temática sobre la que se verterá la especulación pictórica del período “luminista” uruguayo, básicamente extendido entre las dos primeras décadas del siglo (Peluffo, 1999, pp. 54-55).

Mientras que uno de los recursos simbólicos del modernismo europeo había sido la “mujer fatal”, no hubo en la pintura uruguaya esas representaciones. Puede decirse que

tanto las mujeres veladas y nacarinas de Herrera como las téctonicas y luminosas de Blanes Viale o Sáez, siendo ambas expresiones auténticas del Novecientos, no hayan comulgado totalmente en la visión escandalosa del sexo cultivada por los extravagantes portavoces de la “juventud dorada”: la fantasía literaria podía permitirse el golpe cáustico sobre los prejuicios sociales, que no le estaba permitido al pintor. Ninguna de estas féminas reflejaba tampoco los profundos cambios de roles sociales con que la mujer debió afrontar el nuevo siglo: su proletarización creciente por un lado y la profundización de sus niveles de participación e independencia por otro (Peluffo, 1999, p. 60).

El modernismo del Novecientos era un “estado de espíritu” que no solo se expresaba en las artes, sino también a través de los objetos decorativos y todo elemento capaz de atribuir connotaciones simbólicas al ambiente. “Desde entonces, el retrato ha de reconocer en su planteo nuevas posibilidades, al hacer de la figura retratada solo una presencia más dentro del ambiente, el que pasará a ser auténtico sujeto de la especulación plástica” (Peluffo, 1999, p. 64).

Los parques públicos y los jardines privados son los ambientes preferidos que se reflejan en la pintura de los luministas uruguayos. “Blanes Viale y Milo Beretta, más exuberante y burgués el primero, más intimista y afrancesado el segundo, se convierten junto a Carlos María Herrera y Carlos Alberto Castellanos en los avanzados del plenairismo uruguayo, paladines del ‘buen gusto’ y la sensibilidad nueva” (Peluffo, 1999, p. 65).

2.1.4 Resumen del capítulo

Según plantea Peluffo (1996A) en *Historias de la vida privada en el Uruguay*, se adopta la perspectiva de una pintura académica retratista, en parte por su prestigio en la tradición europea (proveniente de un intimismo aristocrático cortesano de origen francés), pero fundamentalmente porque es capaz de modelar los códigos sociales locales, resumidos en la representación de la figura humana, gracias a esta se establece un paradigma de individuo depurado, ajeno a los desbordes de la personalidad para poder así codificar la ética del espacio público para toda la sociedad. Se establece el “individuo como cannon, determinando así su lugar en la memoria social” (Peluffo, 1999, p. 202). En este sentido, podemos asegurar que los datos extraídos de la vestimenta retratada cumplen con el mismo carácter canónico que busca documentar el vestir adecuado, los usos y costumbres de la vestimenta y las formas

más depuradas de esta. Dado que el objeto de estudio de este trabajo de grado está recortado a las mujeres de la sociedad patricia montevideana, las pinturas encontradas en formato retrato las representan en sus mejores vestimentas y arreglos, y los estudios de caracteres, como los realizados por D'Hastrel en *Acuarelistas franceses del siglo XIX* (Carrete, 2019), representan combinaciones de vestimenta icónicas que en el origen de la nación configuraban una representación de lo más representativo del Río de la Plata, seleccionado desde la mirada extranjera.

El retrato era un instrumento de construcción identitaria [...] mediante el que se ejercía presión sobre las conductas públicas, sectores antiguos del patriciado y los nuevos extranjeros. [...] buscaron así forjar un canon de intimidad y civilización a través del retrato. La representación de un tipo humano que señala el horizonte de su propia idealidad moral como grupo dirigente. (Peluffo, 1999, p. 201)

Dado este carácter canónico del retrato, que además se encuentra en esta época ligado a la representación del cuerpo vestido, gran parte del análisis formal de la vestimenta y sus detalles se realiza a partir de este tipo de pintura.

El retrato, a partir de 1920, deja de tener una intencionalidad documental y disciplinante, y es el daguerrotipo y la fotografía quienes ocupan este rol. Debido a que el foco del presente trabajo de grado es la construcción de una identidad nacional a través del arte y el rol de los artistas en esa construcción, se determina el punto límite de este análisis, dejando así encadenado este trabajo a la tesis *Entre plumas, perlas y guerras* (2016), de Nicole Bureu y Lucía Llorens, que se basa fundamentalmente en el registro fotográfico y termina de caracterizar las primeras décadas del 900.

Por otro lado, se incluye la iconografía que retrata un paisaje o hecho social

abocada a la construcción de un imaginario del espacio social, a través del hecho efímero de la vida urbana [...] que no busca únicamente la necesidad de construir el espacio de la memoria social mediante la fijación de datos y acontecimientos; sino también da cuenta del gran hecho político y el retrato forman parte aún de un continuo social (Peluffo, 1999, p. 203).

Se entiende, por tanto, que la iconografía referida al cotidiano público también constituye a la caracterización de los individuos retratados en sociedad, y sirve de insumo para comprender tanto la silueta general de la vestimenta como los usos sociales de la misma en distintos contextos.

Podemos concluir así que, basándonos en lo expresado por Peluffo, el retrato en Montevideo en el período propuesto constituye una fuente histórica primaria de información, que delinea las características formales y de uso de la indumentaria de las mujeres. La obra de los artistas abocados a retratar las personalidades locales y la vida cotidiana registra los detalles necesarios para la comprensión de la evolución de la indumentaria, y posibilita la comprensión de las dinámicas de uso según el contexto y la caracterización de una historia de la evolución de la indumentaria local.

2.2 Historia de la sociedad uruguaya entre 1830 y 1914

En el presente capítulo se intenta reflejar, a grandes trazos, los acontecimientos históricos más relevantes y la situación política, social y económica del Uruguay a lo largo del período en estudio, de manera de mostrar un contexto, tomando como base los tomos I y II del *Manual de historia del Uruguay* (2005), de Benjamín Nahum, así como también *Historia de la sensibilidad en el Uruguay*, de José Pedro Barrán, los volúmenes “La cultura bárbara” y “El disciplinamiento”. El capítulo se subdivide según algunas características sociopolíticas, como las presidencias y conflicto bélico, que corresponden con la división por períodos de las fichas de análisis de indumentaria, para comprender cómo las dinámicas sociales modificaron la vestimenta.

Los principales rasgos geográficos del territorio de lo que sería el Uruguay eran su clima templado y húmedo, su pradera natural, su abundancia de agua en ríos y arroyos, y el hecho de que sus costas fluviales y oceánicas albergaba buenos puertos. A esto se pueden agregar algunos rasgos históricos, como la no integración y posterior exterminio de la población indígena, y una tardía implantación española, que inició un lento poblamiento cuando descubrió el valor de las “minas de carne y cuero”(Nahum, 2005) que vagaban en innumerables cantidades. La forma libre de apropiación se trasladó a la tierra que sustentaba al animal y dio origen a un sistema de propiedad desordenado y propenso a generar interminables conflictos sociales y jurídicos. “Esa realidad engendró un tipo social —el gaucho— que fue protagonista de las guerras de independencia, pero también sostén del caudillismo y de las continuas revoluciones que demoraron la organización institucional del país” (Nahum, 2005, pp. 15-16). Montevideo, en sus comienzos, fue una población de poco desarrollo social y cultural en comparación con otros centros coloniales. Su condición de puerto natural lo hizo una fortaleza militar y un emporio comercial que compitió con Buenos Aires, generando la “rivalidad de puertos” (Nahum, 2005) que marcaría la historia posterior y sería, a su vez, un impulso para sus aspiraciones de autonomía y posteriormente de independencia. Por otro lado, el territorio de la Banda Oriental siempre fue la frontera entre los dominios de España y Portugal primero, y de Argentina y Brasil después. Eso motivó las disputas por su posesión, que comenzaron en el período colonial y se extendieron mucho más allá de la independencia, mezclando los conflictos internos con los regionales durante la mayor parte del siglo XIX.

2.2.1 Uruguay independiente: primeras presidencias 1830-1839

La población del Uruguay naciente, en 1830, se estimaba en 74.000 habitantes, 14.000 en Montevideo y 60.000 en la campaña, lo que denotaba una escasa urbanización, campos casi desiertos y un débil mercado interno. Desde el punto de vista social, había un divorcio “entre la ciudad europeizada frente a una campaña semibárbara, la ciudad comercial frente al campo productor, eran rasgos generadores de un agudo antagonismo, que se tradujo en largas luchas entre caudillos y doctores” (Nahum, 2005, p. 36). Contribuía a esa dicotomía la dificultad en las comunicaciones, ya que faltaban puentes y caminos, lo que hacía que trasladarse o comunicarse de un punto a otro del territorio llevara varios días, y hasta semanas. La agricultura era mínima, concentrándose las chacras alrededor de los centros poblados y principalmente de Montevideo. La industria se limitaba a unos pocos saladeros. Las exportaciones eran principalmente de cueros y algo de tasajo, sebos y grasas. Si bien la producción era muy primaria, el consumo montevidiano tenía los hábitos europeos del siglo XIX. La situación financiera del Estado era complicada, pues ya nacía con deudas derivadas del período anterior y con ingresos que provenían casi exclusivamente de los derechos aduaneros, mientras que dos tercios del presupuesto se los llevaba el Ministerio de Guerra para pago de sueldos, retiros, pensiones y armas.

La Constitución de 1830 que los doctores elaboraron parecía perfecta en el papel, pero era inadecuada a la realidad social, que se quería ignorar o superar. Negarle el derecho del voto al peón jornalero y al analfabeto, por citar un ejemplo, era anular políticamente a la mayoría del país [...] Tampoco había una conciencia de nacionalidad [...] Las fronteras con el litoral argentino y con el noreste brasileño eran jurídicas (y todavía estas últimas indeterminadas), no alcanzando a romper las relaciones geográficas, sociales y hasta familiares que habían unido a estos pueblos durante siglos (Nahum, 2005, pp. 41-42).

En 1830 asume como primer presidente de la República Fructuoso Rivera. “En la presidencia siguió actuando como caudillo, y es significativo que tres meses después de asumir el cargo se dirigiera a campaña, a su amado Durazno[...] y rara vez volvió a la ciudad” (Nahum, 2005, p. 64). Delegó entonces el mando en el presidente del Senado, quien desempeñó el gobierno rodeado por un grupo de doctores, los que se conocieron como los “cinco hermanos”, que detentaban el gobierno y lo manejaban en su provecho. Esto provocó virulentas campañas de prensa en su contra y sucesivos levantamientos, que tuvieron su figura más destacada en Lavalleja. Dichos levantamientos fueron derrotados y reprimidos. Cuando finaliza su mandato, Rivera delega el mando y se hace nombrar comandante general de la Campaña.

En 1834 es elegido presidente Manuel Oribe de forma unánime por la Asamblea General. “Entendió sus nuevas funciones con rigidez: ordenar la administración, controlar el gasto público, combatir el desorden. Fue la antítesis de Rivera, lo que también contribuye a explicar sus enfrentamientos” (Nahum, 2005, p. 68). La oposición se manifestó pronto, por parte de los doctores cercanos al gobierno anterior y los unitarios argentinos exiliados en Montevideo. Pero la gran dificultad estaba en la figura de Rivera, con su poder incuestionable en el interior. Oribe no estaba dispuesto a compartir el poder, y después de algunos incidentes, optó por suprimir el cargo de comandante general de la Campaña. A esto se sumó que una comisión del Legislativo presentara cargos contra la administración de Rivera por el desorden de su gestión. A raíz de esto, Rivera lanzó un levantamiento en julio de 1836. Al año siguiente, impulsó desde Brasil un segundo levantamiento, y en pocos meses logró dominar la campaña, llevando a Oribe a acercarse más a Rosas. Eso, a su vez, provocó que la escuadra francesa bloqueara el puerto de Montevideo. Finalmente, Oribe se vio obligado a renunciar y exiliarse en Buenos Aires.

En el plano social se pueden reconocer algunos avances que se produjeron en las primeras presidencias. En la enseñanza, que era muy precaria, se avanzó en la creación de varias cátedras de enseñanza superior, y en 1938 se decretó la creación de la Universidad Mayor de la República, aunque su proceso fundacional culminaría años después. También se tomaron diversas resoluciones para facilitar la llegada de inmigrantes europeos, con el fin del poblamiento de la campaña. Otro aspecto de importancia en el período fueron los conflictos en torno a la tenencia de la tierra. Al respecto, se emitieron decretos y resoluciones que tuvieron efectos bastante discutibles: la propiedad privada avanzó a áreas más extensas; fueron desconocidos como títulos de propiedad los emanados de las autoridades artiguistas; la tierra se consideró un medio para solventar el déficit fiscal; el encuadramiento con las divisas se convirtió en un elemento determinante para acceder o perder la tenencia de la tierra.

2.2.2 Guerra Grande 1839-1851

El 1.º de marzo de 1839 Rivera es elegido presidente por la Asamblea General. Sus aliados en el enfrentamiento con Oribe, en particular los unitarios argentinos, presionaron para que declarase la guerra a Rosas, cosa que hizo el 10 de febrero de 1839, fecha que se toma como inicio de la Guerra Grande.

La Guerra Grande constituyó el momento de mayor peligro para la supervivencia del Estado oriental en el siglo XIX. La vinculación de blancos y colorados con federales y unitarios

argentinos internacionalizó el conflicto y ese rasgo se acentuó aún más con la intervención anglo-francesa. La supremacía de los bandos políticos, en la campaña (blancos) y en la ciudad (colorados, contribuyó a la paulatina conformación de cierto contenido ideológico en ambos. Los blancos, dominando el interior durante nueve años, se fueron identificando con la campaña y la afirmación del ser nacional, con el orden y la autoridad (la ley). Que venían de la tradición hispánica y colonial. Los colorados, conviviendo en la ciudad con muchos europeos y admirando sus ideas e instituciones, se fueron identificando con lo urbano y las corrientes liberales, abriéndose tanto a las novedades del mundo cuanto a los inmigrantes que aflúan (Nahum, 2005, p. 100).

La Guerra Grande tuvo importantes consecuencias para el país. La reducida población se traducía en escasez de mano de obra y poco poblamiento de la campaña, lo que aumentaba el peligro de la injerencia brasileña en un territorio despoblado. A raíz de la guerra, cayó el valor de la tierra, lo que posibilitó que compradores extranjeros se hicieran de importantes superficies, cambiando la composición de la clase alta rural. También en la ciudad la mayoría de los comerciantes eran extranjeros. Como resultado de la guerra, se redujo el stock de ganado por el consumo de carne de los ejércitos y el importante contrabando de ganado hacia Brasil. Esto, a su vez, arruinó la industria saladeril. Los recursos del Estado estaban hipotecados a manos de particulares o de gobiernos extranjeros como garantía de los subsidios recibidos. En política exterior, el país quedó sometido a una tutela brasileña por los tratados de 1851, que además de reducir el territorio con la pérdida de las Misiones, daban la excusa a la intervención, cosa que se produjo durante los siguientes años.

2.2.3 Paz y recuperación económica a través del comercio

Después de la guerra se vio que la paz interna era indispensable para la supervivencia de la nación. Surgió así, entre los “doctores” blancos y colorados, la idea de una “política de fusión” (Naum, 2005) que superara la división de los partidos. Dicha política de fusión no tuvo continuidad, dado que no podía imponerla un Estado débil, ni la aceptaban los caudillos con peso político real.

La década de 1850 se caracterizó por un aumento de la población, según el 2.º Censo de 1860 había en el país 221.000 habitantes, 58.000 de ellos en Montevideo. La paz interna y el aumento poblacional hicieron renacer el comercio. Por otra parte, el “alto comercio”, dominado por extranjeros, obtuvo grandes ganancias del comercio de tránsito, principalmente de cueros argentinos y riograndenses. Dominaron el crédito, aumentando sus ganancias con su actividad usuraria. La ganadería se recuperó, estimándose que, hacia 1862, se cuadruplicó

el stock de vacunos y se afianzó el de lanares; a su vez, esto permitió el crecimiento de la industria saladeril.

2.2.4 La cultura “bárbara”

En cuanto a las características de la “sensibilidad” de la población, Barrán (2017) denomina su primer período como el de la “cultura bárbara”, sin diferenciar la campaña de la ciudad, que Nahum (2005) considera más “europeizada”, describiendo así una serie de características de una población de un país naciente acostumbrado al conflicto bélico, la violencia y las prácticas “indisciplinadas”.

Según los estudios de Barrán (2017), la violencia física era una de las formas más comunes del vínculo de las personas de la naciente república, dada su constante exposición a los conflictos y las revoluciones el autor describe esta situación citando a Jose Pedro Varela en 1876: “[...] se puede decir sin exageración que la guerra es el estado natural de la República”.(Barran,2017, P.36) Refiriéndose a los primeros cincuenta años de la nación.

La violencia física se ejerce tanto en el ámbito público como en el privado; en el primero, se ejercita en espacios públicos entre iguales (eran comunes las trifulcas, agresiones y el asesinato), así como por parte del Estado a través de sus instrumentos de control; la delincuencia y la demencia eran castigadas con violencia física en ámbitos públicos, en los que la reprimenda o la ejecución sirvieran como elemento pedagógico para la sociedad en su conjunto. Asimismo, la violencia se representaba en el ámbito privado, en el que el rol del Estado era ocupado por el padre de familia, que ejercía total control sobre sus hijos y su esposa, teniendo a su alcance las herramientas de la violencia para mitigar cualquier insubordinación.

Esta sociedad, esta cultura y este Estado eligieron, para ejercer sus poderes respectivos, castigar el cuerpo antes que, como nosotros hacemos para ejercer el poder, reprimir el alma, es decir, convencer a sojuzgado de que ese es su rol, que donde está —el niño, en la escuela; el delincuente, en la cárcel; los sectores populares, en el trabajo; la mujer, en el hogar— para pagar su culpa o disciplinar sus instintos (Barrán, 2017, p. 41).

En cuanto al lugar de las mujeres en esta sociedad bárbara, Barrán (2017) postula que participan activamente de la violencia instaurada formando parte de las trifulcas, aportando en las revoluciones y participando como espectadoras o víctimas de los aparatos de represión del cuerpo instaurados por el Estado; a su vez, compila algunas apreciaciones de los visitantes europeos sobre la falta de recato y el trato natural con los hombres.

Las damas gustan extremadamente del baile [...] Sus maneras son suaves y fascinantes. Ellas no tienen la timidez que las damas inglesas poseen y sin ninguna duda le dirán lo que precisan de Ud., bueno o malo. La mejor manera de tener contacto con el idioma es presentando a las madres de las “señoretas” cuando salen de misa y casi siempre se recibe la invitación a visitarlas con su amigo (Barrán, 2017, p. 133).

En los testimonios compilados por Barran (2017) sobre vivencias en Montevideo en 1842-43, podemos apreciar que las mujeres acostumbraban a recibir visitas de hombres para “hablar y estar a solas” (Barran, 2017, 133).

Durante el Carnaval, las mujeres formaban parte de comparsas junto con los hombres y participaban, asimismo, de las guerrillas de agua que se armaban en esas fechas. Las mujeres y los hombres estaban separados en la iglesia, pero se bañaban a menudo juntos en las playas, con trajes livianos o “ligeros de ropas”, como toma Barrán(2017) de distintos relatos, a pesar de los edictos policiales que prohibieron los baños conjuntos. En el diario *El Constitucional* de febrero de 1845 compilado por Barran (2017) figura un comentario sobre la “mezcla de sexos y colores” que se observaba en los baños públicos, a raíz de “ciertas acciones deshonestas con que algunos escandalizaran dichas reuniones”. (Barran, 2017, 134).

La fidelidad conyugal tampoco fue una práctica común en la población; por lo que Barran (2017) extrae de los testimonios de extranjeros, los esposos acostumbraban a tener amantes e hijos por fuera del matrimonio y la “bastardía” no se consideraba vergonzosa, muchos de los hijos producto de relaciones extramatrimoniales eran introducidos a la familia y criados junto con los hijos legítimos. El autor también plantea la libertad sexual conocida de todos los fundadores del Estado oriental. Los “excesos” de los hombres y el “desenfado” de las mujeres, según el autor, pueden relacionarse con la sexualidad activa en la pubertad, dado que el casamiento se daba habitualmente a temprana edad, sobre todo en el caso de las mujeres (14-15 años en algunos casos, 11 o 12 en otros). Asegura así Barran (2017) que el estado de “nerviosismo” de los adolescentes implica las conductas sociales en cuanto a los vínculos de pareja.

Barran (2017) plantea que la literatura de la época para “niñas” proporcionaba consejos “pícaros”, como es el caso de *El Recuerdo*, popular entre señoritas, en el que figuran algunos comentarios sobre el comportamiento de pareja, y explicitaba conductas como

apretoncitos de mano y otras dulzuras eróticas por el estilo, intercalados con poemarios de corte erótico. En un artículo de Magariños Cervantes se describe una mujer apasionada en términos

que el ropaje romántico no puede ocultar. Así como los artículos que incentivaron el desenfreno en el Carnaval, tanto de la risa, el baile y la sexualidad (Barrán, 2017, p. 145).

De todas maneras, según Barrán no es posible hacer una clara anatomía del deseo femenino porque las fuentes son masculinas, y la visión se desprende del derecho al deseo masculino. Pero no es posible ver tan explícitamente, como existe registro en el caso masculino el ideal de mujer, su correspondencia en el ideal de un hombre, ni lo que las mujeres valoraban en una pareja. Sí nos permite documentar los cánones impuestos o esperados de las mujeres que moldearon la presentación de su cuerpo en sociedad, así como sus maneras, en el caso de la sociedad bárbara más desenfadadas y estridentes (Barran, 2017).

El autor considera que la escasa culpa, la alegría jocunda y llamar a las cosas por sus nombres soeces eran carácter constitutivo de la sociedad bárbara, que determina todas sus prácticas al ámbito público, en el que la “intimidad” (lo personal o familiar) es expuesta constantemente, protagoniza los artículos periodísticos y es vivida y conversada de forma pública. La noción de lo íntimo era confusa, el individuo no percibía su intimidad explicitada como una invasión si no como parte de la cotidianeidad. La sexualidad no tenía una intención revolucionaria antinormativa, sino que se acercaba más a “las pulsiones no doblegadas por la cultura” (Barrán, 2017, p. 149).

Las desvergüenzas del yo constituyen, a nuestro entender, el testimonio definitivo de la exuberancia de los instintos y sentimientos en la sensibilidad bárbara u, observado desde el ángulo opuesto, de la escasa capacidad de contención de las pasiones del hombre que ponía en juego aquella cultura. Así como se admitían los olores fuertes del cuerpo sucio, se exponen sin rubor la pasión, el llanto, la risa y la violencia (Barrán, 2017, p. 195).

2.2.5 Agitación política y económica. Disciplinamiento. 1860-1879

El 19 de abril de 1863 Venancio Flores invadió el país, levantándose contra el gobierno de Bernardo Berro. Esta revolución tuvo el apoyo argentino, pagando de esta manera Mitre la ayuda de Flores en su lucha con las provincias. También Brasil respaldó a Flores por mantener su tutela sobre el país y en preparación de su campaña contra Paraguay. Después de la caída de Paysandú, con Flores acercándose a Montevideo, se firmó una paz que le dio el poder el 20 de febrero de 1865. Dicho levantamiento se llevó a cabo en medio de una epidemia de cólera que afectaba a todo el territorio.

La guerra del Paraguay implicó el alejamiento de Flores durante parte del período que ocupó el gobierno. Su gestión tuvo a su favor la recuperación económica que siguió a la

Guerra Grande, con un aumento de la inmigración y el interés europeo en comercializar con la región.

Entre los principales rasgos de la década de 1860 se destaca el crecimiento de la población, que según una estimación de 1868 alcanza a las 385.000 personas, de las cuales 126.000 vivían en Montevideo. Otro elemento es el crecimiento del comercio y de los comerciantes como grupo de influencia dominante en la ciudad. En el agro, se destaca lo que se llamó la “revolución del lanar”, cuyo stock llegó a las 16.500.000 cabezas en 1868, generando importantes exportaciones de lana. Esta expansión contribuyó a poblar el campo, porque se necesitaba más mano de obra, y generó una clase media rural, ya que era más fácil llegar a una explotación del lanar que necesitaba menos tierra y tenía un valor por cabeza más bajo. En esta década se realizaron las primeras inversiones extranjeras: se fundó el Banco de Londres y el Río de la Plata; se estableció en Fray Bentos la fábrica Liebig de industrialización de la carne.

El gobierno de Lorenzo Batlle (1868-1872) heredó la crisis bancaria derivada de la especulación en el período anterior. Intentó eliminar el curso forzoso, pero se produjo la quiebra de varios bancos, entre ellos el Mauá. Por otra parte, en este período, al haber desaparecido los caudillos nacionales, aumentó la influencia de los diferentes caudillos locales, lo que aproximó el país a la anarquía, ya que por distintos motivos surgían levantamientos aquí y allá que el gobierno debía enfrentar. Sumado a esto, la política exclusivista del gobierno, en el que solo participaba el Partido Colorado, fue llevando a una crisis política que desembocó en la Revolución de las Lanzas (1870-1872). Al finalizar el período constitucional, asume interinamente el presidente del Senado, Tomás Gomensoro, quien con la firma de la llamada Paz de Abril logra el fin de la revolución, estableciendo que los blancos tendrían cuatro jefaturas políticas y, consecuentemente, representación en el Legislativo. Por esa época, en grupos de jóvenes universitarios surgen los llamados “principistas”.

“debían reafirmarse sobre todo los principios (de ahí su nombre) legales y constitucionales, únicos sobre los cuales podría basarse el orden y la prosperidad nacionales. Durante el gobierno de José Ellauri (1873-1875), los enfrentamientos entre principistas y los sectores tradicionalistas y caudillistas de los partidos (llamados netos o despectivamente candomberos) fueron creciendo, y culminaron en un tiroteo en el que murieron varios hombres. El ejército, bajo el mando del coronel Lorenzo Latorre, salió a “salvar el orden” y el motín culminó con el alejamiento de Ellauri y la designación por el ejército de Pedro Varela, perteneciente al sector “candombero” del Partido

Colorado, para ocupar el gobierno [...] Varela desterró a los principistas más importantes en la barca Puig. Al poco tiempo, estos volvieron para protagonizar la llamada Revolución Tricolor [que en dos meses fue derrotada por Latorre] (Nahum, 2005, p. 161).

Estos años estaban signados por una importante crisis económica, financiera, bancaria y monetaria. Al endeudamiento que se arrastraba debe agregarse el constante saldo negativo de la balanza comercial de estos años, producto de la caída de las exportaciones, en precio y volumen, por factores externos e internos, y aumento de las importaciones por aumento de población y de consumo superfluo de las clases pudientes. El gobierno de Pedro Varela (1875-1876), con su ministro Andrés Lamas, enfrentó la situación con una nueva legislación aduanera proteccionista y que buscaba aumentar la recaudación; la suspensión del pago de la deuda pública y la emisión de tres millones de pesos de curso forzoso. Esto provocó el enfrentamiento con el alto comercio y los capitalistas extranjeros, que veían afectados sus intereses por todos lados, y culminó con la renuncia de Pedro Varela, y los comerciantes y banqueros yendo a buscar a Latorre para que se hiciera cargo del poder.

2.2.6 Autoritarismo, consolidación de la propiedad y la industria: 1880-1889

Aun cuando asumió con el respaldo del Ejército y se valió de este para imponer la autoridad del Estado, el gobierno de Latorre no fue un gobierno de la clase militar, ni lo desempeñó en beneficio de esta. Sí fue una dictadura y, como tal, restringió las libertades, entre ellas la de realizar actividad política.

Ante la imposibilidad de desarrollarla, las élites doctorales fundaron sociedades literarias y clubes sociales (Club Uruguay, Ateneo). La intelectualidad se refugió en especulaciones literarias y filosóficas. En ese momento fue que penetró y triunfó el positivismo como postura filosófica. Por insistir en el estudio de la sociedad y sus factores condicionantes estimuló un mayor realismo político, así como la definitiva separación entre la élite intelectual y la Iglesia. Algunos de estos intelectuales tuvieron destacada actuación en el período militarista. Por ejemplo, José Pedro Varela, con la reforma escolar; Alfredo Vásquez Acevedo, desde el rectorado de la Universidad (Nahum, 2005, p. 179).

El gobierno de Latorre, para imponer el “orden” que el alto comercio y los grandes hacendados demandaban, contó con el Ejército y con avances tecnológicos importantes: el fusil Remington, que colocaba al Ejército mucho más equipado que cualquier intento de revolución; el telégrafo, que permitía enviar las órdenes sin demora; y el ferrocarril, que permitía el rápido traslado de tropas. Durante su gobierno se modernizó la Administración

Pública, se creó el Registro Civil, el Registro de Embargos, el Correo; se extendió la acción educativa del Estado, con la reforma escolar varelana, un impulso a la educación universitaria y la creación de la Escuela de Artes y Oficios.

En este período se consolidó el derecho de propiedad, para ello se tomaron medidas como la reforma del Código Rural, la creación de la Oficina de Marcas y Señales de Ganado, el alambramiento de los campos. Todo esto provocó importantes cambios en el interior del país: aseguró la propiedad a los grandes hacendados; expulsó en muchos casos a los pequeños, que no tenían capital para solventar el alambrado; generó desocupación, ya que se necesitaban menos peones. Por otro lado, el gobierno, en defensa de esa propiedad, persiguió a los “bandidos” y los “vagos”, apresándolos y sometiéndolos a trabajos forzados en el taller de adoquines o eliminándolos, aplicando la “ley de fuga”. El alto comercio también logró que se estableciera como único patrón de la emisión monetaria el oro, eliminando el curso forzoso.

La economía mejoró al influjo de un aumento de las exportaciones, principalmente de la lana, y una disminución de importaciones con el desarrollo de la industria nacional del calzado, ropa y otros bienes de consumo. Por otra parte, Latorre puso énfasis en disminuir los gastos del Estado, suprimiendo batallones, bajando el sueldo de los funcionarios públicos y aun las pasividades. Se reanudó el pago de los servicios de deuda externa y se dieron importantes beneficios al capital extranjero, los ferrocarriles ingleses, entre otros.

El gobierno de Máximo Santos (1882-1886) fue distinto al de Latorre. Santos gobernó como cabeza del Partido Colorado y tuvo especial preocupación por el Ejército, otorgándole numerosos privilegios. Su administración fue un desorden financiero; su amor por el lujo lo llevó a gastos superfluos, y los que lo rodeaban también aprovecharon del derroche y los negocios poco claros.

Las décadas del 70 y 80 fueron un período de exaltación de la nacionalidad, en este tiempo se sucedieron las obras de poetas, pintores e historiadores. *La leyenda patria*, de Juan Zorrilla de San Martín, presentada en la inauguración del Monumento de la Florida; los cuadros de Juan Manuel Blanes; el libro *Artigas*, de Carlos María Ramírez, fueron alegatos poderosos a favor de la conciencia nacional y reivindicación de Artigas, a quien empezó a verse como precursor de la nacionalidad.

El gobierno de Santos enfrentó varios intentos revolucionarios, que reprimió rápidamente gracias a los adelantos ya mencionados con los que contaba el Ejército. Se puede destacar la Revolución de Quebracho, no por su duración, que fue efímera, sino por ser protagonizada por jóvenes liberales montevideanos. Esto demuestra que la intelectualidad montevideana ya no soportaba el mando discrecional de Santos. El 17 de agosto de 1886 hubo un atentado

contra la vida de Santos y la oposición arreciaba en la prensa, lo que finalmente derivó en su renuncia. De 1886 a 1890 se desarrolló la presidencia de Máximo Tajes, un período de transición. Su ministro de gobierno fue Julio Herrera y Obes, “cuyo propósito fue afianzar el desplazamiento del militarismo y al mismo tiempo preparar su futura elección presidencial” (Nahum, 2005, p. 224).

Herrera y Obes tenía una visión aristocrática de la política, lo que se llamó “la influencia directriz”(Nahum, 2005); básicamente consideraba que el pueblo no estaba preparado para gobernar y adjudicaba a los círculos doctorales la dirección del país. Durante su mandato (1890-1894), se concentró el poder en la presidencia y, además, se llevó a cabo un gobierno del Partido Colorado.

En 1889 se realizó un censo en Montevideo que dio una población de la capital de 215.000 personas, en un total del país estimado en 650.000. Se confirmaba así una concentración en la capital, en la que se reflejaba también la importante emigración, de sus habitantes se estima que 100.000 (46 %) eran extranjeros.

2.2.7 Crisis económica y recuperación. Exclusivismo político, revolución y reparto de poder de 1890-1900

Hacia 1890, el país sufrió una crisis económico-financiera cuyas causas pueden encontrarse en el déficit de la balanza comercial de los años previos, consecuencia de una baja importante en los precios de exportación y que no pudo compensarse con aumento de la producción, pues se había llegado al tope de las existencias de vacunos en praderas naturales; y un aumento de las importaciones, producto del aumento poblacional y de los consumos suntuarios de los sectores pudientes. A esto debe agregarse el aumento de los servicios de deuda generados por los sucesivos empréstitos que se fueron contrayendo y el aumento de la especulación, tanto inmobiliaria como bursátil.

La presidencia de Juan Idiarte Borda (1894-1897) fue durante un período en que el país iniciaba una recuperación económica, arrastrado por la prosperidad europea. Pero la política aristocrática y exclusivista del partido llevó al aumento de los choques con la oposición, que culminaron con la Revolución del 97, encabezada por Aparicio Saravia. Idiarte Borda fue asesinado y asumió el presidente del Senado, Juan Lindolfo Cuestas, quien impulsó el acuerdo con el Partido Nacional llamado Pacto de la Cruz y que dio fin a la revolución, comprometiéndose a una reforma electoral que adjudicó jefaturas políticas al Partido Nacional, lo que zanjaba la situación pero dejaba al país dividido.

Al finalizar su interinato, y ante una Asamblea General dominada por los “colectivistas” comandados por Herrera y Obes, dio un golpe de Estado; posteriormente se renovó la Asamblea General y Cuestas fue elegido presidente. Cuestas fue bien visto por la población por ser un buen administrador y ser el hombre de la pacificación, pero su gobierno se dio en un equilibrio precario, siempre teniendo en cuenta las opiniones de Saravia y con oposición dentro de su propio partido.

2.2.8 Unidad del Estado, avances sociales y laborales: 1900-1914

En el censo de 1900, la población total del país era de 936.000 personas, residiendo en Montevideo 228.000. Los extranjeros eran un 18 % del total de los habitantes del país, y en Montevideo representaban el 40 %. Hacia finales de siglo se destaca el surgimiento de la clase media urbana, proveniente en general de la inmigración, compuesta de comerciantes, artesanos, empleados públicos y del comercio; y en el interior, chacareros, tamberos o colonos extranjeros. También la clase obrera se fue organizando lentamente, reclamando mejoras en sus salarios y condiciones de trabajo, y se fueron creando varias “sociedades de resistencia”(Nahum 2005), que era el nombre que se daba a los sindicatos en esa época. Por otro lado, el Montevideo del 900 es el de la *belle époque* de las clases altas, cuando la influencia europea lo domina todo: los paseos, las casas, los vestidos, los deportes, la alimentación, el arte, la literatura. La clase alta montevideana hace gala del lujo y la ostentación, y llegan a la ciudad los últimos avances, como el fonógrafo y el cine primitivo. Desde el punto de vista económico, el final del siglo fue un período de notoria prosperidad: se recuperó el agro, pudiéndose exportar volúmenes importantes, al mismo tiempo que aumentaron los precios. Esto, sumado a una buena administración de gastos e inversiones, en especial en los gobiernos de Cuestas, permitieron un superávit comercial. El peso de los servicios de deuda fue muy grande, pero se pudo pagar y se mantuvo una sólida posición financiera del Estado. Gracias a esa buena situación, también se pudieron encarar obras como la construcción del nuevo puerto, obra necesaria para poder competir con el desarrollo técnico del puerto de Buenos Aires. También debe señalarse que en este período se creó el Banco República y la empresa de luz eléctrica.

Desde el punto de vista político, el siglo xx comenzó arrastrando los problemas del anterior. La participación acordada a la salida de la Revolución del 97 no conformaba al Partido Nacional, que se consideraba la mitad del país y no soportaba las elecciones digitadas por el gobierno. La política exclusivista de partido desarrollada por José Batlle y Ordóñez, que había asumido en 1903, aumentó las tensiones hasta que estalló la Revolución de 1904.

Después de nueve meses de guerra, en los que las fuerzas gubernamentales tenían ventaja en medios y equipamientos, la muerte de Aparicio Saravia llevó al fin de la contienda. A partir de entonces se consolidó la unidad del Estado. Batlle siguió adelante con la política exclusivista. Recién en el gobierno de Williman (1907-1911) se realizó una reforma electoral que avanzó hacia la representación proporcional, al menos en Montevideo y Canelones. Batlle, al asumir su segunda presidencia (1911-1915), reivindicó el gobierno de partido en el Poder Ejecutivo, pero propuso la representación proporcional en el Legislativo. También planteó que se debían considerar las reivindicaciones de las clases obreras, lo que le valió la oposición de las clases “conservadoras”.

El batllismo tuvo una ideología “finisecular, alimentada en el pensamiento enciclopedista, la creencia en el progreso indefinido a través de la ciencia y la difusión de la educación, y el rechazo del ‘prejuicio’ religioso como factor explicativo del mundo y del hombre” (Barrán & Nahum, 1981, pp. 39-40).

El gobierno, en el plano social y laboral, intentó mejorar las condiciones de trabajo y de vida de las clases populares. Se elaboraron proyectos de ley que regulaban las relaciones laborales, así como de protección a la vejez. Se procedió a la secularización de la sociedad, estableciendo la actuación preceptiva del Estado en los actos que hacen al estado civil y separando la Iglesia de las ceremonias civiles. En el plano económico, el batllismo se caracterizó por la nacionalización y estatización: estatizó el Banco de la República y el Banco Hipotecario; se avanzó en la monopolización de los seguros en el Banco de Seguros; se estatizó la Usina Eléctrica de Montevideo en 1912; se impulsó la creación de la Administración de Ferrocarriles del Estado, que se concretó en 1915. También preocupó al gobierno salir de la dependencia casi exclusiva del financiamiento inglés para el crédito externo. En el plano rural, la actuación del gobierno respecto al problema de la tenencia de la tierra se limitó a establecer algún recargo de impuestos y algunas iniciativas de colonización, pero no modificó sustancialmente la propiedad de la tierra. En el plano educativo, se procuró extender la educación al mayor número de personas y garantizar la gratuidad. Se definió la gratuidad de la enseñanza secundaria, se crearon liceos departamentales, se fundaron nuevas facultades, se creó la Comisión Nacional de Educación Física y la Escuela Experimental de Arte Dramático.

Pero la expansión del Estado en el área económica y la ampliación de los derechos sociales y laborales se produjeron en el marco del mantenimiento del sistema político oligárquico, hegemónico y excluyente. Bajo el imperio de la Constitución de 1830, la ciudadanía continuó estando fuertemente restringida. El derecho al sufragio siguió siendo el

privilegio de una minoría ilustrada. Recién con las nuevas reglas electorales, a partir de la Constitución de 1918, se consagra el voto secreto y se supera parcialmente la marginación política de los sectores populares al establecerse el sufragio universal masculino (cabe recordar que el voto femenino, en las elecciones generales, se efectuaría por primera vez en 1938).

2.2.9 La sensibilidad “civilizada”

La sensibilidad “civilizada” del novecientos disciplinó la sociedad: impulsó el “empaque” al cuerpo, el puritanismo a la sexualidad, el trabajo [en contraposición] al excesivo ocio anterior, ocultó la muerte alejándola y embelleciéndola, se horrorizó ante el castigo de los niños, delincuentes y clases trabajadoras y prefiere “reprimir sus almas”, a menudo inconsciente del nuevo método de dominación elegido y por fin descubrió la intimidad transformando la vida privada, sobre todo la de las familias burguesas, en un castillo inexpugnable tanto a los asaltos de la curiosidad ajena, como ante las tendencias bárbaras del propio yo a exteriorizar sus sentimientos y hacerlos compartir por los demás (Barrán, 2017, p. 215).

Según el propio Barrán(2017), las fechas que delimitan períodos de procesos históricos son recortes fantasiosos pero necesarios, a pesar de su arbitrariedad para la comprensión de los sucesos que determinan una transformación. Por esto el autor plantea un período de treinta años para la construcción de esta nueva sensibilidad, desde 1860 a 1890, y un establecimiento en los primeros veinte años del novecientos ya que después de eso, aunque consolidado el nuevo disciplinamiento, comienza un periodo de reconfiguración (Barrán, 2017).

La represión del alma implicó un cambio en las nociones de reprimenda a la incorrección, se pasó del castigo del cuerpo y la exhibición de la muerte, propios del período de la barbarie (como es el caso de los ahorcamientos públicos), al castigo psicológico, con la vergüenza y la culpa como las emociones más comúnmente utilizadas para disciplinar la insurrección.

La represión del alma pareció al hombre civilizado el camino para ejercer “influencias” por cuanto sus efectos son más permanentes que los del castigo físico y a la vez ese método evitaba el horror ante el espectáculo del sufrimiento corporal, un tabú moderno (Barran, 2017, p. 278).

La familia, la escuela, la Iglesia y el Estado en sus agentes principales: el padre, los maestros, los curas y los gobernantes y médicos comprendieron que la mejor manera de controlar era la de que el dominado amase a su dominador y sus enseñanzas. Los dominados

deben entender como mala la insurrección y dominarse a sí mismos por medio de la culpa y la vergüenza. Esa es la esencia del sistema de control social civilizado (Barrán, 2017).

Esta época signada por la vergüenza, la culpa y la disciplina comenzó a verse la barbarie anterior con una mirada de pecado y corrupción y comenzó una época de vigilancia estricta, tanto del estado como de la coacción social, donde las víctimas son a su vez los autores de esta nueva concepción católico-burguesa de la disciplina (Barrán, 2017).

“El trabajo, ahorro, disciplina, puntualidad, orden y salud e higiene del cuerpo fueron deificados a la vez que demonizados el ocio, el lujo, el juego la suciedad y la casi ingobernable suciedad”(Barrán, 2017, p. 235).

Lo que comenzó en la separación de los sexos terminó en el enfrentamiento de los mismos en una cultura patriarcal que concluyó con la denominación de la mujer por debajo de su padre, hermano o esposo (Barrán, 2017).

El prototipo paradigmático de la mujer dominada fue la burguesa, modeló su sensibilidad y conducta combinando sus características de madre sacrificada, compañera de su marido, esposa casta, y el contacto para la concepción fue un peligro acechante, ya que la contracara fue la araña devoradora, que gastaba la sexualidad y el dinero del hombre. La mujer, en esta nueva sensibilidad, estaba atrapada en el sistema de familia burguesa dominado por los hombres. “Se quiso bella y ociosa, se vio débil, dulce tierna delicada, pasiva, niña y adorno, histérica y tonta [...] se convirtió en uno de los lujos perversos de la cultura moderna” (Barrán, 2017, p. 360).

La mujer sumisa, al padre primero y al marido después, esposa y madre abnegada, económica, ordenada, y debía ocuparse solo del hogar, pero ser una trabajadora eficiente. Debía ser modesta, virtuosa y púdica con su cuerpo, ya que el miedo a la mujer dominante, entrelazado con la atracción por la mujer dueña de su sexualidad, desencadenó la misoginia, que fue impulsada primariamente por la Iglesia y luego vigilada y sostenida por la sociedad y el Estado de derecho.

2.3 Breve historia de la indumentaria europea entre 1830 y 1914

En el presente sección definen en líneas generales las características de la indumentaria europea en el período estudiado ya que la misma es de gran influencia en la indumentaria de Montevideo y el Río de la Plata, tomando como referencia los textos *How to read a dress*, de Lydia Edwards, y *20.000 years of fashion*, de François Boucher y Yvonne Deslandre, de los

cuales se tomaron los datos más pertinentes a esta investigación y se realizó una traducción de los mismos. En las palabras de Edwards:

[La] ropa puede decirnos mucho sobre las actitudes hacia el género, la clase y los estándares de decoro y decencia a lo largo de los tiempos. La forma en que posaron las modelos femeninas de élite en los retratos de mediados del siglo XVII, por ejemplo, con los antebrazos doblados y expuestos con los codos extendidos, ligeramente separados del cuerpo, con una mano en la muñeca del otro brazo no fue solo por razones estéticas. Es cierto que, desde los primeros años del siglo, se permitió por fin a las mujeres mostrar los brazos, y esto debe haber influido considerablemente en la elección de la postura del retrato, pero en los corpiños rígidos, también era mucho más cómodo para una mujer levantar los brazos y separarlos del cuerpo (2017, p. 14).

A mediados del siglo XIX, de la mano de la revolución industrial y los cambios en el consumo, se desarrollan distintas necesidades que la indumentaria busca cubrir en la participación de las mujeres en la sociedad.

Sería habitual que las mujeres de clase alta (y cada vez más, de clase media) tuvieran vestidos para la mañana, la tarde, el té, la cena/noche y ocasiones específicas como una recepción o un baile. También podría agregarse al repertorio el medio vestido, que se usa tanto para el día como para las ocasiones informales de la noche; el vestido de paseo, confeccionado para determinados deportes (más popularmente, el traje de montar, que existe desde el siglo XVIII); y el vestido de viaje (Edwards, 2017, p. 13).

2.3.1 Características de la indumentaria en la década de 1830

Edwards y Boucher coinciden en que desde 1825 hasta aproximadamente 1850, el vestuario estuvo influenciado por el movimiento romántico.

Este período se caracterizó más por este movimiento histórico que por marcadas innovaciones. La cintura volvió gradualmente a su posición natural, las faldas se hicieron más cortas y con más vuelo, la espalda del corpiño, que había sido estrecha durante el Imperio, se ensanchó progresivamente. Los escotes crecieron, dejando al descubierto la garganta y la parte superior del pecho, acentuando el efecto de los hombros caídos, que se consideraban esenciales para la belleza; las mangas aumentaron de volumen, y la duquesa de Berry lanzó la moda de la ‘pierna de mangas de cordero’, una modificación del estilo del siglo XVI (Boucher, 1959, p. 366).

El modelado del cuerpo, en la búsqueda del adelgazamiento de las formas naturales a través del corset, alterna entre períodos de moda y decadencia.

A medida que la cintura vuelve a su lugar natural, el corsé se vuelve indispensable: se fabrican modelos suaves a la *pareseuse* para usar con ropa de mañana holgada, pero la Exposición de 1823 presenta modelos de metal equipados con poleas para que el usuario pueda atarlos o desatarlos sin ayuda. El vuelo de la falda parece haber resultado de la renovación de la industria textil en Francia, cuyo auge se completó en 1830; iba a aumentar aún más hasta 1868 (Boucher, 1959, p. 366).

Las mujeres parecían soñar con volverse etéreas, con parecerse a ángeles o mariposas, atándose cada vez más y vistiendo faldas acampanadas y mangas de pierna de cordero cada vez más anchas (láminas 905, 908, 913). Para lograr cinturas de avispa, usaban cada vez más corsés; el número de patentes aumentó de dos en 1828 a sesenta y cuatro veinte años después. Los corsés, que siempre eran blancos y sin costuras, tejidos en telares Jacquard, también podían ser simples cinturones. (Boucher, 1959, p. 367)

Esta placa de moda de 1837 muestra una selección de los tocados de mediados y finales de la década de 1830. “Los gorros lavanda, amarillo y verde muestran los estilos de ala muy grande que fueron especialmente populares en la década de 1830, llegando al punto en que protegían completamente la cara de la persona que los usaba si estaba de perfil” (Edwards, 2017, p. 66).



2.3.2 Características de la indumentaria en la década de 1840

Según los autores Edwards y Boucher, mientras que la década de 1830 presentaba faldas hasta los tobillos y cinturas más amplias, la ropa de la década de 1840 constituyó una fase de transición de faldas pesadas y corpiños largos y ajustados, que cayeron con la llegada de la cintura más alta y la crinolina más pequeña de la década de 1850 y 1860.

En la década de 1840, los vestidos y sus hombros de corte angosto (con las mangas a veces colocadas debajo de la línea de los hombros) requerían que los brazos del usuario se mantuvieran mucho más cerca del cuerpo, mientras que los vestidos de 1900-1905 tenían las mangas colocadas en la sisa natural, lo que permitía una postura más orgánica.

Desde finales de la década de 1830 en adelante, las faldas adquieren su forma mediante el uso de numerosas enaguas, y estas se endurecen por varios medios: crin de caballo, bastón o relleno, este último generalmente en forma de enaguas acolchadas. Hacia el final de la década, se introdujeron volantes para realzar el efecto. La amplia falda plisada que esto produjo se combinó con un corpiño largo, fuertemente atado para crear una cintura lo más pequeña posible. El borde del hombro se extendía hasta la parte superior del brazo, y el popular diseño de corpiño con frente de abanico guiaba la mirada del observador hacia abajo por la parte delantera del torso hasta que se alcanzaba la delgada V de la cintura cónica. La falda, que se ensanchaba suavemente hasta el dobladillo en forma de campana, complementaba la línea de los hombros para llamar la atención sobre la cintura. De una manera más sutil, esta forma continuó, pero modificó suavemente las dimensiones extremas de la silueta de la década de 1830. Como resultado, y teniendo en cuenta una clara falta de adornos (particularmente en la ropa de día), la ropa de mujer de la década de 1840 puede parecer algo estática (Edwards, 2017, p. 80).

2.3.3 Características de la indumentaria en la década de 1850

En 1851, la Gran Exposición de Londres da cuenta de los principales cambios en la ciencia y la tecnología, y el traje estaba sujeto a actores materiales de las economías nacionales en expansión. Por otro lado, la aparición de la alta costura demuestra la preocupación por profesionalizar las prácticas de confección y escalonar el consumo de las diferentes clases. Mientras que la Gran Exposición mostró la supremacía de la industria de la confección inglesa en virtud de lo barato de los materiales, la calidad francesa dominó en mérito de su elegancia e inventiva. Durante esta década, la estructura y la forma de la crinolina cambiaron según la moda, pero la “jaula” básica permaneció en su lugar durante la década de 1860 (Edwards, 2017). Asimismo, el 1856 cambió la historia de los tintes. En Inglaterra, Perkins descubrió el primer colorante sintético, el malva, que producía tonos violetas que no se podían obtener con los colorantes naturales; al mismo tiempo, Verguin perfeccionaba fucsina en Lyon. Los tintes sintéticos modernos reemplazaron gradualmente a los tintes naturales (Boucher, 1959).

La moda de las faldas enteramente cubiertas con volantes comenzó hacia 1846, pero se popularizaron realmente hacia 1850-54, cuando la línea general era casi redonda. El número y disposición de los volados es extremadamente variable, de tres a dieciséis. A veces, el vestido está hecho de varias faldas de diferentes longitudes que se colocan una sobre la otra, lo que da un efecto similar. Los fabricantes producían materiales especiales cuya decoración estaba diseñada para corresponder a las proporciones de los volados y las diferentes partes del vestido (Boucher, 1959, p. 377).

Los vestidos de gala se usan sobre voluminosos miriñaques y tienen escotes de corte profundo que exponen los hombros. La *bertha* plana del período anterior es ahora una *bertha* chal que pasa sobre los hombros y descende en punta en la cintura sobre el corpiño. El cabello está decorado con flores, plumas y cintas; cabello liso (láminas 994, 996) es seguido por ligeras ondas (Boucher, 1959, p. 378).

A partir de 1850, el chal de Cachemira, se popularizó en las mujeres de todas las clases, las mujeres se echaban sobre los hombros un pañuelo semicircular de lana o muselina, especialmente para caminar. (Boucher, 1959)

La crinolina entra en crisis hacia final de la década:

Después de 1858 circularon rumores de que la reina Victoria lo iba a descartar; también se decía que la emperatriz Eugenia había aparecido con un traje de gala sin crinolina; las mismas intenciones se imputan a la emperatriz Isabel de Austria (Boucher, 1959, p. 383).

Finalmente, fue en 1866 cuando las mujeres lo reemplazaron por una falda-enagua con un amplio volado al pie (Boucher, 1959).

2.3.4 Características de la indumentaria en la década de 1860

En 1860, los volados de 1850 son sustituidos por un vestido más sencillo, circular al principio, que se alarga progresivamente por detrás; la cintura se eleva; los trajes hechos de diferentes materiales se vuelven más comunes; los peinados se vuelven más complicados y las cofias se alternan con grandes capuchas (Boucher).

A fines de la década, la forma cambiante de la crinolina enfatizó un enfoque gradual en la parte posterior de la falda. Anticipando la aparición del polisón, con detalles sutiles como: un péplum adornado, por ejemplo, o un lazo en el centro de la espalda a la altura de la cintura (Edwards, 2017).

Toda la plenitud se limitaba a la parte posterior de la falda y la cola, con los lados de la prenda rodeando firmemente las piernas. Esto se logró mediante el uso de lazos internos en la enagua y

la falda, que mantuvieron la tela lo más cerca posible de los lados del cuerpo (Edwards, 2017, p. 94).

Los peinados recogidos se combinaron con diminutos sombreros suspendidos sobre la frente. A las cofias, que se llevaban muy atrás en la cabeza con volados y largas lengüetas, les siguieron pequeños gorros inclinados hacia adelante y adornados con lluvias de cintas finas que caían sobre rizos. (Boucher, 1959)

2.3.5 Características de la indumentaria en la década de 1870 y 1880

Entre 1868 y 1887 desaparecieron las crinolinas y las jaulas, dando paso a los *tournures* o polizones que sostenían *puffs* cada vez más acentuados en las caderas. Tras el declive de la crinolina, los vestidos de 1868 a 1884 eran de cintura corta y el “bullicio” se acentuaba cada vez más. Hacia 1880, el bullicio casi había desaparecido y el trazo general era largo y estilizado; luego, hacia 1885, reapareció el bullicio, más acentuado que nunca, y entró en una nueva época de boga, hasta desaparecer definitivamente hacia 1892 (Boucher, 1959).

Los vestidos de gala incluían casi siempre, además de un polisón, una cola muy ornamentada con lazos, flores, montones de volantes en colores contrastantes o decoraciones similares del “estilo tapicero”. Como en los vestidos de calle, la cintura se hizo más larga. (Boucher, 1959, p. 389).

Los años 1870-1889 se pueden caracterizar por tres siluetas muy distintas: la primera era bulliciosa, de c. 1870 a 1875; el período de “forma natural” de c. 1876 a 1882 y, finalmente, la última fase del fenómeno del bullicio, que abarca aproximadamente de 1883 a 1889. Este período de veinte años vio un nuevo comienzo, un breve rechazo y luego un renacimiento, lo que lo convierte en un momento colorido, intrigante, pero contradictorio (Edwards, 2017, p. 94).

En estos autores, aparece ya la influencia de Europa en el Río de la Plata en la figura de Madam Paquin.

[..]Madame Paquin que, como Worth, amaba los vestidos suntuosos, fue la primera en pensar en enviar varios maniqués a las carreras, todos presentando el mismo vestido. Fue la primera diseñadora francesa en abrir sucursales fuera de Francia, primero en Londres, luego en Buenos Aires y Madrid (Boucher, 1959, p. 392).

2.3.6 Características de la indumentaria en la década de 1890

La indumentaria de esta década es de líneas fluidas más simples, en la mitad inferior del cuerpo: una falda acampanada con cola que se extiende desde un corpiño muy estructurado y en forma de reloj de arena. La desaparición del polisón dejó un exceso de tela en la parte posterior de la falda y, después de la extravagancia del drapeado del polisón, las faldas quedaron casi totalmente libres de superposiciones complicadas o de mucha tela adicional (Edwards, 2017).

Las mangas “pierna de cordero” o “jamón” abombadas en la parte superior y disminuyendo gradualmente hasta convertirse en un puño ceñido, o terminando en o por encima del codo para ropa de noche fueron el contrapunto a la simplicidad de la falda. El estilo estaba alcanzando sus mayores proporciones en 1895, el efecto reloj de arena de estas mangas grandes, junto con una falda acampanada, hizo que la cintura pareciera aún más pequeña (Edwards, 2017).

“Hacia finales de siglo, la manga de la pierna de cordero comenzó a disminuir de tamaño. En su lugar, se dejó solo un pequeño abultamiento en la parte superior de la manga, conocido como kick-up, y a menudo sugerido en ropa de noche por un volado separado en el hombro”. [...] En lugar de estas mangas y el torso de reloj de arena, se desarrolló una nueva silueta, la curva en S (comúnmente conocida como de frente recto, así como pico de cisne o serpentina), que se logró con un nuevo corsé que empujaba el cuerpo del usuario. torso hacia adelante y caderas hacia atrás. Este estilo se introdujo para obtener una cintura lo más pequeña posible y, en su forma más extrema, hizo que las mujeres se inclinaran hacia adelante de manera que casi parecían a punto de volcarse. Esto fue acompañado por el efecto de “mono-pecho”: un pecho muy sólido, aplanado por delante, hecho posible por este nuevo tipo de corsé. La predilección por los sombreros muy grandes y los peinados altos y recogidos compensan el desequilibrio, lo que crea una imagen con mucho peso en la parte superior. En el extremo opuesto del cuerpo, las faldas se ensanchaban desde la rodilla y formaban espumosas franjas de cola, posible gracias a los numerosos volados, ambos cosidos en el dobladillo de la falda y unidos a las enaguas. Este aspecto se logró gracias a la afición generalizada por las telas ligeras y aireadas, como la gasa y el crepé de China, pero los tafetán y los algodones más rígidos formaron los dobladillos falsos que proporcionaban la forma necesaria. Popularizado por la “chica Gibson” interpretada por Charles Dana Gibson en sus bocetos satíricos, el look se convirtió en uno de los estilos más reconocibles del siglo y produjo la “It Girl” original, que la actriz Camille Clifford y otras figuras populares hicieron famosa. El corsé con curva en S se mantuvo hasta que surgieron los estilos debajo del busto y a la altura de la cadera alrededor de 1908, suavizando y estilizando la parte inferior del abdomen y las caderas de acuerdo con el resurgimiento de la línea imperio” (Edwards, 2017, p. 114).

Pese a esta idealización de los cuerpos, simultáneamente se dio la introducción de avances significativos en el desarrollo de ropa más “casual” para mujeres. Si una mujer andaba en bicicleta, tenía la opción de usar nuevas formas de vestir que fomentaban el deporte y el movimiento. Los bombachos que se usaban para andar en bicicleta (fundamentalmente asociados a la figura de Amelia Bloom) eran lo más extremo en la ropa deportiva y, aunque eran notorios en ese momento, y a menudo caricaturizados, la mayoría no los usaba (en parte como lo demuestra esta notoriedad). Era más común ver a mujeres ciclistas con chaquetas a la medida y faldas un poco más cortas, aunque es revelador que, en general, las bicicletas, y no la ropa de sus dueños, necesitaban ser modificadas para permitir una conducción segura. Los modelos se produjeron con marcos hundidos y protectores de falda, ya que los fabricantes sabían que muchos se sentirían nerviosos ante la perspectiva de adoptar bombachos o faldas divididas o incluso hasta la pantorrilla (Edwards, 2017).

Las mujeres lograron ocupar nuevos roles en la sociedad, como estudiantes o trabajadoras (principalmente vendedoras, maestras, secretarias y otro personal de oficina), lo que implica menos tiempo libre para el ocio. Esto propició el desarrollo de productos como los patrones listos para usar, asequibles, basados en los últimos estilos de moda en París, significaban que muchas personas podían hacer ropa dentro de los estándares de la moda, aunque la tela y los adornos utilizados rara vez habrían sido tan lujosos como los exhibidos. Estos cambios en el rol y la percepción de la mujer en la sociedad se corresponden con ideas en torno al concepto de *fin-de-siècle* (fin de siglo), asociado a finales del siglo XIX (Edwards, 2017).

2.3.7 Características de la indumentaria entre 1900 y 1914

Se pueden delimitar dos tendencias en el período entre 1900 a 1914. Por un lado, estaba el nuevo orientalismo, que se manifestaba en tonos vibrantes y contrastes audaces, se envolvía los cuerpos de las mujeres en tubos estrechos y suaves, y coronaba el cabello lacado con turbantes y *aigrettes*; capas con pliegues completos envolvían a las mujeres por la noche. La silueta sinuosa de estas criaturas alargadas parecía moverse en un tango perpetuo, como el símbolo de una línea en movimiento, con Paul Poiret como exponente destacado. Por otro lado, los diseñadores usaron una habilidad consumada para renovar el Art Nouveau del período de 1900. Los textiles eran suaves y pegajosos, adornados con brillantes bordados y encajes transparentes. Este estilo siguió siendo el favorito de las mujeres asustadas por la audacia, que estaban más felices de aceptar las nuevas modas cuando no rompían con el pasado. Estas dos tendencias coexistieron y, a pesar de su oposición, para quienes las conocieron siguen siendo el símbolo de la elegancia de un mundo perdido (Boucher, 1959).

El traje de ciudad se simplifica con la introducción del traje sastre, de corte varonil, de material liso, con cinturón de cuero. Los corpiños camisetas de cuello alto son prendas prácticas para las mujeres que empiezan a llevar una vida más activa. Los sombreros, alrededor de 1900, son grandes y generalmente cargados de flores y plumas; este fue el período de moda para las plumas de avestruz, conocidas en Francia como amazonas (Boucher, 1959).

En cuanto al vestido, su silueta se vuelve más esbelta y los escotes extremadamente anchos y profundos; una cola normalmente completa el vestido. Los abrigos de piel, que se habían ido generalizando durante los quince años anteriores, seguían siendo un gran lujo; las pieles finas se trabajaban como telas y tomaban una variedad de formas (Boucher, 1959).

Hacia 1910 desaparece la línea S, por influencia de los modistos que estaban provocando la desaparición del corsé. Se vuelve a la cintura alta ya la línea recta inspirada en el Primer Imperio; el pie del vestido podría incluso quedar atrapado por una banda recta que apenas permitía caminar: se trataba de la “falda cojeante”, un regalo del cielo para los dibujantes, tanto más cuanto que estas delgadas siluetas de tubo estaban rematadas con grandes sombreros de ala plana, coronados con extravagantes plumas de avestruz o amazonas, o llorones (*pleureuses*) en los que cada hebra se alargaba con hebras añadidas (Boucher, 1959, p. 400).

Alrededor de 1908, se produjo el siguiente cambio significativo en la moda y su reconocido líder, Paul Poiret, declaró más tarde que había logrado “la caída del corsé y la adopción del sostén que, desde entonces, ha triunfado. Sí, liberé el busto, pero encadené las piernas”, una referencia a la falda cojeante de su figura de moda recta de arriba abajo. Pero ese problema se resolvió fácilmente con una abertura o dos o un pliegue o dos cerca del dobladillo. La mujer nueva podría lidiar con eso (Ewing, 1984, p. 137).

3. Desarrollo de la investigación

3.1 Introducción

Susana Saulquin, en su libro *Historia de la moda argentina*, define la moda como:

[...] el conjunto coherente y bien sincronizado de producciones humanas que, derivadas de los usos comunes y gustos compartidos por grandes grupos de población, dominan una época. Esta noción abarca todas las manifestaciones de la vida materializadas en objetos de uso cotidiano -casas, herramientas, muebles, alhajas, automóviles, artefactos electrónicos, vajilla, entre muchos productos más- y su característica primordial radica en la necesidad de transformación y cambio continuo más que el valor de los objetos en sí (2005, p. 9).

Según Saulquin, la moda rioplatense, aunque relativamente estable, ha ido alternándose a lo largo del tiempo. La autora divide en dos grandes períodos la moda a partir de las declaraciones de independencia que coinciden con la propuesta de Barrán sobre una sensibilidad que se refleja en la indumentaria distinguiendo a grandes rasgos la indumentaria bárbara entre 1830 y 1870 y una indumentaria civilizada de 1870 a 1914, hasta la Primera Guerra Mundial. En este trabajo de grado se realizan algunas distinción intermedias (como figura en la justificación de la misma), apoyado tanto en los testimonios iconográficos seleccionados, relatos de viajeros y crónicas periodísticas de las diferentes épocas extraídos distintos documentos y autores estudiados. Como plantea Edwards en su libro *Cómo leer un vestido*:

Incluso la alteración más pequeña en el corte o la aplicación de adornos puede indicar nuevas reacciones y asociaciones por parte del usuario y su clima social y cultural, y la capacidad de reconocer esto aumenta nuestra comprensión de los cambios y tendencias significativos en el entorno social y político, económico y artístico (2017, p. 12).

3.2 Indumentaria femenina en Montevideo entre 1830 y 1914

En el caso de la indumentaria en mediados de 1800, el grupo social dominante encargado de delimitar las formas de vestir para transmitir un conjunto de valores fue la burguesía industrial que impulsó, la democratización del vestido y la necesidad de organizar un sistema de la moda con sus propias leyes “Hasta ese entonces los vestidos se confeccionaban con las mismas telas para todas las épocas del año; era costumbre de las clases altas llevar, aun en

invierno, delgados vestidos de algodón, finas muselinas, batista, linón, tul o gasas” (Saulquin, 2005, p. 18).

Según Saulquin, entre 1776 y 1830, hasta las revoluciones de independencia y la creación de las nuevas naciones, la moda en el Río de la Plata permaneció estable. Dada la relación con la metrópolis española, la organización sociocultural, y dentro de esta la moda, fue dependiente de la hispánica

Dado que en el Río de la Plata la vestimenta no estaba asociada al prestigio de clase, lo que realmente primaba era la realidad de una sociedad mercantil. Esto provocaba actitudes peculiares como aquella de no considerar la moda como una inversión atractiva, algo que no ocurría, por ejemplo, con la compra de platería [...] Así al estar ausente el acicate de la emulación social, y ante la imposibilidad del cambio frecuente, preferían sin duda la calidad. Por otro lado, cierto habitual acercamiento entre las clases sociales permitía, por un lado, que los sectores de menores recursos pudieran vestirse adecuadamente y, por otro, que los sectores más acomodados no tuvieran demasiadas exigencias y se conformaran con lo que podía ofrecerles el comercio rioplatense (Saulquin, 2005, p. 28).

A comienzos del siglo XIV con los cambios en los modelos de producción surgidos en la revolución industrial, la indumentaria europea (y de esta se hizo eco más adelante la rioplatense) se vio influenciada en el consumo y uso de ropajes que responden a una etiqueta social estricta respecto al atuendo. “Había quienes se cambiaban ocho veces al día. Un guardarropas promedio con vestidos de mañana, de tarde, de visita, de noche, de baile, de etiqueta, de casa y por supuesto ropa de dormir” (Avellaneda, 2006, p. 101).

3.2.1 Características de la indumentaria en Montevideo entre 1830-1839

En la década del 30 se establece la moda romántica, de origen francés, que contiene el cuerpo femenino, limitando su movilidad y circulación a través de una complicada estructura de ropa interior. En lo que se considera una de las épocas doradas de la lencería ya que la cantidad de piezas y la complejidad de esta dio lugar a un código de vestimenta muy riguroso. En su texto *Debajo del vestido y por encima de la piel*, Avellaneda plantea: “El romanticismo se caracterizó por el uso de la crinolina [...] Esta prenda estaba formada por una “armazón con aros de metal y telas de crines de caballo” (2006, p. 101).

Debajo de la crinolina, compuesta por crines de caballo, se usaban enaguas y calzones. Esta daba un importante volumen a la figura de la mujer, sería correspondiente en moda a los nuevos principios constructivos que se habían plasmado en el Palacio de Cristal de

Londres [...] En la parte superior se colocaba una camisa sin mangas, delicadamente bordada acompañada de un corset (Avellaneda, 2006, p. 104).

“Durante los primeros años de vida independiente, los hombres y mujeres de los pueblos y ciudades del Río de la Plata seguían la moda española y luego la francesa en el vestir. Las urbes europeas dictaban lo que era moda y en el Río de la Plata se siguen sus criterios. Así, la llamada moda de la restauración llegó a nuestras costas. El vestir a la moda era un signo de distinción y de situación económica. [...] En materia femenina la llamada moda restauración hizo que el talle volviera a estar en la parte más estrecha del tronco femenino, abandonando la moda imperio que lo había elevado hasta casi debajo de los senos. Aparece el corset. Las faldas que no llegaban al suelo y se adornaban con abolladuras, fruncidos y volantes.” (Paz Arrarte, 2008, p. 42).

Como recoge Boucher, en la moda europea de 1820 y que en el Río de la Plata se extiende hasta 1840, el corpiño se caracteriza por escotes bote o a ras del cuello; la cintura se ajusta a su lugar natural; y la manga, larga o corta, se distingue por la forma jamón o pierna de cordero, montadas sobre armazón de alambre, también denominadas “gigot” y “pernil”. El largo de las faldas permitía ver los pies, volviendo a los tobillos un punto sugestivo en las mujeres. También se observa la utilización del canesú que se coloca sobre el escote y se fija por debajo del cinturón, y de los mantones que prevalecen desde el comienzo del siglo (Leonardi & Vaisman, 2017).

La falda, amplia, fruncida o con pequeñas tablas deja ver el tobillo. Medias de seda o algodón y chapines [o escarpines, originarios de la influencia árabe en España] de fina suela y sin taco complementan el atuendo. Cuando eran usados para bailar los chapines llevaban cosidos a los bordes unas cintas que se ataban de forma entrecruzada. El cabello se usaba recogido con rulos o bucles en la frente y rodete en la nuca. Allí se inserta la peineta española o peineton (Iglesias & Brizzi, 2011, p. 13).

Los colores que predominan en los vestidos son los rosados, colorados, marrones, amarillos pálidos como el marfil y algunos blancos. En todos ellos se percibe un fuerte contenido teatral y dramático (Saulquin, 2005). En el texto *Los devenires de la indumentaria porteña*, Leonardi y Vaisman (2017) plantean que, tanto en Buenos Aires como Montevideo, las mujeres siguen las modas francesas en lo relativo a las formas de los vestidos, principalmente por la vasta presencia de modistas, costureras y lenceras de Francia, y gracias

a la proliferación de prensa de moda francesa. Igualmente, existe la salvedad en el uso de algunos colores y dibujos o formas responden más a los gustos locales.

El afrancesamiento de las modas y costumbres en el Río de la Plata se afianzaba sin prisa y sin pausa hasta llegar a imponerse casi por completo, hacia finales de siglo. Sin embargo, la moda española, aunque con mucha competencia, se mantuvo vigente entre las mujeres de las clases altas [...] sobre todo respecto del uso de la mantilla de encaje. Esta no resultaba fuera de tono pues había sido impuesta nuevamente en la corte de París por Eugenia de Montijo (Saulquin, 2005, p. 45).

La mujer burguesa terminaba su atuendo con un conjunto de accesorios en el que se destacan tres piezas clave provenientes de la colonización española: el peinetón, que requiere su propio subcapítulo dado que se despega de su origen colonial transformándose en una propuesta local; el abanico; y el mantón o mantilla; en el atuendo de día solía sumarse el uso de guantes de cabritilla según los relatos de viajeros compilados en el texto de Iglesias y Brizzi.

Existe un tono particular para investir las prendas con un carácter político que se populariza a ambos márgenes del Río de la Plata. En el caso de Buenos Aires, Leonardi y Vaisman plantean:

Las estereotipias fisionómicas de orden político que exteriorizan una filiación partidaria son una constante en el período analizado. Esta encrucijada entre política y vida cotidiana marcó la diferencia de la indumentaria con respecto a los diseños de las modas europeas. Aunque las tipologías utilizadas fueron de clara influencia europea, los detalles tanto en los indumentos como en los accesorios fueron los reales protagonistas del período estudiado. La mirada de los viajeros ponía el énfasis en estas diferencias como forma de describir, bajo el paradigma científicista, las nuevas sociedades americanas (2017, p. 105).

Nuestro país hizo cierto eco de la representación en la indumentaria de las divisas porteñas en la distinción del Partido Colorado y el Partido Nacional, utilizándose tanto las estrategias de los detalles de color como la representación de la figura de sus caudillos en piezas de accesorios como pañuelos y abanicos.

El abanico, herencia española que, si bien las imágenes pintadas a mano sobre ellos incorporaron tanto la flora y fauna local como las retratos de escenas o personajes (políticos en su mayoría) o símbolos característicos como escudos familiares, permanecieron

inalterados en su forma. Existen algunos registros sobre la destreza de su uso . “En los movimientos hechiceros de esta arma formidable, revelan ellas un talento sin rival. Con el abanico pueden despertar o repeler una pasión; pueden avivarla como apagarla; en resumen, el abanico no hace otra cosa que hablar: en el baile en el teatro, y hasta diría en la iglesia”. J. A. B. Beaumont citado en Leonardi & Vaisman, (2017)

Sobre la mantilla y el rebozo, Peluffo (1996A) plantea:

Casadas o solteras, las españolas de Montevideo lucían bien de talle y presentaban buena figura. De cutis moreno, con algún diente menos o con una dentadura no muy blanca, cubrían sus cabezas con un rebozo que bajaba hasta los hombros, y la cintura. Ataban los extremos bajo el mentón o en la espalda. Con los años el rebozo o pañoleta de las mujeres dejó de usarse en la calle excepto en forma de mantilla para asistir a misa o como abrigo muy liviano y mañanero dentro de la casa. La serva moda española fue desplazada por abrigos ingleses y franceses, pero las mujeres conservaron el rebozo o la pañoleta hasta bien entrado el siglo xx (Peluffo , 1996A, p. 126).

El uso del peinetón y la mantilla española impidió que en el Río de la Plata se difundiera el empleo de capotas adornadas con cintas y flores que se usaba en América del norte y Europa. Otros complementos son las pañoletas, pañuelos y chales de gasa, muselina o fino paño y mantones de cachemira. Alhajas de oro con piedras de delicada factura como pendientes, anillos, pulseras y aderezos, adornaban a las mujeres tanto como su exquisito gusto para manejar el abanico (Iglesias & Brizzi, 2011, p. 14).

Sobre las tipologías características, Leonardi y Vaisman plantean:

Para las damas son frecuentes las menciones de ‘vestidos’, presuponemos una prenda única ya que no se habla de faldas, ni de corpiños, aparecen también inventariadas las enaguas [...] El vestido aparece asociado a una prenda cobertora a modo de manta o mantón. También en esta década hay menciones a otras prendas cobertoras como el chal. Dentro de los lutos aparecen los velos y reaparecen las batas como prendas de uso hogareño [...] También se hallaron menciones a postizos de cabello femenino. [...] Desde el punto de vista de las tipologías en la década del 30. En la Testamentaria de don Diego Arana (1836) se encuentra la referencia a las prendas de luto que sus deudos mandan confeccionar [...] En el caso de las mujeres en esta misma causa se mencionan textiles y accesorios para la confección de vestidos de luto; con lo cual podemos inferir

que la indumentaria femenina en este caso sigue siendo de confección casera mientras que la masculina necesita de la *expertise* de un sastre (2017, p. 101).

En el caso de *La dama de luto* (FO04) y *Las dos damas* (FO05) de Henri S. Benoit Darondeau que tiene una correspondencia con la litografía, *Traje de Iglesia*, de Bacle puede verse la profunda religiosidad de las damas burguesas y la iglesia. Y propone tanto la presencia del negro para el luto como parte del rito de ir a la iglesia. El peinetón se cubre por el rebozo de igual color que el resto del vestido, este detalle aparece reiterado en los testimonios de viajeros sobre las costumbres dominicales de montevidéanas y porteñas. En estas dos acuarelas también se ve la presencia de acompañantes: “Generalmente, las mujeres acomodadas, al contrario que en Brasil, iban acompañadas de un esclavo o criado que portaba una alfombra personal sobre la que se postraban para asistir a los oficios religiosos y orar” (Paz Arrarte, 2008, p. 28). En esa misma línea, la acuarela *Dama* (FO08) y *La dama de luto* (FO04) de Henri S. Benoit Darondeau se encuentran en miniatura en *Chapelle a Montevideo*, del mismo autor, por lo que podemos inferir de igual manera que esa indumentaria era utilizada comúnmente para el rito eclesiástico.

Las obras *Joaquín de Sarga y su hija Ramona* y *Retrato de Bernardina Fragosa de Rivera* de Amadeo Grass, *Una dama* (FO03) de Henry S. Benoit Darondeau, coinciden con la representación de la indumentaria propia del traje de noche o de baile, o la indumentaria más formal y especial con la que las representadas, en el caso de las obras de Grass, buscaban quedar retratadas.

Dama (FO06) y *Dama* (FO07) es, según la bibliografía citada anteriormente, una de las representaciones más fieles de la indumentaria tradicional de la época del traje de día, y se puede asociar a las pinturas sin registro de nombre y autor, encontradas en el Museo Histórico Nacional, Casa Rivera, ya que la indumentaria coincide, tanto por los colores como por la presencia de las mangas gigot y la presencia de peineta.

En el caso de *Boceto de la Jura de la Constitución* de Blanes, realizado en 1872, que es un cuadro encargado a posterior para la reconstrucción de un hecho histórico tan significativo para nuestro país, entendemos que, si bien no aparece el peinetón en las figuras femeninas ya que se encontraba en desuso desde hacía ya más de 30 años, así como las mangas gigot, lo que sí representa Blanes de la indumentaria tradicional es el uso del mantón, que se mantiene por más tiempo en la indumentaria montevidéana, como se detalla anteriormente según Saulquin.

El Peinetón

En el Río de la Plata, entre 1832 y 1836, tiene lugar una aparición importante desde el punto de vista de la historia de la moda, relativa al tocado, o sea a la forma de aderezar el peinado.

Heredera de España, se usaba desde tiempo atrás la peineta española, lisa o bien en forma de teja, realizada en carey y en menor escala en asta de vacuno o de hueso; en general presentaba algunos adornos, pero no era de gran tamaño, también se usaba la pequeña peineta de origen francés (Saulquin, 2005,p.43).

Se trataba de una pieza finamente filigranada cuyo tamaño podría llegar al metro de diámetro. Las más costosas eran de carey, las económicas eran de asta de toro o de talco. Desde las formas, Horacio Botalla identifica las ovales, de campana, de varilla y las trapeciales. Según el autor, la ornamentación toma motivos vegetales, animales (Botalla citado en Leonardi & Vaisman, 2017). La permanencia del peinetón va desde 1823 hasta finales de la década de 1830, como suele ocurrir existen casos de retratos que los descartan antes o después de esta aproximación.

En el Río de la Plata, a la altura del peinado que imponía la moda en Europa, y adoptada aquí, se le sumó la peineta, y más tarde el peinetón que muchas veces se cubría con un velo o tela liviana que cubría peinetón, peinado, cabeza y cuello de la dama. También se cubría con mantilla o mantón (Paz Arrarte, 2008, p. 45).

A diferencia de Europa, donde proliferan el uso de las plumas, sombreros y tocados.

Fue usado por las damas de la ciudades del Río de la Plata en ocasiones sociales: en fiestas religiosas, cumpleaños, bautizos, matrimonios, funerales, velorios, entierros, visitas y paseos. No se usaba para permanecer en casa. Considerado como una prenda muy importante del vestir, no era un accesorio más: era tanto o más importante que el propio vestido (Paz Arrarte, 2008, p. 27).

En los documentos iconográficos recabados en esta investigación no figura la mujer representada en el interior, por lo que no es posible comprobarlo en imágenes nacionales, pero sí es registrado por artistas en Buenos Aires, que permiten validar esta afirmación, como es el caso de la litografía *Señoritas por la mañana de Bacle*.

También era común que los avatares económicos, familiares, sociales, laborales o políticos hicieran que porteños vivieran en Montevideo o montevidEOS vivieran en Buenos Aires. Tan

era así que era extraño que las familias patricias montevideanas no tuvieran algún familiar porteño o en Buenos Aires (Paz Arrarte, 2008, p. 28).

Por lo cual, las costumbres circulaban de forma similar en ambas capitales.

En ningún otro lugar del planeta este adminículo llegó a las proporciones utilizadas, tanto en Buenos Aires como en Montevideo. Para la historiadora Regina Root (Root citado en Leonardi & Vaisman, 2017) el peinetón se puede analizar como la demanda femenina de mayor espacio físico y simbólico en la sociedad bárbara, que como se vio en el marco teórico, gozaba de algunas libertades que las europeas ya no poseían y que le serían arrebatadas en las próximas décadas.

Manuel Mateo Masculino es el comerciante español más reconocido por su aporte en la construcción de la identidad del peinetón. Se instala primero en Montevideo, en 1810, donde instala su primera fábrica de peines, peinetas y peinetones de carey asta y talco, y en 1823 se traslada a Buenos Aires, donde abre su segunda fábrica y varias tiendas. A partir de 1830 comienza a aumentar el tamaño de los peinetones hasta llegar a fabricar uno de 1.20 de envergadura (Iglesias & Brizzi, 2011).

Utilizaba como modelo a su segunda mujer, una bonita andaluza, cuando iba a la misa mayor para mostrar a las porteñas sus magníficos trabajos en carey, que modelaba y calaba en cincelados y recortados, con herramientas especialmente creadas. Cuando las obras estaban terminadas, mostrando una gran astucia comercial, las guardaba en grandes cajas de latón a manera de estuches, y no las exhibía: las clientas rogaban bastante para que mostrara el trabajo. Por supuesto, cuanto más grandes y más frágiles, más carey se empleaba y más caras resultaban. Los peinetones llegaron a ser tan amplios que medían, motivando grandes caricaturas de la época; entre ellas se destacan las de H. Bacle, el litógrafo suizo, quien con su espíritu burlón hace una serie de *Extravagancias de peinetón* en el año 1834. Lo interesante es que todas las mujeres lo usaban. En el Río de la Plata, casi todos eran comerciantes y, por lo tanto, todo resultaba más parejo, es por eso que la mujer y las hijas de un comerciante podían salir e inclusive imponer una moda (Saulquin, 2005,p.43).

El tamaño del peinetón era tal que consiguieron que se dictara una ordenanza de policía reglamentando el derecho de paso a la mujer en Buenos Aires, que caminaba por la mano derecha. Al respecto, narraba Sarmiento:

Aquellas fragatas de alto bordo se avistaron viniendo de dirección opuesta y, no siendo de buen tono hacer concesiones, que eso sería arriar la bandera, ni saludarse, que se tomaría por pedir cuartel, se aperciben para sostener dignamente el choque posible del velamen: *envergure*.

Llegados a distancia de abordaje, viraba a babor lentamente, a estribor la otra nave y gracias a la perfección y compostura de la maniobra, ambos peinetones giraban como las estrellas dobles en torno de un centro imaginario (Sarmiento citado por Saulquin, 2005,p.41).

El peinetón, en su tiempo, representó el tono, el buen gusto, la ubicación social y el nivel económico de la portadora y su familia” (Paz Arrarte, 2008, p. 27).

3.2.2 Características de la indumentaria en Montevideo entre 1839-1859

Hacia la década del 40, el largo de la falda vuelve a tapar los pies, llegando a su apogeo en 1854, y un ahuecamiento o volumen más desarrollado como influencia de la moda victoriana. La cintura sigue siendo estrecha, las mangas gigot disminuyeron en la parte superior, conservando, en el caso de la manga larga, volumen a la altura del antebrazo.

Las mujeres elegantes de la época se colocaban, sobre unos pantalones de lencería que llegaban al tobillo, adornado de encajes, las faldas bajas o visos de crinolina, tela áspera y rígida, formada por lana o algodón y crin; “a la crinolina en español se le llamaba medriñaque y de ahí surgió la palabra miriñaque”. Los pantalones de lencería habían aparecido en Europa hacia 1809 y desaparecido inmediatamente por incómodos; sin embargo, se impusieron en Buenos Aires. Sobre las faldas bajas o visos de crinolinas, usaban una enagua de varios volantes y, a veces, una tercera muselina que servía de base al vestido que se ensanchaba en las mangas a partir de una bata sumamente ceñida, y subía en los escotes, adornándolos con cuellos de encaje. El ceñido de las batas se lograba con el corsé, que había hecho una aparición nuevamente durante la Restauración de Francia. Los corsés, que mostraban un ajuste mayor debido a la invención de los ojillos mecánicos, eran también usados por los elegantes dandys (Saulquin, 2005, p. 45).

Como plantea Avellaneda (2006), fue en los momentos de paz cuando se utilizaron más adornos, encajes, bordados y pasacintas en la ropa interior. Por lo que podemos intuir que el desarrollo de estas modificaciones que plantea Saulquin en la indumentaria interior porteña de la década del 40 debieron ser incorporadas en Montevideo luego de finalizada la Guerra Grande.

Con la salida del peinetón, el cabello se mantiene igual con un estilo español de recogido con raya al medio y la persistencia de los bucles o rulos al costado de la frente, que a veces era acompañado con adornos de flores de tela.

En el caso del retrato de Juana Silva de Vidal, el corpiño del vestido termina en pico, alargando un poco más el talle característico de la moda europea. Las mangas están disminuidas y luce en la cabeza un tocado floral.

Casi todos los retratos recabados coinciden con la afirmación de Leonardi y Vaisman: “Los colores utilizados, producto de la influencia inglesa, tienden hacia los negros y marrones. Producto de esta moda del recato los escotes eran tapados con encajes, pañoletas, mantos, etcétera” (2017, p. 99).

En los documentos relativos a la indumentaria argentina se encuentran menciones a cuellos separados de la indumentaria, en general de tul y entre los abrigos se menciona la esclavina, pero en el caso de los testimonios iconográficos recabados para este trabajo de grado no es posible documentar su uso en Montevideo, solo se detecta el uso del finchu de encaje sobre los hombros, también conocidas como manteletas y rebozos de encaje, del mismo material utilizado para los pañuelos y el pañal de los abanicos. El uso de la mantilla española persiste ya que en Europa es difundida por la emperatriz de Francia Eugenia de Montijo (de origen español), así como los rebozos de abrigo. Durante esos años también se generalizó el uso de “chalets de cachemira”, populares en Europa como se recoge en el marco teórico, importados de Francia en la época de Napoleón III. Estos chalets hicieron su aparición en 1842, junto a los vestidos que se ensanchaban y alargaban ayudados por la crinolina y las capotas.” (Saulquin, 2005, p. 46).

También en esta década se encuentran descripciones de joyas: zarcillos de diamantes, perlas finas, zarcillos de topacio, relicarios de plata y sortijas de oro, así como pañuelos de seda, de cachemir y de cambray lisos y bordados (Leonardi & Vaisman, 2017).

En la década del 50 aparece nombrada la aparición de volados horizontales en la falda, propios de la moda francesa, pero la mayoría de los retratos recabados no son de la figura entera vestida por lo que es imposible hacer una aseveración similar para esos casos.

La serie de acuarelas *Montevideo desde las Azoteas*, *Azoteas de Montevideo*, *Iglesia Matriz* de Adolphe d’Hastrel, representa pequeñas imágenes de mujeres en las que se destaca la presencia del mantón español, la ausencia del peinetón, que como detalla la bibliografía cayó en desuso, y la evolución de las mangas, que disminuyen en la sisa y mantienen el abultado en el antebrazo. Por otro lado, también documentan la presencia de colores en la indumentaria cotidiana que luego serán sustituidos como indica la bibliografía por el negro y el marrón que, dadas las características sociales, como la fiebre amarilla, documentaban la cercanía con la muerte tanto como disimulaban la poca higiene propia del este período aún considerado de “barbarie”.

Los retratos Carmen Alagón de Fernández,, Francisca Reyes de Llambí, Agustina Zufriátegui de la Sagra y su hija Josefa, María Retrato (Sra. J .M. L. de Acosta y su hija y Juana De Río De Ocampo de Cayetano Gallino podemos ver como nombra la bibliografía la presencia del color negro así como de los finchu de encaje sobre los hombros, unas veces anudados por las puntas y otras veces unidos por un broche o solo sostenidos por la retratada eran más comúnmente conocidas como manteletas y rebozos de encaje como rescatamos de la bibliografía. Podemos ver en comparativa que en Agustina Zufriátegui de la Sagra y su hija Josefa y Sra. J. M. L. De Acosta y su hija, que las niñas seguían utilizando tonos más claros, por lo que se puede inferir que el negro representaba cierta madurez en las mujeres, que no necesariamente este asociada al matrimonio, ya que, en el caso de la Señorita Mónica de la Sierra, su indumentaria es también negra a pesar de su condición de casadera.

Juana Silva de Vidal, de José Galofre, documenta un atuendo de verano, en la misma tonalidad que los anteriormente nombrados. El corpiño del vestido termina en pico, alargando el talle comúnmente usado en los primeros periodos de la moda vitoriana de gala, también popularizado en Francia.

El retrato de *Señorita Mónica de la Sierra*, de Gallino, documenta especialmente el uso de una cadena o cordón que termina en un reloj o monocular que se engancha en la cintura. Del uso de cordones, la bibliografía nombra con respecto a la presencia de uno en la obra de Pellegrini *Doña Lucia Carranza de Rodriguez Orley*: “Los cordones en la indumentaria femenina tienen una clara influencia militar [...] que se ingresó en el uniforme de gala como distinción” (Leonardi & Vaisman, 2017, p. 80).

3.2.3 Características de la indumentaria en Montevideo entre 1860-1879

Numerosos testimonios de la época dan cuenta de la serie de cambios en las costumbres, las mentalidades y los estilos de vida que se suscitan en Montevideo y que dan paso a la nueva sociedad “civilizada”. Estos cambios se suscitaron gracias a la modernización del país a partir del último cuarto del siglo XIX. Como vimos en el marco teórico, esta década consistió en una serie de movilizaciones políticas de alto impacto, como la de Flores contra el Gobierno de Berro; la Revolución de las Lanzas que termina en la Paz de Abril; los enfrentamientos entre principistas y los candomberos; la Revolución Tricolor, como los más destacados. Como plantean varios de los autores de historia nacional, la revolución política viene siempre acompañada de inestabilidad económica. El crecimiento económico se dio gracias al crecimiento del comercio y de los comerciantes como grupo de influencia. En especial, la revolución del lanar generó importantes exportaciones de lana que contribuyeron

a poblar la campaña de mano de obra, formando una clase media rural que movilizó la economía, así como un desarrollo económico que facilitó el crecimiento poblacional. Hacia el final del período, con el gobierno de Pedro Varela, toma una serie de decisiones económicas que repercuten en el curso forzoso y terminan en su destitución para la asunción de Latorre.

Como hemos contextualizado en el marco teórico sobre la sensibilidad, en este período Barrán ubica el nacimiento del período de “civilización”, en el que la influencia de la Iglesia, el Estado y la escuela modelan las formas y costumbres, desde el ejercicio de la culpa y la vergüenza, “reprimiendo al alma” y permeando en los individuos y en la organización interna de la familia, delegando a las mujeres a la condición de adorno del hogar, madre abnegada y devota de Dios. Eso puede reflejarse en los cambios de la vestimenta, en la que vemos escotes menos profundos o a la base, también influenciados por la moda victoriana que perpetuaba los mismos valores de la represión, la asepsia y el puritanismo. Se destaca la transformación a la manga “acampanada” con una manga interior “abullonada”, estas mangas menos “pretenciosas” que sus antecesoras daban a la mujer una silueta triangular, que en la disminución del volumen de la espalda ayudaba a su transformación en esta nueva figura sumisa, devota y abnegada.

En 1860 [la crinolina adopta una nueva forma], disminuyendo su envergadura se aplana por delante, expandiéndose por detrás. Durante 1862 se hace más pequeña todavía y ensaya pasar inadvertida para seguir viviendo. Entre 1863 y 1864, es nada más que un esqueleto, y a pesar de haber ensayado todas las rutas para seguir reinando, toda dominación llegará a su fin (Saulquin, 2005, p. 46).

Esto podemos verlo reflejado en las figuras 2 y 6 en *Entrada del General, V Flores en Montevideo*, de Pedro Valenzani (FO22), la forma de la falda que se acentúa hacia atrás.

Vemos la presencia del color negro, perpetuado por la influencia de la moda victoriana en la mayoría de los retratos, con la excepción de *Gervasia Urioste de Santurio* (FO24) y las mujeres en *Entrada del General, V Flores*.

En el caso de *La familia Tarabal*, de Valenzani, que según Peluffo “pone de manifiesto la necesidad de afirmar la privacidad como núcleo de los afectos, basándose en la unión matrimonial aun por encima de las audiencias físicas” (Peluffo, 1996B, p. 62). Materializa la unidad deseada en el matrimonio que trasciende la muerte, y la madre cuenta con un atuendo en concordancia con la época lo que acentúa su presencia reclamando su participación junto a los vivos.

En todos los retratos vemos la presencia del broche en el cuello, un accesorio imprescindible de joyería en el estilo victoriano, en el caso del retrato de la madre de Juan Manuel Blanes (FO21) vemos que su broche contiene un perfil en miniatura, comúnmente fabricado en marfil, porcelana o nácar, cuyo uso se divulgó en Europa a principios del siglo y retomó su consumo en esta época.

Miniaturas

En los casos de *Telésfora Somellera de Lamas* y *Sra. De Mauricio Blanes*, de Juan Manuel Blanes, vemos la presencia de miniaturas en el broche del escote. De la observación podemos inferir que el primero, al ser a color, parece tratarse de un retrato miniatura al óleo, populares en Europa desde principios del siglo; y el de la segunda, que parece ser en blanco y negro, podría tratarse de un daguerrotipo, ya que existe el registro de una popularización del uso de esta técnica para las miniaturas que se utilizaban vinculadas a la joyería en esta época.

Sobre este tipo de pintura, Peluffo plantea que la miniatura materializa la obsesión por la apropiación afectiva y de intimidad exhibida socialmente.

En el Río de la Plata hubo cierto mercado para estas piezas que realizaron entre otros, pintores como Feliz Rossetti, Pedro Álzaraga o Amadeo Grass quien también se dedicó a la “industria” del daguerrotipo. Pero su consumo estaba restringido a una clientela selecta y fue desapareciendo después de la guerra a medida que se perfeccionaba y se imponía el daguerrotipo (Peluffo citado en Caetano & Barrán, 1996A, p. 206).

Mientras el retrato académico tenía un valor normativo que canoniza el papel del individuo y de la privacidad familiar, el retrato de daguerrotipo flexibilizaba y democratizaba los contenidos simbólicos, extendiendo socialmente la posibilidad de ritualizar los afectos a través de una imagen poco costosa, transportable y fidedigna (Peluffo en Caetano & Barran, 1996A, p. 206)

La seducción del retrato miniatura responde, al igual que el retrato tradicional a la obsesión por retener el tiempo y materializar el recuerdo: pero a diferencia del segundo, la miniatura es portable —tal es el caso de los colgantes o de los objetos de bolsillo— acompañando el desplazamiento físico del individuo. En esta operación, el cuerpo se afirma como poseedor material de los afectos y como portador de sus símbolos, trasladándose secretamente en su accionar hacia los espacios de la escena pública (Peluffo en Caetano & Barrán, 1996A, p. 206).

El retrato miniatura se apoyó, precisamente, en esa doble condición: la de representar consagrando el recuerdo de lo íntimo y la de prolongar la presencia de esa representación más allá del seno familiar, a través de las cada vez más dinámicas formas de participación y relacionamiento social del individuo (Peluffo en Caetano y Barrán, 1996A, p. 206).

3.2.4 Características de la indumentaria en Montevideo entre 1880-1889

Bajo el gobierno de Latorre, y posteriormente la asunción de Santos, se acentuó el carácter disciplinante que moderaba los roles de los individuos en la sociedad, así como la participación ordenada en esta. El desarrollo industrial estuvo principalmente ligado a la producción agropecuaria, de armamento, y favoreció el consumo de los gustos europeos que adoptaron rápidamente en la región.

Hacia 1880 irrumpió el polisón, del miriñaque solo quedó parte trasera abultada, con el que se logró aplanar la falda en su parte anterior mientras la parte posterior de la figura ganaba en volumen (Avellaneda, 2006, p. 106).

El abrigo propio de esta época es el “paletó”, entallado, con faldones amplios, generalmente bordado en *soutache* o trencilla de seda. “El corsé se usaba sumamente apretado para marcar un “talle de avispa” (el ideal de cintura se consideraba entre 43 cm y 50 cm)” (Iglesias & Brizzi, 2012, p. 13).

Como accesorios se estilaba el uso de sombrero de plumas y sombrilla, como se puede ver en algunas imágenes de *Ilustración uruguaya*. “El peinado se arreglaba con bucles y rizos que caían por la espalda, usándose, algunas veces, postizos. En cuanto a los zapatos, podían llevar hasta 5 cm de taco; eran cerrados o escotados y se usaron mucho las botitas hasta los tobillos” (Iglesias & Brizzi, 2012, p. 13).

En cuanto a los colores, podemos destacar el comentario de Lina Beck-Bernad, compilado por Iglesias y Brizzi: “Algo que nos ha sorprendido mucho son los trajes que llevan las señoritas en la calle y los colores vivos y chillones con los que se adornan” (Lina Beck-Bernad, en Iglesias & Brizzi 2012, p. 15)., dado que gran parte de las obras encontradas son grabados (blanco y negro); podemos decir que el caso del retrato de *Isabel Caravia de Castro*, de Manuel de Ojeda y Siles, da cuenta de este testimonio. La pintura, como plantea Peluffo en lo estipulado en el marco teórico, sufre una transformación debido a el desarrollo de la fotografía como herramienta para retratar a los individuos, por lo que las expresiones a color son pocas y se vuelve valiosa la existencia de estos testimonios de la época para documentar la realidad del mismo.

El caso del retrato de *Rosalía Artigas de Ferreira*, de Nicolás Panini, también da cuenta de una distinción de edad, las mujeres mayores conservan la colorimetría oscura propia del período anterior, dejando a las jóvenes el uso de colores “chillones” como nombra Beck-Bernad, como los tonos más claros que aparecen en las representaciones de los grabados compilados en las fichas de observación.

Polisón

Desaparecidos los miriñaques, el vuelo se lleva hacia atrás y, para darle más gracia al conjunto, se le coloca el “polisón”, un ahuecador confeccionado con ballenas, independiente del vestido, por lo general. También reaparece la “polonesa”, vestido de encima que “separa por delante la falda de abajo y forma hacia atrás una cola más o menos larga, orillada con volantes plisados, bandas de encaje plegados o pasamanería. Este estilo tan cargado y poco práctico, al que llamaba “tapicero” —por la acumulación de tejidos—, desapareció en 1890, cuando empieza a perfilarse un nuevo tipo de vida, más ágil y dinámico. El inglés Redfems, atento a estos nuevos aires, introduce hacia 1887 el traje sastre (Saulquin, 2005, p. 52).

Los vestidos de “polisón” estaban compuestos por dos piezas: la falda, larga, denominada *barredora*, de la que se veía solo la parte delantera; y el vestido de arriba, que llevaba, por el revés, en la parte trasera desde la cintura hasta las caderas, un sistema de recogidos (como las cortinas venecianas) que, al fruncirse, formaba un gran abullonado. Estos vestidos también fueron llamados “de tapicero” por el gran despliegue de telas, galones, *rouches* y cintas. Más tarde, hacia la década del 80 aparecieron ahuecadores de fabricación industrial, que se colocaban a la altura de los riñones y que provocan esta misma silueta, siendo el atuendo mucho más liviano, aunque exageraba la forma (Iglesias & Brizzi, 2012, p 13).

3.2.5 Transición al nuevo siglo 1890-1900

La industrialización textil se desarrolla tardíamente en Uruguay. La historia de la industria textil uruguaya puede comenzar con la instalación en Montevideo de la S.A. Fábrica Uruguaya de Alpargatas en 1890 y de dos fábricas de tejidos de lana, Salvo Hnos. en 1898 y Campomar Hnos. y Cía. en 1900, las dos firmas que darán origen mediante su fusión en este último año a Salvo, Campomar y Cía. Esta aparición tardía de la industria textil en el Uruguay se puede explicar en parte por la inestabilidad política casi permanente en el transcurso del siglo XIX, que retrasó la organización del Estado y la modernización de la economía, y también por la reducida dimensión del mercado interno, base de desarrollo de una industria textil en el país. (Bertino, s. f.)

“La belle époque [...] enterró la crinolina y fomentó el entusiasmo por las enaguas —se usaban hasta doce— y por los calzones largos hasta las rodillas y adornados con puntillas” (Avellaneda, 2006, p. 114).

Hacia 1892, el polisón, que había revolucionado la moda en 1868 se eclipsó, llevándose con él los drapeados de las faldas. Desde entonces, aunque seguían combinando diferentes telas en un mismo vestido, el diseño comenzó a presentarse menos complicado. Las faldas, cortadas en

muchos paños y forradas en batista y entretela, se ajustaban en las caderas y se abrían en forma de campana, terminando en una cola, también usada durante el día. [...] los hombros se ampliaban con volados fruncidos desde donde partían las mangas largas y rectas (Saulquin, 2005, p. 54).

A partir de 1890 y hasta 1900 se impone la silueta de “ampolleta” o “reloj de arena” (a manera de la que se había usado entre 1820 y 1835), con inmensas “mangas gigot”, delantera en forma de “pecho de paloma”, acentuado por el tipo de corsé utilizado y faldas en forma de campana. Los vestidos de fiesta eran muy escotados y adornados sobre el escote y los hombros (Iglesias & Brizzi, 2012, p. 13). Podemos ver esto en el cuadro *Silueta de la Sra. Luisa Sánchez de Sáez* de Carlos Federico Sáez (FO53)

Su cuerpo se vio forzado a la presión de ciertas prendas interiores con el propósito de alcanzar la forma de una “S” y para estar en sincronía con la decoración del momento.

El corset se convirtió en una prenda asfixiante. Comprimía el pecho y el talle y ponía en peligro los pulmones, el hígado y el corazón. Telas y encajes escondieron la silueta natural y se desdeñó la comodidad y el bienestar físico (Avellaneda, 2006, p. 111).

En cuanto al abrigo, Saulquin plantea que consisten principalmente en esclavinas o pequeñas capas, como en 1830. Podemos ver un registro del uso de estas en *Estudio*, de Carlos Federico Sáez (FO47).

A partir de 1890 comienzan a ocupar un lugar de privilegio las blusas de género de lencería que, si bien había aparecido en 1880, se usan ahora con cuellos subidos y mangas abullonadas, caracterizando el estilo de fin de siglo XIX, junto a las faldas campana y las botitas cerradas con botones a un costado (Saulquin, 2005, p. 55),

un ejemplo es *Atelier* de Pedro Blanes Viale (FO57)

3.2.6 Características de la indumentaria en Montevideo entre 1901-1914

El importante desarrollo tecnológico que sirvió de base a la consolidación de la industria textil hacia fines de siglo, unido a las nuevas transformaciones sociales que se daban, empujando a la moda masculina y femenina a la simplificación de las formas, permitiendo la uniformidad, aunque la diversificación de géneros y diseños fuera grande (Saulquin, 2005, p.69).

[...] hacia 1905, muchas otras preferían hacer más rectas sus faldas que, ya sin forrar, acompañaban chaquetas más largas y semientalladas. Así, usadas con las faldas campana, les

daban un aspecto masculino. Al mismo tiempo, el corsé —que desde comienzos de siglo había ido perdiendo posicionamiento—, dejaba de ajustarse tan rigurosamente. La cintura comienza a recuperar su tamaño real año a año, hasta que Madame Paquin se anima a colocarla debajo del pecho en sus trajes sastre, en una cíclica vuelta a la moda del Primer Imperio, estilo que adoptaría de inmediato Paul Poiret en sus vestidos. Hacia 1903 y 1904, el gran *couturier* anuncia a la mujer que el reinado del corsé llegaba a su fin; sin embargo, recién en 1910 consigue cambiar la silueta femenina, presentando una moda que pone de relieve la naturalidad del cuerpo femenino inspirado por la bailarina americana Isadora Duncan (Saulquin, 2005, p. 55).

Vemos la construcción de esta silueta en las obras *Retrato* (FO59) e *Imperio* (FO60) de Carlos María Herrera, *La parisienne* de Carmelo de Arzadun (FO63) y *Ana María Batlle y Matilde Pacheco*, de Carlos María Herrera (FO62).

“[...] hacia 1910 todavía la moda tanto masculina como femenina se regía por un verdadero programa de convenciones de vestimenta para cada ocasión, dictadas, para los hombres, en Gran Bretaña, y para la mujeres, en París” (Saulquin, 2005, p. 55). En los documentos iconográficos encontrados podemos registrar aún el cambio de la indumentaria diurna con la de actividades como fiestas y cenas.

Hasta ese entonces, lo usual eran los zapateros artesanos. Desde la época colonial (cuando el calzado duraba solo tres meses, por el estado de las calles) los zapatos se importaban de Francia, Suiza, Inglaterra y Estados Unidos. Eran muy variados, de altos tacones Luis XV, escarpines de baile forrados de crocates floreados con importantes hebillas de strass o botas tobilleras. [...] Hacia 1910, la revista *El Hogar* de septiembre de 1914 afirmaba al respecto: “Y vean señoras las curiosas inconsecuencias de la moda, este calzado a *barettes* —escotado, por decirle así— ya que por sí mismo no es muy caluroso, se lleva sobre medias muy delgadas, suficientes para hacer temblar de frío; de tal manera que, para remediar los malos efectos de esta imprudencia, las elegantes de París llevan bajo las medias transparentes, otras tenues también de color carne. La superposición es hartamente protectora contra el clima inclemente (Saulquin, 2005, pp. 65-66).

Si entendemos que existe una relación casi proporcional entre las vestimentas femeninas y masculinas y la condición social de la mujer (a mayor diferenciación, menor es la libertad de elección de la que se dispone) no debe extrañarnos el proceso de masculinización de las ropas femeninas antes de la Primera Guerra Mundial, período en el que se gestó la profunda transformación en la condición social de la mujer (Saulquin, 2005, p. 71).

Sin embargo, la masculinización no era total: los grandes y exagerados sombreros, las sombrillas y vestidos de baile, las boas de avestruz, las riquísimas enaguas adornadas de puntillas bajo los austeros trajes sastre le recordaban a la mujer que, si bien la era victoriana había terminado en 1901, todavía debía recorrer un largo camino hasta la simplicidad y comodidad imprescindibles para poder desempeñar los nuevos roles que la sociedad le había asignado (Saulquin, 2005, p. 71).

La imagen femenina parece tamizar en ideales sociales que la desmaterializan: el pintor Carlos María Herrera la representa entre 1900 y 1912 en la técnica veloz y atrevida del pastel, obteniendo mujeres gaseosas —ocultas tras una nube virtual de gases y de gasas—, apenas perceptibles en su carnalidad, tal como las pensaba una mentalidad aristocrática nutrida por la antigua austeridad patricia, que buscaba entonces desembarazar esa imagen femenina de la suntuosidad materia que el lujo y el boato de la nueva burguesía le había acreditado sobre finales del siglo, devolviéndole su *espiritualidad*.

3.3 Fichas de observación

(Ver archivo adjunto: “Beceiro-Pinto_F OBSERVACION.pdf”)

3.4 Fichas de análisis

(Ver archivo adjunto: “Beceiro-Pinto_F ANALISIS.pdf”)

3.5 Conclusiones de fichas

Fichas de observación: Estudio de las obras para determinar las características vestimentarias

El estudio detallado de la indumentaria en las pinturas uruguayas que abarcan el período entre 1830 y 1914 revela una conexión intrínseca entre el arte, la historia, la cultura y la expresión visual de la sociedad. A lo largo de estas fichas de observación, hemos explorado el rol de la indumentaria en la manifestación de valores socioeconómicos y la representación artística de una época en constante transformación.

Desde la era de la independencia hasta el cambio de siglo, la pintura uruguaya nos brinda una ventana invaluable hacia las tendencias de moda, las dinámicas de clase, las aspiraciones colectivas y las influencias culturales que moldearon la nación. A través del examen de la indumentaria representada, nos acercamos a comprender las expresiones simbólicas que se cifraron en el vestuario de los individuos retratados.

En conclusión, la indumentaria en las pinturas uruguayas del siglo XIX es un reflejo tangible de las aspiraciones y contradicciones de una nación en desarrollo. A través de este análisis, hemos reconocido el valor de los artistas que posibilitaron un caudal de información cultural y social que perdura, invitando a futuras investigaciones y una apreciación continua de la riqueza histórica encapsulada en cada detalle de la vestimenta de aquel tiempo.

Más allá del nivel de detalle al cual se llegue en cada obra, y tomando en consideración a su vez las diferencias entre cada artista, ya sea un estudio o una pintura finalizada, puede notarse el esfuerzo particular por la representación fiel de aquella realidad.

Fichas analíticas : Características principales de la indumentaria del período

A lo largo de los diferentes períodos que abarcan desde 1830 hasta 1914, la indumentaria experimentó notables cambios en estilo y diseño. Durante la década de 1830, destacan los vestidos con entalle en la cintura, mangas gigot y detalles como moñas y mantones. En el período de 1840 a 1859, se observa una tendencia hacia mangas largas con corte de sisa baja y faldas acampanadas.

La moda de 1860 a 1879 se caracteriza por atuendos divididos en cuerpo y falda, con faldas acampanadas y mangas pagoda. La década de 1880 a 1889 introduce cuerpos con escote cuadrado y faldas decoradas con volados y moñas.

La transición a la década de 1890 se refleja en pecho pichón y mangas abullonadas, junto con faldas que llevan más volumen hacia atrás. Para 1901 a 1914, se mantienen las siluetas en forma de "S", con detalles como encajes, puntillas y volados en los vestidos de día, mientras que los vestidos de noche exhiben cortes imperio y mangas tres cuartos decoradas con volados.

En cada período, la elección de accesorios y prendas interiores como corsets y crinolinas contribuye a la estética general de la moda. Estos cambios reflejan las tendencias y gustos de la época, así como la evolución de la moda a lo largo de este siglo y medio.

4. Conclusiones

Podemos concluir que el presente trabajo contribuye a la reconstrucción de la memoria de la indumentaria uruguaya femenina en Montevideo de 1830 a 1914, aportando a la construcción de la identidad nacional a través de identificar nuestra relación con la indumentaria, desde el inicio de la nación. A lo largo del presente trabajo logramos darles cumplimiento a los objetivos planteados inicialmente demostrando la efectividad de la metodología empleada en la investigación. La obtención de resultados coherentes y significativos respalda la validez de nuestras hipótesis y confirma la dirección que tomamos para abordar la problemática planteada.

A partir de lo mencionado por los autores estudiados podemos concluir que el conocimiento histórico en torno a la indumentaria uruguaya contribuye en la construcción de nuestra identidad cultural. El entendimiento de la evolución de la indumentaria nos permite comprender no solo los cambios estilísticos y funcionales de las prendas a lo largo del tiempo, sino también las influencias sociales, políticas y culturales que formaron nuestra sociedad.

La indumentaria actúa como una expresión tangible de las ideas, valores y tradiciones de una comunidad, los movimientos culturales y los contextos socioeconómicos. Comprender la historia de la indumentaria nacional no solo enriquece nuestro conocimiento del pasado, sino también fortalece nuestro sentido de pertenencia y conexión con nuestra herencia cultural.

Al reconocer la importancia del vestir como documento de nuestra historia, somos capaces de valorar la diversidad de influencias que han moldeado nuestra cultura y apreciar la contribución única de cada período a la formación de nuestra identidad nacional. Advertir la importancia del conocimiento histórico en torno a la indumentaria nacional para la construcción de identidad.

Este trabajo de grado adoptó un enfoque exploratorio, ofreciendo una aproximación a la temática debido a la escasa cantidad de investigaciones académicas previas en este ámbito. En este sentido, se considera que esta investigación tiene como objetivo vislumbrar un campo de investigación que requiere de un análisis y una segmentación más precisos en los distintos períodos para captar detalles más profundos.

En cuanto a la congruencia del uso de la representación pictórica como documento en el período histórico, podemos concluir que las obras analizadas no se limitan a ser registros visuales, son crónicas de la evolución histórica y la construcción identitaria del Uruguay. La

expresión de estos artistas los convierte en cronistas, capturando la esencia de una sociedad que abrazaba su herencia europea, adaptando y reinterpretando las modas extranjeras para encajar con su propia narrativa cultural. Al analizar estas obras, encontramos un enriquecedor intercambio entre la vestimenta y la sociedad, entre lo local, lo regional y su vínculo con las influencias europeas. Dado que la indumentaria es un bien de uso, son pocos los casos en los que las prendas y textiles sobreviven en su forma original, por esto los documentos iconográficos ofrecieron representaciones fiables de las prendas utilizadas en ese entonces, capturando detalles como la elección de tejidos, colores, estilos, accesorios y formas.

Se reconoce que una investigación más profunda en este campo requeriría la complementación de otros documentos iconográficos, como la fotografía o el dibujo publicitario, así como también el uso de piezas de indumentaria provenientes de archivos textiles disponibles en el circuito museístico, y los datos obtenidos a través de los distintos testamentarios y catálogos de venta de Europa o publicidad impresa.

De todas formas, este trabajo ofrece un mapa general de impresiones en torno a los distintos periodos recabados, sintetizado en herramientas que se considera que aportan a la construcción de este mapa general que posibilita delimitar con mayor claridad las posibles investigaciones futuras que podría asumir la Escuela Universitaria Centro de Diseño (EUCD). Los contactos iniciados en este trabajo de grado posibilitan la construcción de un campo interdisciplinario de abordaje de la temática (museos y bibliotecas), así como también ordena las fuentes disponibles para iniciar estas futuras investigaciones.

Consideramos que es un puntapié para poner en la mirada de la Escuela el análisis histórico de la indumentaria en Uruguay, ya que existen escasas investigaciones al respecto hasta el momento. Se evalúa que es un tema de entera pertinencia de la Escuela y que, por ende, es inminente el ejercicio en conjunto de esta investigación con otras disciplinas, para profundizar este análisis con herramientas de investigación propias del estudio histórico.

Asimismo, se considera que esta investigación posee recursos didácticos que sintetizan, diagraman y ordenan la información, que permite visualizar los procesos de cambios que transita la indumentaria de forma ágil y accesible. La creación de fichas de observación como herramienta de estudio de los documentos iconográficos permitió sistematizar el análisis y plantear una herramienta posible para el abordaje de este tipo de investigaciones.

En cuanto al desarrollo de las fichas de análisis, consideramos valiosa la realización de una imagen que resuma las características principales del período como ejemplo representativo, que permite dar cuenta del proceso de cambios de forma eficaz. Se ha tenido en cuenta que la accesibilidad a esta información podría potenciar su carácter pedagógico,

sirviendo dichas fichas como herramienta para el aprendizaje y el estudio de la temática. Dada nuestra experiencia docente dentro de la EUCD, tuvimos en consideración que, siendo la Escuela un agente de posible desarrollo y profundización de esta temática, era valioso encontrar formatos que posibiliten el acceso futuro y sienten un precedente para construir ya sea una historia de la indumentaria local como la posibilidad de enseñar y divulgar sus características de forma práctica y acertada.

Al culminar el análisis de las representaciones pictóricas de la indumentaria uruguaya que abarcan desde la década de 1830 hasta el cambio de siglo, hemos conocido no solo las transformaciones en el vestuario característico de ese período, sino también las narrativas, identidades e influencias que se entrelazaron a cada tipología. Así damos integralidad a la comprensión de la indumentaria en su completitud como plantea Entwistle: “Cuando el traje es separado del cuerpo-identidad, como en el caso del museo de la indumentaria, captamos solo un fragmento, una instantánea parcial del vestido, y por ende nuestra comprensión queda limitada.” (2002, p. 17).

En la búsqueda por caracterizar la indumentaria nacional nos encontramos con la limitante de la influencia de la migración y el comercio europeo. Si bien esta influencia fluctúa, dando paso a algunos guiños locales en algunos períodos más que en otros, no se detectaron propuestas locales radicales en el período estudiado, con la destacada excepción del peinetón en la década de 1830, propuesta compartida con Buenos Aires.

Podemos inferir que las características iniciales de nuestro país de colonia española, el desarrollo de Europa como potencia mundial y el posicionamiento de sus capitales como referentes de la moda para el desarrollo de su industria a lo largo del período y posterior, dan respuesta a esta marcada influencia.

En cuanto a las propuestas regionales como el peinetón, resulta bastante difícil diferenciar características específicas entre la moda de Buenos Aires y la de Montevideo, ya que ambas responden a las mismas influencias y muchas veces los habitantes se trasladaban de una capital a otra con regularidad, o tenían familiares viviendo en la vecina orilla con los que solían compartir costumbres y consumos.

Podemos concluir, de todos modos, que la indumentaria estudiada, gracias a las influencias externas, refleja una identidad pluricultural que es característica de Uruguay. La mezcla de tradiciones y estilos de vestimenta encapsula la rica historia de intercambio cultural que ha moldeado la sociedad uruguaya. La indumentaria retratada en las pinturas se convierte en un vehículo de expresión de esta identidad pluricultural, evidenciando que

Uruguay ha logrado fusionar elementos culturales con sus características sociales, productivas y de consumo para dar forma a una identidad.

4.2 Conclusiones acerca de nuestra experiencia

En primer lugar, entendemos que dada nuestra experiencia docente, el presente trabajo de grado tiene un fuerte hincapié en la investigación de autores, y permitió en su práctica nuestra formación con una impronta de investigación histórica, ateniéndonos a las metodologías propias de las ciencias humanas. Dada la escasa investigación sistematizada en la temática, la construcción de este trabajo nos permitió aportar en ese sentido sistémico y entendemos que permite encontrar algunos de los diálogos más destacados en torno a la temática. Nos permitimos volver sobre la idea que plantean Caetano, Barrán y Porzecanski sobre la “pérdida de omnipotencia” del estudio historiográfico por parte de historiadores: “El historiador ya no es ni puede ser el organizador exclusivo del relato de la tribu [...] Para atender este desafío contemporáneo sobre una nueva comunicación con el pasado se necesitan emprendimientos interdisciplinarios”.

Dentro de nuestros objetivos estaba la validación de fichas por expertos, pero debimos descartar este proceso ya que no fue posible encontrar expertos en la materia de la indumentaria uruguaya de la época, y tanto los historiadores del arte uruguayo e investigadores con los que compartimos a lo largo de nuestro proyecto no sintieron estar capacitados para dicha tarea, ya que su conocimiento específico sobre la indumentaria era limitado.

Entendemos que, para cumplir con la propuesta del perfil de egreso de “realizar un análisis contextual de la realidad, estudios prospectivos, estudios de tendencias [...]”, es necesario anclar las bases de nuestra identidad, conocer nuestro contexto local y regional para aportar a desarrollar una narrativa que enfatice nuestra realidad compartida como latinoamericanas, con influencia de nuestro primario carácter de colonias, pero descubriendo los detalles particulares que hacen a las características locales.

4.3 Recomendaciones para trabajos futuros

Dadas las limitaciones anteriormente descritas de la falta de antecedentes específicos sistematizados sobre esta temática, es importante destacar que este documento constituye un incentivo a dar profundidad a la investigación de la temática en otros medios (como proponemos al inicio de las conclusiones), así como también a desarrollar algunas aristas temáticas circundantes que quedaron fuera de nuestro recorte.

Asimismo, como se aclara al inicio del trabajo, al poner el énfasis en los documentos iconográficos se centra en un análisis formalista y solo se acerca tímidamente en algunos

casos a un entendimiento social, político y económico del consumo de indumentaria, por lo que nos parece destacaba la posibilidad de ahondar aún más en cómo se consumía la indumentaria local.

Entendemos que los públicos excluidos de este recorte merecen en sí mismos una investigación para profundizar el conocimiento sobre nuestra identidad textil y construir nuestra propia narrativa histórica. Algunos de estos son la vestimenta masculina, la vestimenta infantil, la vestimenta de campana, la vestimenta de las personas en situación de esclavitud. Así como temáticas que figuran constantemente en las bibliografías, pero que atañen a la vestimenta para épocas específicas, como es el caso del Carnaval y los bailes de máscaras.

Asimismo, de nuestras entrevistas en los espacios museísticos surgieron algunas posibles investigaciones en torno a los materiales encontrados, como ser la profundización en la construcción de la ropa interior y cómo delimita tanto al cuerpo como a la indumentaria que lo cubre, y el uso de joyas, accesorios y adornos a lo largo de los períodos propuestos.

5. Bibliografía

- Avellaneda, D. (2006) Por debajo del vestido por encima de la piel: Historia de la ropa interior femenina. Nobuko.
- Barrán, J. (2017). Historia de la sensibilidad en Uruguay. La cultura “bárbara”. El disciplinamiento. Ediciones de la Banda Oriental.
- Barrán, J., Caetano, G., & Porzecanski, T. (1996A). Historias de la vida privada en el Uruguay. Entre la honra y el desorden. 1780-1870. Taurus.
- Barrán, J., Caetano, G., & Porzecanski, T. (1996B). *Historias de la vida privada en el Uruguay. El nacimiento de la intimidad, 1870-1920*. Taurus.
- Barrán, J., & Nahum, B. (1981). *Un diálogo difícil, 1903-1910*. Ediciones de la Banda Oriental.
- Bertino, M. (s. f.). *La industria textil uruguaya (1900-1960)*.
https://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1405-22532009000100004
- Boucher, F. (1959). The history of costume and personal adornment. Harry N. Abrams.
- Bureau, N., & Llorens, L. (2016). *Entre plumas, perlas y guerras*. [Tesis de grado, Universidad de la República, Uruguay]. Escuela Universitaria Centro de Diseño.
<https://www.colibri.udelar.edu.uy/jspui/handle/20.500.12008/9147>
- Carrete, R. (dir.) (2019). *Acuarelistas franceses del siglo XIX*. Museo Histórico Cabildo de Montevideo.
- CCE. (2011). Miradas de la Banda oriental. CCE.
- Dalmau, R., & Soler Janer, J. M. (1947). *Historia del traje. Tomo II*. Dalmau y Jover S. A.
- Edwards, L. (2018). Guía ilustrada para interpretar la moda. Libsa.
- Ewing, E. (1989). *Everyday dress 1650-1900*. Chelsea House.
- Iglesias, R., & Brizzi, B. (2011). *La moda en el Río de la Plata, 1820-1850: a través de relatos de viajeros y criollos*. Museo del Traje de Buenos Aires.
- Iglesias, R., & Brizzi, B. (2012). *La moda en el Río de la Plata, 1850-1900: a través de relatos de viajeros y criollos*. Museo del Traje de Buenos Aires.
- Escuela de Artes y Oficios. (1883-1885). *Ilustración uruguaya*. Vol. 1 a 37. Escuela de Artes y Oficios.
- Leonardi, R., & Vasiman, S. (2017). *Los devenires de la indumentaria porteña*. Diseño Ediciones.
- MARÍN, S., HERRERA, L. "¿Alta costura en Uruguay?". Tesis de grado. Montevideo : Escuela Universitaria Centro de Diseño, 2015.

- Nahum, B. (2005). Manual de historia del Uruguay 1830-1903 Tomo 1. Banda Oriental
- Nahum, B. (2005). Manual de historia del Uruguay 1903-2000 Tomo 2. Banda Oriental
- O'Hara, G. (1986). *Enciclopedia de la moda*. Ediciones Destino.
- Paz Arrarte, A. (2008). *El peinetón. Una moda rioplatense del siglo XIX*. Linardi y Risso S. A.
- Peluffo, G. (1999). *Historia de la pintura en Uruguay: El imaginario nacional-regional 1830-1930. Tomo I*. Ediciones de la Banda Oriental.
- Peluffo, G. (1996). Producción iconográfica y vida privada en el Montevideo del ochocientos (1830-1860). En Barrán, J., Caetano, G., & Porzecanski, T. (1996), *Historias de la vida privada en el Uruguay. Entre la honra y el desorden 1780-1870*. Taurus
- Root, R. (2014). Vestir la nación. Moda y política en la Argentina poscolonial Buenos Aires. Edhasa.
- Ruiz, J. (2012). *Metodología de la investigación cualitativa*. Universidad de Deusto.
- Saulquin, S. (2005). *Historia de la moda argentina*. Planeta.
- Museo Histórico Nacional. (s/f). Gub.uy. Recuperado el 28 de septiembre de 2023, de <http://www.museohistorico.gub.uy/innovaportal/v/42788/33/mecweb/retrato-de-bernardina-fragosa-de-rivera?contid=42669>
- Museos.uy. (s/f) *Palleja, José Miguel*. Arte Activo. Catálogo Digital de Artistas Visuales de Uruguay. <https://www.museos.gub.uy/arteactivo/artistas/item/palleja-jose-miguel.html>
- Real Academia Española. (s.f.). Peineta. En Diccionario de la lengua española. Recuperado en 1 de octubre de 2023, de <https://dle.rae.es/peineta>
- Archivo General de Indias. (s/f). *Mapas, planos, documentos iconográficos y documentos especiales*. Recuperado de <http://pares.mcu.es/ParesBusquedas20/catalogo/description/1931454/imprimir>

Agradecimientos

Agradecemos al Museo Cabildo, especialmente a Paula Larghero y el Museo de Historia Nacional, especialmente a Laura Irigoyen por su dedicación y compromiso para con nosotras.

A nuestro tutor Eduardo Sganga. A nuestras familias y amigos.