



Universidad de Chile

Facultad de Arte

Departamento de Teoría e Historia del Arte

Moda Imperio: El vestuario femenino, la moda y la libertad de representación de la mujer chilena  
en base a cuatros retratos realizados por José Gil de Castro entre 1814 y 1820

Tesina para optar a Licenciada de Teoría e Historia del Arte

**Elena de la Luz Schomburgk Ortega**

Profesora Guía

**Prof . Constanza Acuña Fariña**

Santiago. 2023.

*Gracias a mi mamá, papá y hermano, por apoyarme cuando pensé que nunca podría terminar esta tesina. Y a la profesora Acuña por su buena disposición pese a las dificultades.*

*Y a las canciones de Skáld y Sabaton, más la música Lofi de youtube. Por acompañar las largas horas de lectura.*

## Índice

Introducción.....	4
Neoclasicismo e Imperio. Francia: la antesala política, social, cultural y económica para la moda de las primeras décadas del siglo XIX.....	8
Bonaparte y la forma de vestir en el Imperio.....	12
La influencia de Josefina Bonaparte.....	12
Impulso de la Industria de Francia.....	14
Las guerras y exposiciones a otras culturas.....	16
Mil formas del vestido Imperio. Variedad dentro de la moda.....	17
Chile. Inicio del retrato con Gil de Castro y Reconquista colonial versus la moda republicana..	24
Gil de Castro. Llegada del retrato a Chile y las huellas visuales del pasado.....	26
Ser mujer en el Chile de inicios del XIX. Mensaje del retrato ¿Elegido por ellas o por otros?....	30
Comercio, la llegada de productos ¿Cuál era su extensión?.....	34
Retratos de damas chilenas.....	37
El manto y las tapadas, la herencia mora que marcó el vestir de las chilenas.....	43
Conclusión.....	56
Bibliografía.....	59
Artículos en la WEB.....	61
Figuras.....	62

## Introducción

En el presente trabajo, uno de sus principales objetivos es mostrar cuan profunda fue la influencia de la moda Imperio en las mujeres chilenas en el periodo 1814 a 1820, basándose, para ello, particularmente, en cuatro retratos realizado por el pintor José Gil de Castro, durante su estadía en Chile. El motivo que indujo la elección de este período, es la obra retratista del artista, quien fue el primero en arribar al país, haciendo registro visual de la moda predominante en la sociedad chilena. Exceptuando las ilustraciones realizadas por el viajero John Constance, resulta ser Gil de Castro quien realizó las únicas obras que exhiben la moda dentro del período antes señalado. De esta manera, se ha podido reconstruir la historia de la moda dentro del mismo, puesto que no existe vestigio material, de dicha moda, que se haya conservado. Es, pues, por este medio que nos llevará a comprobar si, pese a la distancia y las dificultades geográficas del Chile de entonces, las mujeres estaban al tanto del estilo y moda imperante de Europa, desde que, esta tesina también analizará, tangencialmente, si el vestir, la moda, la indumentaria, constituye un lenguaje que sea capaz de transmitir las vicisitudes de un determinado periodo.

¿Por qué enfocarse en la indumentaria? Amén, que el vestuario histórico es una de las pasiones de la autora de esta tesina, resulta relevante hacer conexiones que justifiquen la aplicación de este tema en una tesina de Artes. Por tanto, retornando a la pregunta inicial en cuanto a, si el vestuario es en sí mismo un lenguaje, la autora Joanne Entwistle, al inicio de su libro *El cuerpo y la moda. Una visión sociológica*, nos expresa:

La moda está pensada para el cuerpo: Es creada, promocionada y llevada por el cuerpo [...] En Occidente [...] la moda estructura la mayor parte de nuestra experiencia del vestir [...] Así, cuando hablamos de moda, nos estamos refiriendo simultáneamente a una serie de organizaciones interconectadas y con puntos de coincidencia implicadas en la producción y promoción del vestido, así como en las acciones de las personas al actuar sobre sus cuerpos cuando se «visten» (2002 p. 6)

El vestuario es el reflejo de quienes somos, pues determina el rango social al que pertenecemos, como asimismo la labor que ejercemos. Expresado en términos más simples: nos posiciona dentro de la jerarquía social.

Si bien estas diferencias eran más visibles en los siglos anteriores al nuestro, no es menos cierto que, el vestuario sigue siendo reconocible para categorizar el espectro social. A modo de ejemplo, el vestir de los marinos es distinguible del vestuario propio del ejército; el de uso Papal

al empleado por los arzobispos; por otra parte, el de las clases más adineradas resaltan por sobre aquellas clases menos afortunadas. Los distingos en base al vestuario son observables durante el curso de la historia. Es imposible imaginar un período histórico sin la moda y estilo que lo representó; al mismo tiempo, dentro de dichos períodos, están las distintas culturas que fueron receptoras de esta moda y estilo, marcando su mundo.

El universo que abarca la moda y estilo al vestir no ha sido debidamente considerado por distintas áreas académicas, relegándolo como un tema trivial e insípido, incluido el arte. Sólo se comienza a tratar la moda y el arte, y de la segunda relacionada con la primera, en el siglo XX con temas como “el vestuario en instalaciones o *performances* artísticas”, “vestuario teatral”, o recluido a las marcas que podían “representar” movimientos culturales, como sucede en el caso de Vivienne Westwood y el *punk*. Entonces, cabe preguntarnos, ¿Qué sucedió antes? ¿Se puede tomar el vestuario como un área que se desarrolla independientemente de los sucesos que van formando la humanidad? Si la respuesta fuera afirmativa, indudablemente la autora lo acusaría de pecar de ignorancia. La moda está inserta en los sucesos que forman a la humanidad.

La moda y su mutabilidad refleja los cambios políticos, ideológicos, económicos, religiosos, tecnológicos, culturales, e incluso, filosóficos, por los que pasa la humanidad. Lo anterior, teniendo presente que no siempre se ha podido conservar el vestuario de las épocas pasadas, por variadas razones: ya sea por cambio en el estilo, por obsolescencia, cuando el vestuario no representa el nuevo ideario (Revolución Francesa, Revolución Americana, etc.), por guerra, o simplemente, porque las condiciones ambientales han hecho imposible conservarlas. Ante la pérdida material de tales vestuarios, por las razones anotadas, agregado a las inclemencias del paso del tiempo, solo podemos apoyarnos en los otros registros que quedan de ellos, o sea, lo que se ha escrito y se ha representado, mediante obras pictóricas y otras formas visuales. Así, en este último aspecto, tenemos los retratos e ilustraciones, como fuentes ciertas, que nos permiten apreciar la moda con mayor fidelidad (aun teniendo presente que, en muchas ocasiones, estos eran alterados por razones estéticas), desde que es difícil visualizar un *pelisse* de mujer del siglo XIX con paneles de seda plisada y ribeteada con borlas, usando solo las palabras; la imagen quita las dudas que dejan las palabras y pone coto a la imaginación del espectador

La presente tesina está dividida en 3 capítulos. El primer capítulo, se enfoca en toda la carga política, ideológica y cultural que llevó el nacimiento de la moda Imperio: desde el redescubrimiento de la Cultura grecorromana clásica y su idealización hasta la Revolución

Francesa. Presentando los motivos que llevaron a la transformación del estilo de vestir neoclásico de las mujeres, aclarando los períodos de moda y los antecedentes que condujeron a que la moda Imperio francesa tuviera un desplazamiento geográfico tan amplio, a pesar que el país había quedado en la ruina luego del Reinado de Terror de Robespierre y las malas políticas de los integrantes del Directorio. Tomaremos en cuenta la administración de Napoleón y su primera esposa, Josefina, junto a las políticas, económicas, culturales y de desarrollos tecnológicos durante su gobierno, las que produjeron una creciente influencia en Francia y en el entorno Europeo, explicando la preferencia, de prácticamente todo el mundo occidental, por la línea de moda impulsada por la mencionada pareja y, en especial, porque la procedencia manufactura fuera, desde el género hasta el más pequeño bordado, de origen completamente francés.

El segundo capítulo, se sitúa en el estudio de Chile entre los años 1814 y 1820, explicando la extensión y aceptación de esta moda, introduciéndonos en las condiciones políticas, sociales y culturales que sucedían en el país. Particularmente, examinaremos la información disponible de dicha moda en la sociedad chilena, por medio de la ilustración y el reencuentro con obras y sistemas políticos clásicos, verificando, así, si se encontraban presentes en el país los elementos culturales y académicos que permitiera comprenderla íntegramente o, siquiera, si había una base cultural que hubiese permitido entenderla. Conjuntamente con lo anterior, accederemos a una pequeña biografía de José Gil de Castro y exploraremos su preparación como artista y, así, justificar la preferencia general de que gozó dentro de las familias chilenas acomodadas, para tenerlo como su retratista de cabeza.

Además, analizaremos la información brindada por los visitantes y viajeros a nuestro país, principalmente, de Inglaterra y Estados Unidos, quienes desde su perspectiva comparativa, nos permiten reconocer las similitudes y diferencias entre ambas sociedades.

Finalmente, el tercer capítulo, estará referido a la situación personal en que se encontraban las damas retratadas. Particularmente, respecto a su dependencia o independencia para adoptar decisiones en cuanto a la manera como querían verse retratadas, bajo que términos y condiciones. O, si por el contrario, en su estadio de dependencia, se encontraban subyugadas por completo a la dirección de sus padres, maridos y/o familia.

Particularmente, resulta interesante comprender el mensaje que transmitían éstas mujeres al vestir bajo el influjo de la moda Imperio, en contraposición con el vestuario usado dentro de

sus casas en el diario vivir, al asistir a la iglesia y el empleo en las tertulias en donde participaban; todas las cuales constituían sus principales actividades sociales. Finalmente, no podemos dejar de analizar la pregunta ¿Existió algún tipo de mezcla o sincretismo entre la moda europea y la forma de vestir, ya existente, en Chile?

Para un adecuado entendimiento del empleo de la moda europea en Chile, se analizará la educación de la mujer en general y su posición, dentro de la sociedad patriarcal, en ésta colonia, tratando de establecerse como República.

## Capítulo 1: Neoclasicismo e Imperio. Francia: la antesala política, social, cultural y económica para la moda de las primeras décadas del siglo XIX

Para comenzar, es necesario justificar el motivo de tantos elementos a utilizar para establecer una línea política, social, cultural y/o económica en los ejemplos de retratos femeninos de Gil de Castro, se decidió poner especial atención al vestuario. Al abordarlo se debe comprender que la existencia del traje estilo “Imperio” tiene, por antecedente, la corriente artística e ideológica del neoclasicismo, que predominó en el período comprendido entre fines del siglo XVIII y comienzos del XIX.

Continuando con la idea de exponer la importancia histórica y pictórica del atuendo, tanto en la lectura de un cuadro como en la decisión de cierto grupo social por optar a dicho vestuario por sobre otros, tomamos lo expresado por Katell le Bourhis (1989), quien explica, como todos los elementos que forman un período histórico se manifiestan en el vestuario:

La moda es inmediata, inmediata al cuerpo, inmediata a la vida diaria de un individuo [...] Sin embargo, sólo se puede considerar la ropa como una forma de arte después de que un determinado estilo haya sido adoptado por un grupo numeroso de personas, ya que un nuevo estilo sólo tiene éxito cuando es apropiado por la sociedad en la que se presenta, cuando corresponde, conscientemente o no, al ideal estético que refleja las sensibilidades de la época. [...] La evolución del estilo en la indumentaria, está íntimamente ligada a la evolución de la cultura; las conquistas políticas aportan nuevas materias primas, la tecnología hace avanzar la artesanía, pero el estilo es la imagen que una sociedad proyecta de sí misma y de los demás, ya que el traje de moda es la imagen del individuo. (p. X)

De acuerdo a lo anterior, existen dos conceptos necesarios a definir, antes de seguir con el desarrollo de la tesina, que estarán presentes en la misma: “estilo” y “moda”. Cuando tratamos el vestuario se sabe que, como dice Joanne Entwistle (2002), las personas pueden ser creativas en sus interpretaciones de lo que es la moda y en sus prácticas de vestir (p. 52), pero, en favor de la claridad, van a funcionar en base a lo que Rouse (1989) señala respecto al estilo y moda, siendo la segunda un “atributo con el que algunos estilos están dotados. Para que un estilo particular de confección se convierta en moda ha de ser llevado por algunas personas y ser reconocido como tal” (Rouse, 1989, como se citó en Entwistle, 2002, p. 60). Es decir, el estilo sería el esquema general en el que surge la moda, en este caso: el corte característico del vestido corresponde al



estilo; la moda es, por tanto, las variaciones que surgen de este estilo con el paso del tiempo o dentro de ciertos grupos de la misma clase.

La línea estética del neoclasicismo se desarrolla desde el siglo XVIII hasta la primera mitad del siglo XIX, y su influencia es apreciada y desarrollada en el arte, la literatura, política, filosofía. Viéndose sus efectos, también, reflejados en la moda femenina, la cual sufrió diversos cambios a lo largo del período. El neoclasicismo es, esencialmente: “El retorno a lo racional, a lo primitivo, a lo puro” (Praz, 1982, p. 12), una reacción fuerte y crítica hacia la superficialidad que fue el rococó, queriendo traer de vuelta la virtud de un tiempo pasado, llevando por esto a una severidad en las líneas, de colores, de formas y temas (Praz, 1982, p. 12). Y este “tiempo pasado” se refiere a la Antigua Grecia y la Antigua Roma, cunas de la civilización occidental. Este reencuentro y revalorización de estas civilizaciones se deben a que se habían realizado varias excavaciones, ya a mediados del siglo XVIII, redescubriendo antiguas ciudades clásicas y, con ello, el arte, la literatura y las leyes que las regían. Estos descubrimientos producen que se establezca este nuevo clasicismo, *neoclasicismo*, a la par del movimiento de la Ilustración. Es en este ambiente que desarrollaron sus ideas los filósofos, tales como Rousseau y Voltaire, cuyos trabajos fueron la base de la Revolución Francesa. Argan señala que, “Con la cultura francesa de la Revolución, el modelo clásico [neoclasicismo] adquiere un sentido ético ideológico” (1998, p.7) y esto se comienza a apreciar en lo que será la vestimenta característica del período.

Luego de ocurrida la revolución, el vestuario se tornó en un tema serio de discusión, puesto que la palabra “moda” estaba asociada a la aristocracia y la monarquía, ya derrocada. Así, se decidió que el problema fuese solucionado por el nuevo Comité por la Seguridad Pública de la República, el que se encargaría de crear el diseño de vestuario, de los administradores y trabajadores del nuevo Estado, delegando al artista Jacques-Louis David el diseño del vestuario quien, para mostrar la dignidad de la nueva República, tomo la decisión de adaptar y modernizar las túnicas usadas por la República Romana. Lo anterior es un ejemplo de la práctica que definió el aspecto visual: poner en práctica lo heredado del período clásico, pero adaptado a los tiempos modernos. Cómo Praz relata, respecto a la posición exagerada de Honour, en relación al neoclasicismo: “La Antigüedad, para Honour<sup>1</sup>, sólo habría sido el catalizador donde convergían las tendencias del racionalismo, pero la Antigüedad tenía que servir sólo como canon, invitar a la imitación, no la copia” (1982, p. 13-14).

---

<sup>1</sup> Hugh Honour fue un historiador del arte británico, autodidacta, reconocido por sus investigaciones junto a su pareja John Fleming. Trato, de forma no muy correcta, definir estrictamente el clasicismo y neoclasicismo.



Figura 1

Retrato de Madame de Verninac

Más tarde, luego del período de El Terror orquestado por Robespierre y la posterior decapitación, de este, en 1794, se organiza un grupo compuesto de cinco “Directores” que tomara el poder ejecutivo, de donde proviene el periodo del Directorio, nombre con el que se designara igualmente a la moda de esa época. Este periodo es visto como el predecesor, de lo que llegaría a ser la moda imperio, donde las mujeres “habían rechazado la idealizada, inventada silueta del Antiguo Régimen, integran completamente el vestido de túnica como columna de cintura alta, celebrando la línea natural del cuerpo, ahora libre del corsé” (Le Bourhis, K. 1989, p. XI)

Por David, J.L., 1799, retrato, óleo sobre tela. Ubicado en el Museo del Louvre, París, Francia

Hasta este momento, el arte mantenía cierta “fidelidad” a la apariencia de las grecolatinas clásicas originales, o al menos manteniendo la apariencia de como creían que estas eran, más apegadas a los ideales planteados por el neoclasicismo y, al contrario de lo que sería la moda Imperio, se podría decir que era más “puro” en este período, si lo pensamos, al igual que Honour, pues mantenía esta semblanza más fiel. Lo mismo se puede referir a las vestimentas, pues, un buen ejemplo de esto, tanto en arte como vestir, es el Retrato de Madame Verniac realizado por Jacques-Louis David, donde se aprecia que la vestimenta es bastante simple, sin grandes detalles o decoraciones. Más símil a lo que se imaginaban que fueron las túnicas griegas.

Entendiendo la amplitud del desarrollo de la moda, el Directorio tuvo una “sub moda” que tendría sus efectos en el vestir, de lo que más tarde sería el Imperio. Las mujeres que se vestían de esta forma se llamaron las *Merveilleuses* (con su contraparte masculina, los *Incroyables*), correspondiendo a la moda desarrollada por las aristócratas parisinas con elementos distintivos a la moda del Directorio. Por esta moda, los vestidos mantenían el corte de cintura alto, el corte del vestido neoclásico, pero las faldas eran especialmente largas, haciendo que las damas las sujetarán en los brazos, dejando sus piernas expuestas. Dispuestas, con los más variados peinados, al igual que de decoraciones más exageradas que los vistos desde la Revolución Francesa. Sin embargo, lo más característico, es el uso de telas translucidas, como la muselina, y

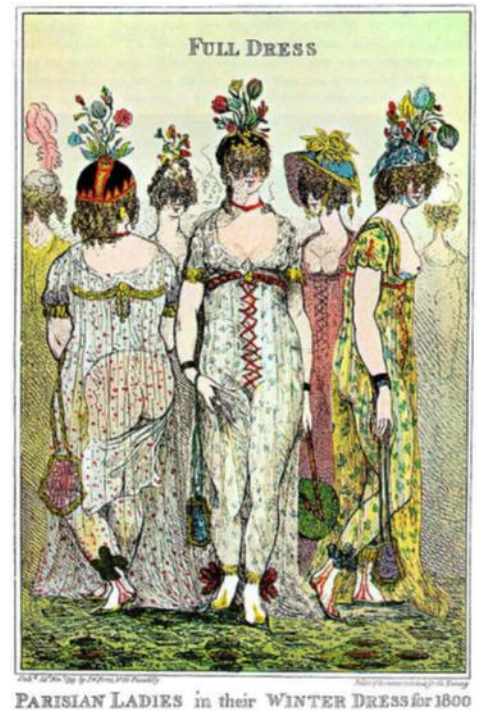
algunas damas, usando ropas interiores del mismo material, pareciendo que andaban prácticamente desnudas.

De a poco, en el período del Directorio, se fue restableciendo el lugar de Francia como el líder y epicentro de la moda.

Figura 2

*Damas Parisinas en sus vestidos de invierno para 1800*

Por Cruikshank, I., 1799, caricatura. Ubicación desconocida



Posteriormente, Napoleón Bonaparte entra en escena, realizando un golpe de Estado en 1799, justificándolo luego de que los Directores fuesen culpados por variados crímenes de corrupción, abuso de poder y de haber llevado al gobierno a la bancarrota, produciendo inflación, desempleo y aumento desmesurado de los impuestos, dando inicio al periodo del Consulado, que refiere al puesto de Cónsul que tomo Bonaparte en un inicio. Su ascenso al poder ocasionó alivio a la sociedad francesa del momento, al restaurar la paz interna del país, a pesar de estar Francia en guerra con, prácticamente, todas las naciones vecinas.

Napoleón Bonaparte, era un destacado estratega, matemático y líder militar, obteniendo victorias que elevaban la posición de Francia frente al mundo: adquiriendo para Francia extensos terrenos al oeste del Rin; originando, bajo su influencia, la independencia del norte de Italia, conformando el Reino de Italia; ocupó Egipto, obstruyendo el comercio de Inglaterra con, la colonia que le proveía su mayor fuente de riquezas, la India. Luego de derrotar, en dos oportunidades seguidas, a Austria, consiguió retirarla de la coalición formada en contra de Francia, seguida por Rusia y España; finalizando con la firma del tratado de paz con Inglaterra (Le Bourhis, K. 1989, p. 5), para luego, cinco años más tarde, en 1804 coronarse emperador de Francia. Ahora, con el imperio francés consolidado, París es, de nuevo, el centro del mundo occidental.

Bonaparte brindó una especial atención al arte y moda, tanto en sí mismo como en sus representaciones. Entendía que la forma en que su gente lo percibiese repercutiría, a la larga, tanto en su influencia, como en su poder. En pos de lograr la apariencia de magnificencia,

comisionó a los mayores artistas de su momento, compuestos por pintores, arquitectos, joyeros, tejedores de seda, bordadores, entre otros, a servir en sus políticas a través de sus creaciones. Con estas prácticas, promovidas por el Emperador, el estilo neoclásico prevaleció dentro de su corte, con una adicional inspiración de la historia francesa<sup>2</sup> (Le Bourhis, K. 1989, p. XI).

### 1.1 Bonaparte y la forma de vestir en el Imperio

Napoleón tenía el objetivo de conducir a Francia de vuelta a su gloria. Para ello realizó transformaciones en los programas de educación, sistema judicial y sistema legislativo, entre otros, dando origen al Código Civil, el que sería seguido por el Código de Instrucción Criminal y el Código Penal, modelos que serían copiados y aplicados por otras naciones. Además de lo anterior, tuvo una especial preocupación por la moda impulsando su desarrollo y enfocándose en ella como una forma de presentación al mundo, para reimpulsar la economía nacional. Obteniendo por resultado, además, que ésta se extendiera por el continente y el resto del mundo occidental.

Para comprender la importancia e influencia del vestido de moda Imperio, llamado, también, vestido imperio o vestido napoleónico<sup>3</sup>, en dicho periodo, se deben tener en cuenta tres elementos: 1- la influencia de Josefina Bonaparte, 2- El impulso de la industria de Francia, y 3- las guerras y exposiciones a otras culturas.

#### 1.1.2 La influencia de Josefina Bonaparte

Josefina Bonaparte, cuyo nombre original era María Josefina Rosa Tascher de La Pagerie, luego solo Rosa Beauharnis, fue la primera esposa de Napoleón. Se volvió la María Antonieta de la Francia Napoleónica, puesto que ella dictaba la moda y los parámetros de belleza. Ya en el período del Directorio era reconocida como una de las tres bellezas de la alta sociedad, junto a Teresa Tallien y Julieta Récamier. Ella, fácilmente introdujo nuevas expresiones y estilos de vestuario dentro de los círculos de la alta sociedad, conduciéndose con reconocido intelecto y

---

<sup>2</sup> La inclusión de la historia francesa en la moda se puede observar en los bordados de los nuevos motivos emblemáticos que caracterizaran la dinastía. Un buen ejemplo es la abeja, presente en el traje de coronación de Josefina, la cual "siempre asociada a Napoleón y presente en numerosos bordados y tejidos de la época, procedía de Childerico I, rey de los francos y padre de Clodoveo." (Le Bourhis, K. et al, 1989, p. XI).

<sup>3</sup> Es conocido en el Reino Unido y Estados Unidos como vestido de regencia (*Regency dress*). Pues la moda tomo fuerza en el período de regencia que ocurrió en Inglaterra. El nombre quedo para dicha nación y para Estados Unidos.

facilidad. Philippe Séguy menciona en “*Costume in the Age of Napoleon*”: “París otra vez asumió el rol dual de capital política y ciudad cosmopolita llevando la antorcha de ‘Líder de la moda’. Y Josefina iba guiando el camino. Para vestirse a sí misma, sus amigas e inspirar a los invitados” (1989, p.72).

Al inicio el período del Consulado, se sabe que, Josefina decidió no variar, tanto, en el nuevo atuendo que se reconocería como ‘vestido consulado’, manteniendo la influencias de la antigüedad clásica, pues no pretendía causar gran conmoción en el cambio de modas durante la nueva etapa en comparación a la anterior, evitando el *shock* del cambio de vestuario en los círculos elitistas y, también, mantener el ideario y política con que iba a identificarse el Consulado, pues “[...] Usar atuendos inspirados por la antigüedad era una forma de suscribirse a ciertas ideas: democracia ateniense, un sentido de virtud, el culto a los guerreros heroicos, o la exaltación del sentido cívico” (Le Bourhis, K. 1989, p.73). Por ello es que se entiende que se mantuviera el corte de cintura alto y la caída de falda como túnica hasta el fin del Imperio. Otro elemento distintivo impulsado por la (próxima a ser) emperatriz y que tuvo especial relevancia, fue el empleo de los chales. Estos, originalmente provenían de Egipto y su arrivo a la moda parisina proviene de las campañas militares francesas llevadas a cabo en dicho territorio. Los chales, junto a los turbantes y velos hicieron furor en la moda francesa de la época. Sin embargo, el chal, en especial el chal de cachemira, ocupó un lugar especial desde la época del Directorio hasta el fin del Imperio, pues se agregaba a la apariencia de la antigüedad clásica (Le Bourhis, K. 1989, p. 60)

Una vez que se inicia la Era del Imperio, a comienzos del nuevo siglo, se produce un cambio radical que comienza con el vestido de coronación de la nueva emperatriz, marcando un antes y después en la moda. La descripción de tal vestimenta se expresa que “La emperatriz [...] uso un *pourpre* o túnica de coronación rojo carmín. Tenía una larga cola moteada con abejas de oro y bordados de oro entrelazados de roble, laurel y hojas de olivo [...] Su túnica estaba forrada y bordada con armiño y se llevaba sobre el hombro izquierdo, sostenida por un broche en el cinturón del lado izquierdo” (Le Bourhis, K. 1989, p. 89). Philippe Séguy, señaló que los estándares de los vestidos para la coronación afectó toda la vestimenta femenina de la época y, durante todo el tiempo en que la moda Imperio estuvo en vanguardia, no pasó por cambios profundos. Con esto se definen los elementos esenciales de lo que se llama Estilo neoclásico: la ya mencionada cintura de corte alto, que comenzaba justo debajo de los brazos, todo por encima de una larga falda colgante, que “seguía la figura con tanta flexibilidad como el material lo

permitía” (Le Bourhis, K. 1989, p. 94). Estos solían poseer un escote de corte en cuadro o redondeado, que buscaba levantar los pechos aún más para acentuar el corte de la cintura, los hombros nunca iban descubiertos y de vez en cuando se usaban guantes finos *ad hoc* al vestido, los cuales podían ser cortos o largos. Los nuevos detalles que diferencian a la *Moda Imperio* son la variedad de colores, materiales y diseños del vestido (siempre respetando la forma original de este), accesorios, cortes de cabello y zapatos.



Figura 3

Detalle de *La consagración del Emperador Napoleón I y coronación de la Emperatriz Josefina en Notre-Dame de París, Diciembre 2, 1804*

David, J. L. y Rouget, G., 1805-1807, pintura, óleo en lienzo. Ubicado en el Museo de Louvre, París, Francia.

La forma base del vestido, corte de cintura alto y caída en túnica de la falda, fue la favorita de Josefina, llevando de accesorios un chal, turbante o guantes. Fue gracias a ella que, este diseño, se extendió social y geográficamente, al punto de reconocérsele a éste período, por los diseños y la variedad de estos vestidos, con el nombre de estilo Imperio (*empire style*), pese a que el vestido tiene una historia mucho más extensa.

### 1.1.3 Impulso de la Industria de Francia

Siguiendo con el impulso de la industria de lujo en Francia por parte de Napoleón, es preciso complementar el alcance del vestuario con los materiales que lo componen, particularmente la tela.

Después de la Revolución Francesa, las fábricas dedicadas a la creación de bienes de lujo, como de textiles, joyas y bordado cayeron en desuso, provocando que varias empresas y comunidades dedicadas a este oficio, sufrieran graves complicaciones económicas, agravándose por crisis económicas que ocurrieron a posteriori. Sobre este particular, uno de los objetivos de Napoleón fue restablecer la industria de lujo francesa, resaltando entre ellas los textiles de Lyon. Jean Coural y Chantal Gastinel-Coural relatan cómo “de todas las industrias de Francia, pocas fueron tan cercanas al corazón del emperador como lo fue la fábricas de textiles de Lyon. Ellos fueron quienes produjeron las magníficas sedas bordadas de los trajes de la coronación en 1804, y su supervivencia y éxito se volvió emblemático de la política de Napoleón respecto a la industria francesa.” (1989, p. 149). Napoleón visitó los textiles de Lyon a su regreso a París, en 1800, desde la campaña italiana, tomando a la ciudad bajo su ala, mostrando gran interés e impulsándola en 1802, logrando así, tales textiles, con el apoyo de Bonaparte, logran revertir la desastrosa situación económica experimentada (Arrizoli-Clémentel et al p. 152). Hay que recordar que Napoleón recibió Francia, prácticamente, en bancarrota y entendió que no podía permitir que la industria nacional se perdiese, pues ello solo empeoraría la situación de la nación. A esto agregan que “[Fue] por su iniciativa [Napoleón], y en el contexto de un vasto programa político y económico, las comisiones comenzaron a fluir y las máquinas de coser comenzaron a trabajar otra vez” (Le Bourhis, K. p. 158).

Sin embargo, lo anterior no iba a ser suficiente. La competencia con telas extranjeras, como la muselina de India, iba a menoscabar el producto nacional. Por ello, Napoleón aplicó varias leyes protectoras y correctores económicos que tenían como objetivo presionar el consumo de textiles nacionales, de una forma u otra. Una de esas leyes impuestas fue la que se decretó, a comienzos de 1804, que en todas las ceremonias imperiales, los asistentes debían usar trajes confeccionados con géneros franceses, esta orden no limitaba la variedad de diseños de vestidos, por la amplia variedad que se producía internamente (Le Bourhis, K. 1989, p. 100). Otra técnica económica impuesta, fue que los productos franceses se convirtieron en la opción más barata, en comparación a las importaciones, ejemplo de ello fue como, ante la popularidad de los chales y sirviendo Bonaparte como emperador, estableció fábricas que ofrecían a la gente estos echarpes a precios reducidos en distintos tipos de tejidos.

Otra empresa que fue impulsada por Napoleón, visible en el vestido imperio, fue el bordado, aditamento preferido de Luis XVI, que había caído en desuso durante la Revolución.

#### 1.1.4 Las guerras y exposiciones a otras culturas.

El último elemento a mencionar, fue la introducción en el estilo francés de otras culturas producto de las campañas militares, ante la exposición de las tropas a la cultura Egipcia y del medio oriente en general, fue adquirido el gusto del uso de chales, turbantes, junto al vestido femenino, como accesorios y objetos de decoración del hogar, como las telas de muselina originarias de India y los diseños que tenía para ofrecer. Amén de lo expresado, también hubo una recepción inversa, la moda francesa fue recibida, en la mayoría de países que conquistaba.

En la nueva Francia, bajo las órdenes de Napoleón, emergió una revolución política, social, judicial, educacional y económica, como asimismo una variada expedición con fines bélicos. En varias de estas expediciones, existía la habitualidad de que las mujeres de la corte acompañaran a sus esposos, llevando con ellas varias de sus pertenencias, incluyendo vestidos y accesorios del estilo imperio. De esta manera, sin quererlo, la moda francesa estuvo presente en distintos conflictos internacionales, lo que permitió que se extendiese más allá de sus fronteras. De contrario, se presume que una de las razones por la que no ocurrió a la inversa, es decir, que Francia no se viera influenciada a gran escala por las líneas de moda de otros países y culturas, se debe a que todo el trabajo realizado por Napoleón para impulsar la industria nacional en su relación con la moda, “resulto en ser algo original y vivo, lo suficiente para combatir la influencia extranjera” (Le Bourhis, K. 1989, p.115). Si, además, incluimos las victorias bélicas consecutivas de Bonaparte, es fácil visualizar tanto la expansión del vestuario como la dócil recepción de esta en las naciones subyugadas.

Estos nuevos territorios de influencia de la moda francesa fue, obviamente, el nuevo mundo. Estados Unidos fue muy receptivo a las nuevas tendencias que se originaban, tanto en Inglaterra como en Francia. Si bien es cierto, en la nueva nación hubo un “corte” durante la Revolución de la Independencia, rechazándose la moda proveniente de dichos países, con el propósito de mostrar apoyo al movimiento independentista; una vez lograda esta, con el transcurso del tiempo, las mujeres de clase alta estaban de vuelta, expectantes, a la moda Europea, en espera de ser partícipes de las últimas novedades que el viejo continente tenía para ofrecer, prestando especial interés en el nuevo *estilo imperio* proveniente de París, el que fue inmediatamente incorporado.

Las opiniones de los estadounidenses respecto a Francia eran, en su mayoría, positivas, pues comprendían que todo lo hermoso, elegante, moderno y de buen gusto tenía que provenir de



Francia. Por otra parte, los detractores a esta fuerte pasión se referían, respecto al impulso de tener bienes franceses, que era solo una forma de demostrar un alto estatus. Para las mujeres, quienes querían mantenerse al tanto de las nuevas modas, tenían varios medios que le permitían enterarse de todo lo que ocurría, tanto en Francia como Inglaterra, siendo, los más comunes, mediante cartas personales con familiares o conocidos que tuvieran, la suerte, de vivir en el viejo continente. Otro medio empleado, eran los periódicos que referían el tema; o, profesionales que visitaran el país, entre otros. Sin embargo, existían variadas dificultades para obtener los vestidos originales, siendo la más usual el alto coste de los mismos, algo que solo la elite podía disfrutar y costear, y de aquellos, sólo los que pudiesen ir a París obtenían un estatus distintos al de sus pares, pese a estar dentro del mismo círculo social:

Solo un número pequeño de mujeres americanas [estadounidenses], miembros de la más alta clase acomodada que vivían en las mayores ciudades, podían darse el tiempo, dinero y esfuerzo de adquirir vestidos en la cúspide de la moda. En este grupo hubo algunas mujeres que habían vivido por cierto tiempo en Francia y que adquirieron gustos parisinos siendo admiradas e influenciando en casa [de vuelta a Estados Unidos] [...] Mientras los vestidos usados por mujeres americanas [estadounidenses] eran normalmente confeccionados en Estados Unidos [...], [Hubo] vestidos ya hechos, que eran importados solo ocasionalmente. (Le Bourhis, K. 1989, p. 218-224)

Así, dentro del mismo círculo social de la alta sociedad norteamericana se presentaba un estatus completamente distinto, en cuanto si el vestido que se posea sea, tanto la tela, el diseño y confección francés. Al final, todo converge perfectamente: influencia, moda e industria, lleva a que se anhele el producto que es completamente producido en el corazón de la moda imperante.

## 1.2 Mil formas del vestido Imperio. Variedad dentro de la moda

Sabemos que la Moda Imperio se instala dentro del Estilo Neoclásico, sin embargo, hasta estas alturas de la memoria, no se ha señalado detalladamente los otros elementos que componen y definen el vestuario completo de una mujer, respecto de un país, época, estilo y moda. Cabe precisar que, dentro de la moda imperio existen distintas y ricas divisiones, que se han formado tomando, por inspiración, variados elementos en relación a los distintos territorios. Estas

variaciones, más la diversidad de accesorios que se podían usar, entregan un universo más amplio, de lo que normalmente se entiende, que conforma la moda imperio.

Dentro de los accesorios cuya función, además, de complementar el vestuario, es abrigar, el más icónico y apreciado es el chal de cachemira. Este accesorio que a veces era un artículo de ajuar, se transmitía de madre a hija; pero tradicionalmente, en Francia, el prometido lo adquiría a un alto precio y obsequiaba a su amada antes de la boda. La relevancia de este elemento era tal, que un número insuficiente de estos en el *corbeille de mariage* (un mueble o depósitos de lujos que entregaba el novio a su prometida) era causal para romper el contrato de matrimonio (Hiner, 2010, p. 88). Otro accesorio destacable son los *spencers*, de origen inglés, asociado a la influencia de los uniformes militares, chaquetas cortas; otros accesorios, consistían en una variedad de capas o mantos. Entre estos, uno muy característico es el *Pelisse*, que es similar a un abrigo moderno, de largo completo que seguía la silueta típica del Imperio, de uso tanto de invierno y verano, variando solamente el material empleado en su confección. También constituían accesorios regularmente empleados los Guantes largos, que podían llegar hasta más arriba del codo o hasta este mismo; manguitos, que podían ser de tela o piel. Finalmente, los zapatos no poseían tacón y las botas solo alcanzaban la pantorrilla.

Mención aparte, entre los accesorios, lo constituye la joyería. Ésta incluía “collar, pendientes, anillos, pequeños relojes que se prendían al vestido y broches, algunos de los cuales cumplían la función de cerrar el vestido. Los brazaletes se llevaban en lo alto del brazo, imitando los de las estatuas y jarrones griegos y romanos” (Eubank, Totor. 1997, p. 269).

La *ombrelle*, o sombrilla, que es un objeto asociado al ocio y que nació como una distinción de una clase social y color de piel, tenía una forma de pagoda y era muy popular demostrando la influencia oriental.

El nacimiento de pequeños bolsos y carteras llamados reticulados o indispensables, llevaban un cordón por azas. En estos reticulados se podían llevar abanicos o pañuelos.

Los sombreros, que rebosaban en variedad, “Gorra de hockey [...] Turbantes [...] Señas: gorras de tela similares a los cascos militares de la antigüedad clásica [...] Bonetes [...] Toques: sombreros altos y sin alas [...] Sombreros de Gitana con una corona baja y un ala moderadamente ancha, que se llevan con una cinta atada en la parte exterior del ala y bajo la barbilla [...] Pequeñas gorras de muselina o encaje que llevaban las mujeres maduras [...]”. Los

sombreros se llevaban no sólo al aire libre, sino también para eventos nocturnos como el teatro o los bailes” (Eubank, Totorá. 1997 p. 268)

Figura 4

*Vestido de muselina bordado en hilo de algodón y chal de seda con dibujo brocado tejido en seda. 1800 y 1801-1811*



En Jhonston, L., 2009, ilustración del libro *Fashion in Detail: 19th century*.

De todo el vestuario, el diseño más reconocible, es el ya mencionado durante el período del Directorio, el que mantuvo con fidelidad el diseño original grecorromano, integrado por telas simples de algodón o muselina, de cintura alta y la falda cayendo en un efecto diáfano y fluido. Este vestido mantiene una reverencia por la antigüedad a través de sus líneas simples y silueta lineal. Las muselinas y los algodones indios, muy finos, eran populares para este estilo de vestido, ya que el tejido cubría de una manera apropiadamente “clásica” (Jhonston, 2009, p. 40). Como se señaló, el único accesorio que solía llevar este simple vestido eran los chales de cachemira o de seda, proveniente, igualmente, de India, para que luego, disponer de sus copias de origen europeo.

Una de las más reconocidas variaciones del vestuario clásico, son aquellos vestidos que contenían detalles de carácter masculino. Esta variación, entre otros factores, se debe a la influencia de las Guerras Napoleónicas (1793-1815), producida por el contacto con las tropas extranjeras, la que tuvo un fuerte impacto en la vestimenta civil. Así como en la del regimiento y el ornamento militar, se tradujo en elegantes adornos en los sombreros, corpiños, *spencer* y *pelisses* de las mujeres (Jhonston, 2009, p. 20). Un buen ejemplo es la siguiente fotografía que, pese a no representar un uniforme en concreto, la terminación de los puños “recuerda a los puños de los uniformes de la caballería ligera británica de finales del siglo XVIII [...] El corpiño también sigue modelos militares, ya que se asemeja a la parte delantera del plastrón de los trajes

de regimiento, derivada de las chaquetas de los lanceros. [...] El cuello alto es igualmente de estilo militar.” (Jhonston, 2009, p.18)

Figura 5

*Pelisse de mujer de seda decorada con paneles aplicados de seda plisada y ribeteada con borlas. Forrado de seda. Británico, alrededor de 1820; y Detalle de dicho vestido.*



En Jhonston, L., 2009, ilustración del libro *Fashion in Detail: 19th century*

Otra variedad de vestuario dominante en la época, eran los vestidos de temática histórica, que tomaban la inspiración en otros períodos de la historia, al diseñar las mangas o la falda. Lucy Jhonston (2009, p. 44-46) detalla estos:

“[...] adornos abullonados que inspiran en la moda del corte de las prendas en la época del Renacimiento, cuando se cortaba la tela superior para dejar al descubierto un forro de color de la prenda. [...] El cuello alto y las mangas cortas y abullonadas, adornadas con lazos de raso a juego, son una muestra de la popularidad de la influencia “gótica” en el vestuario femenino de principio del siglo XIX. Los elementos de la vestidura de los siglos XII a XVI se tomaban constantemente prestados y posteriormente se denominaron *le style troubadour*. [...] pronto el gusto por una mayor ornamentación comenzó a interrumpir la pureza de la línea neoclásica. Los estilos denominados “góticos”, inspirados en los trajes medievales, tudor, isabelinos y del siglo XVII, florecieron en la vestimenta británica, y los abullonados de tela, la decoración acuchillada, los elaborados volantes, las cenefas

vandyke y nombres como el cuello “Medici” y la manga “Marie” revelan una fascinación por la historia [...] Como ocurre con la mayoría de las prendas de esta época, no es posible precisar la procedencia de cada detalle, ya que a menudo son interpretaciones fantasiosas de estilos pasados.

Figura 6

*Vestido de seda amarilla con decoración en marfil de seda [izquierda] y spencer de terciopelo azul [derecha].  
Detalle.*



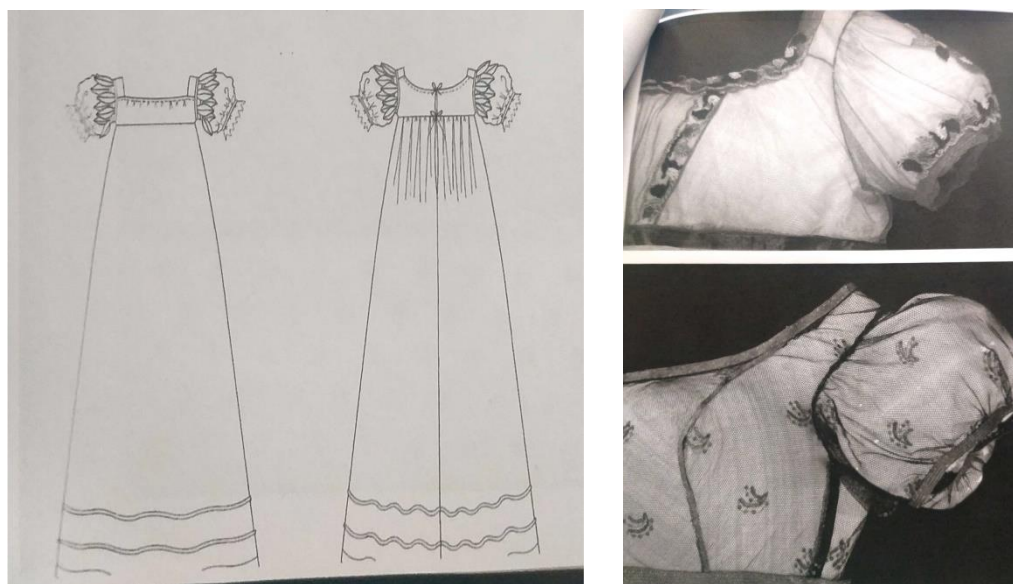
En Jhonston, L., 2009, ilustración del libro *Fashion in Detail: 19th century*

Existió, igualmente, una línea de moda que usaba bordados y recogidos de tela, para imitar, a pequeña o gran escala, la naturaleza. En tal sentido se pronuncia Jhonston, quien se refiere a estos estilos como de “naturaleza”, y si tiene grandes bordados florales “románticos”, dentro de las cuales “las faldas de los vestidos de noche, de la década de 1820, estaban adornadas con cenefas de lujo de todo tipo de diseño. Los volantes de tela intercalados con rosas, los colgantes de red adornados con rosetas, los ramitos florales bordados y los diseños de hojas o conchas aplicados daban, al dobladillo, un relieve tridimensional [...]” (2009, p. 74); otros vestidos mostraban técnicas de hilado que no se habían visto en Europa, como lo fue el *Ikat* que es “un término malayo que designa una compleja técnica de teñido en la que los hilos de la envoltura (o la trama) se tiñen para formar el patrón, antes de tejer. La transición suave y borrosa, entre las diferentes partes coloreadas del patrón, se crea por el desplazamiento de los hilos mientras se teje.” (2009, p. 96). También hubo innovaciones, así la creación de la máquina de red y la máquina de encaje de bolillos, abarató los precios de los vestidos hechos o con detalles de este material. El diseño en los vestidos, donde “la parte delantera del corpiño se compone de un panel de muselina cortada al bias, que se cose a la falda como si fuera el peto de un delantal, de modo que pueda colocarse en la nuca con alfileres. Cuando se retiran los alfileres, el peto se desprende y deja al descubierto unas solapas de lino que se abrochan a lo largo del busto para

darle soporte” (2009 p. 166) o el uso de spencer de una forma distinta en verano, donde “su corte era similar al corpiño de cintura alta del vestido, y el material y los adornos solían ir a juego [...] el spencer se abre para revelar un corpiño fruncido decorado con pompones y delicadas mangas de red bordadas” (2009 p. 176), son, éstas, una muestra del desarrollo tecnológico que se reflejó en la moda.

Figura 7

*Vestido de baile de gasa de seda blanca estampada con lunares rosas y diseño de hojas en las mangas. Ejemplo de estilo de “naturaleza”; y Ejemplos de vestidos con redes hechas a máquina y bordado con temática de la naturaleza.*



En Jhonston, L., 2009, ilustración del libro *Fashion in Detail: 19th century*

Sin embargo, toda esta variedad era, más común, en el corazón del origen de la moda, Francia. Existen perceptibles diferencias, que podemos encontrar, en los países vecinos, tanto respecto de los accesorios disponibles -mencionados más arriba-, como la preferencia en ciertas variantes presentadas. Un ejemplo, de lo expresado, es España país que, de acuerdo a Jaime Márquez Morant, en “el período comprendido entre los años veinte y hasta los años cincuenta, en España se observa cierta penetración tardía de las nuevas modas francesas, lo que tal vez guarda relación con la reacción adversa a Francia tras el fin de la Guerra de Independencia [cuando se liberan del dominio francés]” (p. 9). Por otro lado, tenemos los *spencers* y *bonnets*, característicos del período Imperio, los que, pese a ser de origen británico, – característicos,

principalmente, éstos últimos- aparecían frecuentemente en las sátiras parisinas, destacándose porque el pico era tan profundo, que evitaba ver el rostro de la portadora (Grant & Flood, 2018).

Los decorados con temáticas históricas, con influencias asiáticas o los diseños basados en la flora y naturaleza, en general, con el agregar y quitar ciertos accesorios en pos de que la presentación del vestuario tenga una clara armonía, confirma la manera en que la moda Imperio marcó, más que nada, el uso de variada decoración en el clásico vestido neoclásico, que bien pudo ser para exhibir la riqueza que estaba obteniendo el Primer Imperio (de Napoleón Bonaparte), como, así también, posiblemente el aburrimiento del uso de un vestido carente de todo detalle.

De igual manera, la diferencia del empleo de la misma moda, entre países tan cercanos y propensos al intercambio cultural y comercial y, las grandes dificultades para obtener un vestido francés cien por ciento original, como sucedió con las damas de Estados Unidos, teniendo presente las ventajas económicas, políticas y geográficas, comparadas con la situación de Chile, nos permiten vislumbrar bajo qué circunstancias el estilo, moda Imperio, llegó al país, para que cada dama retratada, por José Gil de Castro, se presentara, específicamente, usando el vestido neoclásico de la moda Imperio.

## Capítulo 2: Chile. Inicio del retrato con Gil de Castro y Reconquista colonial versus la moda republicana

El curso de la independencia de Chile fue un proceso complejo, puesto que la Junta de Gobierno celebrada en 1810, no constituyó, exactamente, una revolución independentista del Imperio Español, sino que un acto de oposición a Francia y la instalación de un monarca francés. Sólo después del período de la Reconquista española, fue que el espíritu libertario adquirió los ribetes del tipo nación individualista, de la que normalmente se suele hablar, que resulto en la emancipación sólo a partir del año 1818.

Desde antes de la independencia, el carácter aislacionista de Chile, derivada de la situación geográfica de su territorio, generó una forma de relación con el exterior que lo diferenciaba del resto de las colonias españolas. Así, en *Ideas y política de la independencia chilena 1808-1833*, Simon Collier trata como “Al final del período colonial, la Capitanía General de Chile, formalmente conocida como Reino, podía todavía ser considerada como uno de los puestos de avanzada más distantes de la civilización europea [...] La naturaleza había dado a su territorio un notable grado de aislamiento. Al norte [...] el Desierto de Atacama [...] Fronteras más permanentes —la Cordillera de los Andes y el Océano Pacífico— indicaban sus límites Este y Oeste de la provincia [...] el borde del asentamiento español estaba toscamente marcado por la línea del río Biobío [...] Más allá de esta línea, los indígenas araucanos preservaban el estilo de vida apartado [...] [La frontera sur era] poco más que un “estancamiento quebrado por breves ráfagas de guerra” [...]” (2012 p. 37). La situación de la mayoría de los mestizos era, aunque no afectada por malnutrición, precaria y marcada por la pobreza, ignorancia, vagabundaje, crimen y alcoholismo; esta situación era denunciada por pensadores ilustrados de la época, especialmente Manuel de Salas (2012 p. 38); la población era controlada por una pequeña oligarquía criolla y de españoles nacidos en Europa; está era supuestamente, “sensata, parsimoniosa, de hábitos regulares y ordenados” (Edwards, 1889, como se citó en Collier, 2012, p. 39).

En ese entonces, esta oligarquía estaba constituida por una inmensa red de familias, siendo la más numerosa el clan de los Larraín, cuyas propiedades estaban dentro de las ciudades y fuera de ellas, disponiendo de una posición predominante de terratenientes en el mundo rural. Sabemos que estas familias, si bien desde el siglo XVIII se encontraban en la cima de la pirámide social, durante mucho tiempo en su estilo de vida no se distinguieron -en gran medida- de las



demás clases. Antes de la segunda mitad del siglo XIX, los dueños de las haciendas llevaban una vida muy sencilla, exenta de lujo, hacían que las necesidades y las exigencias sociales estuviesen reducidas a su mínimo (González Le Saux, 2011, p. 248). Esta élite chilena tenía “costumbres provincianas”, siendo sus únicas entretenimientos la comida, la siesta y jugar a “la malilla”, contentándose con casas coloniales de adobe y tejas de un solo piso. La agricultura no era un negocio tan rentable hasta ese entonces, por lo que no permitía llevar un tren de vida que se asimilara a las costosas costumbres europeas”<sup>4</sup> (González Le Saux, 2011, p. 248). Dentro de los criollos, se reconoce más de alguna infusión de sangre indígena. Puede que sea por este mestizaje que la propia autoridad del Imperio Español marcó la diferencia entre estos dos grupos que conformaban la oligarquía chilena, diferenciando a los nacidos en la península española de los propios de las tierras americanas, puesto que solo aquellos nacidos en la “madre patria” tenía el derecho de ocupar los más importantes puestos políticos que entregaba el Reino de Chile, ocasionando un fuerte movimiento pro-peninsular que dominaba el territorio (Collier, 2012, p. 49). Esto causó una profunda disconformidad de los americanos hacia los peninsulares, la que se acentuó luego de la invasión napoleónica en 1808, impulsando que las colonias se organizaran con el propósito de autogobernarse, desconociendo a Napoleón y manteniéndose fieles al rey Fernando VII. Para posteriormente transformarse hacia las nuevas ideas independentista del gobierno español, lo que provocó que retornado el poder a la monarquía española, ésta fuera desacreditada, resistiéndose a su sometimiento, traduciéndose en las luchas independentista de la patria vieja que concluyen en 1814, y la revolución independentista que consagra la libertad de la colonia al poder español, el 12 de febrero de 1818.

Pese a este logro, se reconoce que, en general, no hubo cambios notorios en la educación, sociedad ni cultura chilena hasta, al menos, la segunda mitad del siglo XIX (Pereria et al, 1978). Por tanto, pese al haber alcanzado la libertad e independencia, Chile mantuvo aún notorias prácticas coloniales (Collier, 2012). Este estancamiento, en comparación al resto de las colonias y, por supuesto, a Europa, se volverá a mencionar más adelante.

---

<sup>4</sup> Pese a que se destaca estas “actitudes provincianas” y prácticas más sencillas, hay que recordar que son clasificadas así en comparación a los bienes y actividades existentes en Europa para la clase alta. Más adelante se hace mención de los bienes de lujo disponibles en el Chile de entonces.

## 2.1 Gil de Castro. Llegada del retrato a Chile y las huellas visuales del pasado

Isabel Cruz señala, en su libro *El Traje: transformaciones de una segunda piel*, la falta de información acerca del origen local, en lo que respecta al uso del traje, señalando:

Entre 1800 y 1820 prácticamente no existe en Chile testimonios de crónicas sobre la transformación del traje. Esta está señalada [...] en los documentos y más precisamente por los retratos [...] [del] mulato peruano José Gil de Castro [...] el más grande pintor sudamericano de la época de la independencia, cuya galería de damas y caballeros refleja, no sólo, el entronque de la pintura virreinal mestiza con el Neoclasicismo europeo, sino también, la flamante apariencia física y la nueva psicología de la elite social chilena (1996, p. 193).

La importancia de Gil de Castro en la formación y desarrollo de la República, de entonces, es asumido superficialmente. Se le reconoce su importancia como el retratista de las figuras históricas que marcaron el inicio de la historia de Chile, al punto que, de no ser por su trabajo –y la labor conservacionista de los mismos por las familias-, hoy no existiría representación visual alguna de ellos.

Para saber del arte hay que saber del artista. José Gil de Castro fue un peruano, hijo de esclavos, que trajo a Chile la práctica del retrato. Era un retratista sin rostro, conforme lo expresa Luis Eduardo Wuffarden, y lo recuerda Natalia Majiluf, biógrafa del artista en el texto definitorio de aquel hombre: *José Gil de Castro. Pintor de Libertadores* (2014). Hay fuentes que lo mencionan como “pardo libre”, refiriendo a su clasificación racial, la que solo es mencionada en su acta de matrimonio. Sus padres fueron Mariano Carbajal Castro, igualmente un pardo libre, y María Leocadia Morales, negra y esclava. Aunque antes del nacimiento, ya José obtuvo la libertad, su hermano mayor paso su infancia y adolescencia en calidad de esclavo.

Pese al hecho de haber nacido libre y tener la legitimidad del matrimonio de sus padres, el estigma de la esclavitud es algo de lo que no podría escapar de todo (Majluf, N. 2014, p. 23-24). Se desconocen las razones que lo condujeron a usar el segundo apellido de su padre en desmedro del primero, pero si se sabe el motivo del uso del prefijo “de”, pues, como se menciona en *José Gil de Castro. Pintor de Libertadores*, ésta era, sin duda, una estrategia para darse mayor importancia, connotación extranjera o denotar “lo distinguido de su alcurnia” (Majluf, N. 2014, p. 24). Este deseo de alcanzar reconocimiento y distinción, para sobreponerse a su situación de

origen, nacido de una familia de esclavos, puede haber influido en su desarrollo de la pintura, pues “entre las artes manuales todavía consideradas “mecánicas”, la pintura era probablemente una de las que mayor prestigio alcanzaba en el imaginario colonial [...] Desde el nombre mismo, entonces, se impone una búsqueda de distinción, que un oficio como el de pintor sin duda ofrecía a quienes, como Gil de Castro, intentaban surgir de un entorno familiar, aun parcialmente sumido en la esclavitud [...]” (2014, p.24). Sabía escribir y leer, ya de por sí una habilidad de pocos; se aprecia el uso del latín en sus retratos iniciales, práctica que estuvo presente durante toda la década del 1810, puesto que era una forma de asociarse a las artes liberales (2014, p.24-25).

El punto de quiebre para el artista peruano en su desarrollo dentro de la capital virreinal, fue la llegada de pintores peninsulares al virreinato por la década de 1790. Estaba claro para él, que no podría competir con los artistas españoles, no solo por el estigma de su nacimiento, sino que también por el desconocimiento en el dominio de técnicas pictóricas que éstos últimos traían; por lo que se presume que tales circunstancias fueron las que lo decidieron a trasladarse a Santiago de Chile, donde podría ser pionero en el ámbito del retrato y alcanzar un lugar principal en la ciudad, un privilegio que nunca habría conseguido en su Lima natal. Lo anterior se confirma en presencia de “su rápido ascenso y la gran cantidad de encargos que recibió al llegar a Chile es el mejor indicio del vacío que venía a llenar” (Majluf, N. 2014, p.26); moviéndose constantemente en los grupos de elite y destacando su labor, principalmente en el área militar y como retratista antes que de pintor; apareciendo en 1817 en la lista del gremio de pintores como “Limeño, retratista” (2014, p. 28), mostrando que, dentro su entorno, igualmente se reconoce el desempeño y cuidado que pide la práctica del retrato y, esto, lo diferencia con ser solo un pintor. Otras formas en la que se mostraba su anhelo de ser reconocido, fue firmando cada obra, no solo con su nombre, si no con todo título y mérito que hubiera adquirido, manteniéndose siempre al servicio de las familias que se encontraran en el poder. En un período de intenso y normalizado racismo, no es de extrañar que por tal motivo no exista un autorretrato; siendo la única forma que tenía para resaltar y pasar a la historia sólo con su nombre pintado en los lienzos.

Durante la Reconquista fue el pintor primordial de las familias que se disponían del lado monárquico. Al finalizar dicho período, no hubo grandes cambios en las obras del artista hasta 1821, donde deja los escritos en latín para optar por el castellano. La preferencia de la sociedad criolla por el artista va en decadencia y, en un punto, regresa a su patria, donde se queda hasta el día de su muerte. Sin embargo, no hay razón para ahondar en esto, pues nuestro interés fue su influencia durante los inicios de su estadía hasta el fin de la década de los 1810.

Una vez lograda la independencia existió un fuerte desprecio no solo a lo español y a España, si no que todo lo relacionado al período colonial, esto incluye las obras de arte. El retrato de José Gil de Castro es característicamente colonial, por supuesto se ven trazos que podrían atribuirse una cierta influencia neoclásica/europea, como reconoció Isabel Cruz (1996, p. 193), pero el trazo y las posiciones de las y los retratados es notoriamente rígido, como muñecas de papel; puede decirse que dentro de las obras pictóricas neoclásicas su característica principal es la rigidez del cuerpo, sin embargo dentro de esta rigidez existió dinamismo, un trabajo de profundidad que no es posible apreciar en las obras del peruano.

No podría culparse estas deficiencias por la falta de práctica o estudios, puesto que recibió instrucción en el taller del artista Pedro Díaz, pintor y retratista cercano a la corte virreinal (Majluf, N. 2014, p. 24); sin embargo no sabemos qué tan profunda o completa fue su inducción por su condición de raza negra e hijo de esclavos liberados, también no podemos saber si su profesor tenía información de las nuevas tendencias europeas, aunque se sabe que era sevillano, ni hay registros de que tan profundo era su conocimiento de las nuevas técnicas, estilos o formas de estudio que se desarrollaban en el Viejo Mundo.

Sea como fuese, pese a la escasa variedad de poses y la ausencia de dinamismo en la figura humana, los minuciosos detalles del rostro, vestuario y accesorios dan una pista valiosa en lo que concierne a la Moda Imperio en Chile.

No existen antecedentes, para el caso de esta investigación, acerca de si los retratos visualizan la moda femenina imperante en ese entonces; debiéndose presumir y asumir que el tipo de vestir usado y representado en los retratos, corresponde al vestuario más valioso del que disponían las retratadas, puesto que retratarse en el Chile de 1814 a 1820, no era una actividad casual ni menos banal, por lo que se confirma la presunción del mejor vestuario empleado para tal fin.

Figura 8

*Comparación de dos retratos (francés e inglés) de la misma línea de moda. Clara diferencias en el uso de color y sombras, la más notoria es la posición más dinámica de las obras*



1. Ingres, J. A. D., (1814) *Retrato de Madame de Senonnes*, óleo sobre tela, Museo de Bellas Artes de Nantes;
2. Gil de Castro, J., (1814) *Doña Nicolasa de la Morandé de Andia y Varela*, óleo sobre tela, Universidad de Concepción;
3. Barber, T., (1805-1815) *Lady Caroline Gordon/Lady Chesham*, oléo sobre tela, The Devonshire Collection.

### Capítulo 3: Ser mujer en el Chile de inicios del XIX. Mensaje del retrato ¿Elegido por ellas o por otros?

Es importante aclarar que no se tomarán en cuenta no se tomara en cuenta a las mujeres de todas las clases sociales y de todo el territorio chileno del período, solo se analizará aquellas que pertenecían a la aristocracia criolla, ya que ellas son las protagonistas de los retratos femeninos de Gil de Castro; al existir una gran variedad de retratos femeninos pintados por el artista, no se hará mención de todas ellas, se referenciarán cuatro para ejemplificar los elementos de que se harán mención.

El rol de la mujer fue inmutable durante el período de los inicios del siglo XIX con respecto a los tiempos de la colonia, “la mujer posee, fundamentalmente, papeles intramuros — servicio doméstico, producción artesanal, reproducción biológica, etc. —, que la mantiene recluida durante prolongados períodos de tiempo” (Gazmuri, C. Sagredo, R. 2005, p. 240); ella era el ejemplo de todas las buenas costumbres y la moral cristiana, su lugar era el hogar y el cuidar de los niños. Por tanto sus limitaciones son las que se pueden imaginar, es decir: derechos, educación, trabajo, matrimonio, etc. Con lo dicho, ahora nos enfocaremos en aquellas libertades que poseían.

Juan Guillermo Muñoz, nos da una luz, en variados aspectos acerca de la mujer en su capítulo *Mujeres y vida privada en el Chile colonial* de la obra *Historia de la vida privada en Chile*, señalando que, pasando la esperada limitación en la actividades sexuales y el ser moldeadas para anhelar el matrimonio como la meta en su vida, una realidad inesperada respecto a ciertos campos económicos, comenzando por la herencia que podría dejar un padre a sus hijos, en la administración de esta no existía diferencia de género alguno, rastreando este derecho aplicado desde la conquista del territorio, donde se les entregaba encomienda a las mujeres hasta el final de esta práctica, y “con mayor razón no quedaron excluidas del derecho sucesorio” (Gazmuri, C. Sagredo, R. 2005, p 117), podían tener puestos de organización social, como las cofradías, muchas de las encomiendas que obtuvieron fueron no solo por herencia si no que por medio activo, es decir, podían comprar y explotar estas; incluso hay existencia de documentos donde se prueba que hubo entrega hacia las mujeres de “pueblos naturales” para que administren; eso sí, una vez casadas no podían hacer ninguna actividad económica, sin autorización de sus maridos, supuestamente “para evitar [...] que terceros se aprovecharan de ellas” (2005, p. 119).

La vida dentro de la casa, como esposa y madre, era para la mujer el estilo de vida principal al cual aspirar. Otra de las prácticas que parece de menester mencionar, es que eran común en las mujeres del período, el gran consumo de tabaco, puesto que era igualmente consumido por hombres y mujeres, con algunas pequeñas excepciones, de acuerdo a lo que se mencionan en el estudio de Teresa Pereira, en su capítulo contenido en el libro *Tres ensayos sobre la mujer chilena*. Una práctica interesante, era el matriarcado en la forja de las grandes familias criollas, pues sí, “El padre era el señor y jefe indiscutido, pero era la madre, como vemos, la reina majestuosa dentro de su hogar” (Pereira et al, 1978, p. 89). Si la matriarca, normalmente una anciana ya con el título de abuela, se negaba o aprobaba algo, nadie habría de discutirle. Sin embargo, existe mucho que debatir al respecto, pues la autoridad de una matriarca es algo esperable en grandes familias. Como puede observarse, la libertad económica no era real, ya que al final se les mantenía bajo la constante vigilancia de una figura masculina, a menos que lograra ser viuda y, la libertad de fumar, es una pequeña licencia frente a la gran escala de derechos de los cuales la mujer era privada.<sup>5</sup>

Otro medio habitualmente usado para informarnos de la situación de las mujeres durante el periodo, está constituido por los diarios de viaje, los que nos dan una mirada tanto del territorio de Chile, de entonces, como de sus habitantes, permitiéndonos comparaciones con tanto Europa como otras naciones americanas.

Bien conocido es el Diario de Mary Graham, pero existen otros textos tales como *Travels into Chile over the Andes. In the Years 1820 and 1821* de Peter Schmidtmeier, *Letters from Buenos Ayres and Chili* de John Constance Davie, que constituyen otros escritos de viaje o documentos, formados por grabado, por escritos o por dibujos, que dan cuenta de la visita a estas tierras por partes de viajeros estadounidenses y europeos. Se puede dudar de la información que entregan, por ser estas posteriores a los años que toma la presente tesina; pero teniendo presente que el Chile de entonces no experimentó cambios profundos durante toda la primera mitad del siglo XIX, es adecuado concluir que estos documentos son fiel expresión del Chile del periodo. Iniciando con las primeras impresiones, las palabras que comparan al país con un paraíso sobran:

---

<sup>5</sup> No se piensa desestimar la influencia que pudo tener, a la larga, el que las mujeres pudiesen heredar y desarrollar actividades económicas, incluso si, durante una vida completa, fue poco tiempo; puesto que esto pudo influenciar tanto sus relación entre otros miembros de la sociedad, los posibles prospectos de matrimonio y, una vez casadas, que tanta influencia tenían dentro de la familia de su esposo. Solo que, durante la realización de la memoria no surgió información que pudiese afirmar o negar el hecho, y esto mismo merece su propia investigación aparte.

la fauna, flora, el carácter de su gente y, al menos de parte de Graham, la grácil belleza de las jóvenes chilenas, al señalar:

Las flores silvestres que crecen en el campo, por su belleza y dulce aroma, serían muy apreciadas en Europa, como ornamentos superiores de nuestros jardines y conservatorios; mientras que aquí se encuentran en tal profusión que se destilan en grandes cantidades [...] La hierba crece hasta una altura sorprendente, y la mostaza se convierte en árbol [...] toda clase de raíces y hierbas comestibles que se crían con cuidado en Europa, en jardines, se ven durante leguas en mayor profusión, proporcionando alimento al ganado [...] hacen que toda clase de carne sea mucho más rica y fuerte, así como de más fino sabor [...] (Constance, 1819 p. 80)

Tienen maneras muy decentes y hay en sus mujeres cierta gracia y amabilidad que lucirían en los salones más correctos y hace que la falta de educación [formal] no sea tan insoportable como en nuestro país [Inglaterra] [...] Aquí, la simplicidad de la naturaleza se aproxima a la más refinada educación, y una jovencita inglesa, bien nacida y educada, no se diferencia mucho en las maneras de una niña chilena. [...] No me atrevo a asegurar que hubiera entre ellas alguna de extraordinaria belleza, pero sí puedo afirmar que tampoco vi ninguna fea. [...] mediana estatura, bien conformadas, de andar airoso, con abundantes cabelleras y lindos ojos, azules y negros, y en cuanto al sonrosado color de su tez, nunca lo puso más bello “la pura y diestra mano de la Naturaleza”. (Graham, 1916 p. 197-198-256)

Los habitantes que he tenido la oportunidad de observar, consistían principalmente en criollos y mestizos. Estos han sido representados como muy apasionados, pero no creo que sus pasiones sean tan fuertes como las de los europeos del norte. [...] Se necesitaría mucha obstinación para provocarles un lenguaje o actos que denotaran un estado de ánimo apasionado, y esto no recuerdo haberlo presenciado nunca. He pasado mucho tiempo en las cabañas de Chile, pero nunca, absolutamente nunca, vi a sus habitantes enfadarse entre sí o con alguna bestia. Sus hijos y sus numerosos perros se paraban alrededor de la chimenea, en el camino del trabajo que se hacía para la cena o la comida, trataban de robar lo que podían, y esperaban media docena de órdenes, antes de moverse a otro lugar



o buscar cualquier cosa, pero casi nunca dieron lugar a sentimientos incluso de impaciencia; ni vi nunca a los padres golpear a sus hijos, ni los oí hablarles de otra manera que no fuera amable. (Peter Schmidtmeier 1824, p. 115)

Cada alago iba ligado con una crítica a los atrasos del país, cosa no extraña pues ya los mismos chilenos, al menos los ilustrados y quienes tuvieron la oportunidad de una prolija educación, solían señalar: pese a la riqueza de la tierra y la amabilidad del clima no se explota la tierra a la mayor capacidad, que podría claramente mejorar la alimentación, trabajo y vivienda de la gente<sup>6</sup>. Y posiblemente, podrían haber apaleado la enfermedad del bozo o paperas que, por escrito de Graham, sabemos que lo sufrían la mayoría de damas chilenas. Y aunque se reconocía la gran amabilidad de los habitantes, asociándolo al contacto puro con la naturaleza, se reconocía la precariedad de la gente, relacionándolo a la instrucción y educación, especialmente las limitaciones impuestas a las mujeres. Estos visitantes nos mencionan la realización de tertulias intelectuales y políticas con la aristocracia criolla y presentaciones de teatro en las plazas, sin embargo, las primeras o eran no de gran intercambio intelectual, por la poca información disponible entonces, o eran realmente lo que decían pero la existencias de esas era terroríficamente escasas: “En los años finales de la dominación española, doña Luisa Esterripa, esposa del Gobernador don Luis Muñoz de Guzmán, recibía en sus salones a Juan Egaña, Manuel de Salas y otros connotados caballeros. Como golondrina que no hace verano, este reconocimiento a una dignidad de contertulia hacia la mujer fue muy reducido.” (Stuven, 2017. p. 304), la mayoría de la educación enfocada a la mujer era “impartida en los hogares y complementada en algunos conventos de religiosas, que daban sólo rudimentos básicos de aritmética, gramática, catecismo, historia sagrada, literatura, idiomas, música y labores” (Pereira et al 1997. p. 123-124) y en cuanto a los libros, de acuerdo al visitante Samuel Haigh, eran muy reducidos, fuera de los enfocados en la religión, solo se podría mencionar algunas novelas de Cervantes, Parblo y Virginia, tal vez unos cuantos más (Samuel Haigh, como se citó en Pereira et al 1997, p. 133). Peter Schmidtmeier, durante su visita en Chile, describe las expectativas de la educación de las niñas y cuan cerrado, e incluso ridículo, era, señalando:

---

<sup>6</sup> Es bueno recordar que pese a lo benigno del clima, las vegetación y la gente, como han dicho tanto extranjeros como nacionales, la lejanía, los altos precios, la casi nula producción de bienes preciosos y falta de estímulo, llevo a que no se invirtiera en la modernización en los medios de producción del territorio lo largo de los años. No había una razón por la cual hacerlo.

A las niñas de las clases más altas se les enseña aquí desde su infancia a vestirse, mirar y comportarse como damas, y esto, con algunas excepciones, constituye la parte principal de su educación. [...] En cuanto a las escuelas para niñas, no he oído ni visto ninguna, a no ser que se trate de reuniones de algunas niñas en las casas de algunas pobres ancianas. Entre las clases más altas, los padres apenas pueden conceder a sus hijas otra educación que la que se refiere a algunas adquisiciones externas; y crecen tan deprisa hasta la edad adulta, que el tiempo, aun para eso, les parece corto. Se observan algunas excepciones al gran desperdicio de la juventud y del intelecto en las familias, en las que se mantiene a las hijas empleadas en labores de aguja y otras ocupaciones por la mañana. Parece de una disposición apta y amable; pero los medios de instrucción y un impulso dado para calificaciones más sustanciales, les fallan. (1824. p. 307)

El tema de la educación no es menor, de acuerdo a los registros de aquellos años, lo que más anhelaban los intelectuales e ilustrados latinoamericanos, de el “viejo mundo”, era la educación y al mismo tiempo lo que más anhelaban obtener, una vez lograda la independencia, era traer de ejemplo las escuelas y academias, directo a sus tierras, por sobre todo lo demás (Collier, 2012) y, aunque se puede decir que hubo, luego de años, una mejora en la educación, esta se pensaba para los varones, pues para ver un verdadero cambio en la educación general femenina, al menos solo respecto de las de clase alta, faltarían décadas.

### 3.1 Comercio, la llegada de productos ¿Cuál era su extensión?

El trabajo de Simon Collier en *Ideas y política de la independencia chilena 1808-1833* explica como los puertos eran dominados por colonias extranjeras, en el caso del Puerto de Valparaíso, fue especialmente señoreado por ingleses y estadounidenses, los que en mayor parte y, si no solamente, por el comercio, sea este legal o ilegal, actividades de contrabando, el cual ya estaba normalizado. Fue en los puertos donde llegaba principalmente la información y mercancía europea, aunque, tardíamente. La variedad de los productos que ingresaban no era menor, ejemplo es el ingreso de libros relacionados a la ilustración o a temas relacionados a la revolución. Sin embargo, pese a ser cierto que el ingreso de esta información al territorio fue por textos ilegales y por la voz de los afortunados de estudiar en Europa; las ideas revolucionarias provino también de parte de los mercantes estadounidenses, que recalaban en estos puertos, hablando y compartiendo información, buscando incitar la revolución en otras colonias. Collier

menciona el intercambio que ocurría con los barcos norteamericanos que recalaban y detalla el escrito de un par de comerciantes estadounidenses, Cleveland y Shaler, que luego de empatizar con los chilenos e incitarlos a alzarse del yugo de los españoles por el bien de su libertad, para poder exportar a un mejor precio sus productos y recibir el pago de los mismos para sí y no de la corona, y así obtener productos importados a precios más accesibles, les dejaron unos textos: “Para promover mejor la causa en germen, les entregamos copia de nuestra Constitución Federal y una traducción al español de nuestra Declaración de Independencia” (Cleveland & Shaler, como se citó en Collier 2012, p 67), es igualmente “imposible saber cuánto efecto tuvo este tipo de propaganda en Chile, pero es casi inconcebible que no haya tenido ningún tipo de efecto” (Collier, 2012 p. 67).

Retomando los diarios de viaje, estos aseguran la variedad de productos que llegaban a puerto. John Constances, en sus notas, se refiere a la decoración y vestir de la aristocracia: “Las principales familias de Chile admiten de buen grado, en sus vestidos y muebles, las últimas modas de Europa que conocen, cuando las importaciones de allí o de Asia y su fortuna, les permiten adoptarlas; de modo que en las fiestas y exposiciones públicas, la diferencia entre su apariencia y la que yo había dejado en Europa, no era tan considerable como yo esperaba encontrarla.” (1819. p. 237), agregando la rica variedad de productos que llegaban a puerto, las cuales, fuera de las esperadas naciones vecinas, se superaban respecto a la exotividad y lejanía, relatando que:

Durante los pocos meses de mi residencia aquí, conté, exclusivamente de la pequeña armada del Gobierno de Chile que navegaba al Perú con la expedición, de doce a dieciséis buques generalmente en la bahía, y generalmente compuestos de una fragata británica, a veces de otra de los Estados Unidos; de dos a tres barcos de Bengala o China; ocasionalmente un ballenero [...] De Bengala y China se traen calicó, muselina, nankeens [un tejido de algodón duradero de color amarillo parduzco que se tejía originalmente a mano en China], seda, azúcar, arroz, muebles, porcelana, un poco de té y otras mercancías [...] El consumo de artículos de algodón de fabricación asiática es ahora considerable en Chile [...] se recibe de éste [Perú] azúcar, cacao de Guayaquil, tabaco, lana de algodón, un poco de café, artículo poco usado aquí, sal y algunas otras comodidades. (Constance 1819. P. 298)

Estas son muestras de la facilidad de adquisición existente. Nunca queda claro si es por medios “legales” o “ilegales” –contrabando-, porque aunque la práctica de comprar en el mercado negro, inmensamente expandida por las características de esta, hace que no existan registros confiables; por otro lado tenemos que los productos relacionados a la moda llegaban, por la geografía del territorio, algo desfasadas a lo que esta imperante. Teresa Pereira trata estos elementos, señalando como en el interior de las viviendas se podía ver mobiliario de procedencia inglesa o francesa, como los utensilios para el té, escritorios y costureros eran hechos en Inglaterra, agregando que los interiores estaban repletos de “sofás y sillas forradas en brocato, grandes espejos, finos tapices, pianos ingleses, que habían estado de moda en París tiempo atrás, [estos] son los principales elementos de decoración” (1978 p. 80-81).<sup>7</sup>

Junto a la práctica del contrabando se instalaron, en el caso de Valparaíso, una variedad de tiendas europeas, junto a las tiendas nacionales, donde los bienes de uso o de lujo del otro lado del mundo, estaban a mano constantemente:

En ellas [tiendas nacionales], se encuentran generalmente la sederías de China, Francia e Italia, los algodones de colores de la Gran Bretaña, los rosarios, amuletos y vidrios de Alemania. Los artículos del país rara vez se compran en las tiendas, porque los pocos que se fabrican son sólo para el consumo doméstico. Las tiendas francesas contienen una rica variedad de la misma clase de artículos, y hay una modista francesa muy pasable, que son las más numerosas. La mercería, la loza y los géneros de lana y algodón son, naturalmente, los artículos principales. [...] Los artículos más elegantes de París y Londres se despachan generalmente sin abrirlos para Santiago, donde es naturalmente mayor la demanda de artículos de puro lujo.” (Graham. 1916, p. 172-173)

Las principales familias de Chile admiten de buen grado, en su vestidos y muebles, las últimas modas de Europa que conocen, cuando las importan de allí o de Asia, y su fortuna, les permiten adoptarlas; de modo que en las fiestas y exposiciones públicas, la diferencia entre su apariencia y la que yo había dejado en Europa, no era tan considerable como yo esperaba encontrarla. [...] El afán con que se adoptan algunas de las últimas costumbres y modas europeas, sólo se manifiesta, por el momento, en objetos

---

<sup>7</sup> Como se mencionó anteriormente, la oligarquía chilena tenía prácticas y un tipo de vida “provinciano” si se comparan a la clase alta europea, pero sus muebles, casas y vestuarios eran por mucho superior en calidad y moda del resto. Al menos es los que fue desde el último decenio del siglo XVIII.

insignificantes; pero puede seguir la introducción de los más útiles e interesantes. Los utensilios para el té están sustituyendo en algunas casas a las ollas de mate; los costosos muebles y vestidos británicos se adquieren con prontitud: se exhiben escritorios y cajas de trabajo [...] (Schmidtmeyer. 1824 p. 237-324-325)

Pese a que se da a entender el costo de estos productos esta fuera del alcance de quien no sea parte de la elite más acomodada, el hecho es que existen documentos que confirman la adquisición de estos bienes y, claro, el uso de estos.

### 3.2 Retratos de damas chilenas

Los cuatro retratos de Gil de Castro a presentar son: el retrato de *Doña Joaquina Lavaqui de la Sotta* de 1814; retrato de *Carlota Caspe y Rodríguez* de 1816; retrato de *Tomasa Gamero de Toro* de 1819 y el retrato de *Francisca de Urriola y Balbontín de Ovalle* de 1820.

Antes que nada, es necesario conocer las circunstancias que condujeron la realización de tales retratos. Para hacer la narración más efectiva, los cuadros serán referidos de acuerdo al número del orden en que se mencionaron anteriormente. El cuadro de Joaquina corresponde, de acuerdo al catálogo razonado del libro donde se extrajo, “a la habitual práctica de intercambio de retratos entre esposos” (Majluf, N. 2014, p. 148) que se explica a sí mismo y constituye un grueso de las obras del artista; del cuadro de Carlota no hay registro del motivo de su realización, pero se puede asumir que fue por una ocasión especial por vestir, asemejando al de una mujer adulta; el retrato de Tomasa, es parte del set de obras realizadas, post-independencia, para honrar a las mujeres de los líderes de la independencia chilena, incluso se cree que la corona de rosas que se la ve llevar, puede ser una reinterpretación de la “corona del héroe” (2014, p. 273); finalmente con Francisca, su retrato podría corresponder al intercambio de estos con su marido, pero, por la fecha de nacimiento de los retratados, esto no tendría mucho sentido; por lo que podrían ser retratos de reconocimiento de su participación durante la Independencia y la ausencia de medallones podría deberse al intento de Gil de Castro de alejarse de los detalles que se caracterizaban por ser “coloniales” (2014, p. 292).



Figura 9

1. Retrato de Doña Joaquina Lavaqui de la Sotta

2. Retrato de Carlota Caspe y Rodríguez

Por Gil de Castro, J.: 1814, retrato, óleo sobre tela, colección particular, Santiago, Chile; y 1816, retrato, óleo sobre tela, Tucson Museum of Art, Arizona, Estados Unidos.



Figura 10

3. Retrato de Tomasa Gamero de Toro

4. Retrato de Francisca de Urriola y Balbontín de Ovalle

Por Gil de Castro, J.: 1819, retrato, óleo sobre tela, Colección particular, Santiago, Chile.; y 1820, retrato, óleo sobre tela, Colección Banco Central, Chile.

Pese a la falta de información en algunos de estos, se puede asumir, tomando una idea general, que todas tenían el fin de mostrarse lo más hermosas y dignas posible, por tanto los detalles importan en una producción con este objetivo.

Al comenzar a estudiar las imágenes, lo que más resalta a la vista es que cada vestido es de corte neoclásico: cintura alta, escote cuadrado y falda larga, que corresponden a la moda imperio. Se podría cuestionar que el vestido de la Imagen 4 no se puede ver y por tanto no se puede asumir que es un vestido imperio, sin embargo la ausencia de volumen en la falda, una característica del vestido neoclásico y que lo diferencia del vestuario tradicional de Chile o, en su defecto, los vestidos del período que sigue al Imperio, el Romanticismo, es una prueba convincente; más el detalle de las mangas bordadas que sobresalen por debajo del manto, esta se ven en otros vestidos Imperio, tanto dentro como fuera de la producción de Gil de Castro.

Respecto al vestuario completo de los cuatro cuadros, sorprende lo completo que se ven. Gracias al especial cuidado en los detalles que el artista puso en la textura y bordados se puede ver varios accesorios antes mencionados, como es el uso de la tela de red que, gracias a la inversión y amplificación de la máquina que la produce, hace que la venta de este producto sea mucho más económico, dándole a los vestidos un efecto de gasa que destaca con los bordados que posee; arrebollados en las mangas y escote, como se ve en la Imagen 3, recuerda a las líneas de “submodas” dentro de la moda Imperio que recordaban a otras épocas históricas, como el período gótico o isabelino, por otro lado el exceso de uso de rosas en el vestido de la Imagen 2 puede ser para agradar un gusto infantil que poseía la retratada, pero igualmente puede ser un vestido de la línea romántica o naturalista.

La calidad de los géneros que se presentan en las pinturas no son de extrañar, estos llegaban a la zona por medio de distintas formas de comercio, y la exacta replica de diseños se debe a, como explica Constance, que en orden de mantenerse a la última moda europea, en lo posible, hacen lo que sea: “pagan 12 libras [753.085,79 aproximadamente en pesos chilenos actuales] a un sastre extranjero en Santiago, que, por esa moderada suma, proporciona un abrigo del mejor paño y corte inglés” (1819 p. 324-3254). También se presencia otros accesorios típicos del período, de los cuales ya se hizo mención anteriormente, así los guantes hasta el codo, abanicos, chal y/o pañuelos; juntos con esto se agrega el estilo de cabello corto que corresponde al que predominaba en el período, ya sea a *la Titus* o a *la Caracalla*, que por el frente se deja crecer un poco para crear suaves rizos. Cabe hacer presente que lo interesante es que, aunque se

dice que las damas se cortaban su cabello, tanto testimonios y el uso de grandes peines, en el período, lleva a pensar que las damas no se lo cortaban, si no que lo recogían para dar la apariencia de haberlo hecho y, de esta manera, estar “a la moda”.

En el caso de las retratadas, si observamos con atención los peinados, podemos identificar que la única que parece tener efectivamente el cabello corto, es la niña Carlota, en el resto de señoras se puede observar que acomodaron el cabello en un moño alto.

Figura 11

*Detalle de los peinados de las damas de la Imagen 1, Imagen 2, Imagen 3, Imagen 4 respectivamente. Con saturación aumentada.*



Por Gil de Castro, J. Detalles de los cuadros *Retrato de Doña Joaquina Lavaqui de la Sotta* (1814), *Retrato de Carlota Caspe y Rodríguez* (1816), *Retrato de Tomasa Gamero de Toro* (1819) y *Retrato de Francisca de Urriola y Balbontín de Ovalle* (1820).



Al ver los peinados, alterando un poco la luz y saturación para reconocer los bordes del cabello, se pierde por el fondo oscuro, notando como todas las damas tienen el cabello tomado en un moño y un par de rizos cayendo por el contorno del rostro para dar el efecto del corte de cabello; excepto Carlota. Ya varios documentos nos confirman que era normal tener una larga melena, en vez de seguir la moda del momento y cortarse el cabello. Sobre este particular, John Constance menciona como las damas chilenas llevaban cabello suelto bajo el chal que suelen portar (1819, p.274), y Peter Schmidtmeier menciona el vestir de las damas, señalando que le llama la atención la ausencia del *bonette* y el ajuste del cabello “recogido en un bonito peine, suele permanecer desnudo” (1824 p. 325). Sin embargo, por otros retratos, de Europa, se sabe que el cabello largo recogido para imitar los peinados, no era exclusivo de Chile, posiblemente cierta cantidad de mujeres se resistían a cortar una cantidad tan significativa del cabello.



Figura 12

*Detalle del Retrato de Madame de Senonnes*

Por Ingres, J. A. D., 1814, retrato, óleo sobre tela. Museo de Bellas Artes de Nantes. Nantes, Francia.

El espejo a espaldas de la retratada ayuda a ver en mejor detalle el moño.



Figura 13

*Detalle del Retrato de la Emperatriz Josefina*

Gerard, F., 1801, retrato, óleo sobre tela. Museo del Hermitage, San Petersburgo, Rusia.

Las joyas que las señoras portan sobre sí son muy similares a los usados en Europa, el único accesorio que marca una gran diferencia con el “conjunto Imperio” sería en collar que se ve en la Imagen 2, el cual es notoriamente vistoso, de acuerdo a su catálogo es una “joya de oro, en que esta engastada una piedra que parece contener un insecto, quizás un amuleto como los que habitualmente se usaban para proteger a los niños de diversos males” (Majluf, N. 2014, p. 185) y el maquillaje es tan delicado como los que se ven en los retratos europeos anteriormente mencionados.

Por tanto, de acuerdo a lo expresado, se puede afirmar que la vestimenta es de moda Imperio. En cuanto al cuestionamiento respecto a si se disponía en Chile de tal vestuario o el mismo sólo es agregado por el retratista al ejecutar su obra; cabe precisar que, al contrario de lo esperable, los extranjeros se sorprendían al notar como el vestir de las damas chilenas no se diferenciaban en nada del vestir de las damas europeas, exceptuando ciertos detalles, como es el traje para ir a la iglesia; Graham hace una pequeña mención al respecto: “El vestido de la nieta no se diferencia mucho del de una francesa [...] Las señoras pasaron a saludarme antes de irse a misa y en esta ocasión habían cambiado sus vestidos de estilo francés por otros enteramente negros [...]” (1916 p. 161-254). Por tanto el uso era, en cierta forma bastante normal.

Entendiendo lo normal de la moda Imperio ¿Era normal vestir así diariamente o hay diferencias entre lo privado y lo público? Cabe precisar que, sobre este particular, Collier y Graham mencionan que, pese a la gran oferta de telas, incluso siendo que por impuesto se había vuelto más barato comprar telas extranjeras que nacionales, aún se mantenía la producción y confección de tejidos en los domicilios, hechos por las mismas señoras o las sirvientas. Eran mucho más burdos y la ropa que se hacían con estos se usaba solo en el ámbito privado, pero era una práctica que se mantenía latente en las familias chilenas, por tanto las diferencias entre las ropas de uso interior y exterior estaban bien marcadas:

Las únicas prendas de vestir que se venden públicamente en Chile son zapatos, o más bien zapatillas, y sombreros. Esto no quiere decir que no se puedan comprar también géneros de Europa o vestido para las clases superiores, puesto que la apertura del puerto son tan comunes en Valparaíso las tiendas para la venta a detalle de todas clases de artículos europeos como en cualquier ciudad del mismo porte en Inglaterra. Es que las gentes del país conservan todavía la costumbre de hilar, tejer, teñir y hacerse todas las cosas para su uso en su misma casa, excepto los zapatos y sombreros. [...] Las hierbas y raíces del país

proporcionan abundantes y variadas tinturas, y pocas son las familias que no tengan una mujer entendida en las propiedades de las plantas, sean medicinales o para teñir. (Graham, 1916 p. 167)

Podemos asumir, aún sin saber si la moda napoleónica se presentaba en todos los ámbitos de la vida de la mujer, que al menos el vestir en privado era más burdo y simple, por tanto las mejores telas y los diseños europeos se dejaban solo para el uso público.

### 3.3 El manto y las tapadas, la herencia mora que marcó el vestir de las chilenas

Pese a la constante afirmación que el vestir de las damas chilenas no tenían nada que envidiar al de las francesas o las inglesas, con las segundas por usar un vestir sin exceso de decoración, existía un elemento que llamó la atención y muestra una especial diferencia a otros lugares donde esta moda se expandió, fue el uso del manto en todo tipo de vestuario. Isabel Cruz aborda a mayor profundidad este tema en su libro *Trajes y moda en Chile 1650-1750: jerarquía social y acontecer histórico*, cuan arraigado fue el uso de esta prenda en la población, no solo de Chile, sino de la América hispana en general:

Sobre este traje las mujeres usaron con profusión en América y Chile los más diversos mantos, mantellinas o mantillas que las envolvían hasta los pies o sólo velaban apenas sus rostros, trajes y adornos. Este manto, cuya función coincide con la del poncho típico indígena, fue en todo el Virreinato peruano [incluyendo el Reino de Chile] la pieza fundamental de la vestimenta [...] ya en el siglo XVIII es un elemento indumentario característico del mundo hispánico y de América, para adquirir variantes regionales en cada una de sus provincias. [...] Este será el manto de las célebres tapadas españolas y americanas de los siglos XVII a XIX [...] En los inventarios chilenos, los mantos son abundantísimos, especialmente las graciosas mantellinas. La práctica del tapado constituye una desviación típica de una costumbre ancestral. El manto es una herencia de la España mora [...] el manto transforma [...] en un instrumento de seducción y coquetería. (Cruz, 1986, p. 187-188)

Y vuelve a hacer mención de esto en su capítulo, Seducciones de lo íntimo, persuasiones de lo público. El lenguaje del vestido en Chile, dentro del libro *Historia de la vida privada en Chile. Tomo I: El Chile tradicional. De la Conquista a 1840*:

El vaporoso camisón trajo el uso del chal que se puede considerar otra variante del manto tradicional, usado paralelamente a los mantones, mantellinas, matilla y rebozos del antiguo atuendo. Telas suaves y livianas, como sedas, gasas, tules y encajes, sirvieron para confeccionar los chales, aunque también los hubo de raso y tafetán. (Gazmuri, C., Sagredo, R. 2005, p. 326)

El empleo de este implemento se mantuvo, sin importar las opciones, para cubrir tanto la cabeza como el abdomen, sin importar que existiesen bonetes, sombreritos y turbantes; tales indumentarias no importaban, las damas chilenas seguían usando mantos y mantillas, posiblemente decoradas y bordadas, como serían los chales, o incluso usando los mismos chales como mantillos. Pereira profundiza la diferencia de vestir para salidas, ir a la iglesia y el uso diario de la casa:

El traje de las chilenas era bastante parecido al de las inglesas y francesas, pero por lo general no usaban sombrero ni capota. Se colocaban un pañuelo en la cabeza, o un manto que cubría los hombros y caía en largo pliegues hasta la rodilla. Trenzaban su pelo en la espalda o lo levantaban con buen gusto con un hermoso peinetón de carey e incluso de oro. Las campesinas y mujeres del pueblo usaban el llamado rebozo, pieza cuadrada de tela. [...] La más acomodadas sustituyeron poco a poco el rebozo por los chales de satín y terciopelo francés, »El chal de una chilena elegante es una prenda de vestir muy rebelde, pues sucede muy a menudo que se desliza del hombro y exhibe así un hermoso cuello... que las señoritas siempre quieren ocultar«. Para ir a la iglesia mantenían el traje español, es decir, de negro y con mantilla. Se conservaba la costumbre de hilar, tejer y teñir las telas y hacerse la ropa de uso personal en la casa; los zapatos y los sombreros eran los únicos artículos que compraban. (1978. p. 83)

Por otro lado, Graham menciona a unas vecinas que, antes de ir a misa, pasaron a saludarla, le llamo la atención como habían cambiado sus vestidos de estilo francés por otros enteramente negros, que por Cruz se sabe que por tradición es completamente tapado en negro

con mantilla, lo cual agrada más a la inglesa pues “hace aparecer a una hermosa española o chilena diez veces más hermosa y agraciada” (1916 p. 254-255). Constance Davie y Peter Schmidtmeier hacen mención de esta coquetería y belleza; Constance da su versión de acuerdo al vestir de damas adineradas, esposas de mercaderes, no necesariamente de grandes apellidos, que veía pasear en la calle, agregando ilustraciones. Permitiendo imaginar las actividades públicas del día a día, Schmidtmeier relata que vio en una presentación de teatro, en donde muestra sorpresa por la cantidad que puede albergar, unas 800 personas, y critica a los intérpretes por su falta de modelos y enseñanza, siendo otra prueba de la pobreza cultural del Chile del período:

La audiencia ofrece una muy buena, debería decir brillante, exhibición. Observé la primera hilera de palcos, que son privados, bien lleno de mujeres de apariencia femenina, de figuras modales gentiles, con buena complexión y sabrosos trajes de cabezas, algunas morenas, otras claras, todas elegantemente vestidas. A distancia, el efecto eran en gran medida inglés. Su vestimenta estaba menos cargada de adornos y, en mi opinión, se veía mejor por su ausencia. En el foso se encontraba las tapadas, o aquellas damas que al no tener cajas, o no querer vestirse de nuevo, van allí de incógnitas. (Schmidtmeier, 1824, p. 238)

La vestimenta de las damas de los mercaderes aquí es, en gran medida, como la que se usa en Buenos Ayres; conservando el sombrero y la pluma españoles, con el cabello suelto bajo el chal. Llevan las enaguas mucho más largas que las de Buenos Ayres, pero son de materiales tan ligeros que la forma de la pierna se ve fácilmente; el pecho no se cubre a menos que salgan, se pone un largo velo [sabemos que es el manto, mantilla o chal] de encaje o muselina ricamente bordado con oro o plata, que envuelve la cabeza y cae en varios pliegues sobre el cuerpo: estos pliegues las damas de San Jago [Santiago] saben bien cómo arreglarse, para exhibir sus personas con la mayor ventaja: cuando en sus balcones, para ver pasar a las Órdenes, cada una se viste con sus mejores galas [...] Las esposas de los comerciantes tienen una apariencia proporcionada, pero siempre, en mayor o menor medida, con cierta atención al ornamento: también derivan no poco atractivo del aire coqueto con el que envuelven la parte superior de su figura. (Constance, 1819. 273-274-275)

Figura 14

*Walking dress of a Lady of Rank & her Servant of Chili, y Merchants Ladies of Chili*



Constance Davie, J., 1819, ilustración. Museo Histórico Nacional, Santiago, Chile.

El uso de esta característica prenda está presente en las mujeres de todas clases sociales, las razones pueden ir desde aprecio por tradición o simple comodidad. Cruz menciona como la Iglesia católica trató por mucho tiempo de eliminar la práctica femenina de usar mantos y mantillas, pues es una forma de vestir fuertemente ligada a tradiciones culturales y religiosas del islam, sin embargo fue inútil. Este orgullo o apego a esta prenda tradicional explicaría el manto que cubre casi por completo el cuerpo de Francisca de Urriola, con la habilidad de Gil de Castro se aprecia el cuidado de los bordados en estos mantos/mantillos/chaes no era menor.

Figura 15

*Detalle del manto/chal del Retrato de Francisca de Urriola y Balbontín de Ovalle*



De Gil de Castro, J., 1820, retrato, óleo sobre tela, Colección Banco Central, Chile

Curiosamente a la larga pudo ser más saludable y seguro que mantuvieran el uso del manto por sobre los otros accesorios, hubo una gran producción de *spencers*<sup>8</sup>, sombrillas y otros complementos teñidos en verde arsénico, al igual del uso de telas que, por su composición o agregados externos, podían atrapar fuego fácilmente. Existió una enfermedad llamada “fiebre de la muselina”, la cual no refería al deseo de adquisición del mencionado género, sino de la enfermedad relacionada al uso de esta; refiere a que durante el período neoclásico, los vestidos eran solamente de muselina y otras similares, delgadas, para acentuar el imaginario grecorromano, como ya se vio antes, esto llevó a que muchas damas se negaran a usar prendas más protectoras en los períodos de invierno, lo que redundó en que se expandiera una gripe por Europa (Eubank, Tortora, 1997 p. 267), y llevó a que varias mujeres optaran por usar otros implementos interiores que, junto con abrigar, ayudaba a evitar el morir quemadas si sus vestidos se incendiaran (Matthews David, 2015 p. 144-145-164).

---

<sup>8</sup> De acuerdo a Isabel Cruz, en su capítulo del libro *La Revolución francesa en Chile* (Agulhon et al, 1990) los *spencers* eran usados, al menos por cierto porcentaje de mujeres, sin embargo, esta afirmación choca en relación a otros textos consultados. Por tanto o estos no eran tan comunes o si lo eran, pero pasan desapercibidos bajo los mantos usados por toda la población femenina.

Otro detalle es referido a cómo se usaba el manto, al parecer, sobre este colocaban un sombrero con plumas en decoración, al menos por lo que se ve en las ilustraciones ya presentadas de John Constance y, aunque se reconoce la existencia de sombreros para damas, esta combinación es a menos curiosa, pues por lo que sabemos, de acuerdo al autor, es heredado del Antiguo Régimen.

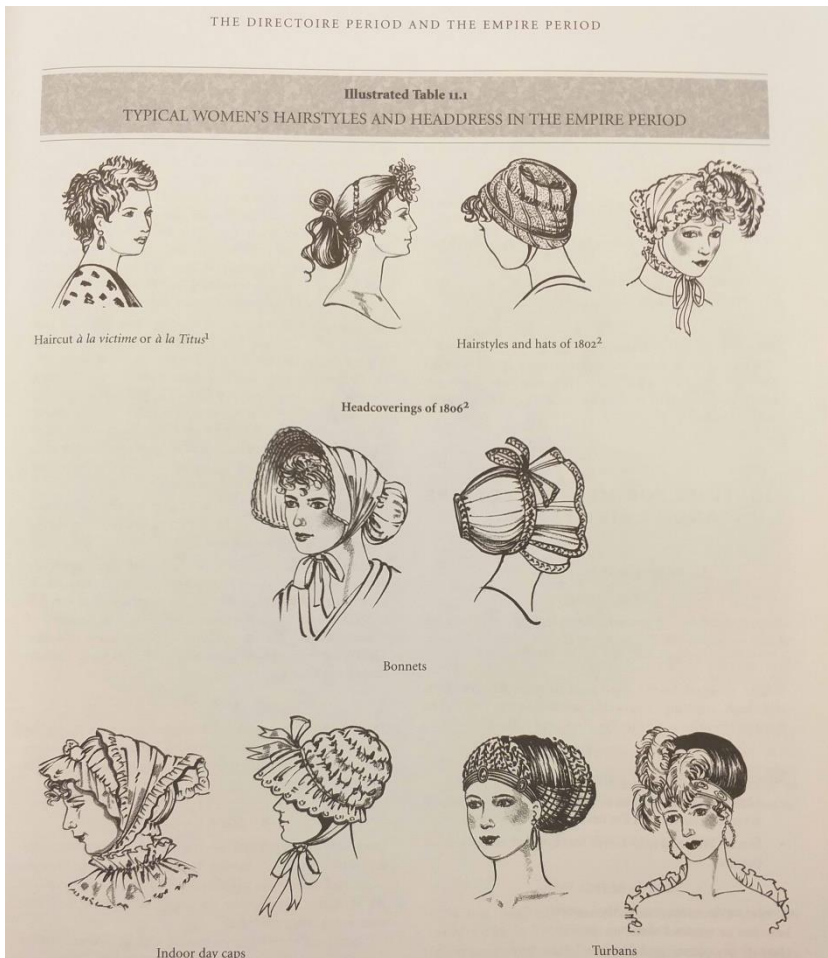


Figura 16

*Typical women's  
Hairstyles and Headress in  
the Empire Period*

Imagen Ilustrativa. Original de una revista para damas de 1801

Con lo visto se puede concluir que la moda Imperio llegó y se adoptó por al menos el círculo más enriquecido de la sociedad chilena. Sin embargo, ¿Por qué se presentaron tantas diferencias? Fuera de la

distancia y las mismas tradiciones arraigadas del pueblo, existe un elemento decisivo: la carga filosófica y política que el estilo neoclásico y, luego, la moda imperio representaban, no llegó por completo a Chile.

Nuevamente con Collier, recordando la situación de encierro que tiene Chile, por su situación geográfica, dificultando el arribo de personas y bienes extranjeros, como asimismo resultaba compleja la aceptación de lo foráneo, conduce a que la única forma de que el hombre forastero sea aceptado en la sociedad, era por medio del matrimonio con alguna chilena, de esa



forma era aprobado y recibido dentro de la sociedad criolla. Pero con todo, varias de estas ideas foráneas se hicieron presentes y echaron raíces:

¿Qué efecto tuvo la Revolución Francesa en Chile? [...] desde un comienzo las ideas revolucionarias francesas se las arreglaron para generar influencia [...] El gobernador [Ambrosio] O'Higgins se mostró claramente preocupado en 1795 por la aparición en Chile de algunos documentos [...] En general, los criollos reaccionaron con horror a los excesos de la Revolución Francesa [...] Empero esto no significaba que [...] las ideas detrás de esté no tuvieran alguna publicidad en Chile. (2012 p. 67-68)<sup>9</sup>

Al parecer, no era un estudio ni conocimiento a gran profundidad, es decir, se tiene una idea general, pero sin el interés de comprender a mayor profundidad y detalle sobre estas. Situación que diferencia al Reino de Chile de las otras colonias, pues:

Fue solo una minoría, y una muy estricta, la que se entregó a la lectura de textos prohibidos [Libros bases revolucionarios: *Filosofía de la Historia* de Raynal; *Historia del año 2440* y *El espíritu de las leyes* de Montesquieu; *El Contrato Social* de Rousseau, son algunos de estos]; e incluso al interior de esa minoría, probablemente, sólo un puñado — un simple puñado— estuvo interesado en una política de tipo revolucionaria. [...] La mayoría de las repúblicas de Latinoamérica pudieron producir al menos una o dos conspiraciones pre-revolucionarias, muchas de ellas reprimidas rápidamente y sin la menor resonancia local. Chile, sin embargo, no tiene nada que mostrar al respecto. (Collier, 2012, p. 69)

Cuando los pocos grupos intelectuales criollos, van tomando conciencia de la precaria ilustración nacional, comienzan a anhelar el desarrollo cultural del viejo continente, idealizando a sus pensadores y la ilustración europea, en general, refiriéndose a ellos, a modo de ejemplo, “esa brillante constelación de genios” y como “los chilenos estaban agudamente conscientes de “ese

---

<sup>9</sup> De acuerdo a Gazmuri en su capítulo en *La Revolución francesa en Chile* (Agulhon et al, 1990) se tenía conocimiento de lo que ocurría en la Revolución francesa, y mientras es cierto que los Realistas tachaban la violencia vista en esta como un reflejo de los mismos ideales, los patriotas mientras, igualmente tachaban negativamente los actos de violencia, estaban seguros que estos no eran reflejo de la filosofía de la era de las luces. Su capítulo muestra que en la historia de la humanidad, como siempre, la percepción de las ideas es siempre más compleja que la afirmación de absolutos, sin embargo la autora preferirá referirse a lo general, para evitar alargar innecesariamente esta memoria.

torrente de luces que, emanando de la culta Europea, va envolviendo a la América”. De noche a la mañana, Chile se había transformado en un pueblo “sediento de conocimientos útiles” [...]” (Collier, 2012 p. 179-180). La búsqueda de este saber tuvo frutos, pero estos eran una mezcla desastrosa, sin una base filosófica del todo sólida<sup>10</sup>, lo que podría justificar el atraso en obtener la Independencia definitiva y que, aún más, la República pudiera establecerse. Aun así el anhelo estaba presente, querían que Chile fuera lo que era Europa:

Las ideas políticas adoptadas por la revolución chilena no eran ni originales ni profundas. Tampoco eran el único elemento de la ideología revolucionaria. Relacionado con el nuevo sistema de doctrina política, había, además, un complejo de otras ideas, sentimientos, conceptos vagos, actitudes estridentes y agresivas y teorías semi históricas que componían lo que podría llamarse la mística de la revolución. [...] Sin embargo, por gloriosa que fuera la revolución, no fue concebida como un movimiento de mera separación política. Había una dignidad involucrada. Un nuevo orden debía ser creado: “Ya estamos en marcha a nuestro nuevo destino”, decía un escrito de 1820 [...] (Collier, 2012 p. 189)

Al mismo tiempo que anhelaban el saber de Europa, ocurrió, a causa de los sufrimientos experimentados por causa de los españoles en el proceso de la Independencia, un fuerte clamor antiespañol, que lleva a criticar todo lo relacionado al Imperio Ibérico, criticando los medios inhumanos que usaron durante la Conquista; esto desarrolló el nacimiento del heroísmo conformado por figuras de los pueblos nativo, puesto que ya con España fuera del cuadro se necesitaba alguien que llenara el espacio dejado. Este sentimiento antiespañol, conformo varias visiones que marcarían el futuro del país, una de ellas ya mencionada antes, era la decadencia de la educación en las colonias y en especial en Chile, apuntando tal circunstancia, como una forma para mantener a los pueblos sumidos en la ignorancia, siendo más fáciles de controlar:

El lamento de Egaña es significativo, puesto que, si había un aspecto de la política colonial española que ofendía en particular los criollos, este era el atraso educacional del imperio trasatlántico —atraso que para la generación revolucionaria obedecía a una

---

<sup>10</sup> Gazmuri (Agulhon et al, 1990) narró que desde antes de la Revolución francesa, libros y folletos respectos a idearios revolucionarios circulaban en la elite criolla pese a las dificultades que habían para que estas entraran en las colonias. Tenían variados ingresos al reino, confirmando que eran un problema lo suficientemente grande como para que Ambrosio O’Higgins, al igual que otros gobernadores de América, crearan leyes para evitar e identificar el ingreso de estos documentos. En base a esto, Gazmuri afirma que la independencia chilena tuvo idearios de Las Luces combinado con la vertiente escolástica, pero no una ideología política.

calculada y deliberada política de represión. Irisarri sostuvo que las bases gemelas del poder español en el Nuevo Mundo eran el temor y la ignorancia. [...] los conservadores de 1823 afirmaron que “los españoles tenían un grande interés en mantener la ignorancia en este vasto hemisferio, porque conocían que sólo así podían conservarlo”. Había un acuerdo generalizado de que los españoles habían mantenido la ignorancia en América y a sus habitantes en el atraso “a fin de contenerlos fácilmente en la esclavitud”. (Collier, 2012. P. 205)

En paralelismo al sentimiento anti-español, había surgido una gran admiración por Gran Bretaña y Estados Unidos. Veían en estas naciones las mejoras de una sociedad y el camino a un futuro estable: con Estados Unidos como el gran ejemplo de independencia y libertad, el modelo a imitar que siguieron todas las colonias; con Gran Bretaña, y su iniciativa comercial, se destaca como transformó a Valparaíso de un “miserable villorrio costero a un floreciente puerto” (Collier, 2012 p. 208-209). Y esta gran admiración se presentaba con frecuencia:

“¿Cuáles se tiene por los países más clásicos de la libertad?”, se preguntaba José Miguel Infante hacia final de su vida, contestando “la Inglaterra y los Estados Unidos del Norte”. Quizás este rasgo particular de la mística revolucionaria no sea del todo sorprendente. La importancia de la Constitución inglesa “clásica” en la mitología de la Ilustración aseguró la estima que los chilenos sintieron por Inglaterra, en tanto que el brillante ejemplo anticolonial proporcionado por Estados Unidos los predisponía igualmente a favor de la república del norte. (2012 p. 208-209)

Ana María Stiven (2017), relata en su libro, como el avance chileno hacía la república no tuvo pasos tan marcados y las prácticas “coloniales” se mantuvieron; había un severo atraso en la imprenta, algo tan simple y necesario en cualquier revolución o transformación sustancial en la era de la ilustración; los grupos cerrados ilustrados eran los que tenían el “saber” y, luego de la Independencia, el “poder”, y “de ahí que el intelectual actuara, en el fondo, como órgano político representativo de un pueblo que era un principio y no un actor real” (p. 40); tampoco hubo un quiebre marcado con la Iglesia Católica, mientras que en otras colonias hubo debates entre una soberanía popular elegida por el pueblo y el lugar que ocupada la religión en este nuevo espacio, en Chile no ocurrió, o más bien, no coincide cronológicamente con la implantación de la

república, esto claro “[...] no niega la existencia, desde los primeros años, y también antes de la Independencia, de tensiones entre las autoridades republicanas y el clero [...] tan solo afirma que nunca se puso en duda el carácter católico de la nación que surgía [...]” (p. 72); marcando así como “a diferencia de la Revolución Francesa, la revolución de la independencia chilena pudo continuar pidiendo el amparo de la Virgen del Carmen, y no se hizo necesario romper drásticamente con el pasado para establecer las bases de una comunidad nacional” (p. 172)

Con todos estos elementos podemos llegar a una conclusión: se trataba de una simple copia; se imitaba la moda imperante en Europa y Estados Unidos, sin realmente cuestionarse el motivo. No es algo descabellado, es más, es la respuesta más obvia: Constance Davie y Peter Schmidtmeier afirmaban la similitud de los vestidos a los usados en Francia, solo que con menos atavíos, en sus propias palabras más similares a como se vestían las inglesas; sin embargo, al mismo tiempo, la información disponible no correspondía, por así decirlo, a la carga filosófica y política que traía ese estilo y moda. Se pueden encontrar todos los medios comerciales por los que la información de la moda y esta misma pudo llegar a Chile, pero nada más. Isabel Cruz lo reafirma su libro *El Traje: transformaciones de una segunda piel*:

¿Cómo explicar en Chile este cambio de paradigma, a primera vista fulminante? ¿Existía ya un sustrato de ideas que lo fundamentase? La respuesta parece ser negativa. [...] en 1801, aún no se leía en Chile *Voyage du jeune Anacarsis* [nombre completo en español: *Viaje del joven Anacarsis a Grecia*] de Berthelemy, libro que tanto había contribuido en Francia a la divulgación de la moda neoclásica, tampoco se oía hablar ampliamente del *Contrato Social* de Rousseau, ni de la Revolución Francesa, pese a que ciertos intelectuales pudieron haber comentado el libro y el acontecimiento [...] Esta transformación de piel partió en Chile de un anhelo impreciso de cambios; se canalizó primero en el traje y luego varios años más adelante, en una variación de ideas. (1996 p. 195)

Aunque no se sabe aún cuánto tiempo tomo hasta que la información faltante llegara a una mayoría y fuera asimilada; se puede asumir que no fue de manera inmediata y, fácilmente, pudo tomar, al menos, una década completa y, teniendo presente que, de acuerdo a los diarios y escritos de viaje ya vistos, podemos concluir que existió un desfase en la llegada a Chile de la moda de entonces.

La decadencia de conocimiento, posiblemente, impulsada por el Imperio Español sin duda fue un factor decisivo; si los hombres de la *socialité* no tenía esta información a mano, menos aún podían tenerla las mujeres del mismo grupo social. Incluso se podría aventurar a afirmar que, mucho después de la independencia, la mayoría de las mujeres no tenía gran entendimientos del neoclasicismo y, por efecto, el motivo de la moda Imperio. En palabras de Ana María Stiven (2017), en lo que era ya de por sí un problema mundial, que en la lejanía geográfica de Chile se acentuaba más, que ninguna revolución tomo en cuenta o importancia fue una mejora en la educación de las mujeres:

Ni la Revolución Francesa, ni las revoluciones de independencia americanas cuestionaron que la educación femenina, que hoy llamaríamos más bien formación, quedara en manos de los conventos de monjas o, para los sectores de elite, además de institutrices y preceptoras que le impedían todo contacto con la cultura del mundo. Tampoco fue una prioridad que ella accediera a la llamada educación científica. Lo importante era que ella incorporara los valores y principios que correspondieran a su rol de esposa y madre, para lo cual no era necesario acceder a otro conocimiento que el apto “para agradar” (p. 302-302)

Es más, el hecho de imitar, por el solo hecho que la moda venía de Europa, también explicaría cierto detalle curioso en las faldas de los vestidos de dos retratos: el de Doña Joaquina Lavaqui de la Sotta (1814) y el de Carlota Caspe y Rodríguez (1816). Al poner atención se ven claramente líneas rectas que no concuerdan con el diseño de los vestidos, es más, da la sensación de que o fue mal planchado o fue recién “sacado del paquete”, siendo esto último, de acuerdo a académicos, lo que se buscaba representar.

De acuerdo a la información proporcionada por el *Catálogo razonado* del libro *José Gil de Castro. Pintor de los Libertadores*, al menos en el que refiere al retrato de la Imagen 1, dice que “de este llaman la atención los pliegues del doblado en la parte de la falda, que parecen querer señalar que se trata de una prenda recién estrenada” (Majluf, N. 2014, p. 148).



Figura 17

*Detalle de los cuadros del retrato de Doña Joaquina Lavaqui de la Sotta (1814) y Carlota Caspe y Rodríguez (1816)*



Por Gil de Castro, J. En José Gil de Castro. Pintor de Libertadores.

Figura 18:

*Detalle de los cuadros de retrato de Ana Josefa Guzmán y Lecaros de Larraín, y retrato de Francisca Izquierdo y Jaraquemada*



Gil de Castro, J., 1816, retrato, óleo sobre tela, Colección privada, Santiago, Chile; Gil de Castro, J., 1814, retrato, óleo sobre tela. Museo Histórico Nacional, Santiago, Chile.

Sin embargo estos mismos dobleces son vistos en el retrato de la Imagen 2; y no solo en estas dos, prácticamente todo retrato hecho por José Gil de Castro de mujeres en que usen vestidos imperio que están de pie puede verse algún tipo de marca, como queriendo dar a entender que es un vestido nuevo y, posiblemente, importado, como lo que ocurría en Estados Unidos, comunicando el poder de adquisición que se posee al disponer de un vestido nuevo hecho por completo en Francia. Características que no se ven en los retratos europeos, donde se presenta el mismo estilo de vestido, es más, no se ve en uno de los retratos que realizó cuando regresa al Perú: retrato de la peruana Mariana Micaela de Echevarría Santiago y Ulloa, marquesa de Torre-Tagle, de 1822.

Estas diferencias revelan que estos marcados dobleces en las faldas de los vestidos, no son más que un símbolo de estatus, cuyo significado solo tenía peso en el Chile de comienzos del siglo XIX y solo para las mujeres, pues la representación pictórica del vestuario masculino no tiene un tipo de dobles que apunte a lo mismo.

Figura 19

*Detalle de los cuadros del retrato de Mariana Micaela de Echevarría Santiago, marquesa de Torre-Tagle y Retrato de Lady Mary Bruce*



Gil de Castro, J., 1822, retrato, óleo sobre tela, Colección del Ministerio de Relaciones Exteriores, Lima, Perú; Chinnery, G., s.f., retrato, óleo sobre tela, Museo de Arte de Macau, Macau, China.

## Conclusión

Isabel Cruz en su libro *El Traje: transformaciones de una segunda piel* comenta un interesante detalle respecto a los retratos de Gil de Castro: ninguna de todas las mujeres que aparecen usa el vestir tradicional, o “antiguo”, al ser retratadas; todas usaron la moda Directorio e Imperio, con sus debidas diferencias, sea en gusto o por estatus matrimonial, pero todas con el reconocible corte alto de cintura: “Los camisones de la moda Directorio e Imperio eran el traje de gala para ocasiones especiales [...] el atuendo tradicional era la ropa de todos los días.” (1996 p. 197). La presencia de peinados, accesorios y joyas que correspondía, en su mayoría, a la moda imperante que, por las razones ya vistas, siempre llegaba algo tarde. Pero, con todo el trayecto, puedo estar segura en opinar que las mujeres representadas tenían, si no completa, en gran parte la libertad de elegir la manera como querían verse presentadas.

Las pruebas se encuentran en los motivos por los que se realizó el cuadro: la mayoría de los retratos de damas, jóvenes en edad de casamiento, tenían, justamente, ese objetivo, el servir de un medio de intercambio de retratos con el prometido. Por otro lado, existen retratos solitarios de señoras ya casadas o viudas, en que se presenta el vestido. Conociendo la autonomía que tenían las abuelas y matriarcas de familia, en lo referente a la libertad de hacer y expresar, podemos conjeturar con seguridad, que tuvieron la independencia suficiente para usar el vestido de moda, el que exhibían por su sola voluntad y con el propósito de ser recordadas usándolo; lo que nos permite transpolar que las mujeres y niñas jóvenes gozaban de la misma libertad. Libertad a la cual no escapaba la participación de la retratada en la confección del retrato, como se prueba con las arrugas del vestido y su significado, son algo que solo se entiende en el lenguaje del vestir; pues ninguno de los retratos de los varones presenta las mismas arrugas o alguna otra que dé a entender, lo que se sospecha de los que se está estrenando un conjunto nuevo.

Con lo expresado, se puede inferir que dentro de sus espacios limitados, en ciertos ámbitos, es sumamente probable que las mujeres tenían el control en la forma en que se representaban en los retratos, claramente sus posiciones no iban a más de la esposa/madre/hija de cierto hombre u héroe, pero dentro de ese pequeño cuadro de limitaciones sociales y culturales, podrían vestirse como quisieran. Es una privación para la historia y el arte no poseer prendas completas del período, exceptuando uno que otro chal y abanico. De no ser por el trabajo de Gil de Castro no tendríamos huellas de la apariencia de las personas que vivieron en aquel entonces;



e igualmente nos presenta, tal y como Isabel Cruz dijo, como el estilo neoclásico comenzó a ingresar dentro de la aristocracia chilena.

De la recopilación de las diversas fuentes escritas, dejadas por los visitantes extranjeros, se sabe que, en lo referente al comercio, las mujeres disponían de las facilidades para la obtención de bienes y, por lo tanto, se puede inferir que la única dificultad de tal disposición está en el precio que debían pagar por tener un vestido de muselina asiática hecho por un sastre europeo, el que naturalmente era de un gran coste, lo que restringía la posibilidad de disponer de una variedad de los mismos, como, seguramente, si pudieron disponer las chicas francesas o inglesas. Pero lo relevante es que, la oportunidad y la información existían, aunque, esta última era escasa.

En relación con los accesorios del vestido, constituido por los guantes, chales, abanicos, joyas y retículos/bolsitos, incluso los zapatitos que correspondía a la moda imperante, para las damas de la sociedad chilena, los mismos no siempre eran relevantes, motivo por el cual no observamos la presencia de turbantes, bonetes, sombrillas, *spencer* entre otros. A la anterior conclusión se allega porque, en la sociedad chilena, el uso del manto/mantillo estaba tan arraigado y tenían tal diversidad de diseños para cada situación: misa, salidas por las calles, teatro, tertulias, etc., que dejaba el paso al uso de chales con variaciones en otras telas llegadas de Asia. El manto las abrigaba y les cubría completamente la parte superior del cuerpo, por lo que, cualquier función que cumplieran los elementos mencionados, los mismos ya lo hacía el manto, que era más familiar y versátil.

En relación con la moda, la mujer chilena muestra una cierta independencia interesante, usarían solo lo que les servía y lo que les gustaba, no siendo de gran influencia lo que “debían” ocupar. No se regían por la moda de manera estricta. Podría argumentarse que el resto de accesorios, los cuales claramente tenían que ir en color y diseño en congruencia con el resto del vestido, eran un gasto extra que no podrían verse capaz de costear, sin embargo habían sastres que conocían los diseños y podían recrearlos, y claramente un *spencer*, chaquetita corta que cubre solo el pecho, es más sencillo de hacer que un vestido bordado completo. Así, se podría decir que estas damas no estaban interesadas, o no les gustaban estos diseños, con estos implementos. Se sabe de variadas caricaturas francesas que se mofaban de los *spencers* y bonetes ingleses; y, por su parte, los ingleses encontraban ridículo el exceso de accesorios que se usaban en Francia.

Cada cierto tiempo el mundo del Arte va entendiendo que, por lo extenso de su propia práctica, pocas cosas quedan fuera de su manto. Es difícil imaginar un mundo donde la cinematografía no sea parte del mundo del arte, aunque por mucho tiempo así lo fue. Últimamente, por el nivel de trabajo en distintos medios de videojuegos, tanto de compañías como alternativos lo piensan como otra rama artística. Hay que ser realistas al final: no se puede visualizar ni estudiar cada una de estas formas del arte, en nuestra carrera, sin embargo, el vestir diario, representa el estilo y moda del ser humano, y por lo tanto está en cada pintura, escultura y fotografía que se llega a analizar. Así las cosas, la pregunta esencial es ¿Qué es lo que detiene de poder incluir esta rama en lo que es la Historia del Arte? Isabel Cruz respondería con otra pregunta “[...] ¿No es el traje la forma más rápida —anterior incluso al lenguaje, a los comportamientos, a la vivienda aún a la comida—, de demostrar cualquier variación en la vida de una persona o de un grupo humano?” (Agulhon et al, 1990, p. 180), e incluso más, “La historia demuestra que, una vez acreditado, el arte pasa a la vida y se implica en los objetos de uso cotidiano, en la moda, en el mobiliario, en la decoración, en la tecnología. No por casualidad la burguesía francesa revolucionaria —y en adelante todas las burguesías de Occidente, las aristocracias y aún en ciertos grupos de nivel social más bajo—, eligió la túnica grecorromana, el pantalón y la chaqueta de vestir.” (Agulhon et al, 1990, p. 223)

Del estudio efectuado, la tesista puede concluir que el vestuario no debe quedar fuera de la historia del Arte. No podemos pensar en un período artístico, cultural y social sin pensar en los estilos y modas de aquel entonces, el vestir el cuerpo humano es reflejo de lo que vive, las nuevas tecnologías creadas, su sentir e ideales masificados; los cruces culturales y las reinenciones de estilos pasados y el motivo de estos, en pocas palabras constituye un lenguaje de forma y visual. Para mayor claridad, no podemos pensar en el movimiento punk sin pensar tanto en la música del mismo nombre, como en su estilo desaliñado y rebelde, que identificaba a sus integrantes; o los locos años veinte, sin las flappers, con sus cortos peinados y vestidos que desaparecen cualquier curva del cuerpo. No hay sociedad sin moda, cada movimiento histórico y cambio social que se presenta pasa por el cuerpo; y esto viene desde mucho antes del siglo XX.

## Bibliografía

- Argan, G. C., *El Arte Moderno. Del Iluminismo a los movimientos contemporáneos*. Traducción Akal. Editorial Akal. Madrid, España, 1998.
- Carreño, A. (ed.), Díaz, J., Nuñez Gutiérrez, P., *Arte/Moda: Intersecciones*. Departamento de Artes Visuales Universidad de Chile Ediciones. Santiago, Chile, 2017.
- Collier, S., *Ideas y política de la independencia chilena 1808-1833*. Editorial Fondo de Cultura Económica. Santiago, Chile, 2012.
- Constance, D. J., *Letters from Buenos Ayres and Chili, with an original History of the Latter Country*. Traducción propia, Ackermann, R., Londres, Inglaterra, 1819.
- Cruz de Amenábar, I., *Traje y moda en Chile 1650-1750: jerarquía social y acontecer histórico*. Editorial Historia. Santiago, Chile, 1986.
- Cruz de Amenábar, I., *El Traje: transformaciones de una segunda piel*. Editorial Universidad Católica de Chile. Santiago, Chile, 1996.
- Edwards, L., *How to read a dress: a guide to changing fashion from the 16th to the 20th century*. Traducción Propia. Bloomsbury Academic. Nueva York, Estados Unidos, 2017.
- Entwistle, J., *El cuerpo y la moda. Una visión sociológica*. Paidós Contextos. Barcelona, España. 2002.
- Eubank, K., Tortora, P., *Survey of Historic Costume*. Traducción propia. Fairchild Books & Visuals. Nueva York, Estados Unidos, 1997.
- Gazmuri, C., Krebs, R. (eds.) *La Revolución Francesa y Chile*. Editorial Universitaria, Santiago, Chile, 1990.
- Gazmuri, C.; Sagredo, R. (eds.) *Historia de la vida privada en Chile. Tomo I: El Chile tradicional. De la Conquista a 1840*. Editorial Taurus. Santiago, Chile, 2005.
- Graham, M., *Maria Graham. Diario de su residencia en Chile (1822) y de su viaje a Brasil (1823): San Martín - Cochrane - O'Higgins*. Traducción Valenzuela D., J. Editorial América. Madrid, España, 1909.

- González Le Saux, M., *De empresarios a empleados. Clase media y Estado Docente en Chile, 1810-1920*. LOM Ediciones. Santiago, Chile, 2011.
- Grant, S., Flood, C. *Style and Satire. "Fashion" in Print 1777 to 1927*. Traducción propia. V&A Museum. Londres, Inglaterra, 2018.
- Hiner, S., *Accesorios to Modernity. Fashion and the feminine in Nineteenth-century France*. Traducción propia. University of Pennsylvania Press. Filadelfia, Estados Unidos, 2010.
- Hollander, A., *Fabrics of Vision. Dress and Drapery in painting*. Traducción propia. National Gallery Company. Londres, Inglaterra, 2002.
- Jhonston, L., *Fashion in Detail: 19th century*. Traducción propia. V&A Publishing. Londres, Inglaterra, 2009.
- Le Bourhis, K. (ed.) Coural, J., Gastinel-coural, C., Le Crobeiller, C., Majer, M., Séguy, P., Zieseniss, C. O. *The Age of Napoleon. Costume from Revolution to Empire: 1789 – 1815*. Traducción propia. The Metropolitan Museum of Arts, Nueva York, Estados Unidos, 1989.
- Majluf, N. (ed.) *José Gil de Castro. Pintor de Libertadores*. Asociación Museo de Arte de Lima (MALI). Lima, Perú, 2014.
- Matthews David, A., *Fashion Victims: the dangers of past and present*. Traducción propia. Bloomsbury Publishing. Londres, Inglaterra, 2015.
- Pereira, T., Maino, V., Santa Cruz, L., Zegers, I., *Tres Ensayos sobre la Mujer Chilena*. Editorial Universitaria, Santiago, Chile, 1978.
- Praz, M., *Gusto Neoclásico*. Traducción Artal, C. Rizzoli Editore, 1982.
- Schmidtmeier, P., *Travels into Chile over the Andes, In the Years 1820 and 1821*. Traducción propia. Brown, Green, Hurst, Longman, Orme, Rees. Londres, Inglaterra, 1824.
- Stiven, A. M., *La República en sus Laberintos: Ensayos sobre política, cultura y mujeres en el siglo XIX chileno*. Legatum Editores. Santiago, Chile, 2017.
- Suárez, F., *La crisis política del antiguo régimen de España (1800-1840)*. Ediciones Rialp S.A. Madrid, España, 1958.

- Waugh, N., *The cut of Women's Clothes 1600-1930*. Traducción propia. Theatre Arts Books. Nueva York, Estados Unidos, 1968.
- Yarur Bacuñan, J. *Museo de la Moda*. Andros Impresores. Santiago, Chile, 2008.

#### Artículos de la WEB

- Cavendish, R. 1999. Napoleon takes Power in France. *HISTORY TODAY*. (Volumen 49) [Online] Disponible en: <https://www.historytoday.com/archive/napoleon-takes-power-france>
- Márquez Morant, J., La moda femenina en la España del siglo XIX. *Asignatura de Acceso a las fuentes de Información Histórica, Universidad de Málaga*. [Online] Disponible en: [https://www.academia.edu/6310007/LA\\_MODALA\\_FEMENINA\\_EN\\_LA\\_ESPA%C3%91A\\_DEL\\_SIGLO\\_XIX?auto=download](https://www.academia.edu/6310007/LA_MODALA_FEMENINA_EN_LA_ESPA%C3%91A_DEL_SIGLO_XIX?auto=download)
- Mondoñedo Murillo, P. C. 2002. José Olaya: La obra disímil en la producción pictórica de José Gil de Castro. Tesis para optar al título profesional de Licenciada en Arte. Universidad Nacional Mayor de San Marcos. *Sistema de Bibliotecas y Biblioteca Central de la UNMSM*. [Online] Disponible en: [https://sisbib.unmsm.edu.pe/BibVirtualData/Tesis/Human/Mondo%C3%B1edo\\_M\\_P/t\\_completo.pdf](https://sisbib.unmsm.edu.pe/BibVirtualData/Tesis/Human/Mondo%C3%B1edo_M_P/t_completo.pdf)
- Lozano, J. 2000. Simmel: La moda, el atractivo formal del límite. *REIS: Revista Española de Investigaciones Sociológicas* (vol 89, 237-250) [Online] Disponible en: <https://doi.org/10.2307/40184232>
- Salas Klocker, L. A. 2013. Sobre Cuando lo nuevo conquistó América. Prensa, moda y literatura en el siglo XIX, de Víctor Goldgel. *Exlibris. Revista del Departamento de Letras* (vol 5, p. 552 – 557.) [Online] Disponible en: [https://www.academia.edu/34620118/Sobre\\_Cuando\\_lo\\_nuevo\\_conquist%C3%B3\\_Am%C3%A9rica\\_Prensa\\_moda\\_y\\_literatura\\_en\\_el\\_siglo\\_XIX\\_de\\_V%C3%ADctor\\_Goldgel](https://www.academia.edu/34620118/Sobre_Cuando_lo_nuevo_conquist%C3%B3_Am%C3%A9rica_Prensa_moda_y_literatura_en_el_siglo_XIX_de_V%C3%ADctor_Goldgel)
- s/a. (2016) Hugh Honour, art historian – obituary. *The Telegraph*. [Online] Disponible en: <https://www.telegraph.co.uk/obituaries/2016/05/22/hugh-honour-art-historian--obituary/>

## FIGURAS

- 1- David, J. L. (1799) *Retrato de Madame de Verniac* [Retrato] Museo de Louvre, París, Francia. Wikipedia.  
[https://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Portrait\\_de\\_madame\\_de\\_Verninac\\_by\\_David\\_Louvre\\_RF1942-16\\_n2.jpg](https://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Portrait_de_madame_de_Verninac_by_David_Louvre_RF1942-16_n2.jpg)
- 2- Cruikshank, I. (1799) *Damas Parisinas en su vestido completo de invierno para 1800* [Caricatura] Wikimedia. <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:1799-Cruikshank-Paris-ladies-full-winter-dress-caricature.jpg>
- 3- David, J. L. y Rouget, G. (1805-1807) *La consagración del Emperador Napoleón I y coronación y coronación de la Emperatriz Josefina en Notre-Dame de París, Diciembre 2, 1804.* [Detalle de Pintura] Museo de Louvre, París, Francia.  
[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jacques-Louis\\_David\\_-\\_The\\_Coronation\\_of\\_Napoleon\\_\(1805-1807\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jacques-Louis_David_-_The_Coronation_of_Napoleon_(1805-1807).jpg)
- 4- Jhonston, L. (2009) *Vestido de muselina bordado en hilo de algodón y chal de seda con dibujo brocado tejido en seda. 1800 y 1801-1811.* En *Fashion in Detail: 19th century.* (p. 40)
- 5- Jhonston, L. (2009) *Pelisse de mujer de seda decorada con paneles aplicados de seda plisada y ribeteada con borlas. Forrado de seda. Británico, alrededor de 1820; y Detalle de dicho vestido.* En *Fashion in Detail: 19th century*
- 6- Jhonston, L. (2009) *Vestido de seda amarilla con decoración en marfil de seda [izquierda] y spencer de terciopelo azul [derecha]. Detalle.* En *Fashion in Detail: 19th century.*
- 7- Jhonston, L. (2009) *Vestido de baile de gasa de seda blanca estampada con lunares rosas y diseño de hojas en las mangas. Ejemplo de estilo de “naturaleza”; y Ejemplos de vestidos con redes hechas a máquina y bordado con temática de la naturaleza.* En *Fashion in Detail: 19th century*
- 8- 1. Ingres, J. A. D., (1814) *Retrato de Madame de Senonnes.* Museo de Bellas Artes de Nantes. Nantes, Francia Commons.wikimedia.org.; 2. Gil de Castro, J., (1814) *Doña Nicolasa de la Morandé de Andia y Varela,* Universidad de Concepción, Concepción, Chile. Del libro José Gil de Castro. *Pintor de Libertadores.*; 3. Barber, T., (1805-1815) *Lady Caroline Gordon/Lady Chesham.* The Devonshire Collection, Inglaterra. De [nationaltrustcollections.org.uk](http://nationaltrustcollections.org.uk)

- 9- Gil de Castro, J., (1814) *Retrato de Doña Joaquina Lavaqui de la Sotta*. Colección particular. Santiago, Chile. En: José Gil de Castro. Pintor de Libertadores; Gil de Castro, J., (1816) *Retrato de Carlota Caspe y Rodríguez*. Tucson Museum of Art, Arizona, Estados Unidos. En: José Gil de Castro. Pintor de Libertadores
- 10- Gil de Castro, J., (1819) *Retrato de Tomasa Gamero de Toro*. Colección particular. Santiago, Chile. En: José Gil de Castro. Pintor de Libertadores.; Gil de Castro, J., (1820) *Retrato de Francisca de Urriola y Balbontín de Ovalle*. Colección Banco Central, Chile. En: José Gil de Castro. Pintor de Libertadores.
- 11- Gil de Castro, J. Detalles de los cuadros *Retrato de Doña Joaquina Lavaqui de la Sotta* (1814), *Retrato de Carlota Caspe y Rodríguez* (1816), *Retrato de Tomasa Gamero de Toro* (1819) y *Retrato de Francisca de Urriola y Balbontín de Ovalle* (1820). En: José Gil de Castro. Pintor de Libertadores.
- 12- Ingres, J. A. D. (1814) Detalle del cuadro *Retrato de Madame de Senonnes*. Museo de Bellas Artes de Nantes. Nantes, Francia. Commons.wikimedia.org.
- 13- Gerard, F., (1801) Detalle del cuadro *Retrato de la Emperatriz Josefina*. Museo del Hermitage, San Petersburgo, Rusia. [ranker.com/list/famous-portrait-works-from-the-neoclassicism-period-and-movement](http://ranker.com/list/famous-portrait-works-from-the-neoclassicism-period-and-movement)
- 14- Constance Davie, J., (1819) *Walking dress of a Lady of Rank & her Servant of Chili, y Merchants Ladies of Chili*. Museo Histórico Nacional, Santiago, Chile. En Letters from Buenos Ayres and Chili of 1819.
- 15- Gil de Castro, J., (1820) Detalle del manto/chal del *Retrato de Francisca de Urriola y Balbontín de Ovalle*. Colección Banco Central, Chile. En: José Gil de Castro. Pintor de Libertadores.
- 16- S. f. (1801) *Typical women's Hairstyles and Headress in the Empire Period* [Original: Le Journal de Dames et des Modes]. En: Survey of Historic Costume.
- 17- Gil de Castro, J., Detalle de los cuadros de *retrato de Doña Joaquina Lavaqui de la Sotta* (1814) y *Carlota Caspe y Rodríguez* (1816). En: José Gil de Castro. Pintor de Libertadores.
- 18- Gil de Castro, J., Detalle de los cuadros de *retrato de Ana Josefa Guzmán y Lecaros de Larraín* (1816), retrato, óleo sobre tela. Colección privada, Santiago, Chile. En: José Gil de Castro. Pintor de Libertadores; y del *retrato de Francisca Izquierdo y Jaraquemada*

(1814), retrato, óleo sobre tela. Museo Histórico Nacional, Santiago, Chile. En: José Gil de Castro.

- 19- Gil de Castro, J., (1822) Detalle del *retrato de Mariana Micaela de Echevarría Santiago, marquesa de Torre-Tagle*, retrato, óleo sobre tela, Colección del Ministerio de Relaciones Exteriores, Lima, Perú. En: José Gil de Castro. Pintor de Libertadores.; Chinnery, G., (s.f.) Detalle del *retrato de Lady Mary Bruce*, retrato, óleo sobre tela, Museo de Arte de Macau, Macau, China. [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Lady\\_Mary\\_Bruce.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Lady_Mary_Bruce.jpg)