

# Destellos de seda: moda y daguerrotipos en el Río de la Plata (1840–1860).<sup>1</sup>

JULIANA ULLUA CRESPO<sup>2</sup>

Museóloga

Filiación institucional: CNCT

<https://orcid.org/0009-0005-6005-9965>

[julianaulluacrespo@gmail.com](mailto:julianaulluacrespo@gmail.com)

Universidad de Valparaíso

Facultad de Arquitectura

Revista Márgenes

Espacio Arte y Sociedad

**Destellos de seda: moda y daguerrotipos en el Río de la Plata (1840-1860)**

2024. Vol 17. N° 26

Páginas 21-38

Recepción: junio 2023

Aceptación: julio 2024

## RESUMEN

El presente trabajo analiza el patrimonio vestimentario y los primeros retratos fotográficos tomados en el Río de la Plata a mediados del siglo XIX. El análisis de vestimenta histórica presente en museos históricos de Argentina, sumado a una minuciosa inspección de las fotografías permitirá trazar un panorama de cómo se vestían los integrantes de la elite porteña durante las décadas de 1840 y 1850. La metodología empleada en esta investigación se caracteriza por realizar un "cruce" analítico de ambos registros históricos. Se contemplará, además, la importancia que le otorgaron a la moda varios intelectuales y políticos de la época, que legaron a la posteridad su imagen plasmada en una serie de daguerrotipos.

**Palabras clave:** daguerrotipos, indumentaria histórica, cultura material, museo, patrimonio.

## ABSTRACT

The present work tries to make a cross between the clothing heritage and the first photographic portraits taken in the Río de la Plata. In this sense, this article will analyze the importance given to fashion by various intellectuals and politicians of the time who bequeathed to posterity their image in daguerreotypes.

The analysis of historical clothing present in historical museums in Argentina, added to a meticulous inspection of the photographs, will allow us to draw an overview of how the members of the Buenos Aires elite were dressed during the 1840s and 1850s.

**Keywords:** daguerreotypes, historical clothing, material culture, museum, heritage.

<https://doi.org/10.22370/margenes.2024.17.26.3772>

<sup>1</sup>Esta investigación contó con los aportes de una beca otorgada por el Ministerio de Cultura de la Nación Argentina a través del programa "Activar Patrimonio" en diciembre de 2021.

<sup>2</sup>[julianaulluacrespo@gmail.com](mailto:julianaulluacrespo@gmail.com)

## INTRODUCCIÓN

*En tanto documentos del pasado, las imágenes ocupan un sitio extraordinario precisamente por su polisemia; en esos objetos se concentra una cantidad enorme de hebras del tejido histórico.*

Laura Malosetti Costa, *Retratos públicos. Pintura y fotografía en la construcción de imágenes heroicas en América Latina desde el siglo XIX*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2022, p. 17.

Al mismo tiempo que la luz era captada por los haluros de plata, los rasos de seda de chalecos, chaquetas y vestidos reflejaban un brillo que se convertiría, curiosamente, en un destello eterno.

Los daguerrotipos difícilmente pueden comprenderse sin analizar a los retratados, la pose de sus cuerpos y cómo deseaban exhibirlos y vestirlos. Casi como si se tratara de un rompecabezas, la toma se componía por las personas, sus ropas, accesorios, objetos personales y mobiliario de estudio. Cada una de estas partes cumplió una función que se comprende en el paciente ejercicio de hilvanarlas.

Podemos pensar que los retratados y retratadas se aventuraron a construir su identidad mediante aquella imagen estática que se completaba con la mirada de sus contemporáneos, ojos que se posaban con insistencia en Francia, cuna de la fotografía y de las telas suntuosas. En aquel acto imperceptible, tanto la indumentaria como el daguerrotipo se convirtieron en objetos de moda anhelados y consumidos por una elite.

La vestimenta adoptada por las mujeres y hombres de la elite porteña, a todas luces nos habla acerca de su privilegio y pertenencia de clase, pero también de sus profesiones y de sus costumbres. El daguerrotipo representaba la intimidad de la imagen cuidadosamente resguardada en un delicado estuche, así como la vestimenta se vinculaba, de primeras, con la piel del retratado.

Para Julio Felipe Riobó, uno de los primeros coleccionistas y estudiosos de la fotografía en Argentina, "uno de los detalles que más fuertemente atraen en la contemplación de los daguerrotipos es la indumentaria" (Fig 1) (Cuarterolo, 1995: 32). Por otro lado, Andrea Cuarterolo profundiza esta visión rescatando el valor que tiene la vestimenta en las tomas, afirmando que "la marca de clase más utilizada fue la vestimenta. No existe prácticamente ejemplos, al menos en las primeras décadas de la fotografía, en la que los retratados posaran sin sus mejores ropas de domingo". (Cuarterolo, 2006: 46).



> **Figura 1: Daguerrotipo de un grupo de jóvenes y un perro. Fuente: Complejo Museográfico Enrique Udaondo.**

En estos años centrales del daguerrotipo, que en el Río de la Plata se extienden desde 1840 hasta aproximadamente 1860, veremos cómo los hombres y mujeres se valieron de ciertos objetos para moldear su aspecto y para transmitir un mensaje, una idea o una representación sobre quienes eran o aparentaban ser. Estos artefactos, que actualmente forman parte del acervo patrimonial de algunos museos históricos o de colecciones privadas, a mediados del siglo XIX se comercializaron y se lucieron en los espacios a los que concurría un sector de la elite rioplatense. Al respecto, Victor Goldgel señaló ciertas peculiaridades sobre los usos vestimentarios y la moda en la Buenos Aires de aquel momento:

*Durante la época, consumo y maravilla parecen ir de la mano, en la medida en que la revolución industrial y el libre comercio hacen posible que cantidades inusitadas de personas entren en contacto con lo nuevo: por un lado, descubrimientos e inventos que, como el daguerrotipo, suscitan testimonios cargados de admiración; por el otro, objetos de consumo acaso más prosaicos, como sombreros, vestidos, guantes, corbatas de seda y polvos dentífricos que, sin embargo son descriptos en un lenguaje no muy diferente.* (Goldgel, 2013:115).

En este trabajo trataremos de dar cuenta sobre cómo la indumentaria y la fotografía se interrelacionan o, mejor dicho, formaban parte del entramado social de la moda rioplatense de mediados del siglo XIX. Para dar cuenta de este proceso, se reponen las voces y los discursos de algunos retratados de la época, como Juan Bautista Alberdi, Mariquita Sánchez, Florencio Varela, José Mármol, Manuela Rosas o Domingo Faustino Sarmiento. Entonces, se analizarán sus atuendos a partir de la observación fotográfica registrada en una serie de daguerrotipos que fueron producidos en dicho contexto.

Las fuentes principales utilizadas en este trabajo son, por un lado, la fotografía y, por el otro, la vestimenta histórica presente en algunos museos de Argentina. Su análisis permitirá indagar sobre sus múltiples significados. Como indica Verónica Tell “a la vez que una fotografía constituye un testimonio de la realidad, lo es siempre de un fragmento, por lo que resulta un objeto mucho más complejo y rico que el simple registro entendido como remanente visual de determinados hechos”. (Tell, 2019: 12). En la misma dirección, el historiador británico Peter Burke, señala que “al igual que los textos o los testimonios orales, las imágenes son una forma importante de documento histórico. Reflejan un testimonio ocular”. (Burke, 2001:13). El autor también alerta sobre las dificultades de trabajar con este tipo de fuentes planteando que, por más que las imágenes y la cultura material faciliten el acercamiento a un tema de estudio, debe considerarse que “lo que recogen los retratos

no es tanto la realidad social cuanto las ilusiones sociales, no tanto la vida corriente cuanto una representación especial de ella”. (Burke, 2001: 24). Cabe aclarar, entonces, que muchas de las prendas de las personas retratadas que son analizadas en este trabajo, son prendas que fueron utilizadas en ocasiones especiales y no eran de uso diario o cotidiano. Es decir, que esas personas intencionalmente seleccionaron esas prendas ya que les otorgaban un valor especial, sea por el costo de las mismas, el estilo en que estaban confeccionadas o porque pretendían otorgarle un valor simbólico diferencial. Debe tenerse en cuenta, por último, que este tipo de prácticas vestimentarias vinculadas con la moda de la época correspondían a las actitudes de un determinado sector de la elite porteña.

## RETRATOS EN EL RÍO DE LA PLATA

Podemos imaginar, por un momento, cómo pudieron haber sido las horas previas a concurrir a un estudio fotográfico en la Buenos Aires de mediados del siglo XIX. La persona que prontamente iba a ser retratada pudo haberse preguntado si debía estar en compañía de algún ser querido, qué vestimenta usaría para la ocasión o si debía sostener entre sus manos algún objeto personal de valor simbólico o económico. Por más que la imagen que nos devuelve el daguerrotipo sugiere realismo y cierta subjetividad, a diferencia de otros momentos en la historia de la fotografía las tomas aún se encuentran regladas y estructuradas, sumado a la prolongada inmovilidad que requería la técnica. Mayormente en los daguerrotipos tomados en el Río de la Plata, las personas se fotografiaban sentadas, apoyadas sobre una mesa con un mantel de motivos florales —que variaba según el estudio fotográfico—, con peinados prolijos y vestimentas limpias, vistosas y a la moda. El resultado: un instante en la vida de la persona que inmortalizaba su aspecto. El daguerrotipo contribuía, así, a construir un ideal de belleza decimonónico basado en la prolijidad, la delgadez y la blancura de la piel. Por otro lado, junto con la indumentaria, ayudaba a moldear y remarcar diferencias entre lo masculino y lo femenino, además de otras distinciones sociales, culturales o políticas. En esta línea, María Isabel Baldasarre sostiene que:

*La construcción y el mantenimiento de la diferencia sexual a través de la indumentaria fue central para un siglo en el que el sexo, experimentado como una cualidad natural del ser humano, operaba para asegurar la reproducción del orden social y disciplinar a aquellos que desafiaban las normas de género.* (Baldasarre, 2021: 12).

El hombre seguía las tendencias del peinado y la vestimenta, optando muchas veces por contrarrestar la sobriedad del atuendo con chalecos o corbatas con telas con diseños complejos. Enseñaba y realizaba su profesión, su poder económico, militar o político con objetos como bastones, libros, papeles, armas o instrumentos de trabajo. En contraparte, la mujer porteña traslucía una imagen recatada, recurriendo a peinados recogidos y apretados y una vestimenta que, en la mayoría de los casos, apenas exhibía su piel. Los objetos que las acompañaban muchas veces eran accesorios de indumentaria, como guantes, pañuelos, abanicos o retratos (ya sean cuadros pintados o los mismos daguerrotipos) que evocaban la presencia de un ser querido. Usaban algunas joyas, como anillos, aros, prendedores, cadenas de relojes y colgantes (algunos de ellos con cruces que las presentaban como mujeres de fe). De esta manera, el retrato femenino se convertía en el terreno propicio para enseñar tanto las modas como los sentimientos y la moralidad religiosa. Más allá de que ha quedado registro de una gran cantidad de retratos individuales, es común ver a las mujeres acompañadas por sus hijos, sus madres, sus hermanas o sus maridos, enalteciendo el vínculo amoroso que unía a los integrantes del modelo típico de familia burguesa decimonónica. Muchas de sus poses hablan sobre el lugar que ocupaban en la sociedad de entonces, como las manos ubicadas sobre el vientre, que señalaba su esperable rol como madres gestantes o enlazando sus dedos a los de su acompañante como símbolo de la unión familiar (Fig. 2).

> **Figura 2. Vestido formado por una bata y una falda color verde con detalles de flores en negro, realizado con un tafetán de seda con tramas suplementarias. Perteneció a Lala Solá. C. 1850. Museo de la Historia del Traje. Número de inventario: 492. Fuente: Museo de la Historia del Traje.**

Gracias a su tamaño, el daguerrotipo podía traspasar con facilidad las puertas del hogar — a diferencia de los retratos pintados — e incluso enviarse en encomiendas a parientes o amigos. Las fotografías se enseñaban a los contactos más cercanos, funcionando como una suerte de vidriera donde observar cuáles eran las tendencias de la moda y los valores compartidos y anhelados por la elite (Balasarre, 2021: 14). En lo que aparentemente constituye el primer aviso publicitario sobre la fotografía argentina, aparecido en un periódico de la época, el fotógrafo John Elliot intentó captar un determinado sector urbano y alfabetizado considerado como el más “respetable público de esta ciudad” (Vertanessian, 122: 2022). En varios de sus retratos se puede observar la presencia de una columna que engalana el estudio, haciendo referencia a la cultura clásica occidental. La preocupación de los retratistas por decorar de una manera particular los estudios fotográficos también fue señalada por Inés Yujnovsky, cuando sostiene que el retratista Thomas Helsby publicitaba su local diciendo que para encontrarlo “verán una piedra de mármol blanco con la figura de un par de anteojos” dibujo que hacía referencia a la profesión de su padre (Yujnovsky, 2001: 205). La



elección del mármol para el señalamiento de su estudio conferiría un soporte sólido y noble para la actividad que se desarrollaba dentro, lo mismo que los lentes señalaban aquella transformación técnica donde los avances de la ciencia guiaban los destinos de una sociedad moderna.

Para Domingo Faustino Sarmiento, la ciudad era el lugar donde se encontraban las leyes y las maneras civilizadas:

[...] *el hombre de la campaña, lejos de aspirar asemejarse al de la ciudad, rechaza con desdén, su lujo y sus modales corteses, y el vestido del ciudadano, el frac, la capa, la silla, ningún signo europeo puede presentarse impunemente en la campaña. Todo lo que hay de civilizado en la ciudad, está bloqueado allí, proscripto afuera, y el que osara mostrarse con levita, por ejemplo, y montado en silla inglesa, atraería sobre sí las burlas y las agresiones brutales de los campesinos.* (Sarmiento, 1967: 31).

Más allá de las palabras esbozadas por Sarmiento, las imágenes nos enseñan un panorama matizado dado que varios hacendados y políticos contaban en su guardarropa con atavíos ligados al campo. Justamente un daguerrotipo grupal del Complejo Museográfico Enrique Udaondo (Fig.3) muestra cómo se remarca ese doble carácter de urbanidad y espacio rural al lucir los retratados una vestimenta criolla (como ponchos, calzón cribado y bota de potro), como así también prendas de origen europeo (como chaquetas, capas, pantalón y corbatas). Se trata de una imagen notable donde vemos que el daguerrotipista no solo se limitó a tomar una fotografía, sino que armó una escena según las voluntades y la identidad que buscaran relucir los clientes, colocando, por ejemplo, riendas colgadas en la pared del fondo (Vertanessian, 2022). Es probable que la estancia fuera imitada en una azotea del centro porteño, burlando desde lo visual las diferencias entre ambos espacios distantes. Además, todos los retratados en esta fotografía llevaban algo entre sus manos: un cuchillo, riendas de caballo y mate de calabaza, objetos que remarcan los componentes de una representación de ellos mismos como “hombres de campo”. Llama la atención, no obstante, como el hombre del medio —que resalta por su vestimenta urbana, pero conjugada con un sombrero de ala ancha usado para protegerse del sol— esconde entre su capa lo que podría ser una lente de agrimensura. Podríamos suponer que este daguerrotipo intentaba captar cierto anhelo burgués de acercar la civilidad al campo por medio de la vestimenta, la ciencia y la fotografía.



> **Figura 3. Daguerrotipo de un grupo de hombres no identificados. Fuente: Complejo Museográfico Enrique Udaondo.**

Por otro lado, si observamos las colecciones de fotografía y vestimenta del Museo Pampeano de la ciudad de Chascomús —museo donde se alberga una de las mayores colecciones de daguerrotipos de Argentina—, formadas en gran parte por la elite rural local, observamos que conviven prendas de origen urbano con otras de carácter criollo (Ullua, Pesoa, Domenichelli, 2022: 6). Por lo tanto, podemos pensar que por más que lo que predomina en las fotografías y en las colecciones sean los componentes de una indumentaria influenciada por las modas europeas, también es posible hallar el uso de prendas ligadas al campo, vestidas con las mismas lógicas de distinción y prolijidad.

En el Complejo Museográfico Enrique Udaondo existe un daguerrotipo que desafía los modelos que la elite y la fotografía rioplatense pretendían reproducir, donde los retratados, en su mayoría, eran blancos, heterosexuales, profesionales burgueses, estancieros o personas adineradas. El daguerrotipo en cuestión (Fig.4) nos devuelve la estampa de una mujer afrodescendiente con su cabello corto y el rostro surcado por arrugas. Sus ojos prácticamente se encuentran cerrados, y la mayor parte de su cuerpo está cubierta por un chal con diseño tartán (posiblemente confeccionado en lana). Resulta difícil reconstruir la historia particular de la mujer de esta fotografía, debido a la escasez de datos. Pero sin dudas, este daguerrotipo se sitúa a contracorriente del resto de las fotografías de la época que ayudaban a reforzar los estereotipos de una elite local refinada y que reproducía cierto discurso hegemónico que postulaba al color blanco de la piel como expresión auténtica de la identidad de los argentinos.



> Figura 4. Daguerrotipo de mujer no identificada.  
Fuente: Complejo Museográfico Enrique Udaondo.

## EL DEVENIR DE LOS BARCOS: LA MODA EN LA VISIÓN DE LA ELITE RIOPLATENSE

Aquel día en el que la corbeta francesa L'Orientale ancló en el Río de la Plata, desembarcaron personas, ideas, oficios y una máquina misteriosa que vino a echar luz sobre los rostros, los vestidos y la memoria de los rioplatenses. Al llegar a las costas de Montevideo, el daguerrotipo se introdujo inmediatamente como un artículo novedoso, dado que a diferencia de los habituales retratos efectuados por miniaturistas permitía conseguir, en un corto tiempo, una fiel imagen de la persona. El daguerrotipo era, en esos años, la expresión del último avance de la fotografía en la era de la "reproductibilidad técnica" (Benjamin, 2012).

Debido al bloqueo naval francés, en la ciudad de Buenos Aires los deseos de posar ante aquella máquina debieron postergarse por tres años. Los avisos de la prensa y los relatos escritos por los exiliados del rosismo, que llegaban a costas porteñas por medio de cartas, iban iluminando las ansias por conocer el nuevo invento. En esas cartas se indicaba que algo similar sucedía con la indumentaria, que escaseaba en las tiendas rioplatenses en tiempos del bloqueo anglo francés (Amante, 2010:148). Ello pudo generar cierto disgusto entre algunas mujeres de la elite local, como fue el caso de Pilar Spano en una carta que envió a su amiga Mariquita Sánchez:

*Nadie está aquí más bloqueado que las tertulias, y los franceses hacen muy mal de hacerse estos enemigos pues usted sabe que son implacables. En cuanto a mi maldigo todos los días cuando veo mi toilette, desprovisto de todo lo que necesito y mucho más cuando no encuentro en las tiendas nada de gusto para mandar a usted. (Amante, 2010:148).*

En las cartas escritas por Mariquita también encontramos múltiples referencias a piezas de indumentaria, accesorios, fotografías y objetos diversos que por entonces integraban la moda rioplatense. El 27 de febrero de 1840 le escribió a su hijo Juan, diciéndole: "Te voy a hacer unos calzoncillos, que creo es lo que hará más falta por el calor". Párrafos más abajo le describe la sorprendente anécdota de su primer contacto con la fotografía:

*En una vista del Janeiro de una plaza reducida al tamaño de este papel —juzga la disminución de la escala—, en ella ves como unos puntitos. Con un lente de aumento ves que eran unas camisas y unas medias tendidas en la soga en el corral de una casa que estaba, sin duda, bien lejos de pensar que irían a la historia. (Sánchez de Thompson, 2010: 169)*

No es casual que Mariquita mencione prendas de indumentaria ni que haya sido una de las primeras en comentar las características de este nuevo invento que era el daguerrotipo, dado que ella misma se destacó por innovar en sus costumbres. Esta estampa de mujer a la

vanguardia de la moda de su tiempo fue reconocida por sus propios contemporáneos. Como se observa en unos de sus textos dirigidos a Esteban Echeverría desde la ciudad de Montevideo, su presencia podía suscitar ciertas críticas o comentarios que hacían referencia al modo particular en que esta mujer de la elite rioplatense solía vestirse:

*La señora de Marín, emigrada al fin de sus años por la tiranía, antigua en todo, en ideas como en vestidos, (...) me había juzgado a mí por una extravagante, lo que menos por haber sido elegante y jamás nos habíamos tratado.* (Sánchez de Thompson, 2010: 58).

Efectivamente, este rasgo de elegancia se intentó enaltecer a través de su daguerrotipo (Fig.5). Es probable que su apariencia frente a la cámara no le haya sido indiferente como leemos en varias observaciones que realizó sobre otras fotografías tomadas a sus familiares:

*¡Qué sorpresa me has dado con tu retrato! Es una dicha vivir en París, donde no hay arrugas ni canas. Los pobres que vivimos aquí no podemos decir otro tanto: Aquí hay arrugas como alforzas y canas de todos los colores.* (Sánchez de Thompson, 2010: 319).

Puede imaginarse que Mariquita estuviese consternada por la imagen de su propio retrato, donde las canas ganaron gran parte de su cabello y la tonicidad de su piel perdía vigor. El paso de los años se vislumbra en su rostro, y Mariquita reproduce hábilmente, por medio de su vestimenta, ese aire francés que tanto admiraba: "A mí me tienen por francesa unos, por española otros, pero lo gracioso es que todos suponen que he estado en Europa por mis maneras. Yo los dejo creer" (Sánchez de Thompson, 2010: 234). La imagen le brinda la posibilidad de camuflarse, de ser quien desea ser, de ocultar bajo un costoso y elegante vestido de seda europea las imperfecciones de un cuerpo cansado que ha parido a lo largo de su vida ocho hijos y ha transitado varios años en el exilio.

El vestido que luce en el daguerrotipo posiblemente haya sido confeccionado con un brocado de seda con apliques de encajes y guardas de canutillos. Una de sus manos sostiene un guante, mientras que la otra se ubica rozando la blonda de encaje que cae a los costados de su cabello. Esta postura le otorga un aire reflexivo que bien se condice con su actividad intelectual. Podemos aventurarnos a pensar que esta pose posiblemente haya sido escogida por la retratada, ya que presenta similitudes con la pintura que le realiza Mauricio Rugendas en 1845. A diferencia de los retratos de hombres donde habitualmente sujetan libros, espadas o bastones, Mariquita pareciera señalar con su mano su propia mente como la fuente de su inteligencia y memoria. La blonda de encaje nos dirige la mirada hacia allí, como testimonio material y simbólico de su distinción. Mariquita era consciente de que la indumentaria y la elegancia eran fundamentales para pertenecer a los



> **Figura 5. Daguerrotipo de Mariquita Sánchez, atribuido a Antonio Pozzo, c. 1854. Fuente: Museo Histórico Nacional. Número de inventario 4642.**

círculos de sociabilidad de la elite, al mismo tiempo que eran importantes para ofrecer una imagen de esa elite anti-rosista como una minoría dirigente civilizada e instruida. Así lo manifiesta en una carta a su hijo Juan, escrita el 28 de octubre de 1846 desde Río de Janeiro:

Ahora lo que me faltan son cosas para más arriba: cosas para los bailes y reuniones más altas. Es preciso una cosa mejor, como gasillas o cosa de seda. Aquí [en Río] un vestido de linda gasilla cuesta 34 patacones, uno de seda moaré 50 o 60, hasta 80, según la calidad. Se usan los colores muy claros: rosa, ante, celeste. Si ahí [en Montevideo] es más barato, cómprame uno como te parezca mejor. Yo te abonaré lo que me digas. (Amante, 2021: 102).

En sus escritos es posible leer la importancia que tenía no solo su aspecto, sino también el de los integrantes de su familia, jugando ella misma el rol de asesora o proveedora de prendas compradas o confeccionadas con sus propias manos. En otra de las cartas que fue escrita en 1817, por ejemplo, le había solicitado a Joaquín (el valet de su marido) lo siguiente:

Te encargo también que le hagas hacer una levita de paño, buena, y un fraque, dos docenas de camisas para que lo mudes muy a menudo, corbatas, pantalones y todo lo demás. Cuidado, que no lo traigan mal vestido, sino como yo lo vestía cuando estaba aquí bueno. (Sánchez de Thompson, 2010: 160).

De esta manera se reforzaba la importancia asignada a la higiene, la prolijidad y la dignidad que otorgaba la vestimenta, y que a su modo de ver también eran sinónimos de refinamiento y civilidad. Este ideal de la mujer como la encargada de formar los gustos y las buenas costumbres de los integrantes de la familia es posible hallarla en la mentalidad burguesa y en otros intelectuales de la época (Hallstead, 2004: 60). Por su parte, Mariquita misma señalaba “que es preciso empezar por las mujeres si se quiere civilizar un país” (Sánchez de Thompson, 2010: 169).

Para Mariquita, el textil era una expresión más del vínculo materno, el hilo que la mantenía unida a sus hijos a pesar de los años y la distancia geográfica. Varias son las cartas dirigidas a ellos donde se despide anunciando el envío de alguna pieza de indumentaria, “te envió una corbatita”<sup>3</sup>, a modo de obsequio. De hecho, en la actualidad se conservan accesorios y objetos de Mariquita que dan cuenta de las horas dedicadas a la costura. En el Museo Histórico Nacional se resguarda un acerico con muchos orificios ocasionados por los alfileres, lo que daría cuenta de su uso cotidiano.

<sup>3</sup>En el catálogo de la exhibición “El mundo de Mariquita Sánchez” Museo Histórico Nacional, 1968.

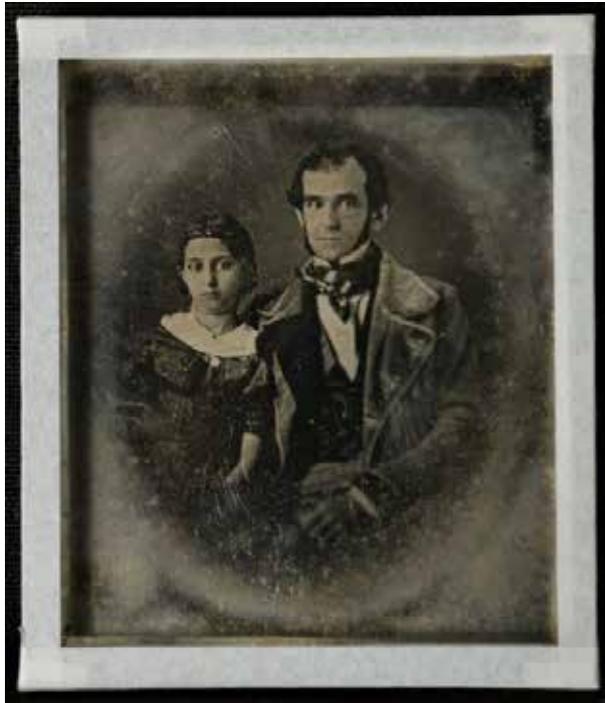
En el Museo Quinta los Ombúes se exhibe un costurero de su hija Magdalena y dos abanicos usados por ella, uno de papel con escenas galantes y otro de carey con plumas negras y rojas. Por último, en el Complejo Museográfico Enrique Udaondo se conserva, también, un chal que fue de su propiedad.

Por otro lado, podemos acercarnos al fenómeno del daguerrotipo y la fotografía de esos años a través de otro de los miembros de la elite rioplatense anti-rosista: el escritor Florencio Varela, quien describe el proceso, lo aprende y también posa frente a la cámara con una de sus hijas (Fig.6). Gracias a una minuciosa observación, detectamos que la corbata que luce sobre su cuello actualmente se encuentra dentro de las colecciones del Museo Histórico Nacional<sup>4</sup> (Fig.7). Se trata de una pieza de seda color marrón con motivos de círculos y rayas. En el museo también se resguarda una de las pocas prendas de indumentaria civil masculina que quedan de la época: el chaleco y la levita usados por Varela el día de su asesinato. La levita de paño de lana azul es entallada, lo que indicaría la moda y la costumbre de llevarlas ceñidas sobre el cuerpo, y de rellenar algunas partes como los hombros y el pecho con una guata de algodón. El chaleco es de raso de seda verde oscuro bordado con motivos florales. A pesar de las penurias económicas pasadas por algunos exiliados como Varela, notamos, por su atuendo, que estaba al tanto de las modas y vestía con distinción, como se evidencia en el daguerrotipo y se confirma con el análisis de sus piezas. Más aún si tenemos en cuenta el viaje diplomático emprendido en 1843 a Inglaterra y Francia, donde fue testigo de los usos y de las modas de aquellas latitudes, hecho que seguramente influyó en su vestuario personal.

Otro de los representantes de la elite intelectual del momento, Domingo Faustino Sarmiento, lejos de ver a la moda como un tema banal y superfluo, también la consideró indispensable para generar un cambio deseable en los gustos de los habitantes sudamericanos que se encontraban a distancia de las metrópolis europeas:

<sup>4</sup>Esta observación fue realizada en primera instancia por la Conservadora Textil Silvana di Lorenzo, quien restauró la corbata al encontrarla en los depósitos del museo en una bolsa sin identificar. Gracias a la restauración pudo devolverse la integridad a la pieza y vincularla con el resto de la documentación presente en el museo. Años más tarde, durante el proceso de la concreción del catálogo de daguerrotipos, gracias a los acercamientos fotográficos y el análisis de la fotografía Lucila Benavente, pudo constatar que era la misma pieza que lucía en el daguerrotipo. *Catálogo de Miniaturas, Daguerrotipos y Muebles de guardar, MHN, Buenos Aires, 2019, 116.*

*¿Saben ustedes lo que acaba de descubrirse en París, y obtener una patente de invención para la que primero observó este hecho? Que los zapatos apretados hacen el pie ancho y el tobillo particularmente prominente. ¡En Francia todo es progreso, descubrimientos, ciencia! (Sarmiento, 1948: 77).*



> Figuras 6. Daguerrotipo de Florencio Varela y su hija María, c.1847. Fuente: Museo Histórico Nacional. Número de inventario: 8942.

> Figura 7. Corbata que llevaba puesta Florencio Varela el día que fue asesinado y que luce en el daguerrotipo con su hija, c. 1848. Fuente: Museo Histórico Nacional. Número de Inventario: 2242.

Para Sarmiento, la imagen y las prácticas vestimentarias no fueron un tema menor. En varios de sus escritos hace referencia a la importancia del atuendo como transmisor de un mensaje civilizador, ponderando las vestimentas europeas sobre las criollas. Este binarismo entre civilización y barbarie lo traslada al ámbito geográfico, marcando que es en la ciudad donde es posible que estas prácticas del buen gusto se materialicen.<sup>5</sup> Para lograrlo, Sarmiento miraba atento lo que sucedía en Europa y celebra la llegada de objetos del viejo continente: “Los efectos europeos exhalan un olor de civilización que esparciéndose en el aire, imprime a todo actividad y movimiento. Se desembarcan luces como se desembarcan géneros”. (Sarmiento, 1948: 133).

En uno de los daguerrotipos que conocemos de Sarmiento, lo encontramos sentado sosteniendo un bastón y un papel que indicaría su posición de hombre de letras. Viste un terno francés confeccionado con el mismo género de tela con el que también estaban realizados el pantalón, el chaleco y la chaqueta. La elección de esta indumentaria para posar frente a la cámara nos habla de una coherencia entre sus pensamientos y sus acciones referidas a lo vestimentario, dado que pareciera transmitir esa propensión al *buen gusto* y cuidado por la vestimenta que pregonaba en lo discursivo. Él mismo cuidaba de su imagen hasta en tiempos de contiendas bélicas, como se evidencia en otro de sus daguerrotipos y en un pasaje de su libro titulado *Campaña en el Ejército Grande*:

*Nubes negras y atormentadas se iban esparciendo sobre el cielo. El general me dijo: Va a llover, y con tono de burla: van a mojárseles las plumas. Era el caso que yo era el único oficial del ejército argentino que en campaña ostentaba una severidad de equipo totalmente europeo. Silla, espuelas, espada bruñida, levita abotonada, guantes, quepí francés, paletó en lugar de poncho, todo yo era una protesta contra el espíritu gauchesco. (Sarmiento, 1852: 107).*

En este breve relato, Sarmiento se reconoce como un hombre moderno y se distancia del resto de los militares, en quienes vislumbra una cierta rusticidad asociada a la cultura gauchesca. De esta manera, la pluma vence a las armas y con palabras traza una imagen de sí mismo que pretende ser tan verosímil como la fotografía, donde el detalle de los dorados de los canelones de su charretera, la hebilla del cinturón y la condecoración intenta relucir aún más su figura (Fig. 8).

<sup>5</sup>Para una visión de Sarmiento acerca de la dicotomía civilización-barbarie: Oscar Terán. *Historia de las ideas en la Argentina, Siglo XXI, Buenos Aires, 2008, pp. 61-108.*



> **Figura 8. Daguerrotipo de Domingo Faustino Sarmiento. Museo Histórico Sarmiento. Número de inventario: 85-7.**

Otro de los intelectuales de la llamada Generación del 37 que estuvo interesado en escribir y teorizar sobre temas vestimentarios fue Juan Bautista Alberdi, quien desde la revista *La Moda* transmitía a los lectores la importancia de adquirir costumbres extranjeras para lograr prácticas civilizadas y democráticas. Para él, la moda era un medio que permitía igualar y uniformar no solo los cuerpos, sino las voluntades de una sociedad convulsionada. Según Víctor Goldgel, la revista planteaba una unidad de pensamiento donde “modas vestimentarias, doctrinas políticas, peinados e ideas literarias, lejos de ser entidades heterogéneas, constituían diversas manifestaciones de una cultura unitaria y orgánica” (2013, 137). Esta unidad se traducía en un orden que llevaría a los ciudadanos hacia el progreso, y para eso era necesario influir en sus gustos canalizando su atracción hacia lo nuevo.

En el Museo Histórico Nacional se preserva un daguerrotipo y piezas de indumentaria usadas por Alberdi, como un pantalón de diplomático con sujetadores, una galera y una valija *necessaire* (Lescano, 2014: 107), donde se encuentran distintos elementos para el arreglo personal, incluso un frasco de colonia vacío que aún conserva resabios de la fragancia. Por otro lado, Alberdi siguió la moda de coleccionar fotografías, que derivaron en la concreción de un álbum de *carte de visite* que hoy se resguarda en el mismo museo, junto con un par de ambrotipos de mujeres desconocidas que también fueron de su propiedad.

José Mármol también osó posar frente al daguerrotipo. En el registro que ha quedado de este, su rostro enseña una prolija patilla utilizada comúnmente por los simpatizantes del partido unitario (Fig. 9). Su imagen perdura hasta la actualidad dentro de un relicario que se conserva en el Museo Histórico Nacional. En el mismo museo también se encuentra un chaleco realizado en sarga de algodón usado por él que denota la elegancia que caracterizó al autor de *Amalia*, novela donde hace constantes referencias a la vestimenta, demarcando las diferencias entre federales y unitarios.



> **Figura 9. Daguerrotipo en relicario de José Mármol, c.1855. Fuente: Museo Histórico Nacional. Número de inventario: 2345**



> Figuras 10. Chaleco de José Mármol. Fuente: Fotografía de la autora. Museo Histórico Nacional. Número de inventario: 2315.

Reflexionar sobre los usos y costumbres de figuras como Mariquita, Sarmiento, Alberdi, Varela y Mármol, permite comprender mejor ciertas cuestiones de la vida cotidiana que revistieron importancia para la imaginación y la construcción de una nueva sociedad. El hecho de que estos personajes hayan decidido fotografiarse —incluso en más de una oportunidad— nos informa de lo extendido de la práctica y de su relevancia en su círculo de sociabilidad. Todos ellos recurrieron a vestirse según la moda del momento para fotografiarse, legando a la posteridad una sofisticada apariencia.

Por otro lado, la correspondencia de los exiliados nos demuestra que existía una circulación de objetos enviados por medio de encomiendas hacia Buenos Aires. Mariquita, por ejemplo, solicitaba y agradecía constantemente los envíos de géneros, accesorios y vestimenta:

*El vestido lo miro y lo toco, pareciéndome un sueño que sea para mí, pero para que el gusto no sea completo no sé lo que me cuesta y estoy muy asustada si habrá despilfarrado, pero, pecho al agua. Dime si de la misma calidad habría uno blanco, pero no a bastones, es decirte que uno como ése no lo podría tener por 30 patacones, sería como de 40. Es divino. Miles de gracias.* (Sánchez de Thompson, 2010: 274)

Tanto la vestimenta como las fotografías eran objetos dignos de poseer a pesar de su elevado costo, como le expresa a su nieto Enrique Lezica: “No te olvides de hacerme tu retrato al daguerrotipo antes de que te descompongas, para tenerlo en mi colección de retratos”. (2010: 296.) Estas líneas expresan también el valor afectivo que las imágenes tenían para las familias de la elite, ya que servían a la distancia para conocer el aspecto de los seres queridos. Fue así que se fue generando la moda de coleccionar retratos fotográficos, una experiencia que se profundizó en los años posteriores con la invención de las albúminas y el artefacto álbum.

Con la fotografía nace la posibilidad de compartir el aspecto real de las personas cercanas. La imagen y la vestimenta se volvieron hábiles recursos para convertir en presencia la forzada ausencia del exiliado. De ahí el esmero que pondría el retratado para traslucir un buen aspecto, siendo su vestimenta uno de los rasgos fundamentales. Por ejemplo, Eufemio Masculino le escribe desde Montevideo a Carolina Masculino, el 8 de noviembre de 1848:

*He tenido el gusto de recibir las dos muy apreciables demostraciones de tu cariño, y disfrutar un increíble gozo, al ver la bella forma de tus caracteres [...] y de besar la copia sacada al Daguerrotipo por el retratista Helsby, que manifiesta los graciosos perfiles de tu rostro y las elegantes formas de tu airoso y bien contornado cuerpo, resaltando en tu hermosa estampa, la candidez y ternura de tu corazón.*<sup>6</sup>

A esta altura cabe preguntarnos: ¿es posible trazar una diferenciación entre los daguerrotipos realizados en el exilio y aquellos que retrataron a la elite federal? Nos detendremos en este punto para detectar si existen, a pesar de las diferencias, aspectos que logren amalgamar ambas imágenes.

Si bien obras literarias como *El matadero* de Esteban Echeverría o *Amalia* de José Mármol trazan una descripción de ciertos representantes del universo federal como personajes embrutecidos y mal vestidos en contraposición al unitario bien ataviado, los daguerrotipos nos enseñan que esto no fue tan lineal. Tanto las prendas y los accesorios llegados de Europa como aquellos de origen local convivieron y fueron parte de la apariencia y de la vestimenta del universo federal. Por ejemplo, el gobernador Miguel Otero posó en Buenos Aires frente a la cámara de John Armstrong Bennet, luciendo un frac y un chaleco de seda liso que, posteriormente, fue iluminado en tonos del rojo, lo mismo que el moño que prende en la solapa (Fig.11).

<sup>6</sup>En catálogo de daguerrotipo del Museo Saavedra. Carta número de inventario MHS 17849.



A pesar de ser el frac una prenda vinculada a la fracción unitaria, Marcelo Marino y Lía Munilla plantean que su uso fue frecuente durante el rosismo:

*La moda del frac consiguió abrirse paso e instalarse como la indumentaria adecuada para las sociabilidades urbanas y fue quizás en este contexto que hubo que acomodarla a la apariencia federal. Una forma de hacerlo pudo haber sido la inclusión de los chalecos federales hechos en textiles punzó y también las galeras con cintas y moños del mismo color y con un retrato impreso de Rosas en el fondo. (Munilla y Marino, 2017: 84).*

Efectivamente, chalecos, divisas, moños y corbatas punzó (Fig. 12) fueron retratadas en más de una oportunidad constituyendo una fuente más para el estudio de la moda federal. Si la persona decidía lucir en su retrato prendas afines al rosismo, en lo inmediato su imagen pasaba a convertirse en un asunto político.

En relación a los retratos femeninos de este período, en el Complejo Museográfico Enrique Udaondo se conserva un daguerrotipo de Juana D'Arguibel y su hija Mercedes Fuentes de Rosas (Fig. 13). Su retrato se enmarca dentro del repertorio visual del racismo, luciendo ambos moños rojos sobre sus cabellos. Mercedes escogió para la toma un vestido escotado (posiblemente rojo, dado que en los daguerrotipos este color se veía en tonos oscuros) que permitía dejar al descubierto sus hombros, mientras que su madre se cubre con una mantilla, como habitualmente observamos en otros retratos de mujeres mayores.



> Figura 11. Daguerrotipo Miguel Otero realizado por John A. Bennet. Buenos Aires, 15 de octubre de 1845. Fuente: Museo Histórico Nacional. Número de inventario: 12336.

> Figura 12. Divisa de paño de lana con bordados en hilos metálicos que perteneció al almirante Guillermo Brown y que luce en el daguerrotipo atribuido a John Elliot tomado el 29 de julio de 1844. Fuente: Complejo Museográfico Enrique Udaondo. Número de inventario: 102.



> Figura 13. Daguerrotipo de Juana D'Arguibel y su hija Mercedes Fuentes de Rosas, c.1848- 1852. Fuente: Complejo Museográfico Enrique Udaondo. Número de Inventario: 022.

> Figura 14. Daguerrotipo de Manuelita Rosas, atribuido a John Elliot. 1844-1846. Fuente: Museo Histórico Nacional. Número de inventario: 8913.

Los vestidos femeninos como el que luce Manuela Rosas en el daguerrotipo (Fig.14) destacan por su brillo el extendido uso de sedas (posiblemente de ligamento raso, dado que al contar con bastas más largas permitían refractar en mayor medida la luz), lo que otorgaba un efecto destellante. El vestido de Manuela presenta un delicado trabajo de panal de abejas, al igual que el de su cuñada Mercedes analizado más arriba.

Para Marcelo Marino y Lía Munilla, a diferencia del retrato que le realiza Prilidiano Pueyrredón, en este daguerrotipo “No hay evocaciones de la estética rosista y tampoco hay indicios de que esta mujer fuera la hija de la principal figura política de la época” (2017: 86).

De Manuela aún se conservan en el Museo Histórico Nacional algunos textiles, como la bata del vestido que luce en el retrato de Prilidiano Pueyrredón y una capa de seda denominada “salida de teatro” (Ullua y Van Peteghem, 2020: 83). En el Complejo Museográfico Enrique Udaondo se conservan un abanico, una bolsita, un pañuelo, un mantón y un peinetón. De esta manera, Manuelita se convierte en una de las mujeres del siglo XIX con mayores piezas de vestuario en colecciones públicas.

Más tarde, Justo José de Urquiza apelará a la importancia de la fotografía para plasmar su triunfo frente a Rosas. En una serie de retratos no temió innovar desde lo vestimentario, combinando un poncho con una galera o un uniforme militar con un chaleco civil. Existen aún varias prendas usadas por Urquiza como ponchos, uniformes militares y chalecos. Gran parte de ellos se encuentran en las colecciones del Museo Histórico Nacional y fueron donados por sus hijos e hijas el 21 de diciembre de 1903<sup>7</sup>.

Una de las piezas donadas es un chaleco de raso de seda color azul<sup>8</sup> que perteneció a Justo José y que él mismo escogió en una oportunidad para lucir frente a la cámara de daguerrotipo (Fig.15). Se trata de una prenda de gran relevancia que al combinarse con el uniforme militar mancomunaba la personalidad de Urquiza como hombre de la política, de las armas y los negocios. Este chaleco con su impactante brillo, los bordados en hilo chenille y el excepcional uso de un tafetán de seda también para la espalda (por lo general se empleaban algodones u otras telas menos costosas) marcaría el fin y el comienzo de un nuevo tiempo político, donde la distinción y las apariencias no serían dejadas de lado.

<sup>7</sup>Carta de los hijos de Justo José de Urquiza dirigida a Adolfo P. Carranza, Buenos Aires, 21 de diciembre de 1903. Archivo Histórico MHN, Documentos de donación, Libro VIII, folio 12

<sup>8</sup>Esta prenda se encontraba en un frágil estado de conservación y fue restaurada en el año 2019 por la autora de este artículo.



## RETRATOS: ENTRE LA VESTIMENTA FEMENINA Y LA VESTIMENTA MASCULINA

Hasta el momento, la mayoría de las investigaciones sobre las primeras fotografías tomadas en Argentina han centrado su atención en las figuras masculinas. Sin embargo, los nuevos estudios de género y las investigaciones sobre colecciones que se vienen realizando en los museos pretenden indagar sobre las biografías y la relevancia cultural e histórica de las vidas de las retratadas, como así también de las mujeres fotógrafas. Con la ayuda de la fotografía, intentaban, estratégicamente, conquistar un espacio de mayor reconocimiento en el ámbito público y privado del que, en general, se les asignaba en el entramado de relaciones de la elite rioplatense. Por un lado, al recrearse en el estudio fotográfico el interior de un hogar burgués, el retrato femenino representaba la destacada presencia que la mujer tenía en ese espacio. Vestidas con sus mejores ropas —que evidenciaban lujo y un gran volumen— se presentaban como lo más distinguido de la familia, contrastando con la sobriedad de la vestimenta masculina.



En el Museo Nacional del Traje de la República Argentina se resguardan la mayor cantidad de prendas femeninas de este período. Sus depósitos cuentan con vestidos y batas que presentan similitudes con las formas y géneros que observamos en los daguerrotipos de la época. La mayoría de estas prendas fueron confeccionadas con sedas en tonos del verde, violeta, azul, marrón y negro.

Por ejemplo, en el daguerrotipo de la inglesa Elizabeth Chitty y su esposo Guillermo Brown (Fig.16), observamos que ella escogió para retratarse un atuendo refinado y él optó por vestir uno de sus uniformes de gala junto a una divisa punzó. Este atuendo indica con claridad ese momento de transición entre el vestido de mangas jamón, ampliamente usado en la década de 1830, y este donde las mangas conservan muy poco de ese volumen que ya comienza a descender. Se trata, posiblemente, de un vestido de dos piezas con una bata que posee una terminación en punta. Además, Elizabeth luce un tocado con flores que remite a la moda inglesa.

Pocas son las prendas femeninas que quedan de la década de 1840 en colecciones nacionales, salvo en el Museo Nacional del Traje anteriormente mencionado, en el que se conserva un vestido de invierno confeccionado en sarga de seda de color púrpura en una misma pieza. Posee manchas de transpiración y carece de detalles decorativos, lo que nos hace pensar que, posiblemente, se trate de un vestido de diario. También fue común en esta década el uso de vestidos de dos piezas, con batas con terminación en punta, escotes amplios que enseñaban los hombros y acabados nido de abeja. Las telas, en estos primeros años, son más bien lisas, predominando el uso de las sedas. Si

> **Figura 15.** Chaleco de raso de seda con bordados en hilos chenille que luce Justo José de Urquiza en el daguerrotipo. Fuente: Fotografía de la autora-Museo Histórico Nacional. Número de inventario: 3037.

> **Figura 16.** Daguerrotipo de Elizabeth Chitty y Guillermo Brown. Atribuido a John Elliot. C.1844. Fuente: Museo Naval de la Nación.

bien perduran algunos detalles decorativos de 1830, la década de 1840 es más depurada, ya que se tendió a no generar mucho volumen más allá de la falda, siendo las batas bastante ajustadas.

En la siguiente década, la silueta parece expandirse, en gran parte producto del uso de la crinolina. La confección presenta una mayor estandarización y vemos un extenso repertorio de pasamanerías, guardas de encaje, galones, pequeñas borlas y otras decoraciones en batas y faldas que generaban vistosos contrastes en las tomas. Notamos que comienza el uso de los flecos, los moños, los botones al frente y los cuellos de encaje. Por lo que se observa, parece que continuaban empleándose géneros de seda lisa, aunque existe una mayor presencia de telas con motivos florales, tartanes y uso de terciopelos. Se evidencian también técnicas de acabados de las telas con cortes en pico o lobulares en los bordes. Predominan los cuellos redondos y cerrados con apliques de encaje, aunque al mismo tiempo comienzan a usarse batas con cuellos abiertos en forma de V que dejaban ver una camisa interior y se cerraban por medio de tiras de algodón internas y corchetes que se sujetaban debajo del busto. Tal es el caso de un vestido del Museo Nacional del Traje realizado con un tafetán de seda con tramas y urdimbres suplementarias con motivos geométricos, detalles de flecos y dos moños al frente (Fig.17). La presencia de los moños lograba decorar el vestido y ocultar los lugares donde se realizaban las sujeciones. Sumado a ello, comienzan a verse faldas con numerosos volantes (en algunas imágenes hemos detectado hasta cinco), algunas telas lisas y otras con pasamanerías o ribetes. Las mangas se ensanchan, haciendo su aparición las llamadas mangas pagoda de forma acampanada, o con volantes que permitían ver la camisa con encajes que se usaba debajo.

El gran muestrario de telas que vemos en los daguerrotipos nos corrobora que el comercio de géneros europeos se encontraba ampliamente desarrollado. Los accesorios y objetos que encontramos en los retratos femeninos más bien fueron destinados a adornar y resaltar el aspecto de la retratada. Las joyas como colgantes, camafeos, aros, prendedores y pulseras muchas veces eran iluminados. Las pulseras solían ser de metal, pelo humano o tela. También era común verlas sosteniendo abanicos, libros, devocionarios y flores. Los daguerrotipos nos enseñan que muchas de las mujeres de mayor edad optaban por peinados más sencillos y ocultaban en gran parte su cuerpo recurriendo al uso de mantones o chales, resaltando cualidades femeninas de la época como el recato y el decoro. Hacia fines de la década de 1850 comenzaron a usarse una especie de fichú de encaje con ribetes negros (en algunos casos se empleaban canutillos) que emulaban los cuellos tipo *berta* propios de la década de 1830.



< **Figura 17: Vestido de tafetán de seda y tramas y urdimbres suplementarias con motivos geométricos.**  
**Fuente: Museo Nacional del Traje. Número de inventario: 375.**



< **Figura 18:** Detalle de vista de la Recova vieja y los Altos de Escalada. Circa 1852. Autor Carlos D. Fredricks. Fuente: Museo Histórico Nacional. Número de inventario: MHN 8946.

La vestimenta femenina y los accesorios también cumplieron la función de ocultar el cuerpo y los cambios que sucedían en ellos. Por un lado, disimulaba las señales de uno de los trabajos más arduos a los que se sometían las mujeres en aquel tiempo: gestar, parir y maternar, en algunos casos, a varios niños. Por el otro, encubrían las prendas interiores como el corsé y enaguas que las sujetaban y comprimían para alcanzar el ideal de belleza impuesto sobre el cuerpo femenino. Los vestidos también celaban la desnudez, aspecto no digno de ser representado en las señoras de la elite.

Más allá de este aspecto, el consumo de fotografías de desnudos existió y por más que no haya registro de mujeres sin ropa que hayan posado frente a la cámara en el Río de la Plata, se cree que estas han circulado (Alexander, 17: 2019), lo que vuelve a la mujer, su cuerpo y su imagen, un objeto más de moda consumido por los varones de la élite. Laura Malossetti indagó sobre los desnudos realizados en la pintura de Prilidiano Pueyrredón y los vinculó con la fotografía, resaltando cómo el daguerrotipo erótico se convirtió en objeto de deseo de los hombres:

Imágenes eróticas que circularon entre un círculo de la clase alta porteña, que había estado exiliada en Europa y traía una nueva liberalidad en sus costumbres privadas [...] Ellos no pretendieron hacer públicas esas “modas francesas” sino que las guardaron en la intimidad de su círculo de hombres. (Malossetti Costa, 1995: 133).

Una vez más, nos enfrentamos a una mirada puesta en Europa, que a través de sus metrópolis moldeaban a la distancia tanto costumbres públicas como privadas.

No fue posible para este trabajo dar con piezas de indumentaria interior de este período, aunque gracias a una de las tomas realizadas por Carlos Fredricks de la Recova vieja y los Altos de Escalada (Benavente, Jaszczyszyn y Ullua, 2018: 19) observamos colgadas algunas prendas, como camisas, vestidos interiores, enaguas y calzones (Fig.18).

Por su parte, las imágenes de los hombres plasmadas en el daguerrotipo buscaban, en primera instancia, destacar el refinamiento, la profesión y el lugar de privilegio que ocupaban en la sociedad. Ello apuntaba a lograr legitimidad y conseguir el anhelado reconocimiento entre sus pares. La vestimenta venía a reforzar, así, aquellos gustos o actividades a las que entregaba los mayores esfuerzos de su vida, como la carrera militar, la política o la ciencia. Varios son los daguerrotipos donde se retrata también a los héroes de la independencia y otros militares, como el caso mencionado de Sarmiento. En el Museo Histórico Nacional se conservan varios de esos uniformes lucidos por los retratados, como es el caso del almirante Brown o del general Las Heras. (Benavente 2019: 114).

Si bien en el caso de los hombres no se experimenta un cambio sustancial con las formas de vestir del período anterior, sí desde 1830 comenzó a existir una diferencia en

algunas prendas. Por ejemplo, los pantalones abandonaron su forma ceñida volviéndose más anchos y rectos (Saulquin, 2006: 40). Los daguerrotipos nos permiten observar que para su confección se empleaban, por lo general, telas lisas y géneros jaspeados, a rayas o a cuadros que, en algunas oportunidades, se combinaban con el frac o la levita. Resulta interesante enfocarse también en cómo se utilizaba esta prenda, que en algunas oportunidades se sujetaba en la cintura con tiradores y en la parte inferior podía tener una tira que lo unía al calzado. Por lo general, el frac o la levita eran de color oscuro, empleándose en su mayoría paños de lana lisos. Las solapas podían ser más o menos anchas y en algunos casos se confeccionaban en terciopelo, y esta se lucía abierta, pudiéndose ver las camisas y chalecos, salvo en algunos retratos donde se encuentran cerradas casi en su totalidad, haciendo a la figura esbelta y alargada. También podía ocurrir que se utilizaran capas confeccionadas en paño de lana y con detalles en terciopelo. Por su parte, los chalecos servían para generar contraste y aportar color y textura al atuendo, recurriendo a telas labradas, bordadas o géneros vistosos. Notamos en los daguerrotipos diferencias tonales y telas de distintas materialidades, con diseños de arabescos, flores, rayas y geométricos. Detectamos, entonces, el empleo de telas como el terciopelo, el piquet y el tartán, entre otras.

Por último, podemos agregar que las corbatas se elaboraban con telas diversas, algunas con diseños, dado que cumplían una función similar a la de los chalecos, contrastando la sobriedad del atuendo. Existían, de esta manera, distintas formas de colocarla, algunas veces con mayor o menor detalle, ya que se enlazaban con un moño o con un simple nudo en el frente.

## CONSIDERACIONES FINALES

Muchos de los daguerrotipos y la vestimenta presentados en este trabajo, fueron exhibidos en varias oportunidades en salas de museos como testimonio de la historia. Sin embargo, aquellas reliquias del pasado que hoy nos devuelven estampas en escala de grises y vestimentas con puntadas realizadas a mano, fueron creadas para ser lo más novedoso y espectacular de su tiempo. Detrás de ellos podemos identificar voces que hablan de los tiempos de una época: una argentina que ingresaba a la modernidad.

Estos objetos que parten del avance de la ciencia y de la técnica, fueron mutando su significado a lo largo de los años. Algunas de estas piezas trascendieron el círculo íntimo al que estuvieron ligadas, tal es el caso de los daguerrotipos de los héroes de la independencia y otras figuras del mundo de la política, intelectuales y otros miembros de los sectores conspicuos de la elite rioplatense. Revisar esas imágenes nos permitió analizar el modo en que los usos de

la vestimenta y las poses adoptadas en los daguerrotipos contribuyeron a realzar la importancia que se le asignó a la moda de la época estudiada.

La mirada posada en Europa y la fe puesta en la apariencia para crear una sociedad civilizada fue una de las ideas que pululaban en la mentalidad de varios de los intelectuales de la época. El daguerrotipo nos informa que, si bien predomina una estética vestimentaria europea, también se hacen presentes atuendos criollos (como ponchos, calzones, botas de potro, fajas) y prendas o accesorios (como moños, chalecos, divisas punzó) que respondían a los tiempos políticos de entonces. De esta manera, los daguerrotipos rioplatenses reproducen elementos que son propios de la cultura política local y que difícilmente puedan encontrarse en otras partes del globo.

La indumentaria, entonces, no solo fue sinónimo de privilegio y estatus, sino que también actuaba como una forma velada en que hombres y mujeres se presentaban entre sus círculos cercanos y en el espacio público. Su estampa plasmada en un soporte visual contribuyó a destacar, para la posteridad, una profesión, un vínculo, una forma de ser o también un imaginario político.

A través del análisis fotográfico realizado en este trabajo, se pudo ahondar en qué tipos de telas se utilizaron en la confección de la vestimenta de la época, cuáles eran los detalles decorativos y cuál fue la moldería empleada para tales fines, además de las formas de uso cotidiano que adquirieron las prendas. Aunque en este trabajo se reparó en los miembros de la elite rioplatense, resta indagar sobre el universo de hombres y mujeres que confeccionaban, lavaban y cuidaban esas vestimentas, ausentes del registro de esas imágenes tomadas hacia mediados del siglo XIX.

## BIBLIOGRAFÍA

- Alexander, Abel (2019). *Daguerrotipos eróticos en el Río de la Plata, la temprana circulación de imágenes prohibidas*, Memoria del 11° Congreso de Historia de la Fotografía, Chascomús, 24 y 25 de octubre de 2014, Sociedad Iberoamericana de Historia de la Fotografía.
- Amante, Adriana (2010). *Poéticas y políticas del destierro: argentinos en Brasil en la época de Rosas*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- Barthes, Roland (2003). *El sistema de la moda y otros escritos*, Buenos Aires, Paidós.
- Baldasarre, María Isabel (2021). *Bien vestidos, una historia visual de la moda en Buenos Aires 1870 – 1914*, Buenos Aires, Ampersand.
- Benavente, Lucila (2019). *La conservación de la colección de positivos directos de cámara del Museo Histórico Nacional*. En catálogo "Miniaturas, Daguerrotipos, Muebles de guardar, Buenos Aires, MHN, 149 -158.

- Benavente, Lucila, Jaszczyszyn, Daniel, Ullua, Juliana (2018). *Daguerrotipos de la ciudad de Buenos Aires: una aproximación a la colección del Museo Histórico Nacional*, en Revista Foto & Documento, Brasilia, n° 6.
- Benjamin, Walter (2012). *La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica*, Ediciones Godot, Buenos Aires.
- Broquetas, Magdalena (2012). *El retrato fotográfico desde sus orígenes hasta comienzos del XX, Negocio y medio de autorepresentación*, Montevideo.
- Burke, Peter (2001). *Visto y no visto: El uso de la imagen como documento histórico*. Titivillus editora digital.
- Cuarterolo, Andrea (2006). *El retrato fotográfico en la Buenos Aires decimonónica. La burguesía se representa a sí misma*, en VARIA HISTORIA, Belo Horizonte, vol. 22, n° 35: p.39-53, Jan/Jun 2006, pp. 39-53.
- Cuarterolo, Miguel Ángel, et al., *Los años del daguerrotipo. Primeras fotografías argentinas 1843-1870*, Fundación Antorchas, Buenos Aires, 1995.
- Goldgel, Víctor (2013). *Cuando lo nuevo conquistó américa, prensa moda y literatura en el siglo XIX*, Buenos Aires, Siglo veintiuno editores.
- Hallstead, Susan (2004). "Políticas Vestimentarias Sarmientinas" Revista Iberoamericana, (206), 53-69.
- Hallstead, Susan y Root, Regina (2017). *Pasados de moda. Expresiones culturales y consumo en la Argentina*, Buenos Aires, Ampersand.
- Lescano, Victoria (2014). *Letras hilvanadas. Cómo se vistieron los personajes de la literatura argentina*, Buenos Aires, Mardulce.
- Malosetti Costa, Laura, (1995). *Los desnudos de Prilidiano Pueyrredón como punto de tensión entre lo público y lo privado*. PONENCIA PRESENTADA EN LAS 6° JORNADAS DE TEORÍA E HISTORIA DE LAS ARTES. Centro Argentino de Investigadores de Arte, Buenos Aires, disponible en: <http://www.caia.org.ar/docs/Malosetti%20Costa.pdf>
- Malosetti Costa, Laura (2022). *Retratos públicos. Pintura y fotografía en la construcción de imágenes heroicas en América Latina desde el siglo XIX*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires.
- Mitidieri, Gabriela, (2021). *Costureras, modistas, sastres y aprendices: una aproximación al mundo del trabajo de la aguja: Buenos Aires 1852-1862*, EUDEM; Mar del Plata.
- Marmier Xavier. *Buenos Aires y Montevideo en 1850*, disponible en <https://biblioteca.org.ar/libros/153348.pdf>
- Mármol, José (2012). *Amalia*, Buenos Aires, Losada.
- Museo Histórico Nacional (1968) "Catálogo el mundo de Mariquita Sanchez". Buenos Aires.
- La fotografía en los Museos Nacionales*, Guía para su difusión y acceso: [https://rma.cultura.gob.ar/publicaciones/AAVV-2021\\_La-fotografia-en-los-Museos-Nacionales-guia-para-su-difusion-y-acceso\\_Secretaria-de-Patrimonio-Cultural-del-Ministerio-de-Cultura-de-la-Nacion.pdf](https://rma.cultura.gob.ar/publicaciones/AAVV-2021_La-fotografia-en-los-Museos-Nacionales-guia-para-su-difusion-y-acceso_Secretaria-de-Patrimonio-Cultural-del-Ministerio-de-Cultura-de-la-Nacion.pdf)
- Samuel Raphael (2008). *Teatros de la memoria, pasado y presente de la cultura contemporánea*, Publicaciones de la Universitat de Valencia, Valencia.
- Sánchez de Thompson, Mariquita (2010). *Intimidad y política. Diario, cartas y recuerdos*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora.
- Sarmiento, Domingo F. (1948), *Obras completas. Vol. 1, Artículos críticos y literarios. 1841-1842*, Buenos Aires, Editorial Luz del Día.
- Sarmiento, Domingo F. (1967), *Facundo*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.
- Sarmiento, Domingo F. (1852) *Campaña en el Ejército Grande Aliado de Sud América*, Río de Janeiro.
- Tell, Verónica (2019). *El lado visible. Fotografía y progreso en la Argentina a fines del siglo XIX*, Buenos Aires, UNSAM Edita.
- Ullua, Juliana, Pesoa, Lucila, Domenichelli, Manuela (2022). *Proyecto de catalogación y conservación de indumentaria del acervo del Museo Pampeano de Chascomús, Argentina*, Actas Comité Nacional de Conservación Textil de Chile. *En prensa*.
- Ullua, Juliana, Van Peteghem, Inés (2020). *Vestidas en la Historia: una mirada a la colección de indumentaria femenina del Museo Histórico Nacional* (Buenos Aires, Argentina), en Anuario de la Escuela de Historia *Virtual* – Año 11 – N° 18 – 2020: pp. 69-106.
- Vertanessian, Carlos (2022), *Retratos del Plata. Historias del daguerrotipo 1839-1859*, Buenos Aires, CEPPEA.
- Yujnovsky, Inés (2001). *Sellos, firmas y propagandas de la representación fotográfica en el siglo XIX*, en Actas del 7° Congreso de Historia de la Fotografía, pp. 205- 208.