



# ***EL VESTIDO FEMENINO, EL VIAJE Y LA EMIGRACIÓN EN LAS COLECCIONES PICTÓRICAS DEL MUSEO NACIONAL DE BELAS ARTES DE RÍO DE JANEIRO***

***TITLE THE FEMALE DRESS, TRAVEL AND EMIGRATION IN THE PICTORIAL COLLECTIONS OF THE NATIONAL MUSEUM OF FINE ARTS OF RIO DE JANEIRO***

**Carlos Javier Castro Brunetto\***

**Cómo citar este artículo/Citation:** Castro Brunetto, C.J. (2023). El vestido femenino, el viaje y la emigración en las colecciones pictóricas del Museo Nacional de Belas Artes de Río de Janeiro. *XXV Coloquio de Historia Canario-Americana* (2022), XXV-083. <https://revistas.grancanaria.com/index.php/chca/article/view/10920>

**Resumen:** El artículo pretende analizar a través de las fuentes visuales que contiene el Museo Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro la presencia de las mujeres emigrantes a través del lenguaje del vestido y la indumentaria, resaltando aquellos aspectos que ofrezcan un interés especial y que reflejen los aspectos que la documentación escrita revela a través de las fuentes visuales.

**Palabras clave:** Arte, Brasil, moda, pintura, siglo XIX.

**Abstract:** The article aims to analyze, through the visual sources contained in the Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro, the presence of migrant women through the language of dress and clothing, highlighting those aspects that offer special interest and that reflect the aspects that the written documentation reveals through the visual sources.

**Keywords:** Art, Brazil, Fashion, Painting, XIXth Century.

El *Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro* es uno de los principales centros culturales del país, destinado a preservar la memoria artística y contribuir a la divulgación de su patrimonio, ya sea para contribuir a la enseñanza en la historia de las bellas artes como fuente para la investigación en las humanidades, pues tanto pinturas como esculturas ofrecen dimensiones variadas y transversales para todos los campos científicos que tienen al ser humano como centro de estudio.

Los fondos que constituyen buena parte de su patrimonio tienen su origen en la *Escola Real de Ciências, Artes e Ofícios*, fundada en 1816 por D. João VI, luego transformada en *Academia Imperial de Belas Artes* en 1822 por D. Pedro I, que alcanzó su cenit entre 1860 y 1890 contando con profesores tan relevantes como Víctor Meirelles, Almeida Júnior, Rodolfo Bernardelli o Rodolfo Amoedo. Los avatares políticos brasileños harán que la institución, una vez proclamada la República en 1889, se transformase al año siguiente en la *Escola Nacional de Belas Artes*, y abandonase la estricta función docente al crearse en 1937 el *Museu Nacional de Belas Artes*, que progresivamente, va adquiriendo funciones propias y punto de partida para la creación del Comitê Brasileiro do ICOM, fundado en 1948<sup>1</sup>. Este hecho, de facto, supuso su reconocimiento como una entidad docente viva, en plenitud de los cometidos de cualquier museo, sustituyendo la anterior ocupación eminentemente práctica para dar a conocer a los artistas y las obras creadas.

---

\* Profesor Titular de Historia del Arte. Grupo de Investigación Arte, Moda e Identidad de la Universidad de La Laguna. San Cristóbal de La Laguna. Tenerife. España. Correo electrónico: [cbrunett@ull.edu.es](mailto:cbrunett@ull.edu.es)

<sup>1</sup> ICOM. *Icom Brasil*. Recuperado de [http://www.icom.org.br/?page\\_id=12](http://www.icom.org.br/?page_id=12) (consultado el 17 de julio de 2022).

Lo cierto es que la organización docente de la Academia que da paso al museo no poseía una guía rigurosa, pues cada profesor improvisaba el modelo pedagógico en función de las circunstancias del momento, e incluso puede afirmarse que los intereses perseguidos o la inspiración de los profesores, podían oscilar entre la tradición clásica o las preocupaciones temáticas o formales del presente; es decir, que un maestro podía inspirarse en el modelo académico a la italiana y otro en los talleres libres de inspiración francesa, a partir de las incipientes vanguardias francesas. Pereira sintetiza este momento histórico en la cita siguiente:

Apesar de ter hesitado bastante entre o formato belas artes e o artes/ofícios, acaba predominando o modelo da Académie e da École des Beaux-Arts de Paris. Voltava-se, sobretudo, para a identificação de talentos e para seu aprimoramento, sob uma visão elitista -no sentido de uma concepção de que apenas alguns teriam talento para prosseguir até os últimos degraus de um ensino escalonado<sup>2</sup>.

Así pues, al final, lo que interesaba y se buscaba era el dominio de la técnica que los profesores enseñaban, y la adquisición de un discurso propio quedaría *para después* y sería el producto de la experiencia de esos mismos pintores gracias a las bolsas recibidas para trasladarse al exterior. Consecuencia de esa actitud es que muchos de los artistas de los que cuelga obra en este museo fueron alumnos de la *Academia Imperial* y luego de la *Escola Nacional de Belas Artes*, y futuros profesores; pero, además, poseían una característica común: su origen migrante que, en el fondo, era un incentivo para los profesores extranjeros con los que contactarían en París o Roma, y aún entre los brasileños, que veían en su origen foráneo un elemento de empatía natural para, más tarde, absorber los modelos artísticos que aprenderían en el exterior, como sucedió en muchos de los casos. Entre ellos comenzaremos por mencionar al alemán Augusto Müller (1815-1883), nacido en Baden, Alemania, y llegado a Río de Janeiro en 1829, relacionándose con la *Academia Imperial* y participando en sus exposiciones de pintura. De Alemania provenía también Pedro Weingärtner, hijo de emigrante alemanes pero nacido y fallecido en Porto Alegre (Río Grande do Sul). También era hijo de emigrantes portugueses Víctor Meirelles de Lima, nacido en Nossa Senhora do Desterro, hoy Florianópolis (Santa Catarina), en 1832 y muerto en Río de Janeiro en 1903. Formado en la *Academia Imperial*, consiguió viajar a París, alcanzando gran éxito, y a Roma, regresando en 1861 a la corte carioca en la que triunfó como uno de los principales artistas y más influyentes en los criterios de gusto en el colofón del periodo imperial.

Aunque formado en Hamburgo, París y Roma, nadie como él canto el paisaje y la cultura popular del sur del Brasil. Henrique Bernardelli (1858-1936) era hijo de chilenos, de Valparaíso, llegado a Río de Janeiro en 1867, momento en el que comenzó a relacionarse con los pintores académicos Zeferino da Costa y Víctor Meirelles, quienes le influyeron y animaron para continuar su formación en Roma. El español Modesto Brocos (Santiago de Compostela 1852-Río de Janeiro, 1936) emigró para Argentina, aunque finalmente fijó su residencia en Río, sin abandonar encargos y viajes de formación en Europa.

Pero además de estos pintores, con origen extranjero, para este trabajo nos hemos centrado en otros artistas que, siendo brasileños, fueron migrantes, pues se desplazaron de un país a otro no solo para formarse, como habitualmente suele pensarse, sino también con el objetivo de crear clientela y experimentar un modo de vida que permitiese su progreso. Para ser migrante no es indispensable huir de algo, como se cree popularmente; para ser migrante basta la voluntad de prosperar en otro país con la finalidad de establecerse allí o con el objeto de retornar al país de origen en mejores condiciones. Y esto es lo que hicieron muchos de los artistas que nos interesan para la finalidad de esta aportación científica durante la segunda mitad del siglo XIX y

---

<sup>2</sup> PEREIRA (2001), p. 7.

primeras décadas del XX, siendo París el destino mayoritariamente escogido, como demuestra Leite (1988) en su pormenorizado estudio sobre las biografías de los artistas brasileños, sobre todo de la segunda mitad del siglo XIX, y Roma, que como señala Camila Dazzi, ocupó un espacio muy relevante para los profesores y estudiantes de la *Academia Imperial de Belas Artes*, que se revela en las bolsas de viaje oficiales otorgadas por esa Institución:

Ora, fica muito evidente, a partir de uma pesquisa séria das fontes do período, que a relação da Academia Imperial de Belas Artes do Rio de Janeiro com à Itália, se comparada a outras instituições de ensino artístico, não foi menos significativa. Através do elevado número de Membros Correspondentes italianos, dentre os quais pintores, escultores, músicos e arquitetos, dos mais diversos centros artísticos da Itália, como Florença, Milão, Roma e Nápoles, muitos deles reconhecidos professores em suas áreas de atuação, podemos perceber que desde muito cedo a AIBA esteve preocupada em estabelecer relações acadêmicas com este país. Entre 1845 e 1900, nada menos que 18 dos alunos e professores da Academia (de vínculo breve ou duradouro), através dos Prêmios de Viagem, de bolsas de estudo concedidas pelo Imperador, ou por conta própria, possuem uma passagem pela Itália de inestimável relevância para suas produções artísticas. Por fim, podemos afirmar, com base em dados documentais, que, ao contrário mesmo do que se costuma afirmar, em nenhum momento, durante a segunda metade do século XIX, as viagens a estudo à França foram tão superiores aquelas à Itália a ponto de julgarmos menos significativas as relações da AIBA/ENBA com aquele país<sup>3</sup>.

Es el caso del brillante José Ferraz de Almeida Júnior (Itu, São Paulo, 1850-Piracicaba, São Paulo, 1899). Se formó en la *Academia Imperial* y estuvo muy interesado en el costumbrismo regional que se reforzó tras su llegada a París en 1876, ingresando en la *École National Supérieure des Beaux-Arts*, como discípulo de Alexandre Cabanel, y participando del *Salon Officiel des Artistes Français*; finalmente, regresó a Brasil con el aura de ser un pintor *definitivo*, por la destreza técnica y los temas a la moda. El pintor Rodolfo Amoedo, nacido en Salvador de Bahía y muerto en la capital carioca (1858-1936), se instruyó en la *Academia Imperial* y viajó también a París en 1879, sumándose a la *Académie Julien* y luego a la *École National Supérieure des Beaux-Arts*. A su vuelta en 1887 se dedicó a las clases de dibujo en la Academia carioca y se interesó por los interiores burgueses y otros temas de éxito en la pintura francesa de su tiempo. Casi lo mismo puede señalarse sobre el pintor negro carioca Raphael Frederico (Río de Janeiro, 1865-1934). De formación autodidacta, participó del *Ateliê Livre* o academia independiente formada en torno al pintor Eliseu Visconti; en 1893 obtuvo una beca de la ya creada *Escola Nacional de Belas Artes* tras la proclamación de la República en 1889, para migrar a Roma, ciudad en la que permaneció tres años cultivando la pintura de paisaje y de género, un ámbito que trasladó a Río desde su retorno.

Así pues, y como consecuencia de lo que hemos expuesto anteriormente, consideramos que el periodo que mejor refleja los intereses de nuestro estudio se inicia en 1850, cuando afloran definitivamente los intereses de la nobleza y, sobre todo, de la burguesía imperial con el fin de *lavar* la imagen del pasado colonial a través de la construcción de un relato donde Brasil se revela espectacular, fascinante, donde la vida de la flamante nación sudamericana es subyugadora y ante la cual caen rendidos tanto los viajeros extranjeros que por allí pasaban como los círculos de poder, que comienzan a creer y admitir su propio relato, a pesar de que la esclavitud lastraba todo un simbolismo de involución, en dirección contraria al relato que se intentaba crear.

El papel de los extranjeros ha sido destacado por una amplísima bibliografía, pero por su interés recogemos las palabras de Carlos Martins, que definen esta situación tan singular (el

---

3 DAZZI (2006).

discurso nacional creado y narrado plásticamente por los viajeros):

Alguns desses [artistas], convidados a deslocar-se de seu país de origem -como é o caso dos contratados para a fundação da academia de belas-artes-, tiveram, pela permanência e atuação, papel fundamental no incremento da vida intelectual e artística dos países aos quais se dirigiram, impulsionando a formação de novos artistas (...)⁴.

La fecha de conclusión la deseamos establecer en torno a 1922, durante la *Semana de Arte Moderna* de São Paulo, donde artísticamente se asumen los vientos de cambio en la cultura que introducían las vanguardias, cambios que solo afectarán a una selecta minoría, pues bajo el paraguas de la *República Velha*, la mayoría de la población vivía bajo un sistema que arrastraba su pasado, especialmente los negros, pues los efectos de la *Lei Áurea* de 1888 que proclamaba el fin de la esclavitud no se sintieron entre sus destinatarios; de hecho, más allá de la declaración, no se aportaba ninguna salida práctica a los millones de personas condenadas a vagar por el país sin tener conciencia de su destino, que inevitablemente quedaría ligado a una marginalidad en la que aún hoy perviven muchas personas.

Este trabajo no pretende ser uno más sobre la influencia extranjera en la pintura brasileña, ni pretende aportar nada sobre el sistema académico del siglo XIX. El objetivo consiste en poner el foco en un elemento ausente o muy escasamente valorado entre los estudios iconográficos de la pintura brasileña, como es el factor de la moda y/o la indumentaria. Y es curioso, porque tanto para los artistas del momento como para los y las modelos de su tiempo (sobre todo en el género del retrato), la forma de vestir era crucial para obtener el deseado éxito social que alimenta el sentido de la moda. Las élites brasileñas responderían también al movimiento pendular de la moda según lo presenta Flüguel:

Tenemos ahora un movimiento desde los dos extremos; uno, desde los rangos sociales más bajos en la dirección de los que ocupan posiciones más altas en la escala y, otro, desde estos últimos, alejándose de su anterior posición, que se ha convertido ahora en insostenible desde el punto de vista de la moda. Este doble movimiento es el que constituye esencialmente la moda, el fondo de la variación perpetua a la que está sujeta la indumentaria «de moda»⁵.

Sin embargo, los artistas que nos ocupan en este trabajo, a pesar de retratar en otros encargos a las élites brasileñas preocupadas por el factor *moda* en los retratos, se interesaron en representar vestidas correctamente a las protagonistas de la pintura de género -bodegones, paisajes, etc.-, donde se incide contundentemente en la herencia de los movimientos migratorios (como en los lienzos que contienen reminiscencias de la temática popular italiana), haciendo del vestido femenino el verdadero personaje del cuadro, pues determinadas prendas de vestir disparaban el imaginario colectivo, tanto brasileño como italiano, sobre las raíces europeas de las mujeres figuradas. Es decir, que la pintura es un catalizador de la experiencia migratoria y un factor de identidad para quien contempla el lienzo desde el Brasil, asumiendo el legado de los ancestros que migraron tiempos atrás hacia el país sudamericano, de tal manera que algunos indumentos populares italianos -o alemanes en el sur del país- se transformarían en prendas «a la moda» entre las clases medias y bajas que recibieron esa emigración, transformándose en un auténtico discurso de moda brasileña. Este fenómeno es claramente perceptible en la sociedad de São Paulo, Paraná, Santa Catarina y Rio Grande do Sul, y fruto de ello son los ponchos para todos los *sulistas*, es decir, los habitantes del sur de Brasil, a lo que se suman las piezas más populares italianas, como las largas sayas con delantal, los mantones y los curiosos tocados

4 MARTINS (2000), p. 1.

5 FLÜGEL (2015), p. 125.

en forma de teja, recubiertos con un velo, propios de la Campania, Basilicata o Abruzzos, es decir, la mitad sur de la península italiana de la que provenía buena parte de la migración y que pasó rápidamente a los usos habituales de São Paulo y del sur en general, que recibían esos movimientos migratorios como algo muy favorable para el desarrollo de la cultura agropecuaria y la industria; consecuentemente, las indumentarias tradicionales serían incorporadas como elementos propios del folklore de esas regiones del país.

Lo mismo podemos decir de algunos pintores que asumen la identidad y cultura históricamente brasileña para reforzar el discurso de identidad, pero en este caso, no por las raíces migratorias europeas de tiempos cercanos, sino por las raíces negras del pasado colonial. Esta variante iconográfica aumenta conforme avanza el siglo XIX, y ya en las primeras décadas del siglo XX, fomentada por las innumerables pinturas de los viajeros extranjeros que pasaron por Brasil en esas fechas y que pintaron los hábitos, costumbres e indumentarias de la población, destacando notablemente la peculiar forma de vestir de los esclavos y libertos, y su extraña relación con los propietarios; sobre esta cuestión, existe una amplísima producción historiográfica. Este discurso artístico solo irá desapareciendo conforme se impongan las lecturas visuales provenientes de la modernidad y la vanguardia, especialmente en São Paulo, en la década de 1920, a la que se suma la propia transformación de la moda brasileña como espejo de París a partir de la década de 1930, irradiada desde Río de Janeiro como capital federal, formando parte de un fenómeno universal de la moda. Así pues, entre los *indumentos históricos brasileños* que serán protagonistas frecuentes de la pintura brasileña predominan los vestidos ligeros de cuello barca u hombros caídos y una ligera mantilla, tan frecuente en Río de Janeiro o Espírito Santo, y los *panos-da-costa*, turbantes y sayas sobre amplias enaguas en el caso de Bahía, así como una modalidad de turbantes coquetos que acabarían desembocando en Hollywood en los espectaculares tocados y sombreros con frutas tropicales que lució en el cine de las décadas de 1930 y 1940 Carmen Miranda, que lanzaban una imagen falsa de la indumentaria brasileña pero que por la fuerza del cine y el *merchandising*, llega hasta la actualidad y que como apunta Ruy Castro, fue una creación exclusiva para la maquinaria del cine que nunca empatizó con una *visión brasileña* vista desde el Brasil. Es decir, que estos *indumentos brasileños* inventados estaban muy lejos de la realidad y Carmen quedaba exenta de responsabilidad en esta transformación de vestuario que solo era aceptable desde la perspectiva hollywoodiense<sup>6</sup>.

Al trauma colonial marcado por la esclavitud, donde el negro, sorprendentemente, crea espacios culturales propios, siendo fáciles de reconocer los *congados* en los que se danza *batuque* como forma de resistencia, se suman las sucesivas capas de los procesos migratorios, sin que el encuentro entre las tres almas del Brasil de la época, la blanca dominante, la negra dominada y la migración europea, generase un trauma profundo, más allá de roces puntuales. Esto desemboca en un clima de civilización que ya apuntó el antropólogo e historiador Gilberto Freyre en 1971, y aunque alguna de sus afirmaciones hoy puedan someterse a revisión, resumen, a vista de pájaro, un fenómeno interesante que se produjo entre los siglos XIX y XX, y que conlleva la visión amable, sin fricciones, de los procesos migratorios y la exaltación de lo que viene de fuera -entre ellos la moda- como elementos constitutivos de la *brasilidad*:

Mas com todas suas imperfeições, de base econômica e de formas políticas de convivência democrática, o Brasil impõe-se hoje [1971] como uma comunidade cuja experiência social pode servir de exemplo ou estímulo a outras comunidades modernas. Decerto não existe nenhuma outra comunidade moderna da complexidade étnica da brasileira, onde os problemas das relações sociais entre os homens de origens étnicas diversas estejam recebendo solução mais democrática ou mais cristã que na América portuguesa. E a experiência brasileira não

---

6 CASTRO (2005), pp. 276-293.

indica que a miscigenação conduza à degeneração<sup>7</sup>.

Como era de esperar, la protagonista indiscutible de este género de pintura que podríamos denominar de *emigración*, es la mujer. Tampoco queremos aportar discursos de género para entender la evidencia femenina entre los artistas de la segunda mitad del siglo XIX hasta 1922. La mujer desempeña el rol convencional, nada que añadir, pero lo que nos interesa del grupo de pinturas que ahora presentamos es el hecho de ser portadoras de prendas que aluden a estos fenómenos migratorios, en los que se funde subrepticamente el papel de madre, esposa responsable de la vida doméstica del emigrante, mujer que ocupa un espacio en la nueva vida en Brasil como vendedora u otras funciones compaginadas con la función tradicional, pero también coqueta. Al mismo tiempo, es frecuente que encontremos a la mujer como modelo, siendo frecuentes los retratos en el estudio del pintor luciendo vestidos tradicionales italianos o directamente como musa de la pintura, vistiendo o desvistiendo piezas originales y exóticas de seda, con apariencia orientalista -a la manera del subgénero *estudio del pintor* tan característico de los talleres de París- para mostrar ante la clientela brasileña, especialmente la carioca, el aprendizaje recibido y la adecuación de los temas para la construcción del mito para la élite burguesa de que la capital del Brasil, Río de Janeiro, es el nuevo París de América del Sur.

El concepto *moda* se introduce en Río de Janeiro con la intención de recrear la vida francesa de París durante la *monarquía de Julio* del tiempo de Luis Felipe y del posterior II Imperio con Napoleón III y su esposa la emperatriz española Eugenia de Montijo, que fue tan influyente para construir la estructura de la moda que ha llegado hasta la actualidad. En los primeros momentos funcionaron pequeñas tiendas de moda, al menos desde 1844, cuando se publicita la mercería *O Bastidor de bordar*, propiedad de un suizo, en la rua do Ouvidor de Río de Janeiro, o la tienda de la francesa Eugénie Dol, que en 1855 y en la misma calle abre su establecimiento *Ao Trovador*, donde no solo tenía taller de costura, sino que arreglaba ropas, todo ello siguiendo figurines provenientes de París<sup>8</sup>. A partir de ese momento, aumentan las casas de moda y las funciones que desempeñaban, diseñando vestidos, adaptándose a la confección de sombreros tanto para caballeros como para señoras. Por esta razón se establecieron en Río y en la ciudad de São Paulo, un elevado número de comercios donde crecería la moda brasileña, que no se despegaría del gusto de París, quedando reforzada por las revistas de moda que, sobre todo, se consolidarían durante el II Imperio francés y llegaban como mercancía frecuente a los puertos brasileños, siendo relativamente fáciles de encontrar a finales del siglo.

El género del retrato recoge la moda de la época bajo la perspectiva de las élites europeas, como es el caso de Augüsto Müller, autor del retrato de Aleixandrine Caroline Ferrez, pintado al final de su vida, en 1883 y conservado en la pinacoteca carioca desde 2009. Se trata de una dama madura, con un sencillo vestido negro de seda de cuello barca y cubierta por un ligero mantón de satén de seda plata con bordados en blanco. Naturalmente, esta apreciación solo está en nuestra memoria visual, porque lo que realmente tenemos delante es un magistral empleo del óleo y no textiles, pero si algo se aprendía de forma incuestionable en los talleres pictóricos era asemejar el uso de los colores a los tejidos auténticos, lo que en el caso de Müller es de gran interés porque el pintor, a pesar de ser alemán de Baden, llegó a Río en 1820, ciudad en la que fue muy activo en su profesión y como profesor de la *Academia Imperial*, pero no salió del Brasil ni estuvo en contacto directo con la evolución de las academias y escuelas particulares francesas, donde más se desarrolló este género del retrato realista, sobre todo en lo que a la moda se refiere<sup>9</sup>.

---

7 FREYRE (2011), p. 151.

8 PRADO Y BRAGA (2011), p. 46.

9 LEITE (1988), pp. 337-338.



**Imagen 1.** Augusto Müller. Retrato de Aleixandrine Caroline Ferrez, óleo sobre lienzo, 1883, Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro.

Es un caso similar al que acontece en el caso del retrato de *Joana Rosa da Silva*, ejecutado por Víctor Meirelles (1832-1903) en 1880, pintor catarinense de formación inicialmente brasileña, en la *Academia Imperial* pero luego completada en un periplo que le llevaría a Roma y especialmente a París, donde desarrolló un sentido crítico sobre los sistemas educativos y formas de estudio aplicados en los talleres parisinos, como lo sintetiza Rodrigo Gutiérrez: «fue a Roma entrando al taller de Tomasso Minardi cuyos métodos no le satisfacen, lo mismo que los de su ex discípulo Nicolau Consoni que es con quien continúa el aprendizaje. Gracias a sus avances se toma la decisión de prorrogarle la beca. Va a París y estudia junto a León Cogniet; tampoco le convence y pasa a estudiar con Gastaldi, de cierta reputación en la capital francesa durante esos años»<sup>10</sup>. Obviamente, el interés por formarse mejor está directamente relacionado con su competencia artística para aceptar encargos y su reputación en París, que no fue poca, estimulada tras su retorno a Brasil en 1861, tanto por las encomiendas del Imperio, sobre todo en torno a temas de pintura histórica (especialmente lo relacionado con la guerra del Paraguay), como por los encargos privados, especialmente, para practicar el género del retrato. El lienzo de realizado sobre *Joana Rosa da Silva*, da muestras de un interés notable por reproducir con exactitud las calidades de los tejidos, sobresaliendo la blonda de encaje sobre la pañoleta y los lazos de seda, así como las joyas, que demuestran el aprecio por la representación de la pequeña joyería doméstica experimentada por la sociedad del II Imperio francés y su posterior a la llegada a la sociedad brasileña por influencia de la moda. En definitiva, que el lujo en el vestir es un factor unificador del retrato, que se refuerza si advertimos que tanto las élites de finales del tiempo imperial como de la *República Velha* deseaban parecerse en todo lo posible a París.

---

<sup>10</sup> GUTIÉRREZ (1997), p. 72.



**Imagen 2.** Víctor Meirelles. Retrato de Joana Rosa da Silva, óleo sobr lienzo, 1880, Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro.

Algo similar sucede en el caso de la pintura titulada *Más noticias* (malas noticias), del pintor bahiano Rodolfo Amoedo (1857-1941), firmada en Río en 1895. Su formación transcurrió en Río de Janeiro y concluyó en París en torno a la *Académie Julien* y la escuela superior de bellas artes, donde alcanzó una perfección indiscutible en la representación de los tejidos<sup>11</sup>. Este lienzo, a nuestro juicio, es uno de los mejores de su producción y muestra un vestido de seda en gris plata y verde, ceñido por un cinto en seda y con abultadas mangas farol, que se remata con una mantilla de tul y encaje que cae sobre la espalda y envuelve la mitad superior de las mangas. Tanto el tipo de manga como la mantilla son absolutamente originales e infrecuentes en aquel momento, pues aún perdura el *imperio* de las mangas jamón, abullonadas en los hombros pero ajustadas desde el codo hasta los puños; el uso de este corte hace más que evidente el empleo de un modelo de vestido innovador, original, que fuese o no cortado por un/ una modista brasileño/a, presenta un lenguaje de moda fresco que supo captar magistralmente Amoedo, siendo plenamente consciente del poder transformador del género del retrato para la sociedad burguesa. Así pues, podemos considerar esta obra como un discurso de moda en sí mismo destinado a singularizar la identidad de la retratada -paradójicamente desconocida-, robustecida por una mirada y un gesto muy elocuente, que refuerza el valor plástico del lienzo.

---

11 LEITE (1988), pp. 26-28.



**Imagen 3.** Rodolfo Amoedo. Más noticias (malas noticias), óleo sobre lienzo, 1895, Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro.

Pero en dirección contraria a la moda como lenguaje de costura a partir de figurines de las revistas francesas o de los vestidos comprados en Francia, Italia, Portugal o España y llegados al país, en Brasil nace un estilo de indumentaria inspirada por la tradición del folklore europeo que triunfará no solo entre los migrantes llegados al país y luego enriquecidos, transformados en clientes, sino entre los propios artistas, que no dudarán en incluir indumentos de origen popular, especialmente de mujeres, en sus lienzos, para reforzar la idea de Brasil como país involucrado en los procesos de las migraciones y, consiguientemente, del progreso. La llegada al puerto de Santos de muchos emigrantes en la mitad del siglo XIX con experiencia en los diversos campos de producción textil procedentes mayoritariamente de Italia y Próximo Oriente (Siria, Líbano, Turquía) favoreció el desarrollo de pequeñas fábricas en São Paulo, Santa Catarina y Río Grande do Sul. Camisas, jubones, pañuelos y sayas, según la tradición de la indumentaria italiana, se convertirán en las prendas de referencia para la nueva sociedad brasileña.

El pintor Henrique Bernardelli, nacido en Valparaíso de Chile en 1858 y muerto en Río de Janeiro en 1936, sigue una trayectoria semejante a los anteriores. Alumno de Zeferino da Costa y del ya mencionado Víctor Meirelles, partió para Roma en 1878, donde residió hasta 1886, recibiendo clases de Domenico Morelli y de Francesco Paolo Michetti, de quien aprendió el gusto por los temas y costumbres populares, llegando a conocer bien la cultura de los Abruzzos<sup>12</sup>. Al regresar al Brasil, no dudó en retomar esos modelos iconográficos de raíz popular italiana y firmará en Roma el lienzo titulado *Tarantella*, aunque acabará siendo destinado a la clientela brasileña. Esta pintura de la década de 1880, muestra a dos mujeres bailando la danza tradicional de Nápoles y el sur de Italia, rodeado de un grupo mayor de hombres y mujeres, con vestidos de saco, de una pieza y ceñidos a la cintura, con cuello barca, al que se suma corpiño y delantal. A pesar de tratarse de ropas populares, dignifica de tal manera a los participantes en la danza que acaba creando un *capriccio* que recuerda la teoría del *decoro*

<sup>12</sup> DAZZI (2005), p. 167.

según la cual toda escena debe recordar su finalidad y ser original en su contexto. El lienzo, de pequeño formato, no deja de ser una escena dinámica -auspiciada por el propio baile- en el que las prendas tradicionales refuerzan el sentido final del cuadro y donde cada personaje femenino muestra una lección de historia de la indumentaria.



**Figura 4.** Henrique Bernardelli. Tarantella, óleo sobre lienzo, década de 1880, Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro.

En el mismo sentido destaca *Interior de ateliê* de Raphael Frederico (Río de Janeiro, 1865-1934), firmado en Roma en 1898. Se formó en la academia imperial, luego integró el *Atelier Livre*, formado por artistas que pretendían acabar con la formación convencional y aspirar a una mayor libertad del artista. Marchó a París y entre 1896 y 1899 vivió en Roma, años en los que evidenció su interés por la cultura italiana siendo tal vez su periodo más fecundo e interesante al percibir la belleza de la modestia inherente a las clases más sencillas italianas, tal vez por entroncar con sus orígenes humildes, marcados por el hecho de ser negro<sup>13</sup>. Lo cierto es que en este lienzo no solo muestra un tema muy caro al gusto pictórico de la época, donde el *estudio del pintor* se convierte prácticamente en un género artístico, un debate de sumo interés para la historia del arte de finales del siglo XIX, sino que la indumentaria popular asume una profunda responsabilidad en la composición. La blusa es abullonada, cerrada por un corpiño, porta saya y delantal bordado, además de cofia, detalles que relevan un estatus especial muy valorado en Brasil de la migración y los migrantes como protagonistas del ansiado progreso (que, visto desde Brasil, proviene en buena medida de Italia). El estudio realizado por Arthur Valle sobre los pensionados en Roma, observa la filiación de todos los brasileños con el *Círculo Artístico Internacional*, que apoyaba a los artistas extranjeros a interactuar con la cultura italiana, en la que Frederico se adscribiría a una tendencia realista (Valle, 2007, p. 161). En ese sentido, el lienzo, a pesar de ser realista -y pincelada basada en la mancha, quizás recogiendo influencias impresionistas provenientes de París-, intentar captar psicológicamente un momento casi trágico debido a la postura adoptada por la modelo, al igual que en el caso antes citado de Bernardelli. Por ello, el recurso a la indumentaria es el elemento crucial de la composición y, no sin razón, creemos que Frederico transmitió en esta y otras pinturas de tema semejante, una percepción de Europa, concretamente de Italia, como una vía para superar artísticamente el pasado colonial, caracterizado por innovaciones limitadas.

<sup>13</sup> LEITE (1988), p. 430.



**Figura 5.** Raphael Frederico. Interior de ateliê, óleo sobre lienzo, 1898, Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro.

La comunidad migrante alemana es, sin duda, la segunda de mayor presencia en Brasil durante la segunda mitad del siglo XIX y, en consecuencia, las indumentarias tradicionales alemanas y las formas de ornato que acompañaban al vestido aportaron valiosos elementos para la construcción de un lenguaje de moda brasileño, principalmente en el Sur y Sudeste del país, cuyo origen se establece en la llegada significativa de emigrantes provenientes de diferentes lugares de Alemania y Austria y, en menor medida, de los países escandinavos, que reforzarán su presencia ya a comienzos del siglo XX.

En 1866 Hermann Otto Blumenau (1819-1899) adquirió en Alemania un telar de hierro para confeccionar tejido de malla de algodón y otros textiles para aprovechar las condiciones naturales de la colonia que él mismo había creado en el Estado de Santa Catarina y que se transformaría, gracias al asentamiento de la industria, en la ciudad de Blumenau. El éxito obtenido atrajo a otros alemanes y en 1878 se instalaron dos alemanes de Sajonia, los hermanos Hermann y Bruno Hering, creando un telar circular en la cercana ciudad de Joinville donde nació la empresa Hering, especializada en malla de algodón, que luego triunfó como una de las marcas más reconocibles de Brasil en la producción de prendas íntimas y creando colecciones de moda, un prestigio que se mantiene en la actualidad<sup>14</sup>.

Muchos de los integrantes de la colonia alemana llegada para el trabajo fabril de la producción textil, por la prosperidad que suponía, se integraron rápidamente en la sociedad brasileña del sur del Brasil, así como en São Paulo, y con su producción, unido a la confección de prendas tradicionales provenientes de la época colonial, como la confección en telar manual de mantas y, sobre todo, ponchos, crearán una imagen inconfundible de la cultura brasileña, resaltada por muchos viajeros de la segunda mitad del siglo XIX llegados al sur del país, que dejaban redactado en sus crónicas cómo les llamaba la atención de forma de vestir de estas gentes, sobre todo si las comparamos con el Brasil costero más al norte y caluroso.

El pintor Pedro Weingärtner (1853-1929) nació en Porto Alegre (Rio Grande do Sul) fue hijo de emigrantes alemanes y creció formando parte de la realidad antes descrita. A ese Estado llegaban ya en su infancia los *mascates* o vendedores ambulantes de todo tipo de productos, entre ellos los textiles, fabricados por empresas de origen alemán de Santa Catarina, que, al mismo tiempo, se vendían en São Paulo y Río de Janeiro. Este ambiente le llevó a completar su formación original en 1879 en la ciudad de Hamburgo y de ahí a París en 1880 donde residió

<sup>14</sup> PRADO Y BRAGA (2011), p. 55.

hasta 1886, y luego pasó en Roma entre 1886 y 1891 cuando retornó a Brasil<sup>15</sup>. No cabe duda de que el artista brasileño conoció los movimientos de la primera vanguardia en su etapa parisina, que le impactó en la opción formal de difuminar los detalles del lienzo para abrazar la mancha de color en su lugar; pero, sobre todo, absorbió el detallismo realista de la composición de la obra, pretendiendo que siempre escondiese un relato, donde la cocina pictórica estuviese al servicio del tema.

El lienzo *Chegou tarde!*, según el propio *Museu Nacional de Belas Artes*, fue ejecutado antes de 1891 y, por lo tanto, justo antes de retornar al Brasil, o tan pronto como llegó, demostrando en el cuadro no solo la creación de una composición narrativa realista, muy al gusto de las academias particulares de pintura de París, sino que introduce el comercio de los textiles, y, en definitiva, un debate en torno al gusto en la forma de vestir, que se nos antoja como la primera gran pintura sobre la historia de la moda en Brasil. Y queremos decir de la historia de la moda porque los participantes en el cuadro, ya sean los *mascates* vendedores o las mujeres de la tienda, evidentemente compradoras del género, visten a la manera del Brasil, ellos luciendo prendas *sulistas*, como las camisas y calzas de algodón crudo, los ponchos de lana a franjas de color y las botas de cuero, así como los complementos (sombrosos cónicos, alforjas, etc., que garantizan el prestigio de los trabajos en cuero) y ellas con vestidos de algodón a cuadros y pañoletas graciosas, tal vez de seda -que podría ser la intención del artista- con delicados bordados y rematados en flecos. Son tipos populares, sí, pero tipos populares que ponen en evidencia el progreso llegado al Brasil a través de la industria textil. Esta obra, por tanto, resume la importancia del comercio textil a través de una escena de género, la venta en el interior de un comercio, muy popular ya en la pintura holandesa y flamenca del siglo XVI que ganará fuerza en la toda la pintura europea de los siglos XVII y XVIII, en la que, además, gana fuerza el protagonismo femenino en las transacciones textiles y de la moda, como se aprecia en la señora que extiende una tela para comprobar sus calidades. Fuese o no realizada en Roma, esta pintura, contexto y tema, es completamente brasileña.



**Figura 6.** Pedro Weingärtner. *Chegou tarde!*, óleo sobre lienzo, 1891, Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro.

También nos parece pertinente incluir al pintor gallego Modesto Brocos (Santiago de

<sup>15</sup> LEITE (1988), pp. 541-542.

Compostela, 1852-Río de Janeiro, 1936), emigrado en 1872 a Río de Janeiro. Pese a realizar viajes formativos y comerciales con posterioridad por París, Madrid y Roma, será una de las figuras esenciales para la divulgación de los tipos tradicionales y el realismo social brasileño en la transición entre los siglos XIX y XX. El *Museu Nacional de Belas Artes* guarda un lienzo muy famoso y comentado por numerosos historiadores del arte titulado *A redenção de Cã*, (La redención de Cam) firmado en Río de Janeiro en 1895. El cuadro se inspira en la maldición de Noé a su hijo Cam y descendientes, después de que éste viese desnudo a su padre tras su célebre borrachera después de beber el vino de la primera viña plantada y llamara a sus dos hermanos para burlarse de él (*Génesis*, 9: 18-27). Los descendientes de Cam y su hijo Canaán serían, según la tradición, los negros de África. Así pues, este lienzo pretende mostrar el encuentro entre los descendientes de Sem (blancos) y los de Cam (negros) que, en sus cruces biológicos, emblanquecen la piel y dan como resultado una mejora racial, un planteamiento muy en boga en los años finales del siglo XIX y que, según Pereira y Sousa, fue el resultado de la influencia del escritor Olavo Bilac sobre Modesto Brocos<sup>16</sup>.



**Figura 7.** Modesto Brocos. *A redenção de Cã*, óleo sobre lienzo, 1895, Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro.

Más allá de las lecturas políticas o ideológicas o cualquier revisionismo histórico, este lienzo nos interesa porque la indumentaria juega un papel evidente para mostrar el referido emblanquecimiento. La mujer negra, sin duda, la abuela, viste un conjunto de camisa, saya y casaca tosca y alargada –que al no estar ceñida demuestra su uso popular–, prendas en todo caso muy sencillas, baratas y comunes en la sociedad más pobre de la época, cuyo corte casi sin costuras denuncia un trabajo basto que como único adorno emplea una sencilla guarnición de tafetán alrededor de la casaca, dotando, eso sí, de cierta gracia, al pañuelo que cubre la cabeza. La hija, ya mulata, y, por tanto, en un escalafón superior, viste un conjunto de falda rosa claro bordada con espigas y volante en el remate inferior de la misma, a lo que se suma una blusa blanca moteada con jaretas unida al canesú y mangas farol que, según parece reflejar el cuadro,

<sup>16</sup> PEREIRA Y SOUSA (2000), pp. 118-119.

estaría realizada en un tejido plumeti o voile, como señal inequívoca de estatus. El marido, muy complacido por la escena, viste camisa y pantalón de seda -el pantalón de seda a franjas- con caída muy confortable y calzado con *tamancos* abiertos (unos zuecos) que eran el calzado popular, es verdad, porque el pintor insiste en mostrar a un tipo popular, no a un burgués, pero que al ser blanco e inmigrante, ha triunfado en la vida. Por último, el niño, no solo blanco sino de pelo claro, juega con una naranja y levanta una mano hacia su madre, como un *salvator mundi* mundano, vistiendo un vaquerito o camisón de finísimo tejido de muselina de algodón, lo más confortable para el niño. Y es justamente ese niño, delicadamente vestido, el que redime a Cam en la lectura simbólica propuesta por Brocos.

No podemos concluir este estudio sin realizar una referencia al gusto por el lujo y el exotismo del vestir que también se aprecia en otros pintores de la época, como en *Descanso da modelo*, de 1882, del pintor José Ferraz de Almeida Júnior (1850-1899), formado entre São Paulo, Río de Janeiro y París, en torno al preciosismo, a veces, cercano al simbolismo. En este caso, se trata de un espléndido lienzo realizado por el artista nacido en Ituú (São Paulo), formado en la *Academia Imperial*, pero con una larga y fructífera etapa de aprendizaje en París entre 1876 y su retorno y establecimiento en Río en 1882. El preciosismo de su obra evidencia la formación junto a Alexandre Cabanel, que se trasluce en este lienzo que, según Fernanda Pitta, refleja el estudio no de un aprendiz, sino de un maestro<sup>17</sup>, rodeado de elementos de lujo para posibles composiciones pictóricas, algo solo alcanzable por los grandes artistas de éxito. El refinamiento de la composición, alimentado por elementos compositivos de lujo como los instrumentos musicales -entre ellos el piano frente a la cual se sitúa la modelo-, queda reforzado por la luminosidad de la escena<sup>18</sup>; sin embargo, el éxito del cuadro se alcanza, bajo nuestro punto de vista, en el exquisito contraste entre la desnudez de la modelo y el vestido caído sobre el banquillo del piano y la pañoleta de seda, imagen de la opulencia orientalista que invita a la sensualidad. En realidad, se trata de dos prendas; una túnica de seda en franjas, que recuerda el estampado madras, tan de moda a finales del siglo XIX, caída sobre el cuerpo y sujeta a la cintura, y una deliciosa pañoleta en seda oro ribeteada en una pasamanería de hilo de oro (todas estas calidades las interpretamos según lo que quiere mostrar el pintor, pues lo que tenemos en realidad es solamente la técnica artística), que demuestran el interés por sofisticar a la modelo, que está de espaldas y cuya insignificancia queda superada por los indumentos lujosos que viste. En definitiva, que si todos los elementos presentes en el cuadro exaltan las capacidades y recursos del artista para poder pintar (de ahí su postura relajada y complacida frente al caballete, fumando, mientras se inspira en la modelo), la elección de los tejidos refuerza la idea de que el lujo de París es y debe ser un medio sofisticado para los pintores del Brasil y que, en definitiva, la migración no solo es de personas, sino también de gustos o ideas, que enriquecen al migrante contribuyendo al debate intelectual en su país de origen; es decir, que este cuadro tan parisino es, realmente, carioca.

---

17 PITTA (2017), p.135.

18 SILVA (2018), pp. 33-34.



**Figura 8.** José Ferraz de Almeida Júnior. Descanso da modelo, óleo sobre lienzo, 1882, Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro.

Podemos concluir que los estudios de la moda y la indumentaria no solo complementan las investigaciones sobre la historia del arte desde la perspectiva de la teoría de los estilos o la evolución de las técnicas artísticas, sino que refuerzan la interpretación iconológica o simbólica que pueda encerrar cada obra en el momento en que fue pintada, ya sea para el disfrute del cliente o de la sociedad en general. La elección de estos cuadros pretende demostrar que la representación de la forma de vestir va en paralelo a la propia historia del Brasil y que los movimientos migratorios no hacen otra cosa que influir en la evolución del comercio, las ideas y la cultura material en la que se integra la moda; por lo tanto, rastrear la moda en el arte aporta una información valiosísima sobre el autor y la cultura de su país, en este caso, de la evolución del arte y la moda en el Brasil.

#### BIBLIOGRAFÍA

- CASTRO, R. (2005). *Carmen: a vida de Carmen Miranda, a brasileira mais famosa do século XX*. São Paulo, Brasil: Companhia das Letras.
- DAZZI, C. (2005). *A recepção do meio artístico carioca à exposição de Henrique Bernardelli de 1886 – a apreciação da imprensa*. I Encontro de História da Arte – Ifch / Unicamp (pp. 160-168). São Paulo, Brasil: UNICAMP.
- DAZZI, C. (2006). Pensionistas da Escola Nacional de Belas Artes na Itália (1890-1900)- Questionando o «afrancesamento» da cultura brasileira no início da República. *19 & 20. Rio de Janeiro*, v 1, nº 3. Recuperado de [http://www.dezenovevinte.net/ensino\\_artistico/pensionista\\_1890.htm](http://www.dezenovevinte.net/ensino_artistico/pensionista_1890.htm)
- FLÜGEL, J. C. (2015). *Psicología del vestido*. España: Editorial Melusina.
- FREYRE, G. (2011). *Novo Mundo nos Trópicos*. São Paulo, Brasil: Global Editora.
- GUTIÉRREZ VIÑUALES, R. (1997). *El Neoclasicismo y el historicismo en la pintura iberoamericana del XIX. Pintura, escultura y fotografía en Iberoamérica, siglos XIX y XX*.

- Madrid, España: Ediciones Cátedra.
- ICOM. Icom Brasil. Recuperado de [http://www.icom.org.br/?page\\_id=12](http://www.icom.org.br/?page_id=12) (consultado el 17 de julio de 2022).
- LEITE, J.R.T. (1988). *Dicionário crítico da pintura no Brasil*. Rio de Janeiro, Brasil: Artlivre.
- MARTINS, C. y PICCOLI, V. *Revelando um acervo*. Coleção Brasileira. São Paulo, Brasil: BEI Comunicação.
- PEREIRA, S. G. (2001). *Academia Imperial de Belas Artes no Rio de Janeiro: revisão historiográfica e estado da questão*. *Arte & Ensaio*, (8), 73-83.
- PEREIRA BUENO, F. y SOUSA JIMÉNEZ, J. (2000). *A redención de Cam de Modesto Brocos: ilustración da política migratoria brasileira nos inicios da República Velha*. *Estudios Migratorios*, (9), 113-125.
- PITTA, F. (2017). *O jabuti e a paleta: o ateliê e o artista em Almeida Júnior*. *Concinnitas* (18/1), pp. 123-151.
- PRADO, L. A. y Braga, J. (2011). *História da Moda no Brasil*. São Paulo, Brasil: Disal Editora-Pyxis Editorial.
- SILVA, D. A. A. da (2018). *Segredos de um ateliê: um estudo iconográfico - musical da obra descanso do modelo* (1882) de Almeida Júnior (1850-1899). Manaus, Brasil: Universidade do Estado do Amazonas.
- VALLE, A. G. (2007). *A pintura da Escola Nacional de Belas Artes na Iª República (1890-1930): da formação do artista aos seus modos estilísticos*. Rio de Janeiro, Brasil: Escola de Belas Artes / Universidade Federal do Rio de Janeiro.