

EPISODIO

monvoisin

UN PINTOR FRANCÉS EN EL CHILE DEL SIGLO XIX



MUSEO
NACIONAL
BELLAS
ARTES



E P I S O D I O

monvoisin

UN PINTOR FRANCÉS EN EL CHILE DEL SIGLO XIX





ÍNDICE

Presentación	6
Varinia Brodsky Zimmermann	
DIRECTORA MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES	
Episodio Monvoisin.	
Un pintor francés en el Chile del siglo XIX	10
Roberto Amigo	
CURADOR	
Retratos y Salón de París	34
Retratos	44
Los Molles	88
Capilla	94
Pinturas Salón	100
Selección de fichas razonadas	114
Exposiciones	194
Bibliografía	196

PRESENTACIÓN

Varinia Brodsky Zimmermann

DIRECTORA MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES



Episodio Monvoisin. Un pintor francés en el Chile del siglo XX, se constituye en un ejercicio curatorial y un esfuerzo institucional de gran relevancia. Figura esencial para la historia del arte en Chile y parte de Latinoamérica, Raymond Monvoisin ha sido el centro de las investigaciones recientes al interior del Museo Nacional de Bellas Artes.

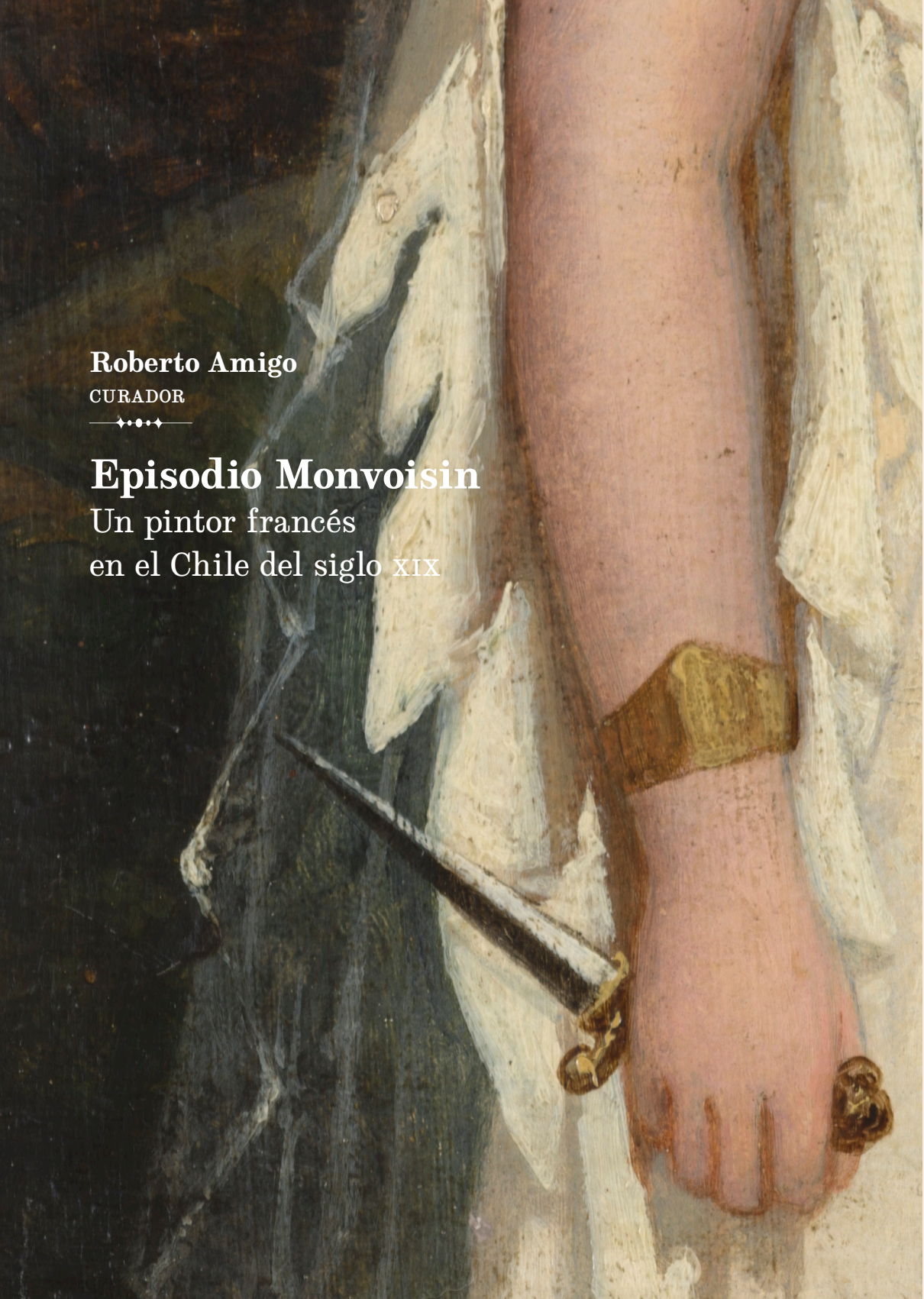
Producto de numerosas y sólidas alianzas institucionales, públicas y privadas, la muestra ha sido una valiosa oportunidad para comprender el universo creador y simbólico del artista, como también el contexto que lo recibe, quiénes conformaron su círculo más cercano y la recepción de su obra en Chile, dejando un impacto de grandes reverberaciones hasta el día de hoy a más de 180 años de su primera muestra en nuestro país. El gran conjunto de obras seleccionadas por el curador argentino, Roberto Amigo, da cuenta de los múltiples géneros de la pintura que abordó el artista, a partir de las necesidades de una sociedad en ciernes, especialmente en lo que refiere a la autorepresentación de una clase en ascenso en términos económicos y políticos. Significativa es la incorporación a la muestra del retrato de *Jose Manuel Ramírez Rosales*, adquirido el 2024 por el Museo para integrar su colección. Esto da cuenta de la importancia de la investigación al interior del MNBA y la resonancia de sus resultados en la gestión institucional.

Importante fue, también, el traslado a Santiago de la pintura de *Cristo y Magdalena* de la Catedral Metropolitana de la Santísima Concepción. Un enorme esfuerzo colaborativo y generoso, que permitió contar con esta magnífica obra que sale, por primera vez, del espacio religioso que la alberga desde 1852, fecha de su creación. El traslado de obras desde diferentes puntos del país, así como el registro de obras tan relevantes como los murales de Los Molles, dan cuenta de la enorme labor llevada a cabo por el equipo del Museo para poder poner a disposición pública el legado de Monvoisin. La participación del coleccionismo privado fue esencial para el desarrollo de esta exposición, consolidando una relación de larga data entre el Museo y la sociedad civil.

Asimismo, la presencia de obras de artistas del círculo del pintor, permitieron desmontar hipótesis arraigadas en la historiografía nacional, como las relaciones de dependencia entre maestro y alumno, especialmente en el caso de las mujeres artistas. La historia y producción artística de Clara Filleul, es ejemplo de lo anterior. Las múltiples preguntas que abre tanto la investigación como la muestra que hoy celebramos, deja abiertas las posibilidades de reinterpretación simbólica y del significativo aporte que tuvo la pintora francesa en la consolidación del taller Monvoisin y de la independencia creadora e intelectual de la artista.

El presente catálogo incluye, también, una selección de fichas razonadas de obras, producto del intenso y significativo trabajo realizado en el marco del proyecto *Monvoisin en América*, cuyo capítulo chileno estuvo liderado por el MNBA y su equipo. Contó con la participación de un importante grupo de investigadores e investigadoras latinoamericanas de reconocida trayectoria académica, quienes aportaron con sus escrituras y rigurosidad científica en la construcción de un catálogo razonado que se encuentra en línea en la base de datos Quinsac. De este modo, tanto el proyecto de largo alcance que dio origen a la exposición, como la puesta en escena y difusión de la muestra, aportan no solo al conocimiento de la obra de Raymond Monvoisin en Chile, sino también a la integración cultural de la región, al trabajo colaborativo entre museos e instituciones culturales y la conformación de una red de investigación interdisciplinaria que fortalece el conocimiento y la mirada sobre historias comunes, cuyo fin principal es entregar a los públicos y comunidades diferentes aspectos y lecturas sobre figuras y contextos que pertenecen a nuestra memoria colectiva.



A detail from a painting showing a foot with a gold band and a dagger. The foot is pale pink, with a gold band around the ankle. A dagger with a dark hilt and a silver blade is positioned diagonally across the foot. The background is dark and textured.

Roberto Amigo

CURADOR

Episodio Monvoisin

Un pintor francés
en el Chile del siglo XIX

La estadía y obra de Raymond Quinsac Monvoisin (Bordeaux, 1790-Boulogne-sur-Seine, 1870)¹ en Chile permiten pensar uno de los problemas de la cultura decimonónica en los países sudamericanos: cómo se trasplantaron los géneros pictóricos y se transformaron en una nueva territorialidad que presentaba débiles mecanismos sistémicos de control. Desde ya, no se trata del único artista implicado en el proceso de establecer formas modernas de representación visual, pero, sin duda, es uno de los más relevante de los activos en Chile a mediados del siglo XIX. El proyecto *Monvoisin en América* reunió a especialistas sudamericanos para observar nuevamente su obra y la del discipulaje dispersa en la región. Esta exposición, centrada en una selección de las pinturas conservadas en territorio chileno, es resultado de las discusiones y la investigación colectiva difundida en los aspectos históricos, estéticos y técnicos en publicaciones y, actualmente, en una base de datos activa y accesible.

Episodio, se entiende aquí, como parte integrante de una narración mayor, tanto en el corpus del artista como en la historia del arte chileno. Interesa, entonces, tanto las aspiraciones como las fallas del proyecto moderno del arte republicano conservador y el papel crucial del pintor bordelés en el mismo.



El deseo del arte erudito, en la comprensión fijada en el vínculo de París con Roma, fue instrumental para lograr equiparar sensibilidad con progreso económico. El impulso a la creación artística buscaba confirmar la nación como par entre las “civilizadas”, problema agudizado a lo largo del siglo, pero principalmente centrada en la evolución del gusto burgués que tomase distancia de la tradición virreinal. El universalismo europeo era el fundamento renovador del arte, obligación heredada por la propia condición republicana. Así, si el retrato actuaba como legitimación social de individuo y clase, aspiraba a esa universalidad en el modo de representación. Desde este punto, adquiere otro matiz: establecimiento del patrón universalista, que puede ser replicado y expandido en la región, como ocurrió efectivamente con la “escuela cuyana de pintura” (Díaz Ruiz y Sánchez Maratta, 2019; Díaz Ruiz, 2023).

En la sociedad conservadora chilena, el retrato individual no pudo haberse comprendido, en muchos casos, fuera de la pertenencia al linaje. Implantar formas modernas de representación no implica necesariamente que su recepción doméstica tenga el mismo tenor; la imagen actuaba más que en la sociabilidad en la fortuna de una cadena de representación en el tiempo. A grandes rasgos puede pensarse en un eje diacrónico de la retratística de la primera mitad de aquel siglo: de José Gil de Castro a Raymond Quinsac Monvoisin, con dos eslabones con los que se ha confundido la obra del bordelés: el austriaco, radicado en Filadelfia desde 1817, Francis Martin Drexel (Amigo, 2019) y el francés Amadeo Gras (Gras, 1946). Drexel, prácticamente olvidado -activo en el Pacífico sur entre 1826 y 1830- es apenas una mención en la

¹ Nota: se ha normalizado la ortografía en las citas del siglo XIX. Agradezco la lectura de Gloria Cortés, Alberto Sánchez Maratta y Juan Pablo Pérez Roca. En los registros tempranos de la academia francesa, su nombre es Pierre Raymond Jacques. Esta diferencia con el habitual ha generado confusión con el hermano (este se identifica gracias al agregado aîné, el “mayor” en los registros de salón, al no lograr ingresar a la École se dedicó a la litografía). Luego, utilizó el nombre de su acta de bautismo, “Auguste”, junto con el “Raymond” y agregó el “Quinsac”, referencia al solar familiar en la Gascuña, en algunos casos precedido con “de”. La fecha de nacimiento correcta es 1790, en alguna bibliografía se consigna 1794, confusión surgida por la reducción de años realizada por el propio pintor para cumplir los requisitos de edad de la academia.

bibliografía; Gras, violinista y pintor, realizó durante dos décadas el itinerario de retratista regional, con los obligados altibajos en la calidad, actor principal de una práctica que aún no ha sido estudiada en su alcance.

Lo excepcional, entonces, no es la presencia de pintores de diversas nacionalidades (entre otros, puede sumarse a los británicos Charles Wood y John Searle, el bávaro Johann Moritz Rugendas), sino que el “proyecto Monvoisin” de un sector de la elite radicaliza la impronta francesa, no por el fracaso del proyecto académico sino por el objetivo secundario de responder a la demanda. Luego de 1849, la llegada del napolitano Alessandro Ciccarelli para dirigir la Academia Nacional -la primera republicana de Hispanoamérica- establece la norma, la jerarquía del género y la profesionalización; enseñanza artística desterritorializada que se tiñó de contenido moral. Ciccarelli con oficio y fe católica cumplió correctamente su papel. La discusión sobre el paisaje, como sensibilidad ante la naturaleza local, fue uno de los primeros síntomas de esa desterritorialización más que de la nueva autonomía de ese género.

En el caso de Monvoisin no fue relevante la búsqueda ilustrada de las costumbres locales y de la naturaleza que las determina comparativamente con otros territorios, discurso ocupado, principalmente, por Rugendas y Ernest Charton como artistas románticos. Viajero sin Humboldt, es un pintor sin sensibilidad para el paisaje americano que se reduce al recurso de fondo compositivo, una nota necesaria de localización, fondo montañoso como señal del paisaje chileno más que registro de la naturaleza. En el cruce de la cordillera, en diciembre de 1842, los apuntes pictóricos conservados muestran una mirada objetiva, de ejercicio de artista².

El conservadurismo chileno, centralista y censitario, es un régimen de propietarios; sin afirmar una relación lineal entre ideas estéticas y políticas, interesa el término *propiedad* para pensar Monvoisin en Chile, en su alcance para definir lo burgués: posesión, dominio, goce, atributo, cualidad y semejanza; también en su noción de accidente necesario e inseparable, y en el gramatical de exactitud de las voces. Propiedad permite tanto entender la necesidad de fijar la semejanza como emancipación individual sobre lo colectivo, en la que el retratado afirma su contemporaneidad y su dominio burgués. En su punto máximo este se afirma en la adquisición del pasado artístico europeo. Esto diferencia a Monvoisin del resto de los extranjeros activos en la región: habilita la posesión física de una tradición pictórica entendida como ejemplar. Por eso, interesa menos el retrato aislado notable que el conjunto de su producción chilena.

El *episodio Monvoisin* en Chile encarna las dificultades del doble programa que contiene la cuestión de *propiedad*: para las elites *traducción* en tanto educación e interpretación; para los sectores populares desposeídos *instrucción* en tanto educación y orden. El retrato -desde la cuestión de propiedad- es un signo de la desigualdad. Los sectores pobres urbanos y rurales, los indios y soldados de tropa son tipos costumbristas: resultado del registro, de la mirada ilustrada o exótica. (Nota: tal vez por eso la constante historiográfica de hallar un nombre a la *Porteña en el templo*). Monvoisin como *pintor propietario* del arte chileno. (Otra nota: literalmente materializa este concepto con la compra del fundo Los Molles)³.

² Las vistas de Río de Janeiro son de compleja autoría. Se encuentran paisajes de los alrededores de Roma y tardíos en París. Muchos de sus discípulos franceses practicaron el género de paisaje, dominante en el gusto burgués entrado el siglo (Amigo, 2023).

³ Gloria Cortés, en conversación, me ha indicado que se necesitaría un tercer concepto para la clase proletaria

La expectativa con su tarea, considerada fundacional, fue válida, ya que Monvoisin no era desconocido entre la elite chilena. Aunque siempre reiterada en la bibliografía una de las noticias de *El Progreso* (03.02.1843) no está de más transcribirla: “Su pincel es ya conocido en Chile, donde existen los retratos de los sres. Egaña, Palazuelos, Barra y Ramírez. Ha sido además maestro de dibujo de algunos jóvenes chilenos en el arte que con tanto lustre profesa él.” Su llegada era “un paso más hacia el progreso. Podemos decir con orgullo que hoy día se abre para Chile una nueva era artística y que muy pronto se hablará en el mundo de la escuela de pintura chilena.”



La especulación sobre los motivos personales por los que Monvoisin aceptó la invitación chilena es constante en las biografías sobre el artista (principalmente James, 1949; Solá y Gutiérrez, 1948). Se ha señalado los conflictos afectivos con su mujer, Domenica Festa, y la búsqueda de un clima templado por sus problemas de salud, por los que descartó San Petersburgo, destino elegido por artistas próximos: Horace Vernet, también bordelés, y Joseph-Désiré Court (autor de los retratos de Isidora Goyenechea y Luis Cousiño). En sus apuntes autobiográficos, difundidos en la década de 1940, anotó la falta de éxitos honorarios y económicos.

Una particularidad del arribo de Monvoisin fue haber traído las pinturas realizadas durante los veinte años anteriores a su partida de Francia en abril de 1842. Se trata de un caso único por el volumen y la relevancia de las piezas; la mayoría de ellas con el prestigio adquirido por su aceptación en el Salón de París. Las obras se transportaron por barco a Valparaíso, mientras que el artista tuvo una estancia obligada en el Río de la Plata por las dificultades climáticas en el canal fueguino que obligaron el regreso a puerto seguro. La decisión posterior de proseguir el viaje por tierra implicó esperar la cercanía del verano para el mejor cruce de la cordillera, así partió de Buenos Aires en noviembre para llegar en fecha próxima al arribo a puerto chileno de los cajones con su obra.

En septiembre solicitó un pasaporte para dirigirse a Córdoba -parada obligada en el camino al oeste- donde se registra que no viajaba solo, sino con una “hija” (*La Gaceta Mercantil*, 14-16.09.1842). Se ha especulado que se trata de Clara Filleul (Aguirre Saravia, 1964), suposición que presenta un problema: la participación de la artista en la *Exposition de l'Industrie* de mayo de 1844, según Gloria Cortés, aunque esto no indica su presencia obligada en París en septiembre de 1842. La existencia de esta probable colaboradora permite comprender cómo pudo responder tanto a la demanda de retratos como al encargo de Picolet d'Hermillon -cónsul de Cerdeña encargado de asuntos franceses durante conflictos diplomáticos- de las telas costumbristas con formato salón *Porteña en el templo*, *Soldado de la Guardia de Rosas* y *Gaucho federal*, que se distancian de lo descriptivo que define al género para desarrollar las dos primeras, una pintura de ideas que suma una lectura moralizante a la mirada exotista (Amigo, 2007; véase Marino, 2023). Únicamente

ascendente y la pequeña burguesía comerciante que contratan a pintores menores, como los quiteños, para simular esa pertenencia de traducción. Es, sin duda, una cuestión que debo pensar, pero aquí se trata de señalar el doble programa en el que actúa Monvoisin. Tal vez, ese tercer concepto debamos pensarlo como emulación, por su sentido positivo, que alcanza tanto a los pintores quiteños como a retratistas itinerantes por regiones.

con el par dedicado al naufragio y cautiverio de Elisa Bravo puede encontrarse un enfoque similar en la etapa chilena.

Entre los retratos rioplatenses sobresalen los de la familia Llavallol Merlo, grandes comerciantes exportadores, los primeros realizados con el uso del cuero como soporte; material que también utilizó en retratos chilenos de 1843, tal vez cueros transportados desde Buenos Aires. Según los descendientes de Monvoisin el retrato del gobernador federal Juan Manuel de Rosas fue un estudio preparatorio para uno ecuestre de tamaño natural ejecutado en Chile, obra perdida supuestamente durante la guerra franco-prusiana (Schiaffino, 1933: 125). Este retrato es la única obra relevante que conocemos realizada en Buenos Aires transportada a Santiago⁴. Al llegar a Mendoza, fue recibido festivamente, lo que no corresponde con la llegada de un prófugo, más cuando el gobernador provincial José Félix “el fraile” Aldao era un férreo caudillo federal. En Mendoza conoció al pintor mulato Gregorio Torres, que había intentado la pintura de historia local (Amigo, 2021). Torres había estado en Santiago y estudiado con José Luis Borgoño en el Colegio Romo en 1837, dato de interés para comprender su inclusión como asistente. Así, al salir de Mendoza, el 12 de diciembre de 1842, Monvoisin había avanzado en la estructura de su taller, preparado para una demanda que supuso tan intensa como la de los últimos meses, y en colaboradores para el ejercicio de la docencia, acorde al contrato que impulsó su viaje.

La enseñanza del dibujo para las prácticas artesanales es una cuestión ilustrada tardocolonial, impulsada en la metrópolis por Campomanes. Para Sarmiento, uno de sus principales promotores, formaba parte de la totalidad cultural que debía abarcar toda la vida del individuo, desde donde sentarse hasta cómo vestirse, por eso debía integrarse en una política de educación común y popular (Amigo, 2012). Josefina de la Maza (2014: 68) ha subrayado que el principal objetivo de la invitación del gobierno de Manuel Bulnes fue la normalización de la enseñanza del dibujo técnico, asunto indispensable para el progreso de la industria local. Tarea en la que el artista tenía experiencia, ya que había enseñado a obreros en sus inicios parisinos. Esta afirmación debe contextualizarse dentro del proyecto general de la estructura educativa: en 1842 se abrió la Universidad, con el rectorado de Andrés Bello, se fortaleció el Instituto Nacional, se afirmó el programa de la Escuela Normal de Preceptores y se proyectó la Escuela de Artes y Oficios. El dibujo fue parte principal en todos los niveles. En la enseñanza privada destacaban el mencionado Colegio Romo, Colegio de Santiago, el de las hermanas Cabezón y Colegio Zapata activos en los años cuarenta. Además, en 1845 se abrió el curso de la Cofradía del Santo Sepulcro, en el templo de San Agustín, trasladado luego al de San Francisco, dirigido a la instrucción obrera (Pereira Salas, 1992: 51). En el Instituto Nacional los alumnos cursaban dibujo lineal, natural y de

⁴ El retrato de Rosas alimentó la leyenda del temor del artista por su vida y la presurosa huida de Buenos Aires, lo que no corresponde con el pasaporte de tránsito del 29 de noviembre, menos aún, en un contexto determinado por la construcción de buenas relaciones de la Confederación Argentina con el gobierno francés, luego del apoyo de este a la causa liberal, incluso con el bloqueo del estuario. La estadía de Monvoisin coincide con la aceptación del conde Alexander de Lurde como ministro plenipotenciario para mediar en la guerra civil del Río de la Plata. Las relaciones -si las definimos por los encargos de retratos- fueron con los principales importadores de ambas plazas, Buenos Aires y Montevideo, como los Zumarán, Lezica, y los mencionados Llavallol. No tenemos registro, aunque debe haber conocido, por lo menos, a los artistas franceses activos en Buenos Aires, Jean Philippe Goulu -el de mayor calidad plástica- y Charles Henri Pellegrini, este último invirtió sus ganancias como retratista en la adquisición de una estancia para la explotación agropecuaria, modelo que siguió Monvoisin.

paisaje. El estímulo para adquirir esta instrucción llevó a que el gobierno otorgase, en 1844, la excepción del servicio de milicias a los que cursaran dibujo lineal.

El primer escalón -dibujo lineal y técnico- estaba cubierto en Chile, entre otros, por José Luis Borgoño y José Zegers. El primero había estudiado con Monvoisin en Europa, y en 1843 asumió la enseñanza de pintura en el Instituto Nacional; dictaba dibujo en los colegios de Santiago y Romo; el segundo estuvo a cargo del curso de dibujo para obreros en el Instituto Nacional, además fue el traductor del célebre texto de Bouillon usado en los programas; incluso Sarmiento se consideró capacitado para la enseñanza del dibujo en la Escuela Normal de Preceptores.

El dibujo también ocupaba un papel predominante en la educación femenina, entendido como actividad placentera que cultivaba la razón desde lo sensitivo, y si la capacidad lo permitía se expandía en el bordado, la miniatura y la pintura. Sarmiento, ejemplificaba, con su hermana Procesa ese recorrido, luego discípula del pintor francés en su estadía santiaguina. Apoyada desde la prensa por Sarmiento, Manuela Cabezón de Rodríguez abrió una “escuela de señoritas” (*El Progreso*, 26.11.1843)⁵. Monvoisin fue el maestro contratado para las clases de dibujo y pintura, en un programa donde se destacaba la importancia de la música vocal, instrumental y el baile. El mismo Sarmiento, tiempo después, comentó los resultados obtenidos:

"Creemos oportuno notar que entre la multitud de obras de mano que ostenta la exhibición de la Señora Cabezón, ocupan un lugar distinguido los cuadros de pintura a la aguja, que han llegado ya a generalizarse en el país, entre los cuales hemos visto algunos que pueden aspirar al dictado de dechados. Desgraciadamente el estudio del dibujo goza aun de poco favor para con los padres de familia, y no es extraño que esta parte de la educación femenil, que tan distinguido lugar ocupa en la educación inglesa y francesa, no ostente entre nosotros grandes resultados. El bordado de paisajes sería entonces un complemento de la pintura; en lugar de ser como hasta aquí, una ocupación mecánica, sin arte y sin verdaderos resultados. Es muy digno de observarse que toda la obra de pincel que estos cuadros requerían ha sido esta vez ejecutada por una señorita que a recorrido ya todos los diversos ramos de dibujo, desde la sombra a uno y dos lápices y la fumina, hasta la aguada y el óleo, en el que ha obtenido algunos resaltados, gracias a la oficiosidad del Sr. Monvoisin, que hizo encargarse de dirigirla. Algunos trabajos, de estos ramos completaban la exhibición de la Señora Cabezón, como una muestra de lo que puede alcanzar el talento de las mujeres cuando se le presta el poderoso auxilio de la educación." (*El Progreso*, 24.01.1845).

La centralidad de Monvoisin en la enseñanza del dibujo no se encontraba claramente establecida al superponerse con otros objetivos de diferente escala, expresados en la carta del representante chileno en Francia, Francisco Javier Rosales (08.04.1842):

⁵ Pereira Salas anota que Cabezón abrió en su colegio, en septiembre de 1843, un “departamento especial para personas maduras” con la cátedra de pintura a cargo de Monvoisin (Pereira Salas, 1955: 49).

“proteger y adelantar la enseñanza pública en Chile, y sobre todo hacerla extensiva a las masas [...] para plantear en Chile una escuela de dibujo aplicado a las artes y a la industria, y que pudiese al mismo tiempo formar una escuela de pintura.” Para estimular el interés del artista, Rosales le informó que podía obtener ganancias de la demanda de retratos y pintura devocional, además de ejecutar las obras de pintura encargadas por el gobierno (James, 1949: 28).

El Progreso había impulsado la preparación de las salas para abrir la academia proyectada, con la designación de Borgoño a cargo de las clases como profesor adjunto y de Torres como inspector. Sarmiento intervino en la opinión pública para señalar cuál debía ser el objetivo: organización de la academia para la enseñanza de la pintura profesional para lograr la autonomía en el arte en el desarrollo de los diversos géneros y sostener la exposición anual en el día patrio⁶. Aunque se dispusieron fondos estatales mínimos, la demanda del artista por un mayor equipamiento la postergó sin plazo determinado. Es probable que el artista haya considerado que la adquisición de su obra francesa para ser utilizada como modelo debía ser parte de los elementos necesarios para cumplir con la formación de los alumnos, ejercicio que aplicó en la enseñanza privada. El gobierno supuso que contaba con alternativas futuras, una de ellas la posibilidad de que Antonio Gana Castro, becario en Francia, pudiera hacerse cargo, pero esto fue impedido por su muerte temprana.



Monvoisin confiaba en hacer “nacer un gusto desconocido sin duda en un país aún virgen” (James, 1949: 26), para lo cual contaba con el primer paso de la exposición de sus pinturas. La muestra se inauguró el 4 de marzo de 1843, en la Universidad de San Felipe, aunque no incluyó el total de la pintura traída a Santiago, la selección fue una notable exhibición del dominio técnico de la pintura de historia y género histórico, de carácter literario más que didáctico moralizante. El público no solo contemplaba géneros pictóricos y tamaños de formato excepcionales sino también la reunión inusual -incluso para los grandes centros artísticos- de obras de un único artista a lo largo del tiempo. Es probable que para Monvoisin no haya sido el éxito comercial esperado. En septiembre de 1845, ya marchado temporalmente a Perú, dejó a Pedro Palazuelos la gestión infructuosa -con argumentos muy similares a los de Sarmiento- para la adquisición de cinco pinturas por el estado. Las obras circularon por manos particulares hasta concentrarse la mayoría de las más relevantes en el Palacio Cousiño por sucesión o compras de mercado secundario (Cortés y Cuevas, 2023: 117-118).

⁶ “Nuestros colegios no habían producido un retratista, que hiciese profesión de su talento; ni hemos podido enriquecernos con cuadros de alguna extensión, que mostrasen el pincel chileno. La educación pública ha estado trunca hasta hoy: terminaba sus tareas en el momento mismo que se preparaba a dar sus resultados; y hasta ahora estamos a merced de pinceles extranjeros. [...] Muchos de nuestros jóvenes con los estudios que han hecho en el dibujo y la dirección de un maestro hábil, podrán ejercitarse con honra y provecho en la noble profesión del retratista, y no pocos abandonarse a las inspiraciones del arte. Asuntos religiosos, históricos y de costumbres nacionales servirán de tema a sus ensayos; y nuestros templos y nuestros salones se enriquecerán de producciones nacionales. Quisiéramos que desde el momento que se organice la academia, se reglamente una exposición anual en que los jóvenes artistas muestren al público sus ensayos. Sin un estímulo de este género, los esfuerzos que se hacen para hacer progresar las artes liberales serían del todo infructuosos. El talento necesita aplausos y luz a torrentes para existir. La oscuridad y el silencio lo matan, lo sofocan. Desde ahora indicáramos el diez y ocho de setiembre como el día llamado para ostentar estas galas con que ha de coronar la patria.” (*El Progreso*, 11.02.1843).

La muestra fue acompañada por dos textos, el primero de Sarmiento (*El Progreso*, 03.03.1843), el segundo la explicación de las pinturas por el propio artista (*El Progreso*, 04.03.1843). Sarmiento “primerea”: publicó su elogioso comentario crítico antes de la inauguración, y postergó la explicación de las obras por el artista para el día siguiente, cuando estas necesarias aclaraciones han sido traducidas por el mismo periódico y que el escritor argentino ha tenido a libre disposición. Sarmiento -que no ha viajado a Europa ni a Río de Janeiro, ni siquiera a Buenos Aires- afirmó cómo tiene que mirar el público y qué asunto preferir. El mismo, confesó, con su exageración característica, que no entiende palabra de pintura. “No nos acordamos donde es que hemos leído que son tres los sistemas en que se divide la pintura moderna; a saber, la tradición, la imitación literal de la realidad y la libre interpretación de los modelos”, Monvoisin, agregó, pertenece al último porque representa “las pasiones e intereses que en el momento elegido agitan a todos y a cada uno de los personajes que retrata, es una creación suya, una obra exclusiva de su fantasía que ha creado de nuevo y poetizado la realidad pasada”. La referencia que afirmó no recordar es de uno de sus autores predilectos: *Nouveaux fragments philosophiques* de Victor Cousin, publicado en 1828, cuando explica a Aristóteles, contenido simplificado por el cuyano. En la escritura se percibe la huella de la oralidad: lo comentado por el propio artista y, sin duda, los pareceres recogidos antes de la apertura pública por un pequeño grupo que ha tenido acceso. El arte de su tiempo que pudo conocer, entonces, fue el reproducido en las revistas ilustradas. Un ejercicio de lecturas y de lo escuchado, traducciones. Analogía entre el pintor europeo y el escritor criollo como agentes de civilización que captan las pasiones de los pueblos como pintor y escritor *históricos* (Contreras, 2012: 89). Monvoisin en su texto no propuso jerarquías entre las pinturas exhibidas, la extensión dedicada a cada una de ellas estuvo sujeta a la complicación narrativa del asunto, sin incluir la cita erudita para el público que aparece en los catálogos del salón parisino. Sarmiento actuó para formar la opinión pública, en la obra de Monvoisin -especialmente *Séance du 9 thermidor*- encontró el aval para su entendimiento de la cultura y su posible proyección americana.

Para calibrar la elección de obras realizadas por Monvoisin es necesario recorrer parcialmente su biografía, en particular su fase romana y los envíos al salón. Monvoisin inició su formación con Pierre Lacour, maestro de su ciudad natal fallecido en 1814, quien apenas lo menciona en sus memorias. Destacados alumnos de Lacour, como Jean Aloux, siguieron como discípulos de Pierre-Narcise Guérin, tal vez, por ello fue el maestro elegido por Monvoisin en 1815. Ingresó a la *École des beaux-arts* el 9 de marzo de 1816 y, desde sus inicios, estuvo bajo la línea Regnault-Guérin, tanto estilísticamente como en la protección dada por este último para afianzar la carrera artística. El primer éxito fue en el concurso de bocetos para alumnos con *La mort de Darius*, apenas días después de su ingreso. Al taller de Guérin concurrió Eugène Delacroix, con el que compartió estudio.



Luego de haber salido segundo en el concurso de 1820 con un óleo logrado en el estilo de Guérin, *Achille demandant à Nestor le prix de la sagesse aux jeux olympiques*, el año anterior tampoco había alcanzado el premio con *Samson livré aux Philistins*. Guérin, nombrado director de la Academia en Roma, gestionó que se le otorgase la

pensión a Roma (sin este recorrido era muy difícil luego ser competitivo en los encargos y en los salones) como gratificación acordada por el Rey. James menciona que la intervención de Luis XVIII fue consecuencia directa del retrato de cuerpo entero, de paradero desconocido, para la residencia de Aix-en-Provence (James, 1951; 1954).

La obra más temprana expuesta en Santiago, *Aristomène*, fue finalizada en Roma, donde fue expuesta en agosto de 1823, y presentada al salón parisino del año siguiente. El tratamiento anatómico de los cuerpos, el efecto teatral de la luz y el asunto de la Antigüedad clásica podían funcionar como modelo para la copia del aprendizaje académico. La otra pintura romana es uno de los retratos más logrados de Monvoisin: el del chileno José Manuel Ramírez Rosales. Los parentescos formales con retratos de Ingres y Girodet-Trioson indican un artista atento a diversas soluciones formales según el género⁷. La tipología del retrato de exterior es poco frecuente en su producción, aquí el paisaje de fondo es el del foro romano. El libro y las ruinas expresan la educación del artista en directo contacto con el pasado antiguo, en límite difuso con el *connoisseur*, viajero ilustrado. Su paso por el taller parisino -al igual que su primo Vicente Pérez Rosales- tiene relevancia más por este retrato que por la influencia del bordelés en su pintura, aunque con él debe haber adquirido cierto dominio del dibujo, en la que predomina la huella de otro maestro Jean-Charles-Joseph Rémond. En 1829 se encuentra datado un segundo retrato, de busto con la mirada hacia el espectador; el fondo es de mayor riqueza cromática que los habituales realizados de este tipo, con el tapizado rojizo del sillón y la pared verde.

En marzo de 1825, Monvoisin se trasladó a París al terminar el usufructo de pensionado, ya casado con la pintora Domenica Festa. En el Salón de 1827 organizó un conjunto demostrativo del oficio adquirido en diversos géneros, desde la pintura de historia clásica, el género histórico, el costumbrismo de tipos campesinos y hasta pintura religiosa. Presentó dos retratos uno de su madre y el otro más relevante para la iconografía chilena: el de Mariano Egaña, conservado en el Banco Central. Así, el retrato de Egaña se expuso en el contexto de un envío de “pensionado”, como se apunta en el registro de admisión para el salón. Egaña se encuentra sentado en su gabinete de trabajo, domina la composición la poderosa cabeza retirada hacia atrás y la silla imperio estilo *retour d’Egypt*. El retrato de Egaña es la primera obra del artista llegada a Chile, donde se encuentra desde 1829.

Si Monvoisin obtuvo encargos en París fue principalmente por la repercusión de sus obras en el salón anual, que utilizó como exhibición de destreza, siempre acorde a las enseñanzas de su maestro Guérin, del que conservó dibujos, alguno de ellos donados al Louvre al final de su vida, entremezclados con los propios. El final de la década es el momento de mayor intensidad de la comitencia chilena: Pedro Palazuelos, José María de la Barra, Santiago y Luis Rosales; bustos recortados sobre un fondo neutro, realizados con soltura plástica en la captura rápida del modelo, a veces con el recurso de dar movimiento al cuerpo, incluso con la inclinación hacia atrás de la cabeza⁸. Es decir, retratos de bajo costo económico -a diferencia del de Egaña-, de cercanía con el artista, más próximos al registro amistoso que al encargo profesional.

⁷ Esta cuestión afirmó la lectura de un artista ecléctico, por ejemplo: “Tanto eclecticismo debe forzosamente perjudicar la personalidad y originalidad del artista: quien vacila entre tantas escuelas, difícilmente puede tener un estilo propio y original” (Brunet, 1909). Similar es el argumento central de Romera (1955).

⁸ La excepción es el tercer retrato de Ramírez Rosales, de cuerpo casi entero, con vestimenta anacrónica.

En las exposiciones del Salón de París de los años treinta, Monvoisin fue una firma constante, luego de obtener medalla de oro por *La Exaltación de Sixto V*, pintura de grandes dimensiones desaparecida en vida del artista, del que se conocía un boceto en Chile propiedad de Diego Barros Arana (James, 1954: 96). Sixto V, de niño cuidador de cerdos, se consideraba el restaurador de la Iglesia desde la moralidad. El asunto destacaba, tal vez como una posición frente a la revolución de 1830, cuando la pintura sobre las barricadas se acumulaba en el salón.

Las obras principales del salón de 1833 fueron *Ali-Pacha et Vasiliki* y *Blanche de Beaulieu*⁹. El público ilustrado europeo conocía la historia del visir y su esclava por diversas fuentes: el poema narrativo de Lord Byron, *Childe Harold; Vie d’Ali-Pacha, visir de Janina, surnommé Aslan ou le Lion* de Alphonse de Beauchamp. Este ensayo remarca la profunda fe de Vasiliki. En la pintura acepta la muerte próxima, porta la cruz, y con sus últimos gestos abre la posibilidad de la conversión del viejo visir. Monvoisin, sin hacer eco del impacto del orientalismo de *La mort de Sardanapale* de Delacroix expuesta en 1827, mitiga la sensualidad por el mensaje cristiano. La recepción en París fue menos elogiosa de lo que demandaba el esfuerzo pictórico: la escena de benevolencia no podía asociarse con la crueldad conocida del visir. Sarmiento percibió la gestualidad distante de la ferocidad “oriental”, aunque luego en el *Facundo* se olvidó de esta primera sensación para establecer la analogía entre el déspota oriental y el caudillo federal (Amigo, 2007; Garrels, 2010).

Una fortuna diversa tuvo *Blanche de Beaulieu*. La fuente literaria es Alexandre Dumas, *Nouvelles contemporaines*, publicada en 1826, reuniendo tres novelas cortas con personaje femenino central: *Laurette ou Le Rendez-vous*, *Blanche de Beaulieu ou La Vendéenne* y *Marie*. Monvoisin explica la escena en *El Progreso*: el carcelero recibe la orden de cortar el pelo a la prisionera, hija del marqués de Beaulieu, para prepararla para la guillotina. Presenta una heroína monárquica y católica, que simboliza a la *Vendée* contrarrevolucionaria: mártir por el rey y la fe. La pureza salvífica es determinante en la representación pictórica de las mujeres: Vasiliki, Eloísa, santa Teresa, Blanche, Juana de Arco, la girondina Mlle. Roland, Magdalena, la porteña en el templo y Elisa Bravo. Ejemplar en este sentido es *Eloísa en el sepulcro de Abelardo*, ejemplo de la fidelidad del amor luego de la muerte del amado, que lleva a la reclusión en el convento, como escribió el artista: “Todos los días. Iba al sepulcro que le había hecho edificar así, entregándose al Santo, pasaba horas enteras sentada sobre la fría piedra y olvidada de todo menos de su esposo.” La repetición crea un concepto del cuerpo femenino en Monvoisin, sin deseo sexual, cuerpo atado a una moral. La “odalisca” encargada en Buenos Aires, con su exhibición pública, no es una excepción: su sexualidad no es una ruptura de la norma de clase.



En *Blanche de Beaulieu* logra representar la emoción sentimental de una de las primeras novelas de Dumas, quien con melancolía ha dedicado a su padre “el general negro” de la Revolución. El vínculo entre Dumas y Monvoisin era previo: el primero había escrito, encargado por Jean Vatout, una poesía *Le pâtre* para ilustrar una

⁹ El envío lo completaban *Louis XIV et Mlle. de la Vallière* (boceto en el Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires), *Viendra t’il, Portrait de Mme. M.* (Domenica Festa), *Portrait de M. C., Portrait d’enfant y Sujets à l’aquarelle*.



Ali- Pacha et Vasiliki, 1832

Óleo sobre tela

345 x 272 cm

COLECCIÓN PALACIO COUSIÑO



Eloisa en el sepulcro de Abelardo,

1840

Óleo sobre tela

141 x 86 cm

COLECCIÓN PALACIO COUSIÑO

litografía de su elección, *Jeune patre romain endormi*, de la colección de la Galerie du Palais-Royal (Glinel, 1884: 147-150). En Chile, al tiempo que se exhibía en la Universidad de San Felipe, se comenzó a publicar como folletín en *El Progreso*:

“La pintura del Sr. Monvoisin, que todos hemos meditado con tanta lástima y recogimiento, va a ser perfectísimamente explicada por Mr. Dumas [...] Nosotros solo podemos decir por ahora que el pincel que ha creado el cuadro de Blanca para los ojos, rivaliza con la pluma que ha creado su historia para la inteligencia, y que tanto el uno como el otro, obran con poder sobre el corazón, cualidad que siempre ha distinguido a los artistas, sea cual fuere el género a que hubieren aplicado su imaginación.” (*El Progreso*, 10.03.1843).

Publicar un folletín sobre las pinturas expuestas debe haber estimulado a Vicente Fidel López a escribir el dedicado a *Ali Baja y la Vasiliki*. Iniciada la publicación el 21 de marzo en *El Progreso* sólo pudo ser resultado de lecturas y escritura febriles, con la nota aclaratoria:

“Para este cuadro uno de los más hermosos que Mr. Monvoisin ha expuesto con el objeto de popularizar su inteligencia, hemos arreglado este folletín; nos hemos atenido a los datos históricos que pudimos recoger sobre Ali Bajá; pero también hemos tenido que inventar mucho para ver si conseguimos darle un interés romanezo [sic] que hiciera amena y apetecible su lectura.”

Este párrafo sintetiza el intercambio entre público y autor que define al folletín como género, abierto ahora al espectador de la pintura, probable lector del folletín y viceversa. Monvoisin en la elección de un asunto tomado de la novela romántica apuntaba a capturar al público popular del salón, búsqueda presente desde Greuze. Si folletín y teatro cumplían la función civilizadora, según propugnaba Sarmiento -el mismo *Facundo* tiene la estructura narrativa del folletín (Contreras, 2012: 79)-, la pintura la escenifica. Monvoisin había creado una escena ausente en el texto para condensar el amor, la prisión, la espera de la salvación y la muerte. En *El Progreso*, el espectador-lector, podía conocer el destino de amor trágico: “De repente en medio, de esta multitud aterrada, un grito de rabia, en el que parecía extinguirse todas las fuerzas humanas, se hizo oír: Marceau acababa de reconocer en los labios de esa cabeza la rosa encarnada que él había dado a la joven Vendéana” (*El Progreso*, 17.03.1843). En la sala santiaguina la efectividad de la imagen favorecía la comprensión del estilo melodramático, más al conformar la secuencia visual de una narrativa histórica con *Séance du 9 thermidor*. Un personaje secundario pero indispensable en la narrativa de *Blanche de Beaulieu* es justamente Robespierre, en sus manos se encontraba la posibilidad del indulto. Desplegadas todas las emociones en ambas pinturas, pareciera faltar en la sala la leyenda “continuará” que cerraba cada entrega del folletín. El espectador ilustrado podía unir las reacciones físicas y morales ante la certeza de la muerte, en la figura de Robespierre y su grupo:

“su rabia impotente se exhala en gestos furiosos, en injurias, y llamando al presidente, presidente de asesinos. Al fin a las ocho de la noche, se tira el decreto de acusación y prisión. El hermano menor de Robespierre quiere participar de la suerte de su hermano para participar dice él de sus virtudes. Lebas, uno de los triunviros, Saint Just y el anciano y práctico Couthon piden la misma gracia. Todos salieron al cadalso.” (*El Progreso*, 04.03.1843).

Por el contrario, Blanche dirige su mirada al cielo -como Santa Cecilia y Santa María de la Cabeza- con la rosa del amor en su mano. Se encuentra un eco en esta figura de *Jeanne d'Arc, malade, est interrogée dans sa prison par le cardinal de Winchester* de Paul Delaroche, pintada en 1824. El éxito de Delaroche es central para comprender el auge del género histórico y la pintura *trobador*, que Monvoisin intentó emular desde los años treinta. La representación de la historia, vinculada a la novela, buscó un contenido más popular y anecdótico, que acompañó el fin de la pintura heroica y su didactismo moralizante. Al salón parisino de 1834, Monvoisin presentó *Jeanne, dite la Loca, ou la Folle, reine de Castille*, actualmente en el Musée de Picardie, consecuente con la representación de mujeres trágicas la representa en el gesto de locura a los pies del cadáver de Felipe el Hermoso. Se conserva en el MNBA un óleo temprano sobre cartón y una grisalla tardía que permiten indicar el proceso de trabajo de un artista académico, que piensa el mismo asunto a lo largo del tiempo. La grisalla presenta la cuadrícula para el traspaso, probablemente para las grandes telas que realizó con iconografía espiritista, de aceptar una lectura desde esta creencia, como sostiene Gloria Cortés. Se encuentra datada en 1861, momento de su amistad con Allan Kardec, retratado en 1867, su último envío al salón de París.

Se conserva en Buenos Aires un álbum de dibujos con primeros apuntes, entre ellos de *Blanche de Beaulieu* y de *Séance du 9 thermidor*, también una anotación de nombres de miembros de la facción girondina, proyección para el asunto sobre esa facción moderada (en 1833, Charles Nordier publicó *Le dernier banquet des Girondins*). Esto coloca en entredicho la datación de *La noche de los girondinos* por Vicuña Mackenna para asociarla a la revolución de 1851. Sarmiento, al respecto, mencionó en su crítica de 1843, una tela sobre los girondinos que, aclara, no ha visto. Así, desde fuentes literarias e históricas desarrolló una serie dedicada a la revolución francesa, cuestión que prosiguió luego en San Juan, Benjamín Franklin Rawson, obras lamentablemente perdidas que expresan la idea de Francia como patria universal, justamente por la Revolución (Amigo, 2013).

En 1837, Monvoisin presentó al salón *Séance du 9 thermidor*, terminada el año anterior, asunto recogido de *Histoire de la Révolution française* de Adolphe Thiers (primera edición 1823-1827), tal como se consigna en el propio catálogo del salón. La acción se desarrolla en una pirámide donde se encierran todas las pasiones humanas, con Robespierre en el centro compositivo. La validación de la pintura de historia ocurre cuando es factible la lectura contemporánea, en este caso la crisis política francesa de 1836; al reunirse los liberales todos los domingos delante de la tela a discutir de política, el director del Louvre Alphonse de Cailleux solicitó al rey la autorización para descolgar la obra, pero Louis Philippe se limitó a hacer retirar el título. Monvoisin probablemente comenzó a pintar la caída de Robespierre luego del



FOTOGRAFÍA: ELOÍSA IDE, LORENA ORMEÑO BUSTOS, MNBA

La última noche de los Girondinos, s/f

Óleo sobre tela

235 x 345 cm

COLECCIÓN PALACIO COUSIÑO

rechazo de *Bataille de Denain* para los muros de Versailles, por lo que sumaba un nuevo conflicto que podía afectarlo en los encargos estatales. De modo similar se activó en Santiago, Sarmiento encontró en la pintura una herramienta para comprender el “alma de los pueblos” en un momento histórico, empresa que desde otro lenguaje realizó con el *Facundo*: eternizar los “momentos pasajeros, pero terribles, que llenan la historia de los pueblos, aquellos momentos en que grandes pasiones sacuden y agitan el alma de grandes masas y ponen en conflicto con ellas a grandes y altas inteligencias. Aquí, pues, no es la vida ni las pasiones de un hombre lo que se pinta” (*El Progreso*, 03.03.1843).

Al igual que con las pinturas anteriores, Sarmiento propone la instancia del lector/espectador para la comprensión. Si a Monvoisin su realización le ha costado indagar en muchos libros, “la publicación que hizo el *Progreso* en su artículo Biografía, bajo el epígrafe Robespierre, es exactísima y está en todo análoga con su pintura.” De este modo, la pintura debe ser contemplada desde la traducción/interpretación biográfica del periodismo. A pesar de su prédica, el devenido crítico de arte presagió que la encantadora *Pescador con caña* -también conocida como *Niño parisiense pescando* y *Pescador en el Sena*- capturaría la mirada del público más que los lienzos históricos; la razón se la otorga la copia realizada en 1850. La versión original es de 1841, junto

con *Jeanne d'Arc* y el boceto *Misa católica*, ambas de 1842, fueron las obras más recientes traídas en su viaje y expuestas en las salas de la universidad. *Jeanne d'Arc* perteneció al matrimonio Urmeneta-Quiroga, quienes también adquirieron obras probablemente llegadas con el artista, pero no expuestas: un bosquejo de la batalla de Denain, *Río Escamandro* y *Napoleón en Rusia*.

Además del motivo del joven pescador -copiado, al igual que *Alí Baja y Vasiliki*, por su alumna Procesa Sarmiento- suma otro tipo costumbrista: *Mendigo español*, “Retratado ahora tres años en Barcelona. Este anciano es muy conocido en Cataluña, tenía entonces ciento veintidós años.” Descripción que notifica una estadía en Barcelona, tal vez una opción previa de destino antes del contrato con el gobierno chileno. Esta pintura es la cabeza de serie de los mendigos que representaron los artistas de su círculo: Francisco Javier Mandiola, Gregorio Torres, Ignacio Merino, Benjamín Franklin Rawson (Amigo, 2013; Martínez, 2023: 68).

Misa católica, según anotó el mismo artista, es el “bosquejo de un cuadro que el autor debía haber ejecutado en grande para un templo. Grupos de ángeles y otros seres alegóricos asisten a ella.” La presencia de ángeles cobra interés por *Cristo y Magdalena* y el retrato de los hermanos Vicuña. Juana de Arco es presentada como la doncella guerrera, que hablaba en nombre de Dios, valerosa e inspirada por sus revelaciones, “la exaltación de su alma no impedía que lo exterior manifestase una serenidad imperturbable.” La pintura, interpela con la mirada al espectador, convocando a la batalla. En la vejez, Monvoisin le dedicará un ciclo pictórico en la Sociedad Espiritista de París, en su mayoría perdido durante la ocupación alemana en la Segunda Guerra (James, 1949: 94).



Según el relato del propio artista en la llegada a Mendoza, perdió una bolsa con las ganancias obtenidas en Buenos Aires, alrededor de 90 mil francos. Una fortuna si consideramos que el sueldo propuesto en Chile era de 10 mil francos anuales. Para James esta imprevista riqueza fue el origen de la avidez comercial que implicó una caída en la calidad de su obra (James, 1949: 44). En el siglo XIX fue práctica común tarifar los retratos según el formato, tamaño de la figura y el *atrezzo* que determinaban el tiempo de ejecución. La calidad de la pintura no era una decisión única del artista sino compartida con la comitencia según el interés en la complejidad de la composición. La larga estadía acompañó la expansión mesocrática de la clientela de los retratos y la consiguiente menor demanda cualitativa. Sin embargo, Monvoisin, en la reiteración de formatos, siempre se ocupó en la calidad de la fisonomía, de dar toques precisos para mejorar el resultado formal de los retratos que suponemos con mayor actividad de asistentes. Sin duda, causa asombro la productividad de Monvoisin en el primer período de su estancia chilena, entre 1843-1845, imposible de resolver sin un taller bien organizado en donde primero tiene un papel relevante Gregorio Torres -que por los viajes de Monvoisin, trató de forjar un camino autónomo- y Clara Filleul, si consideramos que arribó en 1844. Desde luego, como han argumentado Rolando Báez y Gloria Cortés, este espacio y experiencia de formación y colaboración, el taller, debe ser puesto en crisis al considerar la autonomía de ambos como propios artistas, sin olvidar el peso de la subalternidad -mulato, Torres; mujer, Filleul- y la “marca Monvoisin” legitimadora en el mercado (Báez y Cortés, 2019: 52).

Dos noticias anecdóticas en la prensa indican la amplitud de la demanda de retratos, probablemente escritas por Sarmiento. La primera expresa indignación, pero interesa más por la consideración de una jerarquía: han llevado “retratos hechos por pintarrajadores para que los reforme, componga o limpie, de lo que el célebre pintor se ha ofendido profundamente.” El problema central es

“que harían considerarnos en un estado de civilización muy inferior a aquel en que realmente nos hallamos. Un pintor de su categoría no es propiamente un retratista; pues que, para tales hombres, esta es una parte subalterna de su arte. Otro tanto decimos por los que le solicitan para que trabaje en miniatura. La miniatura es un ramo muy subalterno del arte, y a que no se consagran de ordinario sino los que hacen profesión de copiar caras.” (*El Progreso*, 13.03.1843).

La segunda relata la tensión entre el comitente y el artista ante un encargo preciso, noticia que es un breve cuento decimonónico:

“Un esposo está desolado por la pérdida de la esposa que idolatraba. Madre de ocho hijos, y de una constitución robusta y en estado perfecto de salud, hace tres días que ha dado a luz su noveno hijo y ha expirado enseguida. Sus anteriores alumbramientos habían sido todos felices. Bien pues, el desgraciado esposo había previsto su muerte: no era un sueño, era un presentimiento, una idea fija que hacía días despedazaba su corazón, que lo perseguía por todas partes y a todas horas. No es esto una historia inventada o colorida *après coup*; nada de eso. Hace menos de quince días que el infeliz esposo se presentó en el taller de Mr. Monvoisin, a pedirle que hiciese el retrato de esta señora; pero sin demorar; la cosa, no admitía espera; temía que iba a morir en el próximo parto o con otro motivo.

Mr. Monvoisin objetaba que tenía la cara hinchada; el marido insistió, y la cara sola ha quedado estampada en el lienzo; el original está ya en la tumba: era la señora Da. Josefa Bascuñan, joven aun, bella, una perla en su carácter, un tesoro en una casa.” (“Premonición”, *El Progreso*, 07.06.1844).

El retrato de gran formato de Manuel Bulnes Prieto, militar y político conservador que asumió la presidencia chilena en 1841, sigue los modelos europeos establecidos para la representación de dignatarios del poder. No es posible conocer si Monvoisin retomó la composición del retrato de Luis XVIII¹⁰; la posición de Bulnes parado delante de un sillón, enmarcado por cortinados, remite a los retratos monárquicos. El mismo modelo compositivo, aunque más frontal, se encuentra en el *Retrato del Emperador don Pedro II en traje de gala*, realizado en 1847, presentado con notable repercusión *Exposição Geral de Belas Artes* de ese año, cuando se detuvo en Río de Janeiro, entre octubre y diciembre, antes de regresar a Chile (Piccoli y Pitta, 2019:

¹⁰ Un retrato de autoría desconocida conservado en el museo de Bordeaux merece ser estudiado para considerar la probable autoría.



Retrato del General Manuel Bulnes Prieto,
1843
Óleo sobre tela
228 x 164,5 cm
COLECCIÓN MUSEO HISTÓRICO NACIONAL



Retrato del Emperador don Pedro II
1847
Óleo sobre tela
300 x 200 cm
PINACOTECA DE SAO PAULO

107-125; Cancino y Drien, 2019: 38-44). En Lima había realizado el retrato del mariscal Ramón Castilla, en el viaje de 1845, con sus atributos presidenciales, el fondo con el paisaje de Arequipa y la batalla de Carmen Alto que lo llevo al poder (Kusunoki, 2019: 85), este recuerda la representación de los generales franceses o la de Alejandro I de Rusia por François Gerard, artista observado con detenimiento por Monvoisin, incluso copió con escasa variante su *Santa Teresa*. También el retrato histórico de Bolívar presenta un paisaje de batalla, realizado probablemente en su viaje de 1845, hacia Panamá, en tránsito hacia Europa¹¹.

Retrato de exterior, el de *Domingo Eyzaguirre y Arechavala* fue encargado por la Sociedad del Canal de Maipo, de la que fue presidente. Eyzaguirre es representado como el hombre que domestica la naturaleza, desde su conocimiento, para el bien común y el progreso. La concentración de la figura puede entenderse desde el concepto de ensimismamiento, propuesto por Michael Fried, y aplicado por Marino a la pintura americana de Monvoisin (Marino, 2023). Aquí se suma el contraste de la oscuridad de la vestimenta, como hábito de un hombre profundamente cristiano, con la luminosidad del paisaje cordillerano. Al sentar a Eyzaguirre en una roca sobre el torrente remite a la iconografía de los dioses fluviales en cruce con la imagen del creador con el compás que mide el universo. Detalles secundarios, como la cesta de frutos de la tierra -señal de su carácter de impulsor de la agricultura- parecen ser de mano de taller, tal vez Gregorio Torres, quien cuatro años después realizó *La Benificencia*, en la que figura también Eyzaguirre.

Sin duda, se trata del paisaje más relevante en la obra de Monvoisin, distante en su concepto del que contiene el retrato doble de *Domingo de Toro-Zambrano y Guzmán y su hijo Domingo de Toro Herrera*. Pablo Diener ha identificado que se trata de las cercanías de la hacienda familiar en el Valle Central. La pose estereotipada del burgués elegante (su mano enguantada es asida por el hijo que mira al espectador) parecen ajena al entorno rural. Lo más interesante son las dos escenas del fondo, una es la detención del carruaje del que han descendido probablemente los dos retratados –aunque se observan detalles diversos en la vestimenta- como si fueran a realizar un paseo, mientras que la segunda es una escena de vida campesina. Si Eyzaguirre representa el dominio científico de la naturaleza, aquí la idea de propiedad define el tema. Por eso, puede pensarse como próxima en su concepto al extraordinario retrato de grupo familiar de Dámaso Zañartu y María Dolores de Larraín y Aguirre con sus hijos, en una reunión en la galería de la chacra de Manquehue. Se ha considerado que la representación es un muestrario de la vestimenta del momento, y que el préstamo al figurín de moda potenció el aislamiento de las figuras (Marino, 2019: 139), acentuado con la dispersión de las miradas que produce extrañamiento, como si se esperase la llegada de una visita demorada. El detalle del hijo menor que sostiene el hilo del volantín descomprime la solemnidad burguesa con una nota simpática. Juega en su inocencia, mientras que el resto de los integrantes parecen ser conscientes de su riqueza. El artista se encarga de resolver cada figura en un acto individual pero en relación a su posición en la familia y la sociedad. Una sensación fuerte ante este retrato colectivo es la ausencia de cualquier urgencia: un estar más allá de la contingencia, de los vaivenes de la política. La idea del linaje que remite a la continuidad

¹¹ Conservado en el Municipio de Popoyán, Colombia. El retrato fue encargado por el general Mosquera, retratado por Monvoisin en Chile. Estos datos fueron aportados al proyecto *Monvoisin en América* por Samuel León, del Museo Nacional de Colombia.

del pasado -que en los Zañartu-Larraín es la propiedad como “paisaje”- se expresa con mayor claridad en el retrato de Santiago Rosales Larraín y su hija Clorinda Rosales Bascuñán, con la sala ornada con los retratos familiares, según James (1949: 79-80) fue pintado hacia 1849. En esa pintura de gran formato, padre e hija parecen vivir en una extensión de los muros, confinadas sin incomodidad al espacio doméstico acomodado.

Desde ya se puede tejer una red de parentescos citando uno tras otro los retratos de Monvoisin y su taller, pero esto no indicaría otra cuestión que la conformación de las elites en la sociedad chilena. Al igual que en los grandes retratos grupales, los retratos individuales, con los elementos personales que lo caracterizan, transmiten una presencia autosuficiente. En los de mediana calidad los recursos de rapidez de ejecución se potencian (floreros en los retratos femeninos, columnas y cortinajes con factura de taller, aplicación de encajes -truco utilizado ya en París-) pero esta tarea de equipo produce una ruptura del equilibrio, como cierto desfase no deseado entre el retratado y su entorno de objetos. La abertura de cielo o paisaje suma un elemento más, que expande el espacio pictórico y genera otro recorrido a la mirada del espectador. En el gran formato, como en el retrato del liberal José Miguel Infante, defensor del federalismo, se produce otro desfase en la relación entre cabeza y cuerpo, resultado de su factura póstuma, pero interesa como el mobiliario austero, de la época independentista, y la profusión de libros señalan su autoimpuesto ostracismo; el artista parece forzar la rectitud de los pies para evitar una lectura masónica de la escuadra, acorde a las disputas por sus honras fúnebres con la iglesia, a la que enfrentaba desde el laicismo republicano (Cuevas y Martínez, 2019).

Entre los primeros retratos sobresalen los de su recibimiento en sociedad: el de Carmen Alcalde Velazco, resuelto con delicadeza del rostro depurado en la forma, puesto sobre la literalidad del vestido, las joyas y el tul, con las manos al estilo Ingres. El soporte es de cuero, al igual que el *pendant* de Isidora Zegers -cuyo salón fue el centro de la intelectualidad y cultura de su tiempo- y Jorge Huneeus, ambos extranjeros arribados en los años veinte¹². Este par impone el modelo compositivo de gran parte de los retratos del taller; al igual que el de Rosa Tadea Reyes Saravia de García fija el de las matriarcas, ambos practicados a ambos lados de la cordillera. En el de Carmen Quiroga de Urmeneta, también de 1843, el refinamiento del de Alcalde se apaga por el exceso de uso de la impresión directa de encaje, que ocupa gran parte de la composición; la marcada presencia de los guantes y la joyería subordina la figura a los objetos expresivos de su posición.

La sobria calidad del retrato de Andrés Bello no tiene parangón (solo se aproxima el de Henri Scevola de Cazotte, cónsul francés, casado con Carmen Alcalde), luce la medalla de funcionario universitario, único registro en la tela de su condición de intelectual, como señala Natalia Majluf). Es uno de los retratos en los que no somete al repertorio de esquemas su dominio del oficio. La ausencia de retórica en privilegio de la forma plástica -paradoja para representar a un intelectual de la palabra- tiene su contrapartida en el exceso discursivo del retrato de Pedro Félix Vicuña. Ensimismado y melancólico piensa en Ignacio, su amado hermano muerto, que como aparición celestial señala dos ángeles femeninos -uno porta las coronas de laureles compartidos- mientras une su

¹² Los de parejas matrimoniales no forman necesariamente un *pendant*, relación entre formatos, posiciones y miradas que hacen de dos lienzos una unidad formal.

otra mano a la del herando sedente. La unión del nivel terrenal y celestial recuerda tanto la iconografía de los sueños como sendero a los dioses -desde el bíblico Jacob al literario Ossian- como a la aparición del muerto amado para afirmar el legado común -el troyano Héctor a Eneas-.

Los retratos de damas realizados en Lima (estuvo entre agosto de 1845 y alrededor de octubre de 1846, y nuevamente en abril de 1847) fue su respuesta a la demanda cosmopolita de la moda francesa. Remiten a la obra de Franz Xaver Winterhalter, pintor de corte de Louis Philippe de enorme éxito comercial en los años cuarenta, de impacto también en la obra de antiguos contendientes en los concursos de los años veinte, como Court. La sensación de distancia de la nobleza lograda por Winterhalter se torna aquí en mera presentación social, donde la figura femenina de cuerpo entero es colocada en un decorado.

Es interesante poder calibrar el grado de participación de Clara Filleul en estas obras peruanas. Los retratos de menor formato sobre cartones de su autoría ponen en discusión, como ha subrayado Cortés, la jerarquía del taller para obligar a pensar en estrategias conjuntas de creación con Monvoisin. Se han señalado las diferencias, por ejemplo, entre el cartón y el lienzo *Retrato de Doña Clorinda Corradi de Pantanelli (en el papel de Norma)*, 1845, (de Ramón, 2013) que anularían la idea de un registro de obras terminadas, copias en escala. Si bien pueden considerarse algunos cartones como el primer bosquejo creativo de telas que terminaría firmando el “maestro” (Cortés, 2023), otros pueden ser registro para el habitual encargo de réplicas, o el modelo para nuevos asistentes. Se trata, sin duda, de una singularidad urgida en esa circulación rápida de obras por el taller, es probable que solo se conservaron un número relativo.

Luego de la estancia parisina, en octubre de 1847 se detuvo en Río de Janeiro, donde realizó retratos, el principal el ya mencionado del emperador. A su regreso a Chile, su actividad se multiplica en los talleres de Santiago y Valparaíso, con el fundo de Los Molles, comprado a comienzos de 1847. Una digresión: las alegorías plantean nuevamente la discusión de la autoría (Cortés y Cuevas, 2018: 182-185); si el análisis formal puede ser alterado en su certeza por el deterioro, lo cierto es que entre esos adobes vivía Clara Filleul, no sólo Monvoisin con su sobrino y familia. A simple vista cuesta asociar esos cuerpos femeninos con la obra del bordelés, tanto por la anatomía redondeada como por el tratamiento de los paños. El programa decorativo es el de un foyer teatral más que el de un *panneau* residencial.

La dinámica del taller debe haber sido intensa. Monvoisin al asumir intereses ajenos al arte, para ocuparse de la explotación agrícola llegó desde Burdeos su sobrino Gastón con su mujer e hijos, que se había formado como litógrafo, a comienzos de 1849. A mediados del mismo año abrió firma minera para extraer plata en Copiapó, negocio que no prosperó. Se considera que la obra de su segunda etapa chilena es menor en calidad, sin embargo realizó algunos de sus mejores retratos tan disímiles -que limitan la idea de una producción seriada- como el del general español Don Rafael Maroto Isern y su nieta Margarita Borgoño Maroto de Guerrero; el austero *pendant* que forman los de Diego José Benavente y Mercedes Fontecilla; otro par, retratos de José Santos Tórnero Montero y Carmen Olmos Aguilera, que actualiza con pequeñas variantes la composición de taller, y la lograda factura del de María del Milagro Masenlli de la Guarda de Sánchez, que sugiere la observación de retratos en su viaje parisino, con el logro de aunar riqueza y decoro.

La segunda estadía en Chile tiene un impacto externo: la organización de la academia en manos de Alessandro Ciccarelli, que implantó un modelo neoclásico en la enseñanza que el propio Monvoisin había dejado atrás. Ambos compartieron la convicción religiosa, pero más acentuada en el napolitano. Si hay una competencia entre ambos fue justamente en el género de la pintura religiosa, además del conocido episodio sobre la representación de Cristóbal Colón. La producción devocional de Monvoisin forma parte de la renovación del género en la primera mitad del siglo XIX, como han señalado Guzmán y Keller (2019). En sus primeros años, junto con su hermano, cuando aun se encontraba bajo la órbita de Lacour, aceptaron encargos para la decoración de templos en Burdeos (James, 1949: 10), luego en contadas ocasiones envió pintura religiosa a los salones, interesa en particular el *Cristo en la cruz*, salón de 1838, ya que es el mismo episodio de la pasión de su principal obra religiosa en Chile. A diferencia de los artistas del renacimiento católico de su siglo, no ha demostrado gran interés en los temas marianos posiblemente por ausencia de encargos al respecto. Se menciona *El nacimiento de la Virgen*, de 1830, para la iglesia Nuestra Señora de Loreto en París (James, 1954: 96); más la Virgen Purísima que perteneció a Álvarez Urquieta.

La imagen que se conserva de María juvenil es excepcional, hace par con la de San José, ambas verticales, perfiladas, ocupan todo el espacio del bastidor colocadas sobre una base pintada, como si se tratase de imágenes en su hornacina, con lograda factura naturalista. Se menciona que su primer destino fue la decoración mural del fundo Los Perales, de los padres franceses de la Congregación de Sagrados Corazones en Marga-Marga. *San Isidro Labrador y Santa María de la Cabeza* es una obra más regular, con las dos figuras frontales en un paisaje rural, con evidencia plástica del trabajo de taller que ha utilizado como fuente estampas populares.

Cristo y Magdalena fue el regalo de Francisco de la Arriagada a la Catedral de Concepción (James, 1949: 81). El cuerpo de Cristo es macizo, en la tipología de cuatro clavos y con la presencia de la calavera adánica, apenas se observa presencia de sangre en sus heridas; reserva el dramatismo a la Magdalena. La pintura religiosa es la que más obliga a plantear al artista su relación con la tradición, aquí plantea una innovación con la posición de Magdalena: no se encuentra asida o postrada a los pies del madero, sino detrás de la Santa Cruz, sin tener contacto con ella, figura echada en tierra con los brazos extendidos y dedos entrelazados, visible el collar que indica su pasado de lujo y posible prostitución. El collar -que rompe en la iconografía de su conversión- indica la condición de pecadora. La posición de su cuerpo no solo es patetismo doloroso por la muerte de Cristo (Guzmán y Keller, 2019: 20; 25), también expresa el cumplimiento mesiánico del sacrificio expiatorio. Se produce una secuencia narrativa, por la originalidad de la ubicación de la Magdalena¹³, que concluye en el plano celestial con el coro de ángeles dolorosos.

¹³ Se encuentra a la Magdalena ubicada detrás del madero, por ejemplo, en grabados de Durero y en crucifixiones de Guido Reni, pero siempre abrazada al mismo. José Emilio Burucúa, ante mi consulta iconográfica, señaló una escultura funeraria de Antonio Alia, de 1660, en Reggio Emilia. Aunque no se trata de una influencia directa, si indica que la solución de Monvoisin no es una excepción. Al respecto, Constanza Acuña me indicó la probable influencia del *Martirio de Santa Cecilia* de Stefano Maderno, escultura seguramente conocida por Monvoisin en su etapa romana. Una nota complementaria, no debe descartarse la pervivencia del recuerdo de la Magdalena de Monvoisin en el *Descendimiento* de Virginio Arias, en Concepción desde su niñez hasta su viaje a Santiago para ingresar a la Academia.

Monvoisin encaró la tarea de volver a practicar el *tableau d'histoire: La abdicación de Bernardo O'Higgins* y *La captura de Caupolicán*, según James (1949: 85) encargos de Manuel Solar Gorostiaga, aunque el segundo tema fue sugerido por Miguel Luis Amunátegui. Los asuntos representan cierres de etapas en la historia chilena, cuando se afianzaba su escritura por Vicuña Mackenna, entre otros, como señala Natalia Majluf. La primera obra se perdió por su estado de conservación, poco después de realizada, en la propiedad de los O'Higgins en Perú. Se conoce un boceto del Museo de Maipú con una composición que no llega a transmitir lo crucial del episodio, con formato proyectado para una luneta. La versión definitiva, puede corresponder a litografía que ilustra *El ostracismo del general D. Bernardo O'Higgins* de Vicuña Mackenna, con gesto retórico de O'Higgins como corresponde al tratamiento de una figura heroica.

Gloria Cortés estudia un dibujo, hasta entonces inédito, de Filleul: *Types de Frégiens fait d'après nature à lib de la Terre de Feu*, que data en 1854-1855; según James hacia estos años Monvoisin hizo un viaje a la Araucanía “para documentarse y hacer una buena colección de croquis de fisonomías de los indios”. Al estar fechada *La captura de Caupolicán* en 1854, el viaje debe haber sido en el verano de ese año más que en el siguiente. El tipo principal del dibujo puede vincularse con el Caupolicán de la pintura. La dureza de la gestualidad de Fresia en la pose melodramática y de su hijo arrojado, los problemas de escala y ubicación de las figuras en el espacio, la relación entre el grupo de Fresia y el de Caupolicán, señalan cierta displicencia del artista en la elaboración del encargo por el taller, aunque firmado y datado se trata de una obra inacabada en los detalles.

En París, desde enero de 1858, debe haberse ocupado en planificar el envío al Salón del año siguiente con un conjunto de telas de temas americanos, la más relevante *Caupolicán, chef des Araucaniens, prisonnier des Espagnols*, composición nueva, con el gesto teatral de Fresia arrojando a su hijo a Caupolicán. Este, atado sobre la piel de jaguar baja la mirada, rodeado de su pueblo, ladeado por dos mujeres que expresan la sumisión y desconsuelo de la “nación” derrotada. En un aspecto la pintura parece reelaborar *La masacre de Chíos* de Delacoix, de 1824, como si cerrara el ciclo de su viaje americano retornando al orientalismo. La acumulación de tipos etnográficos -en contraste con el físico de guerrero de Caupolicán al estilo de Girodet- en primer plano parece contener la sucesión extensa de las picas y la cruz españolas bajo el paisaje idealizado de Chile, mientras que el gran árbol recorta y afirma la naturaleza orgullosa de Fresia. La suma de fragmentos de la versión de 1854 ha quedado descartada para dar paso ahora a un logrado *tableau*.

El intento de dar una unidad al envío (Castro Vieira Christo, 2010) se percibe en el forzado texto que acompaña a *Deux époux du Paraguay* en el catálogo, para sumar dramatismo a los tipos costumbristas: han huido luego de que sus hijos fueran masacrados por los indios pampas de la República Argentina. De este modo, se establece la relación con *Une Chilienne prisonnière des Indiens des côtes de l'Araucanie (Amérique du Sud)*, pintura que se expuso una vez abierto el salón. No se encuentra en el catálogo su par *Naufragio del Bergantín del Joven Daniel*, momento previo al cautiverio, cuando se abraza a sus hijos con el terror contrastado con los rostros feroces de los atacantes. La figura semidesnuda de Elisa Bravo, en la primera, se presenta melancólica, con sus hijos mestizos, pero sin establecer contacto afectivo

con ellos, aunque se encuentren sobre su cuerpo. Las pinturas tratan un episodio ocurrido en 1849, funcional para la ocupación de la Araucanía (Cuevas y Martínez, 2019: 97-102). La factura lejana en el tiempo aleja a las pinturas de la crónica y de la coyuntura política. Es probable que el recuerdo de aquel rumor se haya activado con la utilización de los croquis para Caupolicán, y la búsqueda del exotismo para impactar en el público de salón. La distancia temporal entre el episodio y la realización sugiere que debe haber un conjunto de estudios compositivos previos, no solo la reutilización de los realizados en el viaje a la Araucanía.

L'Escarpolette de 1839 -presentada al salón del año siguiente- es una elaboración de la iconografía galante dieciochesca desde el mundo feérico. En los aspectos formales se emparenta con su *Callirhoe*, continuidad formal de *L'Aurore et Céphale* de su maestro Guérin. La versión conservada en el MNBA se considera realizada en Chile -desde los años cincuenta replicó pintura anterior a 1843- pero no debe descartarse que al no estar datada pueda ser tardía, ya que la primera se conservó siempre en Francia. Monvoisin, a diferencia de la réplica de *Pescador en el Sena* tuvo que poseer un registro de la imagen. Ninfas y hadas se representaban, en el auge de estos motivos, con el erotismo de salón, matizado en el caso de Monvoisin por su persistencia melancólica (condición personal que sublima en la imagen femenina). En *Ninfas en el baño / Baigneuses*, datada en 1851, despliega un repertorio de desnudos de ninfas en el río que culmina con una de ellas en el columpio. D'Almeida propone que se trata de la elevación del amor carnal al espiritual. En diversos salones se encuentran “bañistas” de Monvoisin, por ejemplo una *Baigneuses* fue presentada en el polémico salón de 1863 -que dio origen al salón de rechazados-, el envío incluyó *Souvenir de Cordillères. Amérique du Sud* y una tercera titulada *Résignation*.



Episodio Monvoisin se cierra con la obra de temas chilenos en el Salón de París como en un juego especular de su inicio en 1843 con la exhibición de pintura de salón parisino en Santiago. Las lecturas de su obra tuvieron auge en los años cuarenta y cincuenta del pasado siglo y fueron el soporte de las siguientes, incluso punto de partida del proyecto regional *Monvoisin en América*.

La fortuna de Monvoisin suma ahora un nuevo capítulo. ¿Cómo pensar hoy sus imágenes de la Araucanía?, ¿perdura el imaginario de la Revolución Francesa como analogía en nuevas revoluciones?, ¿hay devoción actual ante sus imágenes religiosas?, ¿cómo desplegar sus representaciones femeninas en las discusiones actuales de género y lo museal?, ¿cómo interrogar las pinturas del deseo burgués cosmopolita en la globalización tardocapitalista?, ¿qué sensibilidades pueden despertar en el público las formas decimonónicas?, ¿cómo detenerse en el contexto preciso de un pintor conservador cuando azotan los nuevos conservadurismos? Las respuestas solo pueden encontrarse en la mirada colectiva.



FOTOGRAFÍA: CAROLINA CORREA OROZCO, MNBA

***DOMENICA FESTA**

Raymond Monvoisin, 1839

Gouache sobre marfil

12 x 10 cm

COLECCIÓN MNBA, SANTIAGO

DONACIÓN ALBERTO COUSIÑO GOYENCHEA, CA. 1949





—◆◆◆—

Retratos y Salón de París

—◆◆◆—

* Obras con fichas razonadas al final del catálogo



FOTOGRAFÍA: ELOÍSA IDE, MNBA.

***José Manuel Ramírez Rosales, 1825**
Óleo sobre tela
99,7 x 74,5 cm
COLECCIÓN MNBA, SANTIAGO
ADQUISICIÓN, 2024



FOTOGRAFÍA: LORENA ORMEÑO BUSTOS, MNBA.

***Mariano Egaña, 1827**
Óleo sobre tela
117 x 90 cm
COLECCIÓN BANCO CENTRAL, SANTIAGO



FOTOGRAFÍA: LORENA ORMEÑO BUSTOS, MNBA



***José Manuel Ramírez Rosales, 1829**
Óleo sobre tela
35,4 x 30 cm
COLECCIÓN MUSEO DE ARTES DECORATIVAS,
SANTIAGO
DONACIÓN, 1981

FOTOGRAFÍAS: LORENA ORMEÑO BUSTOS, MNBA



***Luís Rosales [antes José Miguel de la Barra], 1830**
Óleo sobre tela
36 x 27 cm
COLECCIÓN PARTICULAR, SANTIAGO

FOTOGRAFÍAS LORENA ORMEÑO BUSTOS, MNBA



José María de la Barra, ca. 1830
Óleo sobre tela
27,4 x 22 cm
COLECCIÓN PARTICULAR, SANTIAGO



FOTOGRAFÍA: LORENA ORMEÑO BUSTOS, MNBA

* **Aristómene**, 1823
Óleo sobre tela
270 x 210 cm
COLECCIÓN PALACIO COUSIÑO, SANTIAGO
DONACIÓN COUSIÑO-GOYENCHEA, 1940



FOTOGRAFÍA: LORENA ORMEÑO BUSTOS, MNBA

* **Blanche de Beaulieu [antes Carlota Corday en prisión]**, 1832
Óleo sobre tela
280 x 190 cm
COLECCIÓN PALACIO COUSIÑO, SANTIAGO
DONACIÓN COUSIÑO-GOYENCHEA, 1940

FOTOGRAFÍA: LORENA ORMEÑO BUSTOS, MNBA



***Séance du 9 Thermidor, 1836**

Óleo sobre tela

166 x 260 cm

COLECCIÓN MNBA

DONACIÓN LUISA SEBIRE COUSIÑO, 1949





Retratos

* Obras con fichas razonadas al final del catálogo



FOTOGRAFÍA: LORENA ORMEÑO BUSTOS, MNBA

***Jorge Huneeus Lipmann, 1843**
Óleo sobre cuero
74 x 60 cm
COLECCIÓN MUSEO HISTÓRICO NACIONAL, SANTIAGO
ADQUISICIÓN, 2014



FOTOGRAFÍA: ARCHIVO CNCR MARTÍN QUIROZ; LORENA ORMEÑO BUSTOS

***Isidora Zegers de Huneeus, 1843**
Óleo sobre cartón
74,2 x 60,5 cm
COLECCIÓN MUSEO HISTÓRICO NACIONAL, SANTIAGO
ADQUISICIÓN, 2014



FOTOGRAFÍA: LORENA ORMEÑO BUSTOS, MNBA



***Carmen Quiroga de Urmeneta, 1843**

Óleo sobre tela pegada en madera

87 x 64 cm

COLECCIÓN PRIVADA, NANCAGUA



FOTOGRAFÍA: LORENA ORMEÑO BUSTOS, MNBA



***José Tomás de Urmeneta, ca. 1843 / 1844**

Óleo sobre tela pegada en madera

87 x 64,6 cm

COLECCIÓN PARTICULAR, VICTORIA



FOTOGRAFÍA: LORENA ORMEÑO BUSTOS, MNBA



Doña Rosa Tadea Reyes Saravia de García, 1843

Óleo sobre tela

72 x 54 cm

COLECCIÓN MNBA, SANTIAGO

DONACIÓN ROSA GARCÍA SOLOMÓ, 1936



FOTOGRAFÍA: ARCHIVO CNCR - T. PÉREZ



María del Tránsito Cruz Antúnez de Rosales, 1844

Óleo sobre tela

72,6 x 59,2 cm

COLECCIÓN MUSEO O'HIGGINIANO Y DE BELLAS ARTES

DE TALCA, TALCA

COMPRA, 2014



FOTOGRAFÍA: LORENA ORMEÑO BUSTOS, MNBA



***Carmen Alcalde Velasco de Cazotte, 1843**

Óleo sobre cuero

95 x 68,2 cm

COLECCIÓN MNBA, SANTIAGO

DONACIÓN NEMESIO ANTÚNEZ, 1970



FOTOGRAFÍA: LORENA ORMEÑO BUSTOS, MNBA



***Henri-Nicolas-Scévole de Cazotte de la Tout, Vicomte de Cazotte, ca. 1856**

Óleo sobre tela

53,3 x 70 cm

COLECCIÓN EMBAJADA DE FRANCIA, SANTIAGO





***Francisco de Borja Valdés Aldunate,**
1844
Óleo sobre tela pegada sobre madera
70,5 x 55,5 cm
COLECCIÓN PARTICULAR, SANTIAGO



Alejandra Cuevas y Avaria, 1844
Óleo sobre tela
71 x 55 cm
COLECCIÓN PARTICULAR, SANTIAGO



**Don Agustín Valero de Enos y su hija doña
Carmen Valero Sotomayor de Errázuriz, 1843**
Óleo sobre tela
92 x 82 cm
COLECCIÓN PARTICULAR, PADRE HURTADO





FOTOGRAFÍA: LORENA ORMEÑO BUSTOS, MNBA

***Domingo Eyzaguirre y Arechavala**, 1843
Óleo sobre tela
197 x 125 cm
COLECCIÓN MUSEO HISTÓRICO NACIONAL
DONACIÓN SOCIEDAD CANAL DEL MAIPO, 1948



FOTOGRAFÍA: LORENA ORMEÑO BUSTOS, MNBA

***Domingo de Toro-Zambrano y Guzmán y su hijo
Domingo de Toro Herrera**, 1844
Óleo sobre tela
114 x 87,5 cm
COLECCIÓN PARTICULAR, SANTIAGO





FOTOGRAFÍA: LORENA ORMEÑO BUSTOS, MINBA

***Dámaso Zañartu, su esposa y sus 12 hijos (familia Zañartu Larraín), 1844**

Óleo sobre tela

201 x 304 cm

COLECCIÓN PARTICULAR, SANTIAGO



FOTOGRAFÍA: LORENA ORMEÑO BUSTOS, MNBA



Miguel Bravo Bello, 1843
Óleo sobre tela
75 x 59 cm
COLECCIÓN MUSEO DE COLCHAGUA,
SANTA CRUZ



FOTOGRAFÍA: LORENA ORMEÑO BUSTOS, MNBA



***Andrés Bello, 1844**
Óleo sobre tela
67 x 56 cm
COLECCIÓN UNIVERSIDAD DE CHILE, SANTIAGO



FOTOGRAFÍA: ARCHIVO CNCR, P. MONTEVERDE



***Pedro Félix Vicuña y su hermano Ignacio, 1844**
 Óleo sobre tela
 147,8 x 113,6 cm
 COLECCIÓN MUSEO NACIONAL BENJAMÍN VICUÑA
 MACKENNA, SANTIAGO



FOTOGRAFÍA: LORENA ORMEÑO BUSTOS, MNBA



***Pedro Félix Vicuña y su hermano Ignacio, 1844**
 Óleo sobre tela
 138,2 x 110,5 cm
 COLECCIÓN MUSEO NACIONAL BENJAMÍN VICUÑA
 MACKENNA, SANTIAGO



FOTOGRAFÍA: LORENA ORMEÑO BUSTOS, MNBA



GREGORIO TORRES
Nicolasa Cerda de Álamos, ca. 1845
Óleo sobre tela
75,8 x 60,8 cm
COLECCIÓN PARTICULAR, GRANEROS



FOTOGRAFÍA: LORENA ORMEÑO BUSTOS, MNBA



GREGORIO TORRES
Joaquín Álamos de la Cerda, ca. 1845
Óleo sobre tela
75,8 x 60,8 cm
COLECCIÓN PARTICULAR, GRANEROS





*Doña Clorinda Corradi de Pantanelli en el papel de Norma [Doña Adelaida Corradi de Pantanelli en el papel de Norma], 1845

Óleo sobre tela

129.5 x 98.5 cm

COLECCIÓN MUSEO HISTÓRICO NACIONAL, SANTIAGO



*CLARA FILLEUL

Estudio de la Pantanelli, ca. 1845

Óleo sobre cartón

44 x 37.5 cm

COLECCIÓN MNBA, SANTIAGO

DONACIÓN DESCENDIENTES DE LA FAMILIA

MONVOISIN, 1946





FOTOGRAFÍA: NICOLÁS AGUAYO, MNBA

***Dama de Perú, 1845**
Óleo sobre tela
162 x 132 cm
COLECCIÓN MUSEO DE COLCHAGUA,
SANTA CRUZ



FOTOGRAFÍA: LORENA ORMEÑO BUSTOS, MNBA

Julia Codesido Oyagüe de Mora, 1846
Óleo sobre tela
183 x 128 cm
COLECCIÓN MNBA, SANTIAGO
DONACIÓN EMILIO BELLO CODESIDO, 1954



FOTOGRAFÍA: LORENA ORMEÑO BUSTOS, MNBA

* Santiago Rosales Larraín y su hija Clorinda Rosales Bascuñán, [antes Santiago Solar Rosales y su hija Clorinda Solar Bascuñán], ca. 1846
Óleo sobre cartón
243.5 x 276.5 cm
COLECCIÓN PRESIDENCIA DE LA REPÚBLICA, SANTIAGO



FOTOGRAFÍA: LORENA ORMEÑO BUSTOS, MNBA



GREGORIO TORRES, atribuido
Retrato de Santiago Maturana Negrete, ca. 1846
Óleo sobre tela
94 x 83 cm
COLECCIÓN MNBA, SANTIAGO
DONACIÓN, 2022

FOTOGRAFÍA: LORENA ORMEÑO BUSTOS, MNBA



GREGORIO TORRES, atribuido [antes Procesa Sarmiento; antes
Autoría sin identificar]
Niña con perro, ca. 1850
Óleo sobre tela
91 x 78 cm
COLECCIÓN MNBA, SANTIAGO

FOTOGRAFÍA: LORENA ORMEÑO BUSTOS, MNBA



Dolores Urizar del Alcázar de Pando, 1850

Óleo sobre tela

89 x 69 cm

COLECCIÓN MNBA, SANTIAGO



FOTOGRAFÍA: LORENA ORMEÑO BUSTOS, MNBA



CLARA FILLEUL

Dolores Urizar del Alcázar de Pando, ca. 1850

Óleo sobre tela

87 x 68 cm

COLECCIÓN MNBA, SANTIAGO

DONACIÓN GABRIEL PANDO OCAMPO, 1941



FOTOGRAFÍA: ARCHIVO CNCR-T. PÉREZ- CAROLINA CORREA OROZCO



***Diego José Benavente Bustamante**, 1850

Óleo sobre tela

77 x 64 cm

COLECCIÓN PARTICULAR, CALERA DE TANGO



FOTOGRAFÍA: ARCHIVO CNCR-T. PÉREZ



***Mercedes Fontecilla Fernández de Valdivieso**, 1850

Óleo sobre tela

77 x 64 cm

COLECCIÓN PARTICULAR, CALERA DE TANGO



FOTOGRAFÍA: LORENA ORMEÑO BUSTOS, MNBA



Gabriel Ocampo y Herrera, 1850
Óleo sobre tela
153 x 109,5 cm
COLECCIÓN MNBA, SANTIAGO
DONACIÓN GABRIEL PANDO OCAMPO, 1941



FOTOGRAFÍA: LORENA ORMEÑO, MNBA



Constancia Pando de Ocampo, 1855
Óleo sobre tela
153 x 109 cm
COLECCIÓN MNBA, SANTIAGO
DONACIÓN GABRIEL PANDO OCAMPO, 1941



FOTOGRAFÍA: LORENA ORMEÑO BUSTOS BUSTOS, MNBA



Clorinda Rosales Bascuñán, 1851
Óleo sobre tela
104 x 76 cm
COLECCIÓN MUSEO DE COLCHAGUA, SANTA CRUZ



FOTOGRAFÍA: CAROLINA CORREA OROZCO, MNBA



CLARA FILLEUL
Señorita Rosales, ca. 1851
Óleo sobre cartón
25 x 19 cm
COLECCIÓN MNBA, SANTIAGO
DONACIÓN DESCENDIENTE DE LA FAMILIA MONVOISIN, 1946



FOTOGRAFÍA: LORENA ORMEÑO BUSTOS, MNBA



Retrato de joven, 1852

Óleo sobre tela

72.5 x 59 cm

COLECCIÓN PARTICULAR, OLMUÉ



FOTOGRAFÍA: LORENA ORMEÑO BUSTOS, MNBA



**Rafael Maroto Isern y su nieta Margarita Borgoño*

Maroto de Guerrero, 1853

Óleo sobre tela

144 x 99 cm

COLECCIÓN MUSEO HISTÓRICO NACIONAL, SANTIAGO

TRASPASO MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES



FOTOGRAFÍA: LORENA ORMEÑO BUSTOS, MNBA



José Santos Tornero Montero, 1855
Óleo sobre tela
95 x 75 cm
COLECCIÓN MNBA, SANTIAGO
DONACIÓN JUAN TORNERO, 1937



FOTOGRAFÍA: LORENA ORMEÑO BUSTOS, MNBA



Carmen Olmos Aguilera de Tornero, 1855
Óleo sobre tela
97 x 76 cm
COLECCIÓN MNBA, SANTIAGO
DONACIÓN JUAN TORNERO, 1937



FOTOGRAFÍA: LORENA ORMEÑO BUSTOS, MNBA



*Milagro Masenlli [*María del Milagro Masenlli de la Guarda de Sánchez*], 1854

Óleo sobre tela

166 x 134 cm

COLECCIÓN PARTICULAR, SANTIAGO





◆◆◆◆◆

Los Molles

◆◆◆◆◆

* Obras con fichas razonadas al final del catálogo

*CÍRCULO DE MONVOISIN

[antes Raymond Monvoisin]

Murales Hacienda Los Molles, ca. 1850

COLECCIÓN PARTICULAR, QUILPUÉ



FOTOGRAFÍA: CAROLINA CORREA OROZCO, MNBA



Sin identificar [probablemente *La Pintura*]
150 x 93 cm

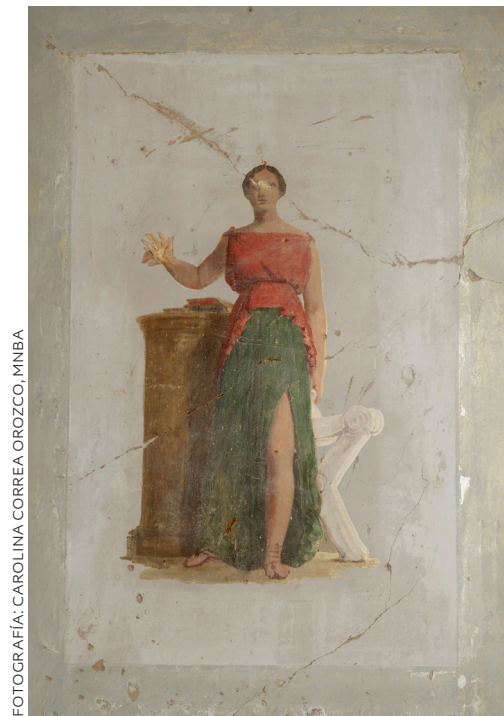


La Pureza [Poesía]
150 x 93 cm

FOTOGRAFÍA: CAROLINA CORREA OROZCO, MNBA



La Escultura
150 x 95 cm



FOTOGRAFÍA: CAROLINA CORREA OROZCO, MNBA

La Literatura
150 x 93 cm



La Música
150 x 94 cm



FOTOGRAFÍA: CAROLINA CORREA OROZCO, MNBA

Jarrón con flores
106 x 90 cm



Capilla



FOTOGRAFÍA: LORENA ORMEÑO BUSTOS, MINBA

***San Isidro Labrador y Santa María de la Cabeza, 1848**

Óleo sobre tela
89 x 71 cm

COLECCIÓN IGLESIA SAN ISIDRO, SANTIAGO



FOTOGRAFÍA: ARCHIVO CNCR, P. MONTEVERDE

***Juana de Arco, ca. 1842/1843**

Óleo sobre tela
142 x 101 cm

COLECCIÓN MUSEO MUNICIPAL DE ARTES DE VIÑA DEL MAR PALACIO VERGARA





San José, sin fecha
Óleo sobre tela
220.1 x 95.7 cm
COLECCIÓN PARTICULAR, SANTIAGO



Virgen, sin fecha
Óleo sobre tela
220.3 x 95.5 cm
COLECCIÓN PARTICULAR, SANTIAGO



***Cristo y Magdalena**, 1852
Óleo sobre tela
338 x 235 cm
COLECCIÓN CATEDRAL DE CONCEPCIÓN
DONACIÓN, 1852



Pintura de Salón



* *La abdicación de Bernardo O'Higgins a la presidencia de Chile,*
 28 de enero de 1823, boceto, ca. 1854

Óleo sobre tela

31 x 56,7 cm

COLECCIÓN MUSEO DEL CARMEN DE MAIPÚ, SANTIAGO

DONACIÓN, SIN FECHA





FOTOGRAFÍA: NICOLÁS ACQUAYO, MNBA

**Caupolicán, chef des Araucaniens, prisonnier des Espagnols [Caupolicán prisionero y Fresia], 1859*
 Óleo sobre tela
 226.5 x 281 cm
 COLECCIÓN MUSEO O'HIGGINIANO Y DE BELLAS ARTES DE TALCA, TALCA
 TRASPASO MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES, 1936



FOTOGRAFÍA: ARCHIVO CNCR- T. PÉREZ

***Naufragio del Bergantín Joven Daniel**, 1859
Óleo sobre tela
177 x 130,5 cm
COLECCIÓN MUSEO O'HIGGINIANO Y DE BELLAS ARTES DE TALCA
TRASPASO MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES, 1936



FOTOGRAFÍA: ARCHIVO CNCR- P. MONTEVERDE

***Elisa Bravo Jaramillo de Bañados, mujer del Cacique**, 1859
Óleo sobre tela
178 x 130 cm
COLECCIÓN MUSEO O'HIGGINIANO Y DE BELLAS ARTES DE TALCA
TRASPASO MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES, 1936



FOTOGRAFÍA: LORENA ORMEÑO BUSTOS, MNBA

* *Le Petit Pêcheur* [Niño pescando; Niño pescador; Niño parisiense pescando; El pescador de caña; Pescador del Sena], 1850 [1840]

Óleo sobre tela

142 x 100 cm

COLECCIÓN PARTICULAR, SANTIAGO



FOTOGRAFÍA: LORENA ORMEÑO BUSTOS, MNBA

* *Ninfas en el baño*, 1851

Óleo sobre tela

152 x 103,5 cm

COLECCIÓN MNBA, SANTIAGO

LEGADO ZARINA GRANJA DE LARRAÍN, 1966



FOTOGRAFÍA: ARCHIVO CNCR 2019 - T. PÉREZ

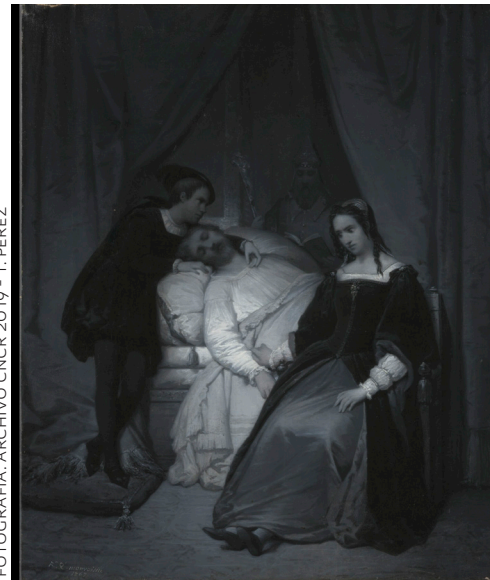


Juana la Loca a los pies de Felipe el Hermoso de Austria, su marido moribundo, ca. 1833

Óleo sobre tela
35 x 27 cm
COLECCIÓN MNBA, SANTIAGO
DONACIÓN CARLOS II MATORANA, 1880



FOTOGRAFÍA: ARCHIVO CNCR 2019 - T. PÉREZ



Jeanne, dite la Loca [La Folle, reine de Castille; Jeanne la folle; Juana la Loca y la muerte de Felipe el Hermoso], 1867

Óleo sobre tela
73 x 59 cm
COLECCIÓN MNBA, SANTIAGO
ADQUISICIÓN, 2016



FOTOGRAFÍA: CAROLINA CORREA OROZCO, MNBA

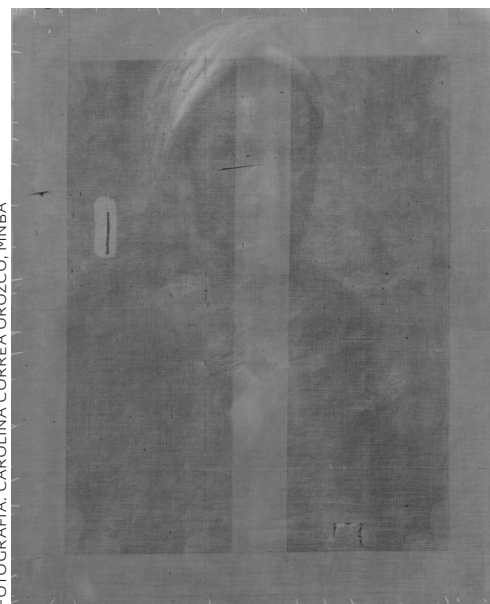


Imagen obtenida por análisis de rayos X donde se aprecia la pintura subyacente. LFD1474. 63_niveles ajustados



FOTOGRAFÍA: LORENA ORMEÑO BUSTOS, MNBA



***Napoleón Bonaparte, Cadete de la Escuela Militar de Brienne, 1857/1870**

Óleo sobre tela

61 x 50 cm

COLECCIÓN MNBA, SANTIAGO

DONACIÓN SUZANNE GAUDEFRY, 1951



FOTOGRAFÍA: LORENA ORMEÑO BUSTOS, MNBA



El columpio, 1843/1870

Óleo sobre tela

128 x 107 cm

COLECCIÓN MNBA, SANTIAGO

DONACIÓN MARÍA LUISA MAC-CLURE DE EDWARDS, 1919





◆◆◆◆◆
*Selección de
fichas razonadas
◆◆◆◆◆

Mariano Egaña, 1827

Óleo sobre tela
117 x 90 cm
COLECCIÓN BANCO
CENTRAL DE CHILE,
SANTIAGO

INSCRIPCIONES

Firmado en el brazo
izquierdo del sitial:
R^o. Q^o. MONVOISIN /
1827.”

PROCEDENCIA

Margarita y Elena
Tupper Tocornal, 1955.

EXPOSICIONES

1827; 1912a; 1955.

BIBLIOGRAFÍA

*Explication des
ouvrages de peinture*
1827; *Zig-Zag* 1912;
Richon Brunet 1912,
216; James 1949;
Romera 1954, 65;
Feliú Cruz 1955, 13;
Bindis 2006, reprod.
37; Allamand 2008,
reprod. 16 y 67; Marino
2019, 138; Marino 2020,
reprod. p. 42; Ossa y
Olea 2022, 22.

Mariano Egaña Fabres (1793-1847) se encuentra en su gabinete de trabajo; el antebrazo apoyado sobre el escritorio con tapete verde, sostiene en la mano derecha un rollo de papeles, apenas abierto, adelantado hacia el espectador con efecto de sombras. En el límite de la tela, la mano forma un eje vertical con la columna de mármol gris, cierra el lateral de la composición, sobre la base se recorta la pluma del escritorio y la escribanía. El otro antebrazo descansa sobre el apoyabrazos de la silla a más baja altura. Este recurso simple genera un movimiento del cuerpo, acentuado con la poderosa cabeza retirada hacia atrás, recortada sobre cortinajes de terciopelo rojo con flecos dorados, recogidos para abrir el espacio al cielo luminoso. El dominio técnico sobresale en las texturas de la vestimenta con los matices de negro, en particular en el chaleco de seda facetada, sobre el que se observa la cadena de oro del reloj de bolsillo. Marcelo Marino ha señalado cómo la vestimenta expresa la subjetividad masculina en los retratos, en el caso de Egaña (levita moderna de paño de lana, negra como el chaleco, corbata de algodón de una vuelta y nudo sencillo con otra pieza frontal que sujeta el cuello alto) da cuenta de la seriedad de un hombre que dedica su tiempo al trabajo, indicado por la posición del reloj.

El retrato es ejemplar de la conversión de Egaña a las ideas conservadoras durante su estadía europea como ministro plenipotenciario; antiliberalismo consolidado a su regreso y expresado en su destacada actuación en la convención que dictó la Constitución de 1833¹. Otra elección, además de la vestimenta, es el asiento: la silla imperio estilo *retour d' Egypt*. El león alado de la ménsula del apoyabrazos (las patas terminadas en garras no se representan por el recorte de la figura sedente) ocupa un plano próximo al espectador. Mueble habitual en los retratos aristocráticos; desde luego, si el león alado refiere al poder divino del soberano, su uso en el mobiliario subsume el antiguo significado a la ornamentación de moda, pero sin perder carga ideológica. Aquí, refuerza la suficiencia del retratado, consolida la imagen conservadora dada por el cortinado de honor, la columna de orden y la escribanía del que lleva los asuntos de Estado. La silla es central en el discurso de la representación: Monvoisin, en empatía conservadora con el retratado firma y data en el brazo de la misma.

¹ Hijo del político y jurista Juan Egaña Risco y de Victoria Fabres González de la Rivera. Se graduó de abogado en la Universidad Real de San Felipe en 1811. Participó en la Constitución provisoria de 1812 y en las juntas de la Patria Vieja. En 1814 fue apresado junto a su padre y enviado a la isla de Juan Fernández, regreso luego de Chacabuco. En 1823 ocupó la cartera de Relaciones Exteriores del gobierno de Freire y más tarde la mencionada misión europea entre 1824 y 1829, ya bajo el gobierno de Pinto. Casó en Santiago el 1 de mayo de 1830 con María del Rosario Zuazagoitia Astaburuaga, con quien tuvo una hija, Margarita. Al enviudar se casó con su cuñada. Ocupó diversos ministerios y fue senador en los gobiernos de los años treinta. Fue el primer decano de la Facultad de Leyes y Ciencia Política de la Universidad de Chile, cargo que ejerció desde el 21 de julio de 1843 hasta su muerte.

No se trata de un retrato simplemente privado, ya que fue elegido por Monvoisin para el salón de París de 1827 (*Retrato de M. E.*, núm. 748). Este envío fue un alarde del dominio de los géneros pictóricos, como afirmación de su paso por la Academia francesa en Roma, de la que había regresado un par de años antes: la pintura de historia antigua en *Mentor surprend Télémaque près d'Eucharis et l'entraîne loin de celle qu'il aime*; el costumbrismo orientalista en *Une bergère soninaise* y *Un jeune pasteur napolitain* (las tres adquiridas por el duque de Orleans para la Galerie del Palais Royal²); la pintura de historia religiosa en *Saint Gilles*, encargo del prefecto del Sena; la pintura religiosa doméstica en *Une vierge*; las pinturas estilo *troubadour* en *Gabrielle de Vergy* y *Rosamunde*; *Le pariage du botin*, que suponemos costumbrista, y otro retrato presentado como *M^{me}. M.* que se trata, según James, del retrato de la madre del artista³.

Egaña en una carta a su padre informa que salió de Londres el 5 de septiembre, por lo tanto encargó su retrato apenas arribado a París⁴, ya que el salón anual fue inaugurado el 4 de noviembre. Monvoisin había establecido una relación con los Ramírez Rosales, quienes probablemente fueron el nexo entre Egaña y el pintor. Esa ansiedad por ser retratado puede comprenderse porque el diplomático consideraba la estancia en Francia como la antesala de su regreso a Santiago, aunque se postergó hasta junio de 1829. En ese tiempo, se ocupó de comprar objetos que transformaran su residencia familiar en Peñalolén; en la extensa descripción refiere: “... tiene la casita dos magníficos cuadros, pintura de mano maestra y que han estado en la exposición del Louvre: uno que representa el amor durmiendo, y otro a dos ninfas. A éste se agregará el que Rosales habrá entregado a Ud. que es de mano superior, hecho por el pintor del Duque de Orleans, artífice de nombre, y que también estuvo en la exposición del Louvre”⁵. La referencia al duque de Orleans y al Louvre no deja lugar a dudas de que se trata de su retrato expuesto el año anterior.

Egaña expresa la intención de encargar otros a Monvoisin para adornar la habitación de huéspedes: “Este cuarto debe llevar tres retratos: el de U, el de mi madre y el de Rosario; y me ha prometido M. Monvoisin que los hará iguales al mío con sólo que le mande de Chile unas pinturas grandes bien parecidas, aunque sean mal hechas. Entre tanto me contentaré con poner el grabado de U. y uno que tengo de Rosario”⁶. Además, James menciona el *Retrato de Napoleón II*, *l'Aiglon*, obsequiado por Monvoisin a don Mariano Egaña en París, en 1829. El retrato del Banco Central se encontraba en Chile desde mediados de 1828, llevado por Francisco Javier Rosales y Larraín, cuyo viaje aparece mencionado el 20 mayo de aquel año en otra carta a su padre⁷. El salón parisino había cerrado la exhibición en el mes de abril.

² *Salon des artistes français* (1827). *Explication des ouvrages de peinture et dessins, sculpture, architecture et gravure des artistes vivants*, nros. 741 y 742. James anota, según Charles Lamotte *Galería del Palais-Royal*, que Alexandre Dumas publicó el poema “*Jeune Patre Romain Endormi*” inspirado por el cuadro de Monvoisin, mientras que la pastora, al revés, se originó en la lectura de “*La bergère d'Italia*” de Mèlanie Waldor. De ambas se conservan litografías.

³ James menciona que el retrato de Egaña fue bien considerado por Auguste Jal, sin embargo, no se encuentra referencia en el texto del crítico francés, que elogia *Rosamunde*. Jal, Auguste (1828). *Esquisses, croquis, pochades, ou tout ce qu'on voudra sur le Salon de 1827*. París, pp. 494-485.

⁴ “Mariano Egaña a Juan Egaña. [París, 16 de Septiembre de 1827]”. (1948). *Cartas de don Mariano Egaña a su padre: 1824-1829*. Santiago: Sociedad de Bibliófilos Chilenos, p. 280. No se encuentran referencias en (1946). *Cartas de don Juan Egaña a su hijo Mariano: 1824-1828*. Santiago: Sociedad de Bibliófilos Chilenos.

⁵ “Mariano Egaña a Juan Egaña. [París, 20 de mayo de 1828]”, Sociedad de Bibliófilos Chilenos, p. 334 (sin datarla). Destacado del autor. En *Fuentes documentales y bibliográficas para la historia de Chile*. Universidad de Chile (digital) fechada entre julio y agosto por seguir la ubicación de la edición impresa, sin embargo, en la carta del 20 de mayo se informa de que en la carta larga se detalla lo adquirido para la “casita”.

⁶ *Ibidem*, p. 336 ss.

⁷ El último envío para Las Delicias de Peñalolén partió de Burdeos en febrero de 1829, con el ministro aún en Londres, quien se embarcó hacia América recién en el mes de junio. En este registran las estatuas clásicas para el parque. Sobresale el interés de Egaña por construir un panorama en su finca, sumado a los cosmoramas con 40 vistas.

No era el único retrato encargado por Egaña, se conserva en el Museo Histórico Nacional una miniatura de autoría desconocida (MHN 3-2157), en la que luce la Legión del Mérito, con un aspecto más joven.

La fortuna del retrato de Egaña implica haber sido el modelo para el retrato de Francisco Javier Mandiola (óleo sobre tela, 118 x 91 cm, Museo Histórico Nacional, 763-000833), realizado probablemente luego de la muerte de Egaña en 1846, a los 53 años. Mandiola ha copiado la figura del retratado, sin siquiera envejecerlo, con cambios en la vestimenta al colocarle una corbata negra y realizar sin matices el chaleco. Pero la modificación fundamental es anular todo aquello que lo afirmaba como un retrato aristocrático: la silla es de estilo directorio, de mayor austeridad, y el fondo es neutro. Solo conserva el escritorio: retrato de un burgués dedicado a las leyes. Un año después, Gregorio Torres Parada incluyó a Mariano Egaña en *La beneficencia*, probablemente tomando como modelo el retrato de Mandiola.

Roberto Amigo

José Manuel Ramírez Rosales, 1825



Óleo sobre tela
99,7 x 74,5 cm
MUSEO NACIONAL
DE BELLAS ARTES,
SANTIAGO
INV. PCH-1217
ADQUISICIÓN, 2024

INSCRIPCIONES

Firmado bajo el libro:
"monvoisin / [ilegible]
Rome / J. 1825."

PROCEDENCIA

Ana Cortés Julián,
1974, Santiago;
Eugenio Ramírez
Julián, 1955, Santiago;
Carlos Cruz Claro, ca.
1998; MNBA 2024.

EXPOSICIONES

1974; 2022 [2024].

BIBLIOGRAFÍA

El Progreso, 1843;
James 1954; Bindis
2006, reprod. 38;
Gutiérrez Viñuales
1996, 3; Allamand
2008, reprod.18

La tríada de retratos de José Manuel Ramírez Rosales de alguna manera presagió el destino de Raymond Quinsac Monvoisin en Sudamérica. En la relación trabada desde 1825 entre el pintor y Ramírez Rosales, junto a otros jóvenes de la élite chilena en París, estuvo el comienzo de lo que más de quince años después sería la invitación que llevaría al pintor a Santiago.

La generación de jóvenes chilenos que partieron rumbo a París se inició en 1821, pero fue en 1825 cuando a bordo de la *Moselle* y de algunos buques de guerra franceses, emigraron Vicente Pérez Rosales, los hermanos Jara-Quemada, los hermanos Larraín Moxó, Manuel Talavera, José Luis Borgoño, José Manuel Ramírez Rosales, entre otros quince jóvenes –aproximadamente– que pertenecían a la clase política liberal e intelectual del país posindependencia. Incentivados por el Ducamper du Rosamel, Contraalmirante de la corbeta *María Teresa*, arribada en Valparaíso en 1824, quien

[...] propuso al Rey Carlos X el viaje de los hijos de estas familias distinguidas, a fin de que sirvieran de enlace para las relaciones franco-chilenas, mediante el estudio en los colegios galos. París sería naturalmente el centro de reunión de aquellos jóvenes. El pasaje lo costeaba, en este caso, el gobierno real¹.

Es así como el grupo pasó a integrar las filas del Liceo Hispanoamericano, liderado por Manuel Silvela, un exiliado español cuya propuesta de formación ofrecía una "juiciosa distribución de los distintos ramos del saber humano que allí se cursaban"². Ramírez Rosales conoció a Monvoisin probablemente en Roma, durante el último año de estancia del pintor en la Villa Médicis, esto es el mismo año de 1825, fecha en que retrata por primera vez al joven, quien además adquirió "bajo su dirección la perfección en el dibujo y los primeros elementos de la pintura"³ que lo han llevado a ser considerado por Antonio Romera como uno de los primeros y más importantes paisajistas chilenos⁴.

En términos estilísticos, el llamado "retrato romano" de Ramírez Rosales es uno de los más logrados del pintor en esta época. Es notable su voluntad por inscribirse en un tipo de retrato en la vía abierta por Jean-Auguste Dominique Ingres, influencia de la que también es testimonio el gran retrato de Mariano Egaña (Banco

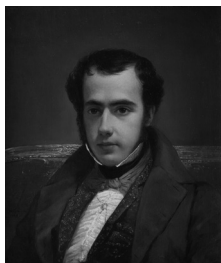
¹ Feliú Cruz, Guillermo (1961). *Cartas inéditas sobre Europa de Domingo Amunátegui Solar*, Separata de los Anales de la Universidad de Chile N° 121-122, 1961), Santiago: Editorial Nascimento, p. 259.

² Pérez Rosales, Vicente (1882 [1886]). *Recuerdos del pasado, 1814-1860*, Santiago: Imprenta Gutenberg, p. 64.

³ Feliú Cruz, Guillermo (1955). "La sociedad chilena que conoció Monvoisin", en: *Monvoisin*. Santiago: Instituto de Extensión de Artes Plásticas de la Universidad de Chile, p. 13.

⁴ Romera, Antonio (1969). *Asedio a la pintura chilena (desde el Mulato Gil a los bodegones literarios de Luis Durand)*, Santiago: Editorial Nascimento, p. 9.

y 61; Marino 2019, reprod.143; Marino 2020; reprod.43.



José Manuel Ramírez Rosales, 1829

Óleo sobre tela
35,4 x 30 cm
COLECCIÓN MUSEO DE ARTES DECORATIVAS, SANTIAGO
INV. 24.83.74
DONACIÓN, 1981

INSCRIPCIONES

Firmado: "R Q Monvoisin 1829." La firma se presenta en dos posiciones, una de ellas se encuentra bajo una capa pictórica.

PROCEDENCIA

Juan Ramírez Jullian, 1953; Hernán Garcés Silva.

EXPOSICIONES

1955

BIBLIOGRAFÍA

Chile Magazine 1922; CNCR 2019.

Central, Chile). Esta pintura es particularmente una de las imágenes en donde este diálogo con Ingres es más claro, pues a partir de una prosa compuesta por los rasgos idealizados del rostro, la perfección en la representación de las ropas y la integración con el entorno, Monvoisin se dio a la búsqueda de esos ideales de pureza de forma y nobleza del tema que fueron tan caros a la pintura del primero. Además del impacto de Ingres en la práctica del retrato en Monvoisin, no se puede desconocer la influencia fundamental de su maestro Pierre-Narcisse Guérin y la cercanía afectiva que por estos años ambos tuvieron en Roma. Cabe pensar que mucho de lo que pintaba Monvoisin en esta época debía de algún modo satisfacer las enseñanzas de Guérin.

La pose del retratado es elegante y natural y se destaca la intensidad compositiva otorgada a las manos. Ramírez Rosales aparece vestido con un prolijo conjunto de levita, pantalón, camisa y chaleco. Este último es de nanquín o mahón amarillento y lo identificaba sin duda como un joven seguidor de las modas urbanas del momento al tiempo que lo acercaba a la figura del *dandy*. El nanquín era la tela de algodón preferida para los chalecos que se usaban para pasear durante el día. La denominación de "retrato romano" se debe a la clara referencia del lugar recreado por Monvoisin en la pintura. Se trata del Foro Romano. Testimonio de esto no sólo es la presencia al fondo del Coliseo sino también la característica cornisa sobre tres columnas del templo de Cástor y Pólux hacia el margen inferior derecho del cuadro⁵. Así, la vista imaginada por Monvoisin sería aproximadamente desde algún lugar cercano del Monte Capitolino. Ramírez Rosales ha sido retratado por el pintor en un descanso de su paseo entre las ruinas. Este tipo de composición sitúa a esta imagen en la larga tradición de retratos masculinos con las ruinas del Foro al fondo y refuerza aún más su relación con algunos retratos pintados por Ingres una década antes⁶. Monvoisin vincula los elementos de la indumentaria de Rosales con el entorno. Uno de ellos es la capa que viste, prenda clásica utilizada desde el siglo anterior por los viajeros del Grand Tour. De gran versatilidad y de fácil uso, no solamente resguardaba de las inclemencias del tiempo, sino que también protegía al resto de las prendas de vestir. En este retrato, el pintor hace que José Manuel la deje caer a un costado

⁵ Recientemente, durante el análisis de la pintura al ingresar a la colección del Museo Nacional de Bellas Artes el año 2024, los estudios imagenológicos realizados al interior de la Unidad de Gestión Patrimonial del MNBA, arrojaron que originalmente el fondo estaba constituido desde otra perspectiva del Foro, concentrándose en la ciudad. Este arrepentimiento que elimina el "ruido" arquitectónico de la imagen, arroja información importante respecto de los procesos creativos de Monvoisin.

⁶ El diálogo más directo de Monvoisin sería con los retratos pintados por Ingres de Charles-Joseph Cordier (1811, Louvre), François-Marius Granet (hacia 1809, Musée Granet), Joseph-Antoine Moltedo (circa 1810, The Metropolitan Museum), y otros de su etapa romana. Pero también se vincula con el retrato de Goethe en la campaña romana pintado por Johan Heinrich Wilhelm Tischbein (1797, Städel Museum) y más atrás en el tiempo, con la cabeza de serie, el *Autorretrato con Coliseo* de Maarten van Heemskerck (1553, Fitzwilliam Museum).

Luis Rosales [antes José Miguel de la Barra], 1830



Óleo sobre tela
36 x 27 cm
COLECCIÓN PARTICULAR, SANTIAGO

INSCRIPCIONES

Firmado centro inferior izquierdo: "R' Q' MONVOISIN / 1830." "Señor Luis Rosales natural de Lima probincia del peru culto valiente retratado, 20 de mayo del año 1837" (sic).

PROCEDENCIA

Juan Agustín Hurtado Zañartu, ca. 1954, casa de Remates Monge & Cia. Arte y Patrimonio, 2019.

BIBLIOGRAFÍA

James 1949, 25; James 1954, Monge & Cia 2019.

y suponemos que ha cubierto con ella el polvo de las ruinas para sentarse. Sus cabellos también tienen relación con el pasado antiguo. La disposición cuidadosamente desordenada de los rizos alrededor del rostro era testimonio de toda una sucesión de cortes y peinados que aludían a los grandes personajes de la Antigüedad. Así, los estilos de inspiración romana "à la Titus" o "à la Brutus" se venían utilizando desde el período posrevolucionario y notablemente durante el Imperio en Francia. No es casual que si Monvoisin decidió ubicar al personaje en el centro del Antiguo Imperio Romano, haya optado también por peinarlo en ese estilo⁷.

Otros elementos importantes de mencionar son los anillos con piedras preciosas en ambas manos y la leontina de oro de varias vueltas que sostiene el reloj de bolsillo, accesorios que permanecieron en poder de la familia hasta entrado el siglo XX. Signos de opulencia, distinción y refinamiento, es necesario notar que los anillos no son accesorios que aparecen frecuentemente en los retratos masculinos pintados por Monvoisin. Menos aún anillos con gemas. Es este un detalle que también vincula firmemente este retrato con los pintados por Ingres. Hay en esta imagen una marcada intención de caracterización del personaje, reforzada por su mirada tranquilamente meditativa dirigida a algún lugar de los imponentes vestigios del Foro. Ramírez Rosales aparece como meditando sobre la lectura del libro que sostiene delicadamente en su mano, probablemente un ejemplar de *Roma, Nápoles y Florencia* de Stendhal, editado en 1817 y popular entre los viajeros a la Ciudad Eterna.

Esta voluntad de idealizar al retratado queda comprobada al comparar el "retrato romano" de Ramírez Rosales con otro de pequeño formato pintado por Monvoisin. Sabemos que José Manuel formaría parte del grupo de alumnos y alumnas del pintor en París y quizás esto fue lo que motivó la ejecución de este retrato en clave más personal en 1829. El tamaño, el plano corto, las entradas en la frente y el rostro más maduro del retratado indican el paso del tono ideal al tono íntimo. Todavía reconocemos la boca encarnada y las mejillas infantiles que el pintor mostraba en el primer retrato, así como la elegancia en el vestir del José Manuel. El chaleco, probablemente de jacquard de seda, y la sobre-corbata bicolor son una muestra del gusto personal de Ramírez Rosales y ofrecen un contraste con el tratamiento que de estos detalles Monvoisin hizo en el primer cuadro. Esta obra presenta dos firmas localizadas en lugares distintos de la pintura (costado inferior izquierdo, sobre el fondo de color rojo y borde superior del sillón, respectivamente), ambas registradas como "R. Q. Monvoisin,

⁷ Este detalle vincula especialmente la pintura de Monvoisin con la Guérin. En los cuadros de historia y en muchos de los retratos masculinos y femeninos ejecutados por el maestro se puede observar un tratamiento minucioso de los peinados a la romana. También la manera en la que Monvoisin planta la cabeza en el torso y eleva la mirada de Ramírez Rosales obedece a las enseñanzas de Guérin. Comparar al respecto el Retrato de joven (1810-20), dibujo de Pierre-Narcisse Guérin en la colección del Metropolitan Museum of New York (número de acceso 2016.121).

1929”, sin embargo, solo una parece ser la original del autor y se encuentra bajo una capa pictórica. Desconocemos el origen e intención de dicha acción, aunque conjeturamos respecto de una práctica comercial posterior llevada a cabo por terceros⁸.

Otro matiz para el aspecto de José Manuel Ramírez Rosales aparece en el tercer retrato, ahora de pie que Monvoisin le hizo en París, aproximadamente entre 1829 y 1830. “De gran belleza varonil”⁹, la retórica de su apariencia difiere de los otros retratos. La indumentaria que exhibe, y notablemente sus *culottes*, su chaleco brillante, las medias de seda y los zapatos planos con hebillas eran un anacronismo, pues esas modas correspondían al final del *Ancien Régime*, notablemente el período entre 1770 y 1790, y se usaron con variantes hasta no más allá de comienzos del siglo XIX o el final de la Era Napoleónica en situaciones de corte. Cabe preguntarse cuáles fueron las intenciones detrás de este retrato. ¿Viste acaso Ramírez Rosales un disfraz a la moda del Antiguo Régimen o una fantasía de traje cortesano para una gala durante la Monarquía de Julio? Un elemento característico en el guardarropa masculino del siglo precedente era el *jabot* que deja ver el chaleco abierto del retratado. Este adorno había desaparecido desde hacía al menos quince años y se había reemplazado eventualmente por un discreto plisado vertical de las camisas a la altura del pecho. Es de notar que el retratado lleva una capa con importante cuello de piel y pesada pasamanería con hilos dorados que “deja ver los tornasoles de la gasa finísima”¹⁰. Completan el atuendo los guantes, el sombrero de copa alta en una mano y nuevamente un anillo en la otra. La forma en que el Ramírez Rosales exhibe una mano descubierta y la otra a medio descubrir introduce un fragmento de temporalidad en el cuadro. Dos estudios preparatorios de esta obra, localizados en el Carnet Dormal, un cuaderno de croquis conservados en una colección privada en Argentina, revelan la preocupación del pintor por la ejecución de la mano y la pose en relación a la capa. Monvoisin parecería estar contando una historia en la que Ramírez Rosales apenas ha llegado a la gala y está posando para el pintor mientras libera sus manos de los guantes. Estos detalles, sumados al aparente anacronismo de la moda que porta José Manuel, nos obligan a repensar la obra y considerar la práctica del vestir y de la sociabilidad que representa la imagen, esto es el universo del entretenimiento y de la diversión como elemento que construía un status. Después de todo, estos personajes eran parte central de una sociedad acomodada santiaguina que requería de testimonios visuales de su inserción en la vida mundana de París.

Junto a Ramírez Rosales, fueron también retratados Santiago y Luis Rosales. De este último se conserva el pequeño retrato fechado en 1830, en correspondencia con otros retratos realizados por Monvoisin a los jóvenes chilenos en Francia, como los hermanos De la Barra, Manuel de la Lastra y un supuesto retrato de Mariano Egaña, hoy desaparecido, reproducido también en dibujo firmado por Monvoisin en 1830 y que se encuentra en una colección particular. Todos ellos ejecutados en el mismo formato, retrato de busto en posición tres cuartos y fondo uniforme. En el 2019 la pintura de Luis Rosales fue presentada a remate bajo el nombre de José Miguel de la Barra, en una atribución errada. Consigna al respecto David James que la pequeña pintura cuenta con una inscripción, descubierta bajo rayos X, en la que se lee que se trata del “Señor Luis Rosales natural de Lima probincia del peru culto valiente retratado, 20 de mayo del año 1837” (sic) (James 1949, 25).

Otras personas de la familia que posaron para Monvoisin fueron Gertrudis Rosales y

Larraín de Ramírez, madre de José Manuel, y Francisco Javier Rosales, amigo cercano del pintor y principal responsable de su venida a Chile, pero cuyo retrato es de paradero desconocido y que, al parecer, el historiador Guillermo Feliú Cruz confunde con el realizado por el italiano Francesco Podesti (Museo Histórico Nacional, Chile), al describirlo con “galas de uniforme diplomático, en una tela notable en el que la fisonomía del rostro es todo” (Feliú Cruz, 1955). También se registran los retratos de Mercedes Rosales del Solar (hermana de Gertrudis y Francisco Javier) “y su marido, don Felipe Santiago del Solar; su hija doña Elisa del Solar de Valdés, y la mujer de don Manuel Ramirez, que era doña Pastora Cortés y Alcázar de Ramirez Rosales, Marquesa de Cañada Hermosa” (James 1949, 58-59). También se encuentra un retrato de Clorinda Rosales Bascuñán (Museo de Colchagua), cuya versión en pequeño formato también fue realizado por Clara Filleul (Museo Nacional de Bellas Artes, Chile) en lo que suponemos una estrategia de registro de la producción del taller.

Gloria Cortés Aliaga y Marcelo Marino

⁸ Al respecto, ver estudio realizado en el Centro Nacional de Conservación y Restauración, publicado como “Develamiento de identidades, recuperación de una firma”, Centro Nacional de Conservación y Restauración. Disponible en: https://www.cncr.gob.cl/611/w3-article-95853.html?_noredirect=1

⁹ Ibidem, p. 14.

¹⁰ Ibidem.

Aristómene, 1823

Óleo sobre tela
270 x 210 cm
COLECCIÓN PALACIO
COUSIÑO; SANTIAGO
INV. P-1.730 / 31998-4
DONACIÓN COUSIÑO-
GOYENECHEA, 1940

INSCRIPCIONES

Firmado ángulo
inferior izquierdo:
"Rⁿ. Q^c. / monvoisin."

PROCEDENCIA

Marcial González,
¿1843-¿; Emeterio
Goyenechea,
Santiago, ¿-1884;
Isidora Goyenechea,
1884-1897; sus
herederos Cousiño-
Goyenechea, 1897-
1940.

EXPOSICIONES

1824; 1843; 1887; 1955.

BIBLIOGRAFÍA

Explication... 1824, 136;
Jal 1824, 487; Pillet
1824, 48; Lacour 1824,
259; L.R. 1824, 261; M
1825, 155; *El Progreso*
1843, 2; Blanco 1887;
Mirmont 1899, 465;
Álvarez Urquieta
1828, 20; James
1949, 57; James 1951,
93; Allamand 2008,
reprod. 45.

Aristomène fue presentada al Salón de 1824 (n. 1244), junto con *Callirhoé* (n. 1245)¹. La primera debe ser datada en 1823, ya que en agosto de ese año se publica la primera mención hallada en un periódico, que la describe en un artículo sobre la exposición de los estudiantes de la Academia francesa en Roma, publicado en el periódico de Baviera *Morgenblatt für gebildete Stände*.

La fuente literaria de ambas obras es Pausanias. La primera representa la historia de los mesenios; luego de un largo sitio, fueron derrotados por los lacedemonios; Aristómenes fue condenado a ser arrojado al pozo de Ceada, junto a cincuenta de sus hombres, pero fue salvado por un águila que alivianó su caída. Al tercer día "en el fondo de la caverna esperando su última hora, oyó cierto ruido y, descubriéndose la faz, vio en aquella media luz un zorro que se acercaba a los cadáveres" (*Descripción de la Grecia*, Lib. IX, capítulo XVIII)². Asido a este zorro, logró salir a la superficie y ser reconocido como un protegido de los dioses. El tema era bien conocido en la cultura francesa desde la tragedia *Aristomène* de Jean-François Marmontel estrenada en 1749³.

Jean-Baptiste Debret (París, 1768-1848), discípulo de Jacques-Louis David y luego integrante de la Misión Francesa al Brasil, presentó en el Salón de 1799 (núm. 67) otro episodio de la historia de Aristómenes, con el que obtuvo una distinción de segunda clase: el escape de los cretenses con la ayuda de una joven mesenia (*Aristomène délivré par une jeune fille*, 1798, Musée Fabre). El instante previo al de Monvoisin fue elegido por Alexandre Remi (s/d) para el Salón de 1808 (núm. 490) cuando el guerrero recupera los sentidos entre sus compañeros muertos en la fosa de Ceada. En el mismo salón de 1824, Jean-Victor Bertin (París, 1775-1842) –el maestro de Camille Corot– expuso un paisaje de Mesenia con la figura de Aristómenes entre los arqueros cretenses (núm. 134) y Léon-Philippe-Victor Cuny (1800-1848) optó por la misma escena que Debret (núm. 392), reiterada por el belga Antoon van Ysendyck (Amberes, 1801 – Bruselas, 1875) con *Aristomène, Roi de Messines* en el Salón de 1827.

Aristomène es de las últimas obras realizadas por Monvoisin como pensionado en Roma y, por ello, permite comprender tanto el dominio técnico alcanzado como examinar sus decisiones

¹ Esta pintura trataba un asunto mitológico que permitía la representación erótica desde el desnudo académico: el sacrificio sexual de la virgen Callirhoé al río Escamandro es impedido por un asusto joven que la deseaba. Esta pintura de Monvoisin salió a subasta en 1989. Callirhoé es una figura presente en los asuntos eróticos desde la obra de François Boucher de 1742, en el museo de Dijon, y del matrimonio como sacrificio ritual con la Honoré Fragonard (1765), un cartón para tapiz de Gobelinos no realizado, conservado en el Louvre.

² En el catálogo del mencionado salón, el artista explicó el asunto: "Près de périr dans une fosse profonde, où il avait fêté précipité avec ses compagnons, il aperçut un renard qui s'y était introduit, le saisit, et l'animal voulant s'échapper, Aristomène se traîna après lui, et découvrit ainsi l'issue du souterrain".

³ Al año siguiente Marmontel publicó *Reflexion sur la tragedie, Pour être mises à la suite d'Aristomène*. París, 1750.

estéticas. En la factura recuerda la obra de su maestro Pierre-Narcise Guérin *Le retour de Marcus Sextus* de 1799 (Musée du Louvre), aunque potencia teatralmente los efectos de la luz, recurso utilizado por Debret. Sin embargo, en la figura de Aristómenes y en los cuerpos muertos pueden encontrarse las huellas de *Le Radeau de la Méduse*, 1819, de Théodore Géricault, también alumno de Guérin. Desde luego, moderado el ímpetu romántico con las formas académicas de Monvoisin, herencia del taller bordelés de Lacour que el aprendizaje logró convertir en expresión. En el primer plano Monvoisin ubica el cuerpo muerto de un guerrero en perspectiva, con un paño cubriendo con decoro los genitales, que conduce nuestra mirada hacia Aristómenes. La expresión del rostro barbado de este último denota sorpresa de seguir vivo y sus ojos se dirigen al zorro que está ubicado en el primer plano de la tela, como si fuera a alimentarse de otro cadáver. Estos rodean a la figura principal –incluso el de un joven, con paño amarillo, se encuentra bajo sus brazos– destacada con el rojo y azul de su ropaje. La oscuridad del fondo rocoso permite resaltar el efecto de la luz para condensar el episodio.

Auguste Jal, en su crítica al salón de 1824, comparó la tela del guerrero griego con la otra enviada por el artista, *Callirhoé*⁴. *Aristomène*, según el crítico, se trataba de una composición extraña para un tema poco original, resuelto como melodrama y excesivo uso del negro, a diferencia del blanco y rosa dominante en *Callirhoé*; con agudeza percibió el contraste entre el tratamiento anatómico riguroso del guerrero mesenio y las formas blandas de las figuras de los amantes, cuestión que señala el dominio adquirido por el joven artista para la expresividad narrativa de las figuras. Fabien Pillet, por su parte, reprobó la falta de verosimilitud en la representación del guerrero, reconocido por la peculiaridad de tener un tronco cubierto de pelo, "un coeur velu peut-etre dire un coeur mâle, un coeur heroïque". No se trataba de un comentario menor, porque si se fallaba en la representación fisonómica no se lograba la psique del personaje, carecido de nobleza. M* en su *Revue Critique* del salón de 1824, juzgó a Monvoisin como un pintor mediocre al compararlo con el también pensionado en Roma Joseph-Désirée Court, autor de *Une jeune fille venant trouver le fleuve Scamandre*, también de 1824, con similar composición a la elegida por Monvoisin. El mismo año de su realización, *Aristomène* fue grabada linealmente por Pierre Lacour (1778-1859) –hijo de su antiguo maestro en Bordeaux– en *Musée de L'Aquitaine*, acompañada de un comentario sobre la obra, en el que se elogió al joven coteráneo: la pintura presentada al salón destacaba por el carácter del dibujo, por la belleza del efecto general y por la franqueza de la ejecución, con la plena expresión de la figura principal.

Entre las obras exhibidas en la Universidad de San Felipe en 1843 se encontraba esta pintura académica, presentada como *Aristómenes, rey de los mesenios*. En la explicación que el propio artista publicaba en *El Progreso*, el mismo día de la inauguración, aclaró el momento elegido, luego de relatar la historia conocida: "El cuadro representa el momento en que siente el ruido causado por el lobo". Sarmiento no prestó interés a esta pintura bajo su fascinación por *9 Thermidor* y *Ali Baja, visir de Janina*. El público chileno volvió a encontrarse con ella en 1887, en la exposición de pinturas de la Quinta Normal en beneficio de la Cruz Roja por la epidemia de cólera. Expuesta bajo el título *Aristomeno en la Caeda* capturó la atención de José Miguel Blanco, quien menciona que el cuadro se encontraba cubierto de polvo, por lo que fue "lavado y barnizado". Luego de cubrir de

⁴ "L' *Aristomène* de M. Monvoisin est une composition plus bizarre qu'originale; c'est du mélodrame tout pur. L'artiste n'a point épargné le noir; par contre, il a prodigué le blanc et le rose à cette qui, à tout prendre, vaut mieux que celle de M. Lancrenon. Si l'*Aristomène* est d'un modelé outré, la *Callirhoé* est presque sans indication de formes et de muscles. C'est une compensation, et vive M. Azais!". Joseph Ferdinand Lancrenon presentó *Le Scamandre* (musée national Magnin), título también dado a *Callirhoé* de Monvoisin. La sorna final refiere a *Des compensations dans les destinées humaines* del filósofo Pierre-Hyacinthe Azais.

elogios la pintura, Blanco sostuvo que Monvoisin vino “a asesinar i sepultar su talento al pié de nuestras cordilleras a trueque de un puñado de escudos”.

Según Vicuña Mackenna, en *Los girondinos chilenos*, publicada en 1902, fue vendida a Emeterio Goyenechea por Marcial González, junto con *La última noche de los girondinos*, por 200 onzas oro en fecha no determinada, pero debe ser luego de 1856 cuando aquel adquirió la última pintura. Se reunió así junto con *El pescador*, ya en la colección Goyenechea. David James afirma, por lo contrario, que fue comprada por Emeterio Goyenechea luego de la exposición de 1843, y señala el mismo monto de transacción. Los bienes de Goyenechea, sin descendencia, pasaron a su hermana Isidora, viuda de Luis Cousiño, en una disputa legal con José María Goyenechea⁵.

Roberto Amigo y Fernanda Pitta

Blanche de Beaulieu [antes **Carlota Corday en prisión**], 1832



Óleo sobre tela
280 x 190 cm
COLECCIÓN PALACIO
COUSIÑO, SANTIAGO
INV. P-1.730 / 31998-4
DONACIÓN COUSIÑO-
GOYENECHEA, 1940

INSCRIPCIONES

Firmado ángulo
inferior izquierdo: “Rⁿ. Q^c.
Monvoisin 1832.”

PROCEDENCIA

Matías Cousiño,
Santiago, 1843-¿?;
Isidora Goyenechea,
1884-1897; su
herederos Cousiño-
Goyenechea, 1897-
1940.

EXPOSICIONES

1833; 1843; 1912a.

BIBLIOGRAFÍA

Explication.. 1833,
127; Laviron 1833;
Jal 1833; Société
libre des beaux-arts
1833; Guyot 1833; El
Progreso 1843; Brunet
1912; Schiaffino 1926;
Álvarez Urquieta 1928;
Solá y Gutiérrez 1948;
James 1951; Vila 1955;
Rípodaz Ardanaz
1962-1963; Amigo
2007; Allamand 2008;
Garrels 2010; Vieira
Christo 2013; Cancino
y Drien 2019.

Blanche de Boileau fue una de las nueve grandes pinturas con las que Monvoisin se presentó a la sociedad chilena, en su primera exposición individual en la antigua Universidad de San Felipe, durante los primeros días de marzo de 1843. El asunto, tomado del relato de Alexandre Dumas publicado en 1826, fue explicado a los lectores del diario *El Progreso* de Santiago (editado por los argentinos Domingo Faustino Sarmiento y Vicente Fidel López) el 4 de marzo de 1843 en palabras del artista (el diario aclaró que ellos solo habían tenido “el placer de traducirlo”)¹. Pocos días después, *El Progreso* publicó en siete entregas una traducción anónima (tal vez la primera en español) de *Blanche de Beaulieu* como folletín, precedida su primera entrega por un texto –también anónimo, pero claramente atribuible a Domingo Faustino Sarmiento–, en el que destacaba la potencia conmovedora de la interacción entre la imagen y la palabra: “La pintura del Sr. Monvoisin, que todos hemos meditado con tanta lástima y recojimiento, va a ser perfectísimamente explicada por Mr. Dumas; y no deja de ser una feliz ocurrencia para Chile, tener por delante un cuadro de uno de los mejores artistas de la Francia y poder leer un folletín escrito por una de las mejores plumas de esta ilustrada nación”².

En 1793, la joven Blanca, hija de un noble líder de la *Vendée*, luego de ver morir a toda su familia en el cadalso, había decidido armarse como soldado para tomar venganza. Capturada por los jóvenes generales Dumas (el padre del autor) y Marceau, este último se enamora de ella y la refugia en casa de su madre en Nantes, pero es denunciada y condenada a la guillotina. Marceau viaja a París para lograr el indulto de Robespierre, pero cuando regresa con la orden ya es tarde. El verdugo está exhibiendo su cabeza cortada, apretando entre los dientes la rosa artificial que Marceau le había regalado al partir. “El cuadro representa el momento –señalaba el artista en su *Explication* traducida por *El Progreso*– en que el oficial municipal mostrando su reloj al carcelero, le da orden de cortar el cabello a la sentenciada”. Ambos personajes, con reservada expresión de tristeza, se aprestan a llevarla al cadalso, en tanto ella, cuya blancura destaca en el entorno oscuro, exhibe una expresión que oscila entre la melancolía, la fe y el terror en el gesto de su cuerpo y de sus ojos azules, brillando con la mirada fija en lo alto mientras aprieta en su regazo la rosa roja de Marceau. Algunos rostros feroces que se asoman a la puerta de la celda, al fondo de la composición, armados de picas y palos, se regocijan con el sufrimiento de la joven.

Se trata de una escena característica del efectismo melodramático que comenzaba a desplazar las figuras heroicas y triunfales del

¹ Alejandro Dumas publicó *Blanca de Beaulieu* (*Blanche de Beaulieu ou La Vendéenne*) en su primer libro en prosa: *Nouvelles Contemporaines* [Laurette; Blanche de Beaulieu; Marie]. París: Sanson, 1826. En 1831 fue publicada como “La rose rouge” en la *Revue des deux Mondes*, troisième année, 1er et 15 juillet 1831 (Cfr. Vieira Christo, 2013) La versión definitiva apareció en 1835 como “*Blanche de Beaulieu*” en *Souvenirs d'Antony*.

² “Nuestro folletín [...]” *El Progreso*, 10 de marzo de 1843, pp. 1-2. *Blanche de Beaulieu* fue publicada en la sección *Folletín* de *El Progreso* entre el 10 y el 17 de marzo de 1843 (Rípodaz Ardanaz: 1962-1963, p. 139).

⁵ Cueto, Narciso (1885). *Herencia de don Emeterio Goyenechea: Escritos presentados en esta causa*, Santiago: Imprenta Cervantes.

género histórico en las preferencias del público. En esas escenas, en las que el espectador se conmovía con el destino de víctimas inocentes, las figuras femeninas tuvieron un particular poder de impacto por sus connotaciones eróticas. Al año siguiente, Paul Delaroche tendría su gran suceso en el Salón de París con un asunto muy similar en *Lady Jane Grey*: ambas vestidas de blanco, destacando su pureza e inocencia, ambas a punto de ser ejecutadas por verdugos, que expresan su desagrado en celdas oscuras.

El cuadro de Monvoisin no tuvo buenas críticas en 1833. En el *Annuaire des artistes français*, M. Guyot de Fére deploraba la decadencia de las grandes composiciones neoclásicas: “La pintura histórica languidece. Pronto, ya no veremos en nuestras exposiciones esas grandes composiciones en las que el pintor devenía historiador y desplegaba toda la potencia de su arte”. Observaba también un número jamás visto de obras (3318 números) en el Salon de 1833, cosa que atribuía a que “muchos artistas abandonan las grandes páginas históricas” para encarar asuntos más fáciles, incluso meras habilidades de taller. Monvoisin figuraba como profesor adjunto de la *Ecole Royale Gratuite de Mathématique et de Dessin*. Guyot lo ubicó en último lugar como pintor de género histórico en ese Salon, citando mal el nombre del cuadro (*Blanche de Beaulieu*), y con una opinión pobre: “hizo, en estos dos cuadros, apenas algo más que retratos” (Guyot, p. 43).

Otros críticos fueron mucho más duros: “Puede suponerse algo más deplorable que esa pesada dama blancuzca que el livret llama *Blanche de Beaulieu*? –escribió Gabriel Laviron–. Esta figura colosal, débil de expresión, débil de dibujo, débil de color?” (Laviron, p. 165). Otro crítico sentenciaba: “No me gusta Monvoisin este año. [...] no es mejor *Blanche de Beaulieu*: ella es pesada, pastosa, común; ella tiene otro defecto, el de tener el tamaño histórico” (JAL, p. 396). El *Journal des Artistes*, en cambio, no fue tan hostil: “*Blanche de Beaulieu*, de M. Monvoisin nos parece una composición fuertemente pensada y fuertemente expresada. [...] Esa pose contraída, esa inmovilidad plena de desesperación, esa palidez mortal, ese desorden de su arreglo y sus cabellos que van a caer bajo las tijeras del verdugo; todo está representado para hacerte temblar. El resto de los personajes no son más que accesorios” (p. 258)³.

Adquirida poco después de esa primera exposición por Matías Cousiño, la obra ha estado en el Palacio, según inventario, desde su inauguración. En el testamento de Isidora Goyenechea en 1893 la pintura figuraba aún como *Blanca de Beaulieu*, pero en algún momento se cambió su denominación por *Carlota Corday en prisión*. Así figura en el inventario de 1940 que hizo la Municipalidad de Santiago cuando recibió el Palacio Cousiño⁴. Maraliz Vieira Christo (2013) observa al respecto que ambas figuras femeninas llegaron a confundirse, en tanto tuvieron una fortuna similar en la recuperación “pacífica” de figuras y episodios violentos y problemáticos de la Revolución de 1789.

Laura Malosetti Costa

³ En todos los casos, la traducción del francés es de la autora.

⁴ Información proporcionada por Carmen Julia Roba Campos, Administradora del Palacio Cousiño. Según su opinión, el cambio de nombre en 1940 se debe a que quien hizo el inventario no contaba con información e hizo su propia catalogación, pues en el mismo hay varios errores en las fechas, nombres de pintores, estilos etc. Comunicación personal, 29 de septiembre de 2020.

Séance du 9 Thermidor, 1836



Óleo sobre tela
166 x 260 cm
COLECCIÓN MUSEO
NACIONAL DE BELLAS
ARTES, SANTIAGO
INV. PCH-O446 /
REGISTRO 2-143
DONACIÓN LUISA SEBIRE
COUSIÑO, 1949

INSCRIPCIONES

Firmado ángulo inferior izquierdo: “1836 / R^o. Q^c monvoisin.”

PROCEDENCIA

Matías Cousiño
Jorquera, Santiago,
1843-1863, Luis Cousiño
Squella, 1863-1873,
Luis Alberto Cousiño
Goyenechea, 1873-
¿?, Luisa Sebire de
Cousiño, ¿?-1949.

EXPOSICIONES

1837; 1839; 1843; 1872;
1955; 1969; 2010; 2022.

La fuente literaria de *Séance du 9 thermidor* es *Histoire de la Révolution française* de Adolphe Thiers (primera edición 1823-1827), tal como se consigna en el catálogo del salón de 1837. Monvoisin probablemente haya consultado la cuarta edición ilustrada de 1834, en la que ha colaborado su condiscípulo Ary Scheffer¹. “... cette scène, toute palpitante d'intérêt, est rendue avec une grande vérité d'expression, ce gestes et des costumes” (*L'Artiste*, 1842) fue admitida con *Portrait du jeune Albert Delavigne*². Este salón se caracterizó por una fuerte presencia de pinturas de batallas, entre ellas las destinadas a Versailles (el año anterior Monvoisin había presentado *Bataille de Denain*), *Bataille de Taillebourg* de Eugène Delacroix y *Bataille de Toilbac* de Scheffer. François Biard presentó *Suites des naufrages*, posible antecedente iconográfico de *El naufragio de Elisa Bravo*. No era la primera vez que Monvoisin representaba un asunto de la Revolución, en 1833 había expuesto *Blanche de Beaulieu*, sobre la novela de Alexandre Dumas. Ahora el interés no es una pintura literaria, sino histórica, como explica en el catálogo del salón:

Robespierre había dejado comprender su intención de diezmar la Convención, Saint Just, para servirle, pronuncia dentro de la asamblea un discurso apologético de los proyectos de Robespierre; pero es empujado violentamente hacia atrás desde la tribuna, invadida por sus adversarios. En ese momento, Robespierre, que acababa de dirigirse al presidente, se volvió hacia la Llanura, pidió su apoyo y sólo obtuvo un silencio de desprecio. Tallien saca una daga y amenaza con golpear al tirano con ella, si la Convención no lo acusa de inmediato. Los gritos cubren la voz de Robespierre, que intenta en vano obtener la palabra; el decreto se presenta contra él; su hermano declara que acepta la misma suerte, y el diputado Lebas dice que, no queriendo compartir el oprobio de tal decisión, pide que se le aplique también a él; finalmente Couthon y Saint-Just sufren el destino de sus tres colegas” (De la *Historia de la Revolución Francesa*).³

¹ Thiers, Adolphe y Bodin, Félix (1834). *Histoire de la Révolution française, Accompagnée d'une histoire de la révolution de 1355, ou des États généraux sous le roi Jean*. Paris: Lecoq, vol. 6, pp. 444-451. Según Sarmiento, Monvoisin comentó que usó diversos libros para realizar la pintura. Otra fuente posible: Necker, Jacques (1821). *Histoire de la révolution française, depuis l'Assemblée des notables jusques et y compris la journée du 13 vendémiaire an IV (18 octobre 1795)*, tomo 3. Paris, p. 67.

² Domenica Festa, su esposa, presentó una miniatura del mismo retratado en el salón de 1839. En el salón de 1837, el jurado no admitió un dibujo de Monvoisin (Registre des procès-verbaux des décisions du Jury au Salon de 1837. Archives des musées nationaux. AMN 079, 10ma. sesión. 19-2-1837, núm. recepción 2862). James (1954) consigna erróneamente la datación de 9 Thermidor en 1837 y su presencia en el salón de 1839, lo siguen, entre otros, De la Maza (2014) y Cancino (2019).

³ “Robespierre ayant laissé pénétrer son intention de décimer la Convention, Saint Just, pour le servir, prononce au sein de l'assemblée un discours apologétique des projets

BIBLIOGRAFÍA

Explication... 1837, 142-143; A.T. 1837; *Journal des beaux-arts et de la littérature* 1837; Le Charivari 1837; A.E. 1837; L.B. 1842, 408; Sarmiento 1843, 1; [Monvoisin] 1843, 2; Pagés de Noyez 1870, 3; Álvarez Urquieta 1928, 20; Flores Araoz 1941; James 1951, 21-36; James 1954, 89-102; Galaz e Ivelic 1981, reprod. 57; Allamand 2008, reprod. 34; Esteves Lima 2009, 259-268; Esteves Lima 2010, 471; Peña Muñoz 2012, 257; Contreras 2012, reprod. 91-92; Esteves Lima 2013, Vieira Christo 2013, 517; Cancino y Drien 2019, 36-37, reprod. 48 y portada.

La escena transcurre en la sala de sesiones de la Convención Nacional del Palacio de la Tullerías, Monvoisin aprovecha para generar un muro diagonal rojo, que finaliza en el “pueblo” como una multitud de figuras vociferantes de factura abocetada, como en el boceto de *Juana la loca*. La acción se desarrolla en una pirámide, donde se encierran todas las pasiones humanas. En el centro compositivo, bajo la tribuna de los oradores, Robespierre gira su cuerpo hacia los diputados de la “llanura” (un instante antes se ha dirigido a Collot d'Herbois, presidente de la sesión que le ha negado la palabra) con cólera creciente por los gritos de *à bas le tyran!* Domingo F. Sarmiento, en su comentario en *El Progreso*, elogia el personaje central:

El retrato y la figura de Robespierre es magnífico y aterrante; aquel rostro contraído y empalidecido por la cólera, está tan vivo, tan real, que hai momentos en que uno se figura ver moverse aquella boca trémula, palpitante; el labrio superior tiene una expresion horrible que espanta, vese pintado en él su turbacion, la rabia, el miedo, el horror, todas aquellas pasiones en aquel fatal momento le hicieron lanzar el grito lúgubre, –¡Presidente de asesinos; os pido la palabra por última vez!–.

Agustin Robespierre contiene a su hermano mientras dirige la mirada al puñal que esgrime el conspirador Tallien en la tribuna. Es el primero, relata Thiers, que reclamó acompañar el destino del Incorruptible –de la misma manera que fue parte de su Virtud–. Su pose era más notoria cuando el brazo con el puñal estaba colocado hacia abajo –el *pentimento* puede observarse con una mirada atenta–. Al elevar el brazo, se refuerza la pose retórica de Tallien, que fue clímax de la sesión⁴, pero se pierde el punto de confluencia de la dirección de las miradas de los que se enfrentan en los peldaños de la tribuna. El de uniforme militar es Louis Saint-Just que, como reitera Thiers, ha regresado del frente de batalla del norte; su discurso de conciliación no ha logrado el efecto deseado, se encuentra como primer orador descendiendo de la tribuna. El propio Monvoisin, al explicar la pintura para *El Progreso*, otorgó principal relevancia a este grupo: “Acostumbrado Saint Just a dominar un auditorio temido, no responde sino por una mirada

de Robespierre; mais il est repoussé avec violence de la tribune, qui est envahie par ses adversaires. Dans ce moment, Robespierre, qui vient d'apostropher le président, se tourne vers la Plaine, lui demande son appui, et n'en obtient qu'un silence de mépris. Tallien tire un poignard, et menace d'en frapper le tyran, si la Convention ne le met sur-le-champ en accusation. Des cris couvrent la voix de Robespierre, qui s'efforce en vain d'obtenir la parole; le décret est porté contre lui; son frère déclare qu'il accepte le même sort, et le député Lebas dit que ne voulant pas partager l'opprobre d'une pareille décision, il demande qu'elle lui soit aussi appliquée; enfin Couthon et Saint-Just subissent le sort de leurs trois collègues” (Tiré de *l'Histoire de la Révolution française*).

⁴ En Thiers se ilustra con la escena del puñal: Tony Johannot (del.), Blanchard (grav.) “Tallien a la tribune. 9 Thermidor”.

rencorosa e insolente con la que no consiguió otra cosa que dar a sus antagonistas el valor de lanzarse a la tribuna y de arrojarlo de ella: Villand-Varennes [sic] lo habría hecho rodar hasta abajo, si él no se hubiera prendido de la baranda”. Así, el que forcejea con Saint Just en la escalera de la tribuna es Billaud-Varenne. A su lado se encuentra a Louis-Marie Fréron, otro de los principales conjurados junto con Tallien, aunque puede ser también el que se encuentra parado al lado derecho de la tribuna.

La posición de Saint Just forma un eje vertical con los otros dos miembros principales de la facción jacobina de Robespierre, en el centro Philippe Le Bas expresa la resignación del mártir, abajo George Couthon (redactor de la ley del 22 Pradial del Gran Terror) en su silla de lisiado, con un pequeño perro de compañía, mira con temor al conjurado que lo señala, mientras otro de ellos se aproxima con los puños cerrados y la mirada agresiva, posiblemente se trate de Jacques-Alexis Thuriot. El mismo Monvoisin comentó las pasiones de grupo, complementarias de la ira de Robespierre:

Todos lo amenazan y lo insultan y su rabia impotente se exhala en jestos furiosos, en injurias, y llamando al presidente, presidente de asesinos. Al fin a las ocho de la noche, se tira el decreto de acusación y prisión. El hermano menor de Robespierre quiere participar de la suerte de su hermano para participar dice él de sus virtudes. Lebas, uno de los triunviros, Saint Just y el anciano y práctico Couthon piden la misma gracia. Todos salieron al cadalso.

La figura que se acerca para observar a Robespierre con sus brazos cruzados no lleva la faja tricolor de los convencionales: es el espectador burgués, más próximo a los tiempos de Monvoisin que a los de los jacobinos.

A la izquierda, los conjurados, entre los que destaca la gestualidad conspirativa de Marc Vadier, en un primer plano, el “Salvador de la Patria” Merlin de Thionville, en uniforme militar y extrema calma. La figura imperturbable cruzada de brazos probablemente se trate de Bertrand Barère de Vieuzac en espera para dar su discurso; su actitud coincide con su posición distante de la conjura y sin acompañar a Robespierre en su destino final⁵. Su aspecto es muy semejante al retrato realizado por Jean Louis Laneuville en 1793 (Neue Pinakothek, Munich).

En el extremo derecho de la tela, la figura parcial del intrigante Joseph Fouché con su característico rostro anguloso y nariz aguileña. No estuvo en la sesión, pero fue el principal instigador para derrocar a Robespierre, por ello se encuentra prácticamente fuera de la escena, como atento observador. Un poco más adelante, extendiendo su brazo y girando su cabeza cubierta con galera, se adivina el rostro de Pierre J. Cambon, contrario a la religión –Robespierre impulsó en 1794 el culto al Ser Supremo–, participó en el derrocamiento, pero luego fue perseguido por la reacción termidoriana. Por ello, su lugar y gesto en la tela. En un segundo plano, en una escala menor, probablemente Paul Barras discute a la distancia con los diputados moderados, Durand de Maillane y Palasne de Champeaux, para sumarlos a la caída de la república jacobina.

Monvoisin ha utilizado como fuente visual de manera principal los retratos de los personajes célebres de la revolución dibujados por François Bonneville, la mayoría grabados por F. Gautier en 1796⁶. Para Le Bas parece haber seguido también el retrato de

⁵ Sarmiento (1843) elogia estas figuras, pero confunde a los personajes, cuestión extraña ya que es más que probable que haya observado la pintura junto al propio artista. En la prensa francesa puede señalarse la misma cuestión, con las figuras de los conspiradores, sujeta a distintas identificaciones.

⁶ Otra fuente posible es: *Nos des portraits pour la planche le 31 may 1793. Portraits pour la planche, la nuit du 9 au 10 thermidor*. Paris, 1794. Bibliothèque nationale de France, département Estampes et photographie. En el mismo reservorio los grabados de Bonneville.

Jacques Louis David de 1793. Sin embargo, para un testigo del episodio histórico, solo el aspecto de Robespierre era el correcto. Saint-Just no se expresaba con movimientos violentos como en la tela: era un “monstruo” que llevaba las virtudes cívicas como santo sacramento, tampoco Lebas se representa enfrentándose a Tallien, acompañado por el hemipléjico Couthon, “atroz republicano, que evoca las divinidades infernales del terror”. De este modo, Monvoisin había fallado en la verdad histórica al no plasmar el verdadero carácter de los protagonistas, obligación de rigor, más que la técnica, para la pintura de historia (*Journal des beaux-arts et de la littérature*)⁷. Sin embargo, otro crítico alabó la composición, en especial por la investigación de Monvoisin para lograr los retratos, el carácter y la acción de los protagonistas (*Le Courier français*).

El conocimiento del episodio por el público no se reducía a los ancianos testigos ni a los libros de historia, sino también al espectáculo teatral, en particular, un crítico hace referencia a *Robespierre ou le 9 Thermidor an II* de Auguste Anicet-Bourgeois, melodrama en tres actos puesto en el Théâtre de l'Ambigu-Comique el 16 de diciembre de 1830, con Francisque en el papel del Incorruptible⁸. Esta referencia con inteligente sorna pertenece al crítico de *Le Charivari*:

¿En qué teatro melodramático M. Monvoisin vio representado el arresto de Robespierre? ¿Por qué los pintores del imperio estudiaron la Antigüedad en la Comédie-Française, ¿es está una razón para que M. Monvoisin estudie la revolución en la Ambigu-Comique? El Robespierre de M. Anicet Bourgeois, si no me equivoco, interpretado por Mme Francisque, se asemejaba mucho más al original que el Robespierre de M. Monvoisin. Tallien es mejor; reconocimos en él perfectamente a M. Jemma. El conjunto de la pintura ofrece una veta de colores que hace que parezca, a cierta distancia, una vieja bandera tricolor más o menos manchada por el polvo, la lluvia y el viento⁹.

Se ha mencionado en la bibliografía que la pintura fue retirada del salón por considerarse una representación favorable a Robespierre, sin embargo, la administración del museo solo retiró el título *9 Thermidor* del marco, cuestión criticada en la prensa (*Le Courier français*). Aún más, el envío obtuvo una mención. Pagés de Noyez, en su nota necrológica en *Le Figaro*, se extiende en el episodio: los liberales se reunían todos los domingos en el Louvre frente a la tela, que estuvo largo tiempo expuesta: la conversación sobre arte fue tornándose en una manifestación política. El director de los museos Cailleux solicitó a Louis Philippe autorización para hacer desaparecer este lienzo, pero este se limitó a hacer retirar el título. Las ideas conservadoras de Monvoisin seguramente estaban lejanas de esta lectura liberal de la obra. Sin embargo, una de las interpretaciones de la caída de

⁷El crítico, que ha consultado al testigo histórico, finaliza: “*Nous ajouterons que depuis quelque temps M. Monvoisin travaille sans conscience, sans étude; on le croirait atteint du dégoût de son art. C'est un des artistes qui reculent au lieu d'avancer*».

⁸“Théâtre de l'Ambigu-Comique”. *Gazette des théâtres. Journal des comédiens*, París, 18 de diciembre de 1830, p. 2.

⁵¹ “Dans quel théâtre de mélodrames M. Monvoisin a-t-il vu représenter l'arrestation de Robespierre? Parce que les peintres de l'empire étudiaient l'antiquité à la Comédie-Française, est-ce une raison pour que M. Monvoisin étudie la révolution à l'Ambigu-Comique? Le Robespierre de M. Anicet Bourgeois, lequel, si je ne me trompe, étant joué par M Francisque, ressemblait beaucoup plus à l'original que le Robespierre de M. Monvoisin. Tallien est mieux; nous avons parfaitement reconnu en lui M. Jemma. L'ensemble du tableau offre un bariolage de couleurs qui le fait prendre, à quelque distance, pour un vieux drapeau tricolore plus ou moins sali par la poussière, la pluie et le vent”»

⁹La crítica, sin firma, compara la obra con la exitosa *Le Decameron* de Franz Winterhalter. Para la figura de Robespierre, véase Haydon, Colin y Doyle, William (eds.) (2006). *Robespierre*. Cambridge University Press.

Robespierre fue el carácter religioso que deseaba impulsar a la República, aspecto que podía ser grato al pintor de convicciones cristianas. La misma recepción liberal tuvo en Chile bajo la mirada de Sarmiento y Vicuña Mackenna.

En el sentido de una intencionalidad cristiana, James anota una referencia que no se ha podido comprobar: expuso esta tela en Rouen junto con *Los Cristianos entregados a las fieras*. También es interesante que la fuente principal haya sido la historia de Thiers, desplazado del gobierno en 1836. Monvoisin probablemente comenzó a pintar *9 Thermidor* luego del rechazo de *Bataille de Denain* para los muros de Versailles por el mencionado Cailleux.

Uno de los puntos sobresalientes es el manejo cromático para resaltar los personajes centrales. En la grisalla conservada en el *Musée Historique de la Révolution française* de Vizille se observan diferencias con la pintura finalizada; de ser un estudio previo debe datarse en 1836¹⁰, sin embargo, la coincidencia de los valores, en grises, plantea la duda sobre la precedencia. No puede descartarse un boceto, en color, previo a la grisalla, pero este no debe tratarse del óleo subastado, considerado una réplica en reducción de formato¹¹. En la grisalla, el muro de fondo presenta una tribuna horizontal, con un cortinado que enmarca el estrado de la presidencia; las figuras en un segundo plano del grupo principal, al eliminarlos en el gran lienzo aumenta la fuerza retórica de los gestos, y permite ver mejor el perfil de la tribuna. Los rasgos y gestos de la figura a la derecha de esta son distintos en la grisalla; la posición del puñal es la misma de la pintura definitiva (esto indica las dudas sobre este detalle secundario pero central en la narrativa, y abre las dudas también sobre la precedencia); también ha modificado el sombrero de copa próximo al arrepentimiento del puñal. La silla Louis XVI de Couthon no presenta los travesaños para moverla, estos pasan sobre el faldón pintado previamente en la pintura del salón (se observa un arrepentimiento: inicialmente presentaba un arco al llegar al asiento). Se observa otra silla volcada en primer plano, ausente en la pintura por la continuidad del escaño; la figura identificada como Fréron tiene aquí las manos en puño –la corrección en la tela final–, en el grupo de conjurados de la izquierda se observan dos figuras en segundo plano, también eliminadas en el óleo, al igual que las figuras secundarias en el primer estado. El grupo de conspiradores de la derecha es notablemente distinto, no se encuentra Fouché y la figura que señalamos como Cambon es anónima y en otra pose, al igual que la primera de espaldas; también se observan diferencias menores en cantidad y pose de las figuras del fondo.

El público de Santiago había podido leer en *El Progreso*, apenas llegado a la ciudad Monvoisin, las biografías de los personajes de la Revolución Francesa como si fuera preparando el terreno para la recepción de la pintura de historia, ya que es clave para su apreciación el conocimiento del tema representado desde las figuras históricas. Así, el 4 de febrero publicó la de Robespierre, con un párrafo dedicado al 9 Thermidor:

Una coalición formada en secreto, y reunida en una discusión inesperada, quitó a Robespierre todo medio de defensa. Robespierre subió a la tribuna y lanzó su terrible requisitoria contra sus enemigos que causó una violenta conmoción en la Asamblea. Al principio vacilaban los conjurados; pero apenas el amigo de Robespierre, San Just denunció a Fallien [sic], que

¹⁰ Chevalier, Alain (1996 b). “Séance du 9 Thermidor”. En *Catalogue des peintures, sculptures et dessins*. Vizille: Musée de la Révolution française. Registrada como Raymond Monvoisin, *Séance du 9 Thermidor [27 juillet 1794]*, ca. 1837-1842. Óleo s/tela, 88 x 128 cm. En el sitio del museo datada, ca. 1837. Firmada en gris: “Monvoisin Pt.” Véase Dupuy, Pascal. “Séance du 9 Thermidor”, *Histoire par l'image [en ligne]*, consulté le 27 août 2020. URL: <http://histoire-image.org/fr/etudes/seance-9-thermidor>.

¹¹ *Le 9 thermidor*, 1838, óleo sobre tela, 40 x 63,5 cm. Christie's, New York, 29 de enero de 1999, lote n° 47. (procedencia Stair Sainty Matthiesen, New York).

este aunque medio muerto de temor, gritó que era preciso romper el velo que cubría al tirano. Todos los diputados se levantaron y gritaron que era preciso salvar la república: perezcan los tiranos. Entonces Robespierre se precipita a la tribuna; pero un gran número de voces gritó: abajo el tirano! abajo el tirano! En vano se esforzó en hacer oír su voz, mil ecos repiten abajo el tirano.

Al respecto, para la misma fecha la librería de Lasserre y Maliiex publicaba un anuncio en la prensa con la llegada de libros franceses, entre ellos *Thiers, Revolution francaise*.

Sarmiento que nunca había estado antes frente a una pintura de historia, no dudó en definir al género, desde el 9 *Thermidor*:

Las dificultades y el mérito de los pintores de la categoría del señor Monvoisin consisten en crear relaciones, es decir, en hacer resaltar las pasiones y los sentimientos de cada uno de los personajes que llenan sus grupos, y tener cuenta en este trabajo, no sólo de la verdad que enseña y de la historia, sino del modo más fuerte y sorprendente de hablar a la imaginación y de arrastrarla a contemplar la vida, las sensaciones y las pasiones que en el momento dado están dominando en cada grupo o en cada persona. Este es uno de los esfuerzos más difíciles de la pintura y el que, a la verdad, tiene mayor mérito; porque es cosa verdaderamente sorprendente dotar de vida un lienzo y eternizar sobre él aquellos momentos pasajeros, pero terribles, que llenan la historia de los pueblos, aquellos momentos en que grandes pasiones sacuden y agitan el alma de grandes masas y ponen en conflicto con ellas a grandes y altas inteligencias. Aquí, pues, no es la vida ni las pasiones de un hombre lo que se pinta; no es una fisonomía, no es un alma, sino la vida, la fisonomía, el alma de todo un pueblo, esa alma social, permítasenos la expresión, que se abre paso y se muestra en los grandes acontecimientos.

La preocupación de Sarmiento se centró en que fuesen más alabadas las pinturas que imitan la realidad, como *El niño pescador*, que estas grandes creaciones históricas. Sobre estas, finalmente, se podía representar el "alma del pueblo". Así, la pintura de historia era una herramienta para formar a los ciudadanos con el didactismo moralizante de sus representaciones, funcional para la ingeniería civilizatoria.

Roberto Amigo y Carolina Ossa

Jorge Huneeus Lipmann, 1843



Óleo sobre cuero,
1843, 74 x 60 cm
COLECCIÓN MUSEO
HISTÓRICO NACIONAL,
SANTIAGO
INV. 2014-41386 /
REGISTRO 3-41386
ADQUISICIÓN, 2014

INSCRIPCIONES

Firmado ángulo
inferior derecho: "Rⁿ. Q^c.
Santia[go] / monvoisin
/1843."

PROCEDENCIA

Jorge Segundo
Hunneus Zegers,
1887, Antonio Ricardo
Hunneus Gana, 1889,
Magdalena Hunneus
Valdés - Rafael Correa
Fuenzalida, 1951, Jaime
Valenzuela, 2014.

EXPOSICIONES

1955.

BIBLIOGRAFÍA

VV.AA. 1955, 84; Rojas
1981, 256.

En 1869, el poeta chileno José Antonio Soffia escribió una reseña biográfica sobre Isidora Zegers, exaltando su figura de agente cultural de la naciente república, ya que solo bastó que la Zegers llegara, para que se convirtiera en el referente de las artes y la música más importante del país. Soffia citó como ejemplo la velada realizada el 16 de agosto de 1824 en la casa del chelista Carlos Drewetcke, donde el programa musical reunió piezas musicales nunca antes escuchadas en Chile. Como algunas obras de Rossini, interpretadas en canto por la misma Isidora Zegers, dando cuenta de su esmerada educación musical¹ y vaticinando el papel que le correspondería desempeñar en el progreso de la música en el país.

María Ignacia Isidora de Zegers y Montenegro fue hija de Jean François Zegers y Duras y de Florencia Antonia Montenegro Rodríguez de Toledo, quienes se establecieron en Madrid, donde nació Isidora en 1803. Tras la derrota de Napoleón en la guerra de la independencia de España, la familia Zegers Montenegro se debió trasladar a París, donde Jean François sirvió en el gobierno de Luis XVIII. Fue en este período que Isidora² y sus hermanos recibieron una educación esmerada en lo intelectual y artístico, formación relacionada con la posición social de sus padres, miembros de la aristocracia francesa y española. La llegada de Isidora Zegers a Chile se debió a que su padre fue contratado en 1822 como Oficial Mayor, bajo el mando de Joaquín Echeverría, ministro del Interior y de Relaciones Exteriores de Bernardo O'Higgins³. Isidora llegó a Valparaíso junto a su madre y hermanos el 20 de junio de 1823⁴, después de una accidentada travesía. Casi en forma inmediata, su figura destacó dentro de la sociedad chilena. En 1826, junto con los músicos Carlos Drewetcke y José Zapiola, formaron la Sociedad Filarmónica. Ese año contrajo matrimonio con Guillermo Vic Tupper Brock⁵, quien fue asesinado luego de la batalla de Lircay en 1830⁶, lo que determinó que ella y su familia fueran perseguidos políticamente.

Jorge Huneeus Lipmann nació en la ciudad de Bremen, Alemania, el 22 de mayo de 1801. Sus padres fueron Antonio Huneeus Lindemann

¹ Citado en Allende, Adolfo. "Una biografía curiosa de doña Isidora Zegers de Huneeus por el poeta José Antonio Soffia". *Aulos, Revista Musical* 3 (1932): 12.

² Tuvo clases de música con Frédéric Massimino (1775-1858), maestro de capilla en la corte de Luis XVIII. Con él estudió canto, arpa, guitarra y piano; una sólida formación musical que le permitió también dedicarse a la composición musical, publicando en este período algunas obras para canto y piano. Ver, Pereira Salas, Eugenio (1978). *Bibliografía musical de Chile, desde los orígenes a 1886*. Santiago: Ediciones de la Universidad de Chile; Claro, Samuel y Urrutia Blondel, Jorge (1983). *Historia de la Música en Chile*. Santiago: Editorial Orbe, p. 112; Urrutia Blondel, Jorge (1971). "Doña Isidora Zegers, 1803-1869". *Revista Musical Chilena* 113-114, pp. 3-17.

³ *Archivo de Don Bernardo O'Higgins*, Tomo IV. Santiago: Archivo Nacional, Imprenta Universitaria, 1948, p. 175.

⁴ *Ibidem*, p. 199.

⁵ Militar británico nacido en la Isla Guernesey en 1800.

⁶ Escenario bélico de la guerra civil, que enfrentó a las fuerzas de José Joaquín Prieto y Ramón Freire. Isidora quedó viuda a los 27 años con tres hijos (Flora, Elisa y Fernando). Su padre Juan Francisco Zegers, que trabajaba en el gobierno, fue destituido. Esos años se dedicó a la música y a la docencia en el colegio que montó su padre.

Isidora Zegers de Huneeus, 1843



Óleo sobre cuero
74,2 x 60,5 cm
COLECCIÓN MUSEO
HISTÓRICO NACIONAL,
SANTIAGO
INV. 2014-41385 /
REGISTRO 3-41385
ADQUISICIÓN, 2014

INSCRIPCIONES

Firmado centro
derecha: "R^o. Q^o. /
monvoisin / 1843."

PROCEDENCIA

Jorge Segundo
Huneeus Zegers,
1887, Antonio Ricardo
Huneeus Gana, 1889,
Magdalena Huneeus
Valdés - Rafael Correa
Fuenzalida, 1951, Jaime
Valenzuela, 2014.

EXPOSICIONES

1955.

BIBLIOGRAFÍA

James 1949, 60; VV.AA.
1955, 84; Galaz e Ivelic
1981, reprod. 56; Rojas
1981, 256; Godoy 1989,
reprod. 27; De la Maza
2013, reprod. 13.

y Adelaida Lippman (Lipmann) Hilgerlock. Se educó en temas de comercio en Inglaterra y llegó a Chile en 1826, en calidad de representante de casas comerciales inglesas y alemanas. Esto le facilitó formar una red con los comerciantes extranjeros avecindados en el país. Fue en este contexto que conoció a Juan Francisco Zegers y a su familia. En especial a Isidora y su marido. Huneeus fue asiduo a las tertulias que se realizaban en la casa de los Tupper Zegers, por lo que no fue extraño que después de que Isidora enviudara, Huneeus se casara con ella el 1 de enero de 1835⁷. Huneeus falleció en Santiago el 1 de abril de 1877.

En su casa de Santiago Isidora generó un círculo de intelectualidad nacional e internacional, escenario de tertulias con personajes como los argentinos Bartolomé Mitre y Domingo Faustino Sarmiento, y los pintores Mauricio Rugendas y Raymond Quinsac Monvoisin. También acogió a Andrés Bello, José Joaquín Vallejo, al pianista chileno Federico Guzmán Frías y al músico norteamericano Louis Gottschalk.

El retrato de Isidora Zegers, junto con el de Jorge Huneeus, fueron realizados en 1843 por Auguste Raymond Quinsac Monvoisin, cuando ella tenía 40 y él 42 años. Los retratos fueron pintados sobre cuero, al igual que el de Carmen Alcalde de Cazotte, correspondiente al mismo año, lo que nos da cuenta de la recurrencia de la utilización de este material como soporte en los primeros retratos pintados en Chile. Este material fue utilizado también en los retratos de los Llavallol y en la pintura del *Soldado de la Guardia de Rosas*⁸, realizados por Monvoisin un año antes en Buenos Aires. Los retratos de los Huneeus Zegers y el de Carmen Alcalde tienen como fondo un cortinaje con diferentes matices en su coloración, recurso que destaca la figura central. En el caso de las pinturas del matrimonio, se presentan como retratos ovalados, a pesar de estar montadas las pinturas en bastidores rectangulares, recurso utilizado por Monvoisin en otros retratos, como es el de María del Tránsito Cruz Antúñez de Rosales de 1844 o el del Obispo Elizondo de 1851⁹.

Isidora Zegers y Jorge Huneeus son representados en un espacio interior, donde sutilmente, a través de un cortinaje, se devela un paisaje dominado por un perfil cordillerano idealizado del valle del Mapocho. Concepto que se refuerza, en el retrato de Huneeus, porque junto con su firma y año, el pintor agregó que la pintura fue realizada en Santiago. Los retratos funcionan como un *pendant*, con la posibilidad de unir las pinturas en el paisaje que aparece al descender el cortinaje, como también en sentido contrario, según la

⁷ Huneeus debió renunciar a su fe luterana e ingresar a la Iglesia católica, ya que sus hijos debían ser formados en ese ámbito religioso. Guerra, Cristián (2006). "La música en los inicios de los cultos cristianos no católicos en Chile: El caso de la Unión Church (Iglesia Unión) de Valparaíso, 1845-1890". *Revista Musical Chilena* 206, p. 22. Los Huneeus Zegers formaron una familia de cinco hijos, compuesta por Jorge Segundo, Flora Laura, Isidoro, Luis, Celina y Adelaida, a los que se añadieron los hijos del primer matrimonio de Isidora. Ver Correa Saavedra, Mario (1969). *Jorge Huneeus Zegers: Imagen, pensamiento, acción*. Santiago: Editorial Andrés Bello, pp. 15 ss.

⁸ Ver más antecedentes en: <https://quinsac.mnba.gob.cl/obra?idObra=450>.

⁹ Ver más antecedentes en: <https://quinsac.mnba.gob.cl/obra?idObra=54>.

dirección de las miradas, que en este caso se dirige hacia un mismo sentido. La creación y uso de estos retratos de carácter "matrimonial" se sustenta en el valor simbólico que reside en la perpetuación de la memoria. En este caso, de fundadores de una rama familiar. Las poses y los gestos de los modelos, su indumentaria, los accesorios, atributos y escenografías representadas son un mensaje para el espectador. En primer lugar, para su familia y luego para su entorno social, buscando una validación social que recuerde su vida de inmigrantes dedicados al comercio y a las artes, en el contexto de una elite social enraizada aún en prácticas sociales del período virreinal. En este sentido, tanto en el retrato de Huneeus y como en el de Isidora Zegers, se puede presenciar la representación convencional de un tipo de retrato del siglo XIX. Especialmente donde predomina el concepto de la *vera efigie*, comprobado por la similitud de los rostros de otras pinturas, como el retrato ecuestre de Huneeus realizado por Rugendas. En ambos casos se cumple una traducción literal del modelo, específicamente en lo que concierne a las definiciones del rostro. Así, da cuenta de la importancia del retrato, como una suerte de referente de reconocimiento genealógico por parte de los descendientes de los fundadores de una familia.

Juan Manuel Martínez

Carmen Alcalde Velasco de Cazotte, 1843



Óleo sobre cuero,
95 x 68, 2 cm
COLECCIÓN MUSEO
NACIONAL DE BELLAS
ARTES, SANTIAGO
INV. PCH-0452 /
REGISTRO 2-18
DONACIÓN NEMESIO
ANTÚNEZ, 1970

INSCRIPCIONES

Firmado ángulo
inferior derecho: "chili/
R Q MONVOISIN / 1843."

PROCEDENCIA

Familia Cazotte
Alcalde, Santiago,
1843-¿?, Laura Cazotte
Alcalde, Santiago, ¿?-
1897, Nemesio Antúnez
Cazotte, Santiago, ¿?,
Luis Nemesio Antúnez
Zañartu, Santiago,
¿?-1970.

EXPOSICIONES

1955; 2010; 2011; 2014a;
2019; 2022.

BIBLIOGRAFÍA

VV.AA. 1955, 19, 49, 83;
Cruz y Rodríguez 1977,
24; Galaz e Ivelic 1981,
55; Rojas 1981, 256; Ossa
1984, reprod. [s.p.];
Cruz 1984, reprod. 142;
Allamand 2008, reprod.
78; MNBA 2010, 44,
reprod. 56; Alvarado,
Guajardo y Meirovich
2014, 197; Martínez 2014,
reprod. 93.

Posiblemente, el retrato de Carmen Alcalde fue uno de los primeros realizados por Monvoisin, el año de su llegada a Chile en 1843. Carmen Alcalde y Velasco nació en Santiago en 1820, fue hija de Juan José Agustín Alcalde Bascuñán, IV Conde de Quinta Alegre, quien había participado activamente en la emancipación de Chile, y de María del Carmen Velasco y Oruna. Carmen se casó el 23 de abril de 1840¹ con Henri-Nicolas-Scévole de Cazotte de la Tout, Vicomte de Cazotte, quien fue uno de los primeros representantes diplomáticos de Francia en Chile. El matrimonio Cazotte Alcalde formó una familia numerosa², siendo su hija Laura quien heredó la pintura y posteriormente uno de sus descendientes, el artista nacional Nemesio Antúnez Zañartu, donó esta pintura al Museo Nacional de Bellas Artes en 1970, en el período que fue su director. Carmen tuvo una larga vida, con frondosa familia, falleciendo en Santiago en 1899. Al momento de ser retratada tenía 23 años y llevaba tres años de casada con el diplomático francés. A diferencia del retrato de su padre, realizado por el pintor limeño José Gil de Castro, ella fue retratada por un pintor francés, acorde al último modelo de representación femenina impuesta en el período monárquico de Louis-Philippe (1830-1848). Esto se expresa en su indumentaria, uno de los elementos que da cuenta de mejor forma sobre el estatus social de la retratada. En este caso, aparece representada de busto completo, mirada al frente y cabeza girada levemente a la izquierda. Viste un traje azul oscuro de terciopelo y un tul blanco bordado, que le recubre la espalda y cae ligeramente sobre el hombro izquierdo. El cuerpo reposa en el codo izquierdo, que se apoya en una repisa. En su mano un abanico y en la otra, en unos de sus dedos, una sortija. En el fondo de color rojo se insinúa un cortinaje. Una de las características principales de la moda femenina francesa de la década de 1840 fue el uso de un escote pronunciado, con mangas pequeñas, que solo cubren los hombros; y una cintura acabada en punta para un talle fino, con falda ligeramente abultada. Se presentó con un peinado de gran elaboración, acentuado por las bandas de cabello ensortijadas que cubren sus orejas. Este retrato fue pintado sobre cuero, al igual que el de Isidora Zegers y Jorge Huneeus, correspondientes al mismo año, mostrando la recurrencia de la utilización del cuero como soporte en los primeros retratos pintados en Chile. El mismo material utilizado en los retratos de los Llavallol y en la pintura del *Soldado de la Guardia de Rosas*, realizados por Monvoisin un año antes en Buenos Aires. Tanto en los retratos de los Huneeus Zegers, como en el del Carmen Alcalde, se presenta en el fondo un cortinaje con diferentes matices en su coloración, recurso que hace más presente la figura central, manifestando la utilización de un modelo de representación de ejecución de retratos que continuó en su producción en Chile.

¹ Mujica, Juan (1927). *Nobleza Colonial de Chile. Linajes Españoles*, Tomo I. Santiago: Editorial Zamorano & Caperán, pp. 16-17.

² Las hijas e hijos del matrimonio Cazotte Alcalde fueron los siguientes, según el año de nacimiento: 1842 Juan Enrique, 1843 Amelia, 1844 María Luisa, 1847 María Teresa, 1848 Laura, 1850 Isabel, 1852 Leonor, 1854 María del Carmen, 1857 Luis Carlos Alberto y 1866 Blanca.

Henri-Nicolas-Scévole de Cazotte de la Tout, Vicomte de Cazotte, ca. 1856



Óleo sobre tela
53 x 70 cm
COLECCIÓN EMBAJADA
DE FRANCIA, SANTIAGO

BIBLIOGRAFÍA

James 1949, 48-49;
VV.AA. 1955.

El marido de Carmen Alcalde, Henri-Nicolas-Scévole de Cazotte, Vicomte de Cazotte, provenía por línea paterna de la región francesa de Dijon y fue parte de la burguesía ennoblecida a partir de comienzos del siglo XVIII. Un ejemplo de ello fue su abuelo, Jacques Cazotte, quien fue alcalde de Pierry, propietario del château de la Marquetterie, comisionado general de la Marina, además de literato y filósofo. Fue asesor de Luis XVI y murió guillotinado en 1792. Desde mediados del siglo XVIII, Jacques Cazotte vivió en la isla de La Martinica, donde se casó con Elisabeth Roignan, hija del lugarteniente de Fort Royale. Después de la Revolución Francesa, su hijo Henry Cazotte (1765-1810) volvió a La Martinica y se casó con Sophie Monique Lafond (1771-1852)³, matrimonio que tuvo tres hijos, uno de ellos fue Henry-Nicolas-Scévole, quien nació en la isla caribeña, en Rivière-Salée el 19 de mayo de 1802⁴. En Francia, Henry-Nicolas-Scévole se convirtió en funcionario del Estado, al igual que su primo Ferdinand de Cazotte (1820-1869)⁵, que llegó a ser cónsul francés en Shanghai y que tuvo como esposa a la peruana Flora Sáenz de Tejada⁶, primos que establecieron lazos de influencias diplomáticas y comerciales. En 1835, bajo el reinado de Louis-Philippe I, de Cazotte fue nombrado cónsul de Francia en Valparaíso, con la finalidad de que el gobierno chileno firmara con Francia, un tratado de carácter comercial y de tráfico naviero, con el objetivo de mantener y ampliar la influencia francesa en las jóvenes repúblicas americanas. Llegó a Chile, en 1836, en la corbeta "La Bonite" al mando del Capitán Auguste-Nicolas Vaillant. La expedición de Vaillant había zarpado de Toulon el 6 de febrero de 1836 y llegó a Valparaíso el 17 de junio de ese año.

Ya casado con Carmen Alcalde, Louis-Philippe I, le otorgó el 6 de diciembre de 1842, el nombramiento de cónsul general y encargado de los asuntos de Francia en Chile⁷. Además de ministro plenipotenciario para negociar y agilizar la firma del tratado de comercio y navegación entre los dos países. Cazotte, fue sin duda fue una de las primeras personas que recibió a Monvoisin y lo introdujo en el complejo entramado social de la elite chilena, gracias a los contactos familiares de su esposa. Contexto en que se puede entender la ejecución del retrato del Carmen Alcalde, posiblemente como una forma de agradecimiento por parte del pintor, como también de prestigio para la familia Cazotte Alcalde al obtener uno de los primeros retratos hecho por el prestigioso artista francés recién llegado al país. Retrato que se

³ Frémont, Léon (ed.) (1881). *Revue de Champagne et de Brie: histoire, biographie, archéologie, documents inédits, bibliographie, beaux-arts*, Tomo X. París: Henri Menu, Libraire-éditeur, pp. 289, 294-295.

⁴ Chaix d'est-Ange, Gustave (1910). *Dictionnaire des familles françaises anciennes ou notables à la fin du XIXe siècle*, Tomo IX. París: Évreux, Imprimerie Charles Hérissey, pp. 120-121.

⁵ Borel d'Hauterive, André-François-Joseph y Révérend, Albert (1908). *Annuaire de la noblesse de France et des maisons souveraines de l'Europe*, Vol. 64. París: au Bureau de la Publications, pp. 180-181.

⁶ Frémont, Op.Cit., p. 294.

⁷ Vega, M. (1904). *Album de la colonie française au Chili*. Santiago: Imprimerie et lithographie franco-chilienne, p. 192.

convirtió en una suerte de carta de presentación del pintor ante la elite local. Esta relación entre el diplomático y el pintor, fue conocida oficialmente por parte del gobierno francés en una carta dirigida por Cazotte, el 3 de febrero de 1843, al Ministerio de Relaciones Exteriores en París, que dio cuenta de las gestiones y la presentación de Monvoisin ante Manuel Bulnes Prieto, presidente de la república de Chile y su canciller como indicó David James.

Cazotte recibió la Orden de la Legión de Honor en grado de caballero en 1835, al momento de ser destinado a Chile. Siendo cónsul general y ministro plenipotenciario de Francia en Chile y luego de haber obtenido la firma del tratado de comercio y navegación el 15 de septiembre de 1846, obtuvo el rango de oficial el 25 de abril de 1847. El año 1846 viajó junto con su esposa a Francia y fueron recibidos por Louis-Philippe I. Finalmente, recibió la Orden de la Legión de Honor en el grado de Comendador el 16 de junio de 1856⁸, condecoración con la que fue retratado, vestido con su uniforme diplomático. La Legión de Honor que pende de su cuello nos entrega la fecha de la posible ejecución de la pintura, cuando de Cazotte tenía 54 años, posiblemente una de las últimas pinturas ejecutadas por Monvoisin, antes de su regreso definitivo a Francia. Después de finalizada su labor diplomática, Cazotte permaneció en la capital de Chile hasta su fallecimiento el 2 de agosto de 1878, a los 76 años. Si bien estos retratos no fueron concebidos como *pendant*, como los del matrimonio de Isidora Zegers y Jorge Huneeus, que los une su materialidad y su misma concepción plástica, los retratos de Carmen Alcalde y el de Henri-Nicolas-Scévole de Cazotte tuvieron diferentes usos. El de Carmen, como una forma de presentación o de agradecimiento de Monvoisin a este matrimonio que lo introdujo en la escena social chilena, y el de Cazotte, un retrato de "aparato", que muestra la culminación de una vida diplomática a través de una distinción honorífica, la Legión de Honor. Si bien los dos retratos pueden ser entendidos como de *marriage* por quienes son representados, testimonian el amplio arco cronológico de la actividad plástica del pintor que inició en la vida pública en Chile y el cierre antes de su regreso a su país.

Juan Manuel Martínez

⁸ Dossier LH/459/58 Archives Nationales – PARIS, Disponible en: http://www2.culture.gouv.fr/public/mistral/leonore_fr?ACTION=RETRouver&FIELD_1=NOM&VALUE_1=CAZOTTE&NUMBER=3&GRP=0&REQ=%28%28CAZOTTE%29%20%3a%20%29%29&USRNAME=nobody&USRPWD=4%24%2534P&SPEC=9&SYN=1&-IMLY=&MAX1=1&MAX2=1&MAX3=100&DOM=All, Visto en octubre 2020.

Domingo Eyzaguirre y Arechavala, 1843



Óleo sobre tela
197 X 125 cm
COLECCIÓN MUSEO
HISTÓRICO NACIONAL,
SANTIAGO
INV. 000813 / REGISTRO
3-204
DONACIÓN SOCIEDAD
CANAL DEL MAIPO, 1948

INSCRIPCIONES

Firmado centro
izquierda: "Rⁿ. Q^c.
monvoisin. / 1843.
chili."

PROCEDENCIA

Junta del Canal del
Maipo, Santiago, 1843-
1948.

EXPOSICIONES

1873; 1949; 1955.

BIBLIOGRAFÍA

Vicuña Mackenna
1873, 50-51; Flores
Araoz 1941; Asociación
de Canalistas 1997,
1; Museo Histórico
Nacional 2007, 135;
Martínez 2009, 220.

Esta pintura fue exhibida en la *Exposición del coloniaje* de 1873, evento promovido por el entonces intendente de Santiago, Benjamín Vicuña Mackenna, como parte de la transformación del cerro Santa Lucía en un polo de cultura y urbanismo de la capital. En el catálogo de dicha exposición, se describe como sigue:

Núm. 100.- Retrato de don Domingo Eyzaguirre. Obra de Monvoisin, como la de Infante, i propiedad de la Sociedad del Canal de Maipo. Don Domingo Eyzaguirre fué el tipo perfecto del filántropo moderno. Comprendía la caridad en el trabajo, i se hacia capataz de millares de peones para enseñarles el bien con la pala i la barreta, dos humildes pero dos grandes civilizadores, porque la verdadera barbaerie es el ocio. Ocupó toda su noble vida en obras de beneficencia o de utilidad pública, sin cuidar ni de su persona (como lo descubre la sencillez de su traje en el retrato) ni de su caudal, pues habiendo ejecutado obras que habrían hecho a otros millonarios, como varios de los ramales que hoy fertilizan el llano de Maipo, murió en 1852 sin dejar hijos ni fortuna. El señor Eyzaguirre está retratado en el plano del canal de Maipo, que parece estudiar. Ultimamente se ha corrido en San Bernardo una suscripción para erigirle una estatua (Vicuña Mackenna, 1873, pp. 50-51).

Domingo Eyzaguirre y Arechavala (Santiago, 1775-1854), fue parlamentario y, tal como reseña el catálogo de 1873, fundamental impulsor de empresas agrícolas en la zona central del país. En 1827 fundó la Sociedad del Canal del Maipo, una de las primeras organizaciones civiles de la república, encargada de culminar las obras de regadío que se habían iniciado durante la colonia y mantener la red de canales que conducía las aguas de la precordillera por el valle del Mapocho para irrigar la creciente ciudad y sus campos circundantes. Junto a Manuel de Salas, encabezó además la Sociedad Nacional de Agricultura, fundada en 1838 con miras a fomentar la industria local basada en la producción agrícola¹. En sintonía con los principios de la caridad cristiana y simpatizando con algunas de las ideas protosocialistas, Eyzaguirre emprendió varias acciones filantrópicas que buscaban desenvolver la autonomía de campesinos e indígenas, llegando a patrocinar, por ejemplo, una pequeña industria de lana en el departamento de La Victoria, del que fue gobernador por varios años².

Acorde con las acciones que marcaron su vida, Monvoisin emplazó a Eyzaguirre al aire libre, gesto excepcional en la obra de este artista,

¹ Saldivia, Zenobio y de la Jara, Griselda (2011). "La Sociedad nacional de agricultura en el siglo XIX chileno: su rol social y su aporte al desarrollo científico-tecnológico". *Scripta Nova* 100.

² Errázuriz Zañartu, Federico (1854). *Apuntes sobre la vida de Don Domingo Eizaguirre*. Santiago: Imprenta La Sociedad.

que utilizó muy poco el motivo de la naturaleza como fondo de sus telas. Se destacan otras tres excepciones: el notable retrato de Manuel Tomás Tocornal con un paisaje cordillerano, el de Domingo de Toro-Zambrano y Guzmán y su hijo Domingo de Toro Herrera con una alameda y una escena campestre detrás de las dos figuras, y el retrato colectivo de la familia Dámaso Zañartu, que deja ver, a través de un interior abierto, los cerros característicos del valle del Mapocho. En cada uno de estos casos, el paisaje se activa como un atributo de los retratados, funcionando como estrategia narrativa que aporta algún elemento de sus biografías. Sin embargo, la pintura dedicada a Eyzaguirre se distingue de estos casos en un aspecto fundamental: la figura no aparece como superpuesta sobre un telón de fondo de motivo natural, se trata más bien de un cuerpo en la naturaleza. Si bien la interacción de este cuerpo es algo tiesa, atrae toda una tradición de retratos de naturalistas en los que se destaca la acción en terreno. Sentado en una roca, el ingeniero posa con un compás en una mano y un plano en la otra. A sus pies, una canasta llena de frutas emula una fértil cornucopia y un curso de agua conduce la mirada hacia el fondo, como señalando que allí se encuentra la fuente de esta abundancia. El campo y la cordillera de los Andes al fondo permiten reconocer el cajón del Maipo, el sinuoso valle de un torrente cordillerano que, gracias a los trabajos de canalización impulsados por las sociedades fundadas por Eyzaguirre, surte de agua la zona donde se concentra la mayor población de Chile. Fue precisamente la Sociedad del Canal de Maipo, presidida por el propio Eyzaguirre desde su fundación hasta el año de su fallecimiento, la que encomendó el retrato de Monvoisin para ubicarlo en la sala de sesiones de su sede en la calle Merced de Santiago. El cuadro celebraba la culminación de las obras, que solo en 1844 y después de muchos intentos, habían logrado conectar ambos ríos valiéndose de un diseño simple y de bajo coste, que aprovechaba la potencia de los torrentes andinos para mantener despejados los canales. La solución, ideada por Eyzaguirre, daba cuenta de un conocimiento de las dinámicas de la naturaleza propio de un científico, al que se sumaba la imaginación práctica de quien ve en ella un sistema productivo.

Este retrato se emparenta con *La beneficencia* (Museo Histórico Nacional), pintura de grandes dimensiones y de carácter conmemorativo, realizada por el artista mendocino Gregorio Torres en 1847. En ella, la figura de Eyzaguirre se integra a una suerte de ateneo de la filantropía de la época, presidido por Manuel de Salas. Con toda probabilidad, Torres conoció el retrato de Monvoisin, pues era uno de los miembros más activos de su taller. Otro monumento conmemorativo dedicado a la misma figura es la notable escultura en bronce creada por Nicanor Plaza en 1884, obra que preside hasta la actualidad la plaza de armas de San Bernardo, actual comuna conurbana de la capital, cuyo diseño fue proyectado por Eyzaguirre como lugar donde se conectan los ríos Maipo y Mapocho³.

Además de retrato, esta es una obra alegórica que representa las virtudes de la ingeniería. Es también una pintura de asunto histórico al narrar la transformación de una geografía y la conversión de las dinámicas de la naturaleza en sistemas productivos por la acción de un grupo de hombres movilizados por los ideales de progreso. Hoy, en medio de la crisis hídrica y la presión inmobiliaria que tiene al valle del Maipo al borde del colapso socioambiental, la obra sirve además como documento para la historia ambiental.

Catalina Valdés

Domingo de Toro-Zambrano y Guzmán y su hijo Domingo de Toro Herrera, 1844



Óleo sobre tela
114 x 87,5 cm
COLECCIÓN PARTICULAR,
SANTIAGO

INSCRIPCIONES
Firmado y datado
ángulo inferior
derecho: "R". Q^c.
MONVOISIN. / 1844."

BIBLIOGRAFÍA
James 1949; Lima
2010; Molineros 2019;
Genealogía chilena
en red (web) 2021;
Memoria chilena (web)
2021.

El cuadro presenta una compleja composición de dos figuras de cuerpo entero, situadas en un paisaje suburbano. Los retratados son personajes de alcurnia en la sociedad chilena de la época, Domingo de Toro-Zambrano y Guzmán y Domingo de Toro Herrera, nieto y bisnieto, respectivamente, de Mateo de Toro y Zambrano, Conde de la Conquista y presidente de la Primera Junta de Gobierno de Chile el 18 de septiembre de 1810.

Aún antes de cumplir los 20 años, la esbelta estampa de Domingo de Toro-Zambrano (nacido en 1825) aparece elegantemente vestida, con traje, corbatín y guantes negros, un vistoso chaleco en tono púrpura y llevando en la mano derecha un sombrero de copa y una bengala, atributos de su categoría social. Lo acompaña su primogénito, el niño Domingo (nacido en 1840) de cuatro años de edad, que se aferra al padre con la mano derecha y busca reafirmar la protección paterna con su izquierda.

Monvoisin también pintó a la cónyuge de Domingo de Toro-Zambrano y madre del niño, Emilia Herrera y Martínez de la Torre (en el Museo del Carmen de Maipú, registro 97-35), un retrato rico en atributos que ponen en evidencia el rango del personaje, elementos por lo demás bien frecuentes en ese tipo de obras del pintor francés. Doña Emilia figura vestida con lujo, junto a un ostentoso *bouquet* de flores, una columna y con cortinajes de fondo. Su aspecto es tan joven y lozano como el de su marido en el cuadro con el niño, lo que induce a pensar que se trata de obras contemporáneas.

El retrato doble de Domingo de Toro padre y su hijo está localizado en la vertiente oriental del valle de Chile central. Es plausible que el lugar escogido para emplazar la escena sean los alrededores de la hacienda Lo Águila, en Paine, de propiedad de la familia de Emilia Herrera de Toro, ubicada en las proximidades de las faldas de la cordillera de los Andes; tanto la fisonomía del lugar como la importancia de esa propiedad rural, rodeada por las haciendas de Salinas, del Hospital y de la Angostura, sugieren esa identificación.

Por la fecha de su ejecución, en 1844, según consta junto a la firma, sabemos que es una obra ejecutada un año después de la llegada de Monvoisin a Chile. En ese momento, el pintor representaba la máxima novedad de la moda para Chile, era altamente cotizado y vivía el apogeo de su carrera de retratista, procurado por las elites de la joven república.

El carácter estereotipado del modelado, en particular de la figura de Domingo padre, y la composición elegante de los dos personajes, del padre y su hijo, responden al rigor neoclásico del retrato francés en la tradición de Jean-Auguste Dominique Ingres, con un leve dejo de intimidad expresada en los gestos de las manos. El tenor formal del retrato contrasta con la ruralidad del paisaje. Los dos personajes son de factura impecable, pintados con pinceladas delicadas que desaparecen y componen los trazos fisionómicos con plasticidad, marcando con énfasis los grandes ojos azules, que constituyen el inequívoco rasgo de la relación paterno-filial de esos dos miembros

³ Zamorano, Pedro (2011). *Gestación de la escultura en Chile y la figura de Nicanor Plaza*. Santiago: Ediciones Artespacio; (2012). *Nicanor Plaza, maestro de escultores*. Santiago: Museo Nacional de Bellas Artes.

de la estirpe de los Toro. Así como la pintura de los rostros de los dos personajes y de las manos del niño recrea con virtuosismo la tersura de la piel, también el atuendo distinguido de Domingo padre reproduce de forma naturalista la textura noble de los tejidos. Las ropas del niño, en cambio, presentan una pincelada más gruesa, creando un facetado de claros y oscuros en el sobretodo marrón e incluso algunos destellos luminosos en la parte de las piernas del pantalón blanco. Tanto más llama la atención el cambio de la pincelada en la pintura de los elementos del paisaje: sea el registro de los tonos de la tierra, ya en el primer plano, o el carruaje, que parece aguardar a los protagonistas del cuadro en el plano medio, y la alameda que conduce la mirada hacia la cordillera, al fondo, o el frondoso árbol a la derecha y la modesta vivienda con una serie de personajes en quehaceres cotidianos; todos estos elementos, en parte narrativos, en parte descriptivos, responden a una técnica pictórica bien diferente. Su ejecución suelta, a veces apenas con unos hábiles toques de color, insinúan el ambiente rural que enmarca a los ilustres retratados, denotando que probablemente se trate de la conclusión de la pintura por las manos peritas de los auxiliares que actuaban en el taller del maestro.

Se trata ciertamente de un retrato doble de personalidades de la sociedad chilena que poseían destaque por su tradición familiar y, en el caso de Domingo de Toro Herrera, aquí un niño, vemos a un sujeto que en la segunda mitad del siglo tuvo una actuación significativa en el ejército durante la Guerra del Pacífico y que después, en el ámbito político, se desempeñó como parlamentario y como ministro de Estado. En la obra de Monvoisin, este retrato constituye sin duda un trabajo notable de la primera etapa de la producción del pintor en Chile.

Pablo Diener

Dámaso Zañartu, su esposa y sus 12 hijos (familia Zañartu Larraín), 1844



Óleo sobre tela
201 x 304 cm
COLECCIÓN PARTICULAR,
SANTIAGO

INSCRIPCIONES

Firmado ángulo inferior
derecho:
"R Q MONVOISIN./ 1844
chili."

PROCEDENCIA

José Manuel Larraín,
1955.

EXPOSICIONES

1955; 2014b.

BIBLIOGRAFÍA

James 1949, 59-60;
VV.AA. 1955, 86 y
reprod. [s/p]; Rojas
1981, 256; Bindis 2006,
37 y reprod. 34-35;
Allamand 2008, reprod.
76-77; Guarda 2015,
75, 77, 145 y reprod.
145; Marino 2019, 139 y
reprod. 144.

Uno de los títulos alternativos de esta pintura fue *Don Dámaso Zañartu y su familia en la chacra de Manquehue*, lo que entrega pistas sobre el lugar eventual donde se pintó la obra. La locación podría corresponder a la "Chacra de Manquehue", que abarcaba parte de las actuales comunas de Vitacura y Las Condes, ubicadas al sector oriente de Santiago. La chacra fue parte de una gran extensión de la hacienda recibida por Josefa de Aguirre y Boza de Lima, madre de la madre de María Dolores de Larraín y Aguirre, la matriarca que aparece sentada junto con su esposo, Dámaso Zañartu. Josefa de Aguirre se casó con Martín de Larraín y Salas, recibiendo en 1816 la Chacra de Manquehue, propiedad que posteriormente fue conocida como Casas de Lo Gallo (Fundo Lo Gallo), además de recibir el título marquesa de Montepío que se disolvió poco años después bajo el gobierno de Bernardo O'Higgins. Lo que permaneció fue el mayorazgo que le otorgó extensas propiedades, legadas a su hija María Dolores, nacida en 1788. María Dolores contrajo matrimonio en la Parroquia del Sagrario de la Catedral de Santiago el 4 de noviembre de 1812, con Antonio Dámaso Zañartu y Manso de Velasco, nacido en la misma ciudad en 1786. Sus padres fueron Juan Antonio Zañartu Echeverría y Rosa Manso de Velasco Santa Cruz, sobrina del Virrey del Perú, José Manso de Velasco, conde de Superunda.

En la pintura se les puede identificar, ya que son los personajes de mayor edad que aparecen sentados y alrededor de ellos se despliega su juvenil y frondosa familia, en el contexto de una reunión familiar; posiblemente en una galería de unas de las casas de sus propiedades o en un tipo de instalación efímera levantada para tomar un refrigerio. En el fondo se visualiza, enmarcado por las grandes figuras aladas de los sahumadores y los cortinajes, un paisaje del valle del río Mapocho, en el que predomina un horizonte montañoso, donde se reconoce el macizo del cerro Manquehue, un recurso que también Monvoisin utilizó con mayor precisión en otras pinturas, como en el retrato de Domingo Eyzaguirre de 1845 y en el de Victoriano Martínez de 1849. Cabe la posibilidad también de que haya sido un entorno ficticio ideado por el pintor. En cuanto a la identificación de las hijas e hijos del matrimonio Zañartu Larraín se puede establecer hipotéticamente que de izquierda a derecha se presentan: de pie Clara, sentado Javier Luis, detrás del padre y la madre, Martín y Manuel; de pie aparecen Juan Antonio, a su lado Carolina y sentada Rosario; al lado de esta de pie Antonio y tomada de su brazo, Eloísa; a su lado y sentada Carmen; luego de pie, Santiago y finalmente Nicolás en el extremo derecho¹.

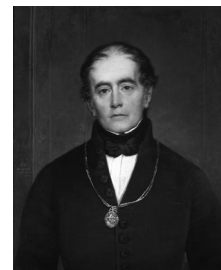
Es innegable la intención ostentativa de esta gran composición, coronada al fondo por el majestuoso cerro Manquehue. En este sentido, este retrato de grupo funcionó como muestrario de las modas del momento. Por sus importantes dimensiones y por su compleja composición con tantos personajes, el cuadro aporta datos

¹ Según la información entregada por los actuales propietarios de la pintura, que difiere con la que realizó Guarda recientemente. Ver Gabriel Guarda O.S.B. (2015). *Los ochocientos. La rama menor de la familia Larraín y las élites en 1810*, Santiago: Patrimonio Cultural de Chile, p. 145.

significativos sobre el modo en que Monvoisin eligió construir la apariencia de los retratados. Ninguno de los personajes parece vincularse entre sí y los retratos han sido concebidos de forma aislada. Las poses aparecen estereotipadas, pero cumplen perfectamente con la función de exhibición que Monvoisin buscaba. La tradición visual que parecería estar operando en la elección de estas poses y la más adecuada para los fines que perseguía el pintor, podría ser la de la ilustración de moda. Considerados como un arte menor pero tremendamente popular e influyente en este momento del siglo XIX, los figurines que anunciaban los nuevos estilos en el vestir, también fueron fuente de inspiración para los pintores que necesitaban informarse sobre estos cambios. Los protagonistas del cuadro, a juzgar por sus actitudes, podrían estar en cualquier entorno intercambiable, tratamiento muy del estilo de las ilustraciones de moda de aquel momento. Monvoisin también pidió prestado a este género el dispositivo de las variaciones sobre una misma silueta. Las damas en la imagen parecen repetir un mismo modelo de vestido. Para dinamizar esto, el pintor puso una cuidada atención en el ritmo de las joyas, los accesorios en las manos y en los brillos y texturas de las telas que visten a las mujeres. Monvoisin no pudo ser más preciso en la representación de las modas masculinas correspondientes a la década de 1840. Todos los varones exhiben cinturas altas y ceñidas, torsos redondeados y levitas acampanadas que les proporcionaban una sentadora figura. Los pantalones alargan el canon masculino en el cuadro y tornan esbeltas sus piernas. Ejemplo de esto es el joven sentado a la izquierda quien además porta una especie de fez, accesorio moderno que había ingresado en el guardarropa de los varones franceses e ingleses para señalar sus contactos con geografías “exóticas”. El pelo se llevaba bastante largo y barrido a los lados. Los bigotes y las patillas laterales continuadas en barbas bastante prominentes eran cada vez más populares y variadas. Todo esto contribuía a lograr una silueta distinguida y, sobre todo, estar a la moda. Esto fue justamente lo que Monvoisin necesitaba enfatizar en los varones y las damas de esta acomodada familia chilena.

Marcelo Marino y Juan Manuel Martínez

Andrés Bello, 1844



Óleo sobre tela
67 x 56 cm
CASA CENTRAL DE LA
UNIVERSIDAD DE CHILE,
SANTIAGO

INSCRIPCIONES:

Firmado ángulo inferior izquierdo: “Rⁿ. Q^c. / Monvoisin / Chile / 1844.”

PROCEDENCIA

Josefina Bello Dunn (probablemente), Belisario Prats Bello, ¿?

EXPOSICIONES

1912a, 1955.

BIBLIOGRAFÍA

VVAA. 1843-1846; Amunátegui 1882, 668; Álvarez Urquieta 1941, 109-115; James 1949, 59; Feliú Cruz 1955, 10; Pereira Salas 1955, 39-55; Grases 1980; Ávila Martel 1981; Pereira Salas 1992, 50-57; Bocaz 2000; Jaksic 2001, reprod. 122, 130; Allamand 2008, 25, reprod. 5 y 64; Jaksic 2010, reprod. 165, 180-181; Montecino y Araya 2011, reprod. 17; De la Maza 2013, 7-30; Delutis-Eichenberger 2016, 107-131.

El retrato de Andrés Bello (Caracas, 1781-Santiago, 1865) es uno de los más convincentes entre los que Monvoisin pintó a lo largo de una carrera que estaría marcada por la producción serial. Es un cuadro depurado, sin las grandes ambiciones de otros que había pintado a su llegada a Chile, pero que revela un esfuerzo de virtuosismo naturalista que no ha escapado a quienes se han ocupado del cuadro (James, 1949, p. 59; Feliú Cruz, 1955, p. 10). Solo es posible encontrar paralelos en ciertos retratos femeninos de esos años, como los de Carmen Alcalde Velasco de Cazzote (1843) o Luisa Gómez de Reyes (1844), que también se definen a través de la frontalidad y el despojamiento. Sin embargo, esta composición es particularmente sutil, cuidadosamente construida para dar forma a un efecto de presencia que invade el espacio del espectador.

Es clave en esto la actitud calma pero resuelta de Bello, quien parece mirar impasible –incluso casi desafiante– hacia afuera del cuadro. La inclinación de la cabeza, muy levemente caída hacia la derecha, rompe la rígida simetría de la tela. Luego, el giro casi imperceptible del rostro alcanza para quebrar lo que de otra forma sería una extrema rigidez frontal. La medalla de oro cae ladeada sobre su pecho, como si la cadena que la sostiene estuviera mal colocada o se hubiera atascado en algún doblez del traje negro. Incluso, la uniformidad del fondo en rojos se ve interrumpida al extremo izquierdo por una franja vertical que dibuja la ornamentación del papel pintado. Son maniobras sutiles para dar apenas una sugerencia de movimiento a una imagen en extremo abreviada. La quietud y la simplicidad resaltan por contraste con la autosuficiencia de quien, al momento de pintarse el retrato –acaso el primero al óleo para el que habría posado–, sobrepasaba ya los sesenta y tres años y parecía estar cerrando una larga carrera como intelectual y hombre público (Grases, 1980, p. 11). Desde su llegada a Chile en 1829, el patriota venezolano, hasta entonces emigrado en Londres, había sido una figura central en la definición de la arquitectura del Estado: había participado en la redacción de leyes fundamentales, como el código civil, conducido la política exterior y fijado las bases del sistema educativo formal.

En 1841, Bello fue convocado por Manuel Montt, entonces ministro de Justicia, Culto e Instrucción Pública, para integrar una comisión dedicada a diseñar la ley universitaria, que sería aprobada a fines del año siguiente por el congreso. Montt lo nombró luego miembro de la Facultad de Filosofía y Humanidades la de Ciencias Políticas, además de darle la responsabilidad del rectorado. El establecimiento de la universidad, formalmente inaugurada en setiembre de 1843, ubicaba así a Bello al frente de una de las instituciones más influyentes de Chile (Jaksic, 2010, p. 158). Aunque su realización coincide con ese momento destacado de su trayectoria pública, no hay indicios de que el retrato haya sido un encargo institucional. La medalla corresponde a la que se ordenaba llevar de acuerdo con su rango, como parte del uniforme solemne de los empleados de la universidad, definido en un decreto de 2 de setiembre de 1843¹. Bello no viste aquí el traje de casaca verde

¹ “3. El Rector y los Decanos llevarán colgada al cuello una medalla de oro, pendiente de una cadena de oro el primero i de una cinta de seda los Decanos...” *Anales* 1846, p. 24.

que componía el uniforme de las autoridades universitarias. Algunos testimonios de época señalan, sin embargo, que llevaba la medalla regularmente. No hay más atributos de su actividad intelectual o política que esa medalla. Monvoisin pone todo el foco en el rostro de Bello. Ni asomo de la biblioteca o de los muebles de su estudio, como aparece en otro retrato sedente inspirado sin duda en este, y que llegó a ser una de las imágenes más influyentes de Bello en el contexto venezolano (Grases)². Incluso las pocas fotografías para las que posó casi al final de su vida lo muestran sentado en su escritorio frente a su biblioteca: la imagen clásica del hombre de estudio. Solo la argolla de oro que cuelga de su oreja derecha altera la formalidad de esa apuesta. Y aunque no quedan testimonios de época, es posible aventurar que la presencia del aro, que puede asociarse a los círculos revolucionarios (aparentemente en imitación de los franceses; lo llevaba Francisco de Miranda y aparece en el retrato de Rufino Guido por José Gil de Castro), pudiera dar un aura de radicalidad a quien se perfilaba como una figura más bien conservadora³. Sería quizás exagerado proponer que hacer visible la argolla en el retrato fuera una sutil respuesta a las acusaciones que sus enemigos lanzaron por esos años, cuestionando su compromiso con el proceso de la Independencia de Venezuela (DeLutis-Eichenberger, 2016, pp. 115 ss).

El retrato tuvo un impacto decisivo en la definición de la imagen de Bello. Una versión parece haber ilustrado la traducción de *Teresa*, drama de Alejandro Dumas que Bello arregló para el teatro en 1846 (Grases, p. 16). Ese mismo año, el pintor francés Théodore Blondeau lo copió al lápiz para el álbum de Isidora Zegers de Huneeus, formado como parte de las reuniones sociales que se organizaban en casa de la familia Huneeus-Zegers y en las que participaba el propio Bello (Grases, pp. 18-21; Pereira Salas, 1992, 53). No es casual que la galería de retratos de pintores célebres del álbum esté presidida por la imagen dominante de Monvoisin, quien debió formar parte también del salón. La presencia de esta copia en un álbum que evoca los elementos de la sociabilidad burguesa, dice mucho tanto del lugar de Bello en el imaginario de las elites chilenas como de la importancia que el género del retrato iba adquiriendo en esos años (De la Maza, 2013, pp. 26-27).

La fuerza de la imagen de Monvoisin se impuso incluso sobre el modelo vivo. Cuando en 1862 el escultor francés Auguste François ejecutó su busto en mármol, se inspiró en la pintura, reproduciendo el peinado y el traje ya en desuso, e incluso la manera en que la medalla cae sobre el pecho⁴. Bello conservó en su biblioteca este busto junto al retrato de Monvoisin; allí permanecerían incluso largo tiempo después de su muerte (Amunátegui, 1882, p. 668). El cuadro tuvo luego escasa visibilidad, hasta el momento en que fue donado a la Universidad de Chile. Inspiró de forma algo esquemática la estampilla de diez centavos emitida por la Casa de Moneda de Chile con ocasión del centenario de su muerte en 1965 y, más fielmente, el billete de veinte mil pesos que el Banco Central de Chile empezó a circular en 2010. Se conoce al menos una copia al óleo del cuadro por Ramón Campos Larenas (1904-1994), que cuelga en la Presidencia de la República de Chile⁵. Todas esas representaciones trazan el paralelo visual de un complejo proceso de construcción de la imagen de Bello como emblema de americanismo y figura fundadora de Chile (DeLutis-Eichenberger, 2016).

Natalia Majluf

² El lienzo hoy en Venezuela, de autor desconocido, fue alguna vez atribuido a Monvoisin. Grases descartó esa autoría.

³ Bello tuvo en su biblioteca el *Resumen de la historia de Venezuela* de Rafael María Baralt y Ramón Díaz, libro aparecido en París en 1841. Aparecía allí un retrato grabado de Miranda, probablemente dibujado por Carmelo Fernández, en que el prócer venezolano aparece ya con arete.

⁴ El busto no refleja la apariencia de Bello anciano, según las fotografías existentes.

⁵ Óleo sobre lienzo, 69 x 58,5 cm, número de registro 88-73, <https://www.surdoc.cl/registro/88-73#>.

Pedro Félix Vicuña y su hermano Ignacio, 1844



Óleo sobre tela
147,8 x 113,6 cm
COLECCIÓN MUSEO
NACIONAL BENJAMÍN
VICUÑA MACKENNA,
SANTIAGO
INV. 0103 - 0135 1959 /
REGISTRO 9-166

INSCRIPCIONES

Firmado ángulo
inferior derecho:
"R". Q^c. / monvoisin. /
chili. 1844."

PROCEDENCIA

Florencio Vicuña
Dueñas, Santiago,
¿?-1947.

BIBLIOGRAFÍA

Orrego, 1939, 23; Avaria,
1943, 5.

Al sobrepasar su condición de retrato para ubicarse en el cruce entre distintos géneros, la composición que da forma a estos dos lienzos constituye una de las invenciones pictóricas más inusuales realizadas en Chile por Monvoisin. El pintor no sólo elude en ella el repertorio sumamente codificado de motivos y gestos con los que solía representar a la élite local, sino que además construye un verdadero "retrato historiado". Así, por encima de la descripción del aspecto físico de los personajes o de su rango social, la imagen ofrece un emotivo relato visual alrededor de Pedro Félix Vicuña Aguirre y la memoria de su hermano Ignacio.

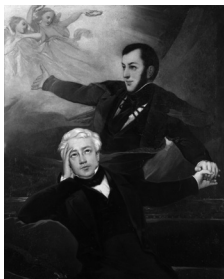
Nacidos en Santiago en 1805 y 1806, respectivamente, Pedro Félix e Ignacio Victorino eran hijos de Francisco Ramón Vicuña Larraín y de Mariana de Aguirre y Boza. Su padre se adhirió desde temprano a la causa de la Independencia, por lo que la familia sufrió numerosos contratiempos durante el periodo de la Reconquista española¹. Ya en 1825, Pedro Félix adquirió una imprenta, con la que publicó en Valparaíso, al año siguiente, *El Telégrafo Mercantil y Político*, periódico de corta duración. Su empresa más recordada llegó, sin embargo, en 1827, cuando él, Thomas Wells e Ignacio Silva fundaron *El Mercurio*, que continúa publicándose hasta hoy. Pero la política republicana no dejó de hacer sentir sus vaivenes. Como presidente del Congreso, Francisco Ramón Vicuña debió asumir temporalmente el mando de la república en 1829, ante la renuncia de Francisco Antonio Pinto, aunque terminaría siendo capturado en Coquimbo junto con su hijo Ignacio debido a la revolución conservadora o de "los pelucones". De ahí que Pedro Félix se enfrentase al nuevo régimen, encabezado por el presidente José Joaquín Prieto y su ministro Diego Portales. A su vez, Ignacio llegó a ser elegido como diputado por Quillota entre 1840 y 1843, desde donde desplegó una labor de oposición contra Manuel Bulnes, sucesor de Prieto. En julio de 1844 ya había fallecido, por lo que su hermano solicitaba a la Corte de Apelaciones de Santiago que su testamento se redujese a instrumento público². Convencido liberal, Pedro Félix participaba al año siguiente en la creación de la Sociedad Demócrata junto a Manuel Bilbao y José Victorino Lastarria, lo que motivó su destierro al Perú por ocho meses. Esta misma actitud lo llevó en 1858 a publicar *El porvenir del hombre o relación íntima entre la justa apreciación del trabajo y la democracia*. Allí trazó un audaz programa de reformas políticas y económicas cimentadas sobre una ciencia del derecho que debía de constituir la "emanación pura de todos nuestros progresos morales, resultado lógico de la condición material de nuestra especie, y sobre todo, inspiración sublime de una religión que ha bajado del cielo, que hemos aceptado y reconocido"³.

¹ Biblioteca Nacional de Chile, "Memorias íntimas de don Pedro Félix Vicuña Aguirre", en: *Memorias de formación de la nación (1810-1879)*, Memoria Chilena. Disponible en <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-96060.html>. Accedido en 11/11/2022.

² "Corte de apelaciones", *Gaceta de los Tribunales y de la Instrucción Pública*, Santiago de Chile, 28 de setiembre de 1844, p. 3.

³ Vicuña Aguirre, Pedro Félix (1858). *El porvenir del hombre o relación íntima entre la justa apreciación del trabajo y la democracia*, Valparaíso: Imprenta de El Comercio.

Pedro Félix Vicuña y su hermano Ignacio, 1844



Óleo sobre tela,
138,2 x 110,5 cm
COLECCIÓN MUSEO
NACIONAL BENJAMÍN
VICUÑA MACKENNA,
SANTIAGO
INV. 556 / REGISTRO 9-16

PROCEDENCIA

Florencio Vicuña
Dueñas, ¿?-1947,
Santiago.

BIBLIOGRAFÍA

Orrego 1939, 23; Avaria
1943, 5.

Mientras escribía sus memorias íntimas en 1853, Pedro Félix recordó todos aquellos acontecimientos que marcaron su azarosa trayectoria profesional y política, pero también el universo de sus afectos personales. Un complejo entramado en el que también se insertaba el encargo que hizo a Monvoisin tras la muerte de Ignacio. Como lo declaró expresamente, el lienzo resultante parece haber representado una de las anclas más firmes para asir el recuerdo de su hermano:

Fue el joven más completo de su tiempo. Ninguno era más hermoso, de más finas y elegantes maneras, amable, alegre, generoso, de un trato ameno, de un entendimiento claro, fácil en sus amistades. Su retrato en el mismo lienzo que el mío explica con sólo mirarlo estas prendas de su alma y también manifiesta sus gracias exteriores y las perfecciones con que la naturaleza lo ha adornado⁴.

Monvoisin muestra a Pedro Félix sentado en un sillón y en actitud meditativa, con la cabeza cana apoyada en la mano derecha, mientras extiende ligeramente el brazo opuesto sobre el respaldo del asiento. Absorto en sus pensamientos, evoca la figura de su hermano Ignacio, quien aparece en la parte superior del lienzo rodeado de nubes y haces de luces. El juvenil e idealizado aspecto de este último busca generar un marcado contraste con la figura de Pedro Félix, ya que los dos personajes habían nacido con apenas un año de diferencia. Ignacio señala a dos ángeles, uno de los cuales sostiene las coronas de laureles que los hermanos recibirán en el fin de los tiempos. El pintor marca claramente la existencia de dos espacios distintos en la escena: uno terrenal, ocupado por Pedro Félix, y otro sobrenatural, en el que Ignacio lo aguarda y espera confiado el ingreso definitivo de ambos a la Gloria. Al mismo tiempo, estos dos ámbitos se conectan a través del contacto directo que los personajes establecen con las manos. Este detalle no solo constituye el gesto con que Ignacio asegura a su hermano que, tarde o temprano, se reunirán en el cielo, sino que también expresa la gran intensidad afectiva de los recuerdos de Pedro Félix, capaz de sujetar casi físicamente la memoria de la persona ausente. Como si remarcarse el mecanismo que gatilla los distintos significados de la escena, Monvoisin colocó su firma debajo de ambas manos enlazadas, dibujada en rojo con letras estilo cancillería. Así, sobre el fondo verde, aparecen sus nombres Raymond y Quinsac -abreviados "Rⁿ. Q^c"-, en una segunda línea el apellido "monvoisin" con la m en minúscula y, en la tercera, el lugar y fecha en que pintó el cuadro⁵.

Las expectativas que Pedro Félix puso en la obra explican que no se limitara a comisionar un simple retrato, como lo señaló con orgullo en sus memorias: "Yo di la idea de este cuadro al célebre

⁴ "Memorias íntimas", p.5.

⁵ Ossa, Carolina (ed.) (2022). *Estudios e intervenciones de restauración de la obra de Raymond Quinsac Monvoisin*, Santiago: RIL editores.

Monvoisin, que él puso un año en concluir, y siempre me ha dicho que cree es su mejor obra"⁶. A diferencia de la rapidez con la que el pintor usualmente trabajaba para la elite local, la ejecución del lienzo debió exigirle un proceso más complejo, en el que la composición tomó forma a partir del diálogo sostenido con su comitente. Así parecen confirmarlo los estudios realizados en el Centro Nacional de Conservación y Restauración. Allí, a ojo desnudo y mediante transmitografía y con infrarrojo, se pudo observar –en posición invertida– una figura masculina de pie, hoy incompleta debido a que la tela fue recortada para otorgarle su formato actual. Es posible que aquel personaje fuera Ignacio Vicuña, representado solo y de pie en un primer intento de retrato. Ceñida a las pautas que daban forma a los retratos pintados por Monvoisin, esta probable idea inicial debió ser abandonada precisamente por su convencionalismo.

Debido a sus amplios intereses humanistas, Pedro Félix pudo contar con numerosas referencias literarias y visuales para definir el concepto de la obra. Por una parte, la representación de hombres frente a la visión de sus pensamientos o sueños ya empezaba a configurarse como un verdadero tópico del Romanticismo. Aunque investidas inicialmente con un ropaje clasicista, conforme avanzaba el siglo XIX estas imágenes terminarían emplazándose en la cotidianeidad de los interiores burgueses, sobre todo como símbolos de la inventiva cuasi sobrenatural de algunos artistas o intelectuales coetáneos. Pero la finalidad del retrato de los hermanos Vicuña Aguirre quizá explica su cercanía mayor con un repertorio iconográfico propiamente religioso. La forma como Ignacio y Pedro Félix interactúan en la composición recuerda a la iconografía tradicional del sueño de san José, especialmente en las versiones de pintores clasicistas como Raphael Mengs (ca. 1773/1774, Kunsthistorisches Museum de Viena) o Vicente López (1805, Museo del Prado).

Junto con los puntos de referencia ya mencionados, resulta sugerente enmarcar la colaboración entre Pedro Félix y Monvoisin dentro de un horizonte visual más inmediato. En ese sentido, la imagen de los hermanos Vicuña trae a la memoria otra obra en el que también se entrecruzan los afectos familiares, la memoria y la esperanza en una vida después de la muerte: la representación de Ramón Martínez de Luco y su hijo José Fabián, pintada por José Gil de Castro en 1816. Quizá ningún otro retrato pintado localmente resultaba tan cercano a las intenciones de Pedro Félix, lo que quizá pudo reconocer el propio Monvoisin. Aunque es improbable que llegase a apreciar el valor estético de aquel lienzo, el pintor francés debió tener cierta familiaridad con él gracias a su discípulo Francisco Mandiola, yerno de Martínez de Luco que terminó por heredar el cuadro. Tanto Gil como Monvoisin otorgan una dimensión trascendente al espacio doméstico por medio del contacto físico entre los retratados, uno de los cuales señalar explícitamente aquel componente que activa los significados religiosos de toda la composición. En efecto, ambas obras escenifican la permanente espera –tanto en la vida como después de ella– de la salvación definitiva, simbolizada esta última por las coronas de los bienaventurados vistas a la distancia, o la alusión a los sufragios u oraciones que aguarda Martínez de Luco después de muerto.

Es probable que Pedro Félix encargase a Monvoisin la segunda versión del cuadro que hoy se conserva, junto al original, en el Museo Benjamín Vicuña Mackenna. Esta pintura tiene un formato ligeramente menor y probablemente carece de firma por su condición de copia autógrafa, aunque quizá esta ausencia responda a los graves daños que sufrió en un incendio. Aquella imagen duplicada no hacía más que reafirmar que el comitente no estaba interesado en dejar a la posteridad una simple descripción de su semblante. Como él mismo señaló en 1853, mientras reflexionaba sobre el afán de trascendencia que caracteriza a los seres humanos, "Todas las familias han cuidado siempre mucho de traspasar a su más remota posteridad los retratos de sus antepasados"⁷. Pero si el arte había llegado

⁶ "Memorias íntimas", p.5.

⁷ Ibidem, p. 7.

a un extremo de perfección gracias a la necesidad de describir la exterioridad de rostros y riquezas, “realizada una revolución moral en todos los pueblos civilizados, la pintura de nuestras afecciones, de nuestro carácter y que revele a nuestros hijos nuestra alma, es lo que debemos dejarles”⁸. Mientras que Pedro Félix cumplió aquel reto al culminar la redacción sus memorias, también había exigido, en su momento, mucho más que un retrato fidedigno de Ignacio. Sólo la sensación táctil de una inmediatez efectiva, cuyo símbolo cabal es el gesto afectuoso de dos manos enlazadas, podía evocar el amor que lo había unido a aquel hermano muerto prematuramente, a la espera de un reencuentro definitivo.

Ricardo Kusunoki y Carolina Ossa

**Doña Clorinda
Corradi de Pantanelli
en el papel de Norma
[Doña Adelaida
Corradi de Pantanelli
en el papel de
Norma], 1845**



Óleo sobre tela
129,5 x 98,5 cm
COLECCIÓN MUSEO
HISTÓRICO NACIONAL,
SANTIAGO
INV. 1141

INSCRIPCIONES

Firmado centro
derecha: “R. Q.
MONVOISIN / 1845.”

PROCEDECENCIA

Eduardo Gaytán, ¿?.

EXPOSICIONES

1877; 2006; 2009; 2015.

Monvoisin representó a Clorinda Corradi Pantanelli en su papel de Norma en 1845, un año después de que la contralto italiana se presentara en Santiago con la Compañía de la Habana, dirigida por su esposo Raffaele Pantanelli (De Ramón, 2013). Natural de Urbino, nació en 1804, Pantanelli se formó con Filippo Celli y tuvo una gran carrera internacional como intérprete de Rossini y Donizetti, entre otros. Musa del Conde italiano Carlo Leopardi, se presentó en Europa, Estados Unidos y en Sudamérica¹.

La tela pintada por Monvoisin corresponde a un tipo de retrato destinado a representar a artistas famosos en sus grandes papeles teatrales. Fue esta una práctica común en Inglaterra desde el siglo XVIII, artistas como Peter Lely y Joshua Reynolds dedicaron sus pinceles al homenaje de actores y actrices, especialmente vinculados a la tradición shakesperiana. En Francia el retrato teatral también tuvo un terreno fértil. Sin duda, Monvoisin conoció los retratos de la *Comédie Française*, incluido el de Madame Vestris como Electra, pintado por Simon Bernard Lenoir en 1778, o las obras realizadas por François Gérard, como Madeimoselle Duchesnois en el papel de Didon y de Giuditta Pasta como Norma, esta última una gran intérprete de la ópera escrita por Vincenzo Bellini en 1831.

En Santiago, Pantanelli se consagró en el papel masculino de Edgard de Ravenswood, amante de Lucía de Lammermoor en la ópera del mismo nombre y también por interpretar a Norma, Julieta y Lucrecia (Martínez, 2009). La ópera Norma cuenta la historia del dominio de los romanos sobre los galos en el año 50 a.C. y el triángulo amoroso entre Norma, Pollione y Adalgisa. Posiblemente Monvoisin la retrata en el momento en que la sacerdotisa gala, con el rostro ligeramente contraído y portando la daga desenvainada, piensa asesinar a sus hijos luego de la muerte de su gran amor Pollione y en su suicidio tras el terrible acto. La sacerdotisa protectora de su pueblo, amante del enemigo y padre de sus hijos, es condenada a muerte por romper su sacralidad, encarnando en su papel el conflicto moral resultante de la oscilación entre emoción y razón, sacrificándose en nombre del amor².

Norma tuvo un enorme éxito en la crítica y en la sociedad católica chilena, con la consagración de la Pantanelli en su primorosa actuación en el Teatro de la Universidad, el mismo lugar donde Monvoisin había realizado su primera exposición en su llegada a Chile en 1843. Fechada en 1845, la tela ampliaba el homenaje a la artista, perpetuando en la pintura uno de los hitos de la historia de la ópera en Chile. Las intenciones de Monvoisin al realizar la obra se pueden relacionar con la importancia del retrato del teatro como género reconocido en Europa y su surgimiento en Chile. También debemos recordar su papel en el proceso inicial de fundación de la Academia Chilena de Bellas Artes, denotando su actuación en el campo institucional de las artes donde el teatro fue igualmente destacado. Este tipo específico de retrato era, sin duda, un instrumento de promoción del retratado, del pintor mismo y de aquella sociedad. Podría tratarse de la apertura de un mercado para

¹ Ciarlantini, Paola (2010). “Il percorso biografico-artistico di Clorinda Corradi Pantanelli, “musa” di Carlo Leopardi”. *Quaderni Musicali Marchigiani* 10. Atti del Convegno “Cantante di Marca”.

² Sacco, Laure Hélène (2012). “Norma, personnage tragique de l’opéra romantique”. *Arzanà. Cahiers de Littérature Médiévale Italienne* 14: 147-157.

⁸ Ibidem.

CLARA FILLEUL
Estudio de la
Pantanelli, 1845



Óleo sobre cartón
 44 x 37,5 cm
 COLECCIÓN MUSEO
 NACIONAL DE BELLAS
 ARTES, SANTIAGO
 INV. PCH-0158
 DONACIÓN, 1946

INSCRIPCIONES

Lleva la inscripción
 en reverso: "Etude de
 la Pantanelli dans / le
 role de Norma d'après
 le / portrait de R. Q.
 Monvoisin. / Peint au
 Chili par / Clara Filleul."

PROCEDENCIA

Descendientes de la
 familia Monvoisin.

BIBLIOGRAFÍA

Jamçes 1949, 61;
 Rodríguez Villegas 1982,
 98; Álvarez Piracés 2007,
 reprod. 99; Parra y Vera
 2007, 19-23, Martínez
 2009, 22; Ciarlantini
 2010, 10; De Ramón
 2013, reprod. 30.

pedidos específicos ante el desarrollo cultural de Chile y otros países sudamericanos que ya reconocían su obra. En este sentido, la política introducida por el presidente Manuel Bulnes, comentada por Domingo Sarmiento en el sentido civilizador, "la formación del gusto" y "el papel del arte en la maduración política de la sociedad chilena"³, puede haber contribuido a la realización de la pintura. David James menciona la noticia de *El Progreso* del 5 de abril de 1843 sobre la oferta de diseños y pinturas de Monvoisin para la decoración de espectáculos. El retrato de la italiana Pantanelli era un instrumento para insertar la cultura europea en el corazón de la historia chilena, realzando su carácter de promotor del desarrollo artístico y cultural.

Clara Filleuil, una artista francesa que acompañó a Monvoisin en algunos de sus viajes por Sudamérica y actuaba conjuntamente en la realización de muchos retratos, pintó una versión más pequeña del retrato de Pantanelli. Según Ramón, en la obra de Filleuil –distinta a la de Monvoisin en su apariencia menos austera y similar en otras partes– ganó el sentido de autorretrato, revelando una relación íntima entre la historia de la sacerdotisa y su condición femenina en la sociedad chilena. Monvoisin, a su vez, ensalza el sentido monumental de Pantanelli en su magistral interpretación en el papel de Norma. A diferencia de otras pinturas que representan al personaje –como aquella de François Gérard con Giuditta Pasta coronada y envuelta en su manto, sin hoz, sin puñal, solo reflexiva, o incluso Giulia Grisi en los grabados de la década de 1840, más sensual con su regazo expuesto–, Pantanelli ocupa casi toda la composición con su cuerpo y el vestido blanco reluciente con accesorios dorados, en forma ligeramente piramidal, suavizado por el velo delicado y transparente, accesorio similar a otros retratos femeninos del artista, que se rompe con la austeridad de la mirada y del gesto contundente del puñal en la mano derecha.

Aunque no se dedicó a otros retratos teatrales, Monvoisin realizó *Blanche de Beaulieu* (antes atribuida como Carlota Corday) en 1833, personaje del romance homónimo de Alexandre Dumas, de carácter revolucionario y distante, en este caso, del carácter civilizador y honorífico de Clorinda Corradi Pantanelli como Norma. La contralto honrada por Monvoisin terminó su carrera teatral en 1856, convirtiéndose en profesora del Conservatorio Nacional de Música de Santiago y falleciendo en la misma ciudad en 1877.

También cabe mencionar el título atribuido a la pintura. Podría tratarse de una mención a su hija, Alaide Corradi o, como explica Roberto Amigo, una posible cita a la ópera *Adelaide di Borgogna*, creada por Rossini en 1817, o incluso a la ópera *Adelaide e Comingio* de Gaetano Rossi y Giovanni Pacini, también de 1817, esta última cantada por Clorinda Pantanelli en 1832, en Barcelona.

Elaine Días

Trad. Helga Garrido Rebollo

Dama de Perú, 1845



Óleo sobre tela
 162 x 132 cm
 COLECCIÓN FUNDACIÓN
 CARDOEN, SANTA CRUZ

INSCRIPCIONES

Firma centro derecha:
 "R^a. Q^{ca}. / MONVOISIN.
 1845. / Perou."

EXPOSICIONES
 2015.

No obstante, la relevancia protocolar y la esmerada factura de este retrato de aparato, con toda probabilidad ejecutado en la capital peruana, hasta hoy no ha podido determinarse la identidad precisa de la mujer en él representada. Su figura se emplaza al centro de un lujoso espacio interior, que en este caso alterna con el vasto paisaje abierto que asoma al lado derecho de la composición, detrás de una pesada cortina de reminiscencias cortesanas. En esa vista exterior se perfila una cadena de cerros, que quizá aluda a alguna de las principales haciendas situadas en los alrededores de Lima. Si fuera así, podría tratarse de la esposa o la hija de uno los grandes propietarios agrícolas del valle del Rímac. La joven dama, con un elegante traje satinado a la moda francesa de mediados de la década de 1840, domina la composición, cuya solemnidad se ve matizada por el perrillo que la acompaña, cuyo pelaje blanco sobre el albo satinado de la vestimenta constituyen un alarde de destreza pictórica, evidentemente buscado por el artista, que contribuye a matizar la formalidad de la representación y a introducir un detalle de gusto burgués casi impensable en la retratística limeña anterior a Monvoisin. Este detalle alusivo a una cotidianidad aparecerá también en un retrato infantil doble realizado por esos mismos años en Lima

El rostro perfectamente ovalado de la mujer y su leve inclinación, armonizan con el gesto de relajada discreción con que posa la mano izquierda sobre la derecha, que sostiene el abanico cerrado, mientras dirige la mirada hacia el espectador en actitud pensativa. Su diminuto pie, que asoma por debajo del ruedo de la falda, era un tópico asignado a la belleza limeña, que en este caso coincide con una fórmula heredada de la retratística dominante en la corte de Luis Felipe de Orleans, el "rey burgués", que Monvoisin habría logrado asimilar y adaptar a una clientela sudamericana ávida de novedades cosmopolitas. Es claro que el pintor conocía bien la modalidad de la pintura de corte difundida desde las principales capitales europeas por las influyentes imágenes oficiales de Franz Xaver Winterhalter.

Es interesante constar cómo los elementos básicos del lujoso atrezzo que rodea a la retratada tienden a repetirse en este tipo de representaciones, remarcando siempre la adecuación de la alta sociedad limeña a las recientes modas decorativas llegadas desde Francia. Así, por ejemplo, el lujoso y pesado mobiliario historicista, acorde con el estilo Luis Felipe de Orleans, está representado aquí por un asiento tipo "meridiana", forrado en terciopelo rojo con borlas doradas, que pareciera ser el mismo que figura en el retrato de Julia Codesido Oyague, ejecutado en fecha cercana. Lo mismo podría decirse del colorido ramo floral, aquí colorado detrás, y del cortinaje verde que enmarca su rostro y abre paso a la profundidad del espacio exterior.

Luis Eduardo Wuffarden

³ Esteves Lima, Valeria Alves (2013). "Intelectuais, Política e Cultura Visual no Chile Oitocentista". *Anais do XXVII Simpósio Nacional de História – Anpuh. Nata*, p. 9

Santiago Rosales Larraín y su hija Clorinda Rosales Bascuñán [antes **Santiago Solar Rosales y su hija Clorinda Solar Bascuñán**], c. 1846



Óleo sobre tela
243,5 x 276,5 cm
COLECCIÓN PRESIDENCIA
DE LA REPÚBLICA,
SANTIAGO
INV. 3209 / REGISTRO
88-26
COMPRA, 1980

PROCEDENCIA

Clotilde Mazzini
Urquiaga, Santiago,
¿?-1980.

BIBLIOGRAFÍA

James 1949, 79-80;
Rodríguez 2010; El
Mercurio 2010.

La obra *Santiago Rosales Larraín y su hija Clorinda* perteneciente a la colección de la Presidencia de la República del Palacio de La Moneda eso de los pocos retratos familiares de gran formato realizados por el pintor. Santiago Rosales Larraín fue hermano de Gertrudis y Mercedes Rosales y Larraín y tío de José Manuel Ramírez Rosales, todos ellos también retratados por el artista. Por su parte, Clorinda Rosales Bascuñán (1833-¿?) fue hija del matrimonio de Santiago con Josefa Bascuñán Varas (c.1810-1844), y también cuenta con un retrato posterior pintado por Monvoisin en 1851 con 18 años de edad.

La obra nos sitúa al interior de una sala de estar ricamente amoblada y decorada, en cuyo fondo vemos un sofá junto a un aparador donde se encuentran un florero dentro de una cúpula, un sombrero de copa y libros. En el centro izquierdo de la composición se encuentra sentado Santiago Rosales, apoyando su brazo derecho sobre una mesa redonda ataviada de papeles y un juego de platería. A su costado, se encuentra sentada Clorinda con un libro abierto sobre sus rodillas y sus pies sobre un reposapiés; ambos, padre e hija, se encuentran vestidos de un riguroso negro posiblemente como señal de luto por la muerte de Josefa Bascuñán. Esta obra nos muestra no sólo los retratos de Santiago y Clorinda, sino que también su filiación genealógica propios del ámbito familiar por medio de la inclusión de los tres retratos en el fondo del cuadro. David James en la descripción de esta pintura propone una identificación, además de una datación:

En la casa de don Santiago Rosales pintó un cuadro que refleja dos épocas muy diferentes de la vida chilena. En el se ven sobre la pared de un salón de 1849 tres retratos de familia que pertenecen a la generación anterior: los de don Juan Enrique Rosales, el Padre de la Patria; el de su mujer, doña Rosario Larraín Salas de Rosales, y de su sobrina Teresa. Y de la generación de Monvoisin, sentados en medio del salón, a don Santiago, gran amigo del pintor desde los tiempos de París; la hija de don Santiago, la pequeña Clorinda, está al de su padre, como una imagen de la niña juiciosa digna ilustración para Mme. de Ségur. Y ¡cuanto encanto en la naturaleza muerta del sombrero de copa y del incensario y salero de plata que llenan los dos extremos del cuadro en composición sutil! (James, 1949).

Sin embargo, no se tiene certeza documental sobre quiénes serían las personas en cuestión, aunque sin duda éstos se restringen al ámbito familiar más cercano. El retrato femenino ubicado a la derecha de la composición corresponde a María del Rosario Larraín Salas (1761-1825), madre de Santiago y abuela de Clorinda, realizado a fines de la década de 1820 por el viajero Martín Francis Drexel, obra conservada en el Museo Nacional de Bellas Artes (óleo sobre tela, 77

x 62 cm). La del centro se trata del retrato de Juan Enrique Rosales (1749-1825/1828), marido de María del Rosario, de paradero desconocido –una versión moderna realizada por Walterio Millar en el Museo Histórico Nacional–. Finalmente, el último retrato femenino ubicado a la izquierda de la composición es identificado por James como el de Teresa Ramírez Rosales. Sin embargo, siguiendo la historia familiar de los Rosales Bascuñán y la propia filiación de Santiago y Clorinda, es posible suponer que se pueda tratarse de Josefa Bascuñán Varas quien murió en 1844 con 34 años, rango etario que correspondería con el retrato de la joven mujer. La fecha de muerte de Josefa permitiría datar el año de realización del cuadro posterior a 1844. Si consideramos la apariencia de unos 12 o 13 años de Clorinda, nacida en 1833, el retrato debe datarse hacia 1846, más temprano que lo indicado por James. El retrato individual de Clorinda es de 1851, con 18 años.

Este doble retrato de gran formato contiene distintos elementos característicos de la obra de Monvoisin y su taller –particularmente en cuanto a la representación de los rostros y carnaciones –, sin embargo, al día de hoy no es posible encontrar la firma del autor. Atendiendo el tamaño del cuadro, es de suponer que éste sí debió contar con la firma y fecha del autor, por lo que es probable que su ausencia se deba a una intervención posterior: la hipótesis principal para este caso, es que la obra fue recortada (y posiblemente centrada) para que cupiera dentro del marco, práctica relativamente común en el ámbito particular.

Fue comprada en 1980 a Clotilde Mazzini Urquiaga –a través del Ministerio de Obras Públicas– para alhajar el Palacio de La Moneda tras su reconstrucción entre 1974 y 1981 ingresando así al acervo patrimonial de Presidencia. Finalmente, en el año 2010 la obra fue declarada Monumento Histórico Nacional como parte de la colección pictórica de la Presidencia de la República de Chile.

Jaime Cuevas

Diego José Benavente Bustamante, 1850



Óleo sobre tela
77 x 64 cm
COLECCIÓN PARTICULAR,
CALERA DE TANGO

INSCRIPCIONES

Firmado centro
derecho: "Rⁿ. Q^c /
monvoisin. 1850 /chili."

Mercedes Fontecilla Fernández de Valdivieso, 1850



Óleo sobre tela
91 x 78 cm
COLECCIÓN PARTICULAR,
CALERA DE TANGO

INSCRIPCIONES

Firmado centro
derecha: "Rⁿ. Q^c /
Monvoisin / chili. 1850."

PROCEDENCIA

Mercedes Carrera
Benavente, 1955.

BIBLIOGRAFÍA

VVAA. 1955, 86 y
reprod., [s/p].

El matrimonio conformado por Diego José Benavente Bustamante (1789-1867) y Mercedes Fontecilla Fernández de Valdivieso (1799-1853) celebraba 25 años al momento de ser retratado por Raymond Monvoisin. Si bien el pintor recurrió a algunos rasgos formales que afianzaran el vínculo entre ambas pinturas, como el uso de iguales dimensiones, la utilización de un cortinaje de fondo verde, la firma en rojo ubicada junto al brazo izquierdo en los dos retratos y la rigurosa indumentaria negra con que la pareja fue representada, los cuadros exhiben elementos que permiten apreciar las individualidades de cada retratado.

Proveniente de una familia de militares, Diego José Benavente había participado en el proceso de independencia destacando como un leal miembro de las fuerzas del General José Miguel Carrera, de quien llegó a ser jefe de escolta, acompañándolo finalmente en su exilio a Argentina. Tras la muerte de Carrera en Mendoza, Benavente se hizo cargo de su familia, con la que regresó a Chile poco después¹. Ya establecidos en el país, el militar contrajo matrimonio con la viuda de Carrera, Mercedes Fontecilla Fernández de Valdivieso. Habían transcurrido ya cuatro años del fallecimiento del general. A su regreso a Chile, Benavente fue nombrado Ministro de Hacienda por Ramón Freire, y aunque su gestión generó críticas, su carrera política continuó hasta alcanzar la presidencia del Senado, cargo que ocupaba al momento de ser retratado por Monvoisin. Probablemente la jerarquía de su posición política pueda explicar la postura erguida que lo muestra posando de pie para el artista, y la fija mirada que dirige al observador.

Si bien el vestuario con que Benavente ha sido retratado no presenta grandes diferencias respecto del tipo de indumentaria masculina utilizada en la época, llama la atención la simpleza de la chaqueta y la ausencia de artículos como relojes o anillos, que brinda a su imagen un carácter de sobriedad. Sin embargo, quizás sea justamente la moderación de su atuendo lo que permite que uno de los aspectos más llamativos del cuadro sea el peculiar diseño de las gafas que constituyen un elemento central en la construcción de su imagen. Resulta evidente la consonancia cromática del color verde del cortinaje y los lentes laterales de las gafas -conocidas también como gafas de "ferrocarril" por ajustarse a las exigencias de protección durante viajes-, cuyo modelo había comenzado a producirse en torno a 1840. Sin embargo, más que evidenciar la sensibilidad del retratado a la luz, los lentes revelan el acceso de su portador a un tipo de artículo exclusivo, y técnicamente sofisticado.

Al igual que en el caso del *Retrato de Joaquín Tocornal* (1856), este cuadro de Monvoisin constituyó el modelo para la realización de imágenes publicadas en medios impresos de la época, como se aprecia en el grabado incluido en la "Memoria de las Primeras Campañas en la Guerra de la Independencia de Chile" publicado en 1867. Más aún, este resultó ser un medio relevante para la difusión de la imagen representada inicialmente por Monvoisin.

¹ (1867). *Historia Jeneral de la República de Chile desde su Independencia hasta nuestros días*. Santiago: Imprenta Nacional, pp. 7-11. Figueroa, Pedro Pablo (1897). *Diccionario Biográfico de Chile*, tomo 1. Santiago: Imprenta y Encuademación Barcelona, pp. 204-205.

A diferencia del retrato de Diego José Benavente, Mercedes Fontecilla, diez años menor que él, y entonces de 51 años, aparece sentada en un opaco sillón rojo, menos perceptible que los utilizados en otros retratos del artista en que las telas rojas del mobiliario adquieren mayor visibilidad. La pintura se ha realizado desde un encuadre ligeramente más amplio que el utilizado para el retrato de Benavente, esta vez dejando espacio para la representación de las manos. El retrato, realizado solo tres años antes de su muerte, representa a Mercedes en un recatado atuendo compuesto por una capa negra, que proyecta una sobriedad semejante a la que se aprecia en el *Retrato de Dolores Pérez Álvarez* (s/f), aunque en este caso, la de Mercedes Fontecilla exhibe bordes de piel desde los que se asoma la mano izquierda que se apoya sobre el brazo derecho, mientras la mano derecha queda apenas a la vista. Como otras mujeres de su edad, la retratada utiliza una escofieta negra, cuyo lazo cae desde la barbilla hacia la solapa de la capa.

La cansada expresión de la Mercedes Fontecilla responde posiblemente no solo a su edad, sino a una vida que tempranamente la enfrentó a momentos de carencia y aflicción. En *El Ostracismo de los Carreras*, Benjamín Vicuña Mackenna da cuenta de los difíciles momentos que debió pasar en ausencia de José Miguel, que angustiado recibía noticias de su esposa, mientras enfrentaba un complejo escenario político: "Me aseguran que mi Mercedes, escribía a su hermano Luis, no tiene ni que comer en los momentos en que espera su parto..." La dureza de una vida rodeada de disputas políticas, marcada por el exilio, y luego por la viudez, parecieron dejar atrás a la joven que, al momento de contraer matrimonio, a los 18 años, exhibía un

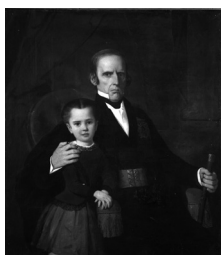
conjunto esbelto i airoso a la par que delicado, algo de la voluptuosa languidez de la náyade i el arrogante donaire de la amazona. Resplandecía sobre su tez alabastrina el negro ardiente de los ojos i cabellos i el coral i las perlas de la boca. Los perfiles del rostro, rectos i finos cual cortados con el cincel del arte, se unían por el albo cuello a un porte lleno de gracia i de soltura. -Su abundante cabellera formaba un marco de ébano a su frente, i al sonreírse, sus mejillas tomaban el tinte del carmin, formándose en su centro aquel delicioso oyito que segun la espresion de lord Byron, parece hubiera echo en las mejillas de las beldades chilenas "el dedo redondito del amor" - Tal era la prometida del Dictador de Chile cuando coronada la frente blanca guirnalda, i el velo nupcial caido en los airosos hombros, llevó la por la mano al pie del altar!...Ai! llevóla a la muerte!...La antorcha de su himeneo era la tea sangrienta de la guerra, i el himno matinal que la despertará por la primera vez en su tálamo, fue el clarín de la batalla que le llamaba a los campos. Seis años iba a durar aquel consorcio, seis años duraría también su atroz infortunio, hasta que la muerte dejó la cual canta aquella melancólica rima del poeta [Carderón de la Barca] "¡Ai de aquella que vive En campos extranjeros sola i triste!...[sic]"².

La imagen de Mercedes Fontecilla siguió vinculada a la figura de Carrera aún más que a la de Benavente, como se aprecia en la inclusión de este retrato de Monvoisin en el catálogo de obras reunidas por el Instituto de Extensión de Artes Plásticas de la Universidad de Chile, en que la tela era identificada como *Retrato de la Sra. Mercedes Fontecilla de Carrera*.

Marcela Drien

² Vicuña Mackenna, Benjamín (1857). *El Ostracismo de Los Carreras*. Santiago: Imprenta del Ferrocarril, pp. 105-106.

Don Rafael Maroto Isern y su nieta Margarita Borgoño Maroto de Guerrero, 1853



Óleo sobre tela
144 x 99 cm
COLECCIÓN MUSEO
HISTÓRICO NACIONAL,
SANTIAGO
INV. 644
TRASPASO, 1930

INSCRIPCIONES

Firmado centro
derecha: "Rⁿ. Q^{ca}. /
monvoisin. 1853 / chili."

PROCEDENCIA

Museo Nacional de
Bellas Artes, 1911-1930.

EXPOSICIONES

1950; 1955; 1975; 2006;
2009.

BIBLIOGRAFÍA

Richon Brunet 1909,
reprod. 137; Solá y
Gutiérrez 1948, reprod.
[s.p.]; James 1949,
84-88; Allamand 2008,
reprod. 72-73; MHN
2009, reprod. 24.

En 1853, Monvoisin realizó los retratos de José Rafael García de la Huerta y su nieto (don Enrique Moller García de la Huerta)¹ y el de Don Rafael Maroto Isern y su nieta Margarita Borgoño Maroto de Guerrero; estos dos retratos, singulares por la carga afectiva de la representación al reunir en la misma composición a un abuelo con su nieto, modelo que a mediados del siglo XIX comienza a ser frecuente. La ausencia de una generación profundiza la idea del retrato de familia como retrato del linaje, con persistente atención a la efigie, y el desafío de lograr el equilibrio entre la intimidad del afecto y el decoro de la representación. Aquella se resuelve, entonces, en una gestualidad que define el contacto entre las figuras.

José Rafael García de la Huerta Saravia rodea con el brazo a su nieto Enrique Moller, que reclina el cuerpo en la seguridad del abuelo, anulando el espacio entre ellos. Las manos del niño constituyen la expresión del fuerte vínculo, si una se apoya en una pierna del abuelo, la otra lo hace delicadamente sobre la mano que lo atrae. Los dos miran al espectador; mientras la mirada de Enrique irradia juventud, la de don José Rafael transmite la serenidad del paso del tiempo. Una pintura sin contrastes, de tonos bajos, en un espacio neutro y austero, que permite subrayar esos gestos, basados también en el hábil manejo de las sombras en el niño. La familia García de la Huerta Saravia –en particular Pedro, hermano del retratado, de larga actividad política– apoyó la emancipación desde la Patria Vieja. Nada pervive en la pintura que altere el estar burgués, el orden social que se sustenta en la familia desde la autoridad patriarcal. En un sentido último, actúan como retratos de filiación que afirman simbólicamente la legitimidad de la herencia². Un aspecto de interés es la ausencia de la religión y el ejemplo virtuoso en la representación del linaje, que tan claramente aparecen en *Ramón Martínez de Luco y Caldera y su hijo Fabián* de José Gil de Castro de 1816, colección del Museo Nacional de Bellas Artes de Santiago.

En el segundo retrato, Monvoisin no puede evitar que el momento privado esté determinado por la vida pública del sujeto representado. De mirada adusta e interpelante, el artista registra en su obra no solo la impronta de un Rafael Maroto cargada de simbolismos y glorias militares, sino también eterniza el momento que antecede a su fallecimiento, el mismo año en el que fue retratado³. Avanzado en el plano, que recorta a tres cuartos el cuerpo, *Rafael Maroto Isern y su nieta Margarita Borgoño Maroto de Guerrero* ocupan el total de una escena de entorno neutro, sin apertura, que el artista trabaja desde la reducción de paleta y la acentuación lumínica en rostros y blancos. Las condecoraciones ingresan a la escena familiar como registro histórico de una prolífica vida en el servicio de las armas de España. Los premios militares se han desplazado del uniforme al traje civil, pero

¹ Obra adquirida por la Pinacoteca de Concepción en 1966 a Fernando Moller Bordeu.

² José Rafael García de la Huerta se casó en segundas nupcias con Rosa Ramírez de Saldaña. Enrique es el hijo mayor de Carolina García de la Huerta Ramírez Saldaña y Enrique Moller.

³ Fallece el 25 de agosto de 1853 a la edad de 69 años.

con fuerte presencia de elementos simbólicos, como la faja y el bastón de mando de general español. Sin embargo, las condecoraciones permanecen en la sombra, como una huella del pasado. Basta comparar la presencia de las mismas condecoraciones, en otra disposición, en los retratos que circularon en España, como, por ejemplo, el grabado en hueco de Juan Serra de 1845 (Madrid, Imprenta del Panorama Español), el año antes de su regreso a Chile.

Esta larga y conflictiva carrera tuvo su primer momento destacado con su participación en la guerra peninsular contra la invasión napoleónica, en la que alcanzó el reconocimiento de benemérito a la patria. En América fue nombrado coronel del Regimiento Talavera de la Reina y bajo las órdenes del brigadier Mariano Osorio participó en las acciones que pusieron fin a la Patria Vieja, con el triunfo español en Rancagua el 1 de octubre de 1814. Actuó en las campañas contra los insurgentes en el Alto Perú y, luego de una estancia en Lima, fue enviado nuevamente a Chile, donde fue vencido por el ejército patriota en Chacabuco. Su acción militar y administrativa continuó hasta 1825, con frecuentes disputas con jefes militares españoles. Luego de la capitulación de Ayacucho se embarcó con su familia para su patria.

En la península ocupó relevantes comandancias militares en distintas regiones. En 1833, resolvió sumarse a la causa carlista, de la que llegó a ser jefe de los ejércitos. Luego de sufrir sucesivas derrotas en el frente del norte contra las tropas comandadas por el liberal Baldomero Espartero, logró pactar el final de la guerra con el convenio de Vergara en 1839, a cambio del reconocimiento de los fueros. Este acuerdo no fue aprobado por el propio don Carlos, que marchó al exilio, pero le permitió a Maroto la confianza del gobierno central para asumir nuevos cargos en la administración. Le fue otorgado el título de Vizconde de Elgueta y Conde la Casa de Maroto. Regresó a Chile en 1846, luego de publicar una justificación de sus actos en la Guerra de los Siete años, cuando era considerado un traidor por los leales al carlismo. En ella menciona su intención primera de renunciar al carlismo y regresar a Chile en 1833, luego de fugarse de prisión, donde poseía "cortos bienes"⁴. Probablemente, el cambio de la situación española con el fin de la Regencia fue uno de los motivos para resolver el viaje, además de los familiares. Se estableció en Concón, donde fue retratado por Monvoisin en 1853.

Este retrato doble junto a su nieta Margarita contextualiza el final de sus días, en el entorno familiar de vida serena que llevó en la hacienda de su difunta esposa, con la que se había casado durante la fase de la restauración monárquica chilena. La niña, hija de Margarita Antonia Maroto Cortés de Madariaga y José Luis Borgoño Vergara (senador del Partido Liberal), representada a temprana edad, señala el apego a la descendencia de una de sus dos hijas mujeres, que sobrevivió y superó el naufragio que cobró la vida de su esposa Antonia Cortés de Madariaga García y dos de sus hijas. El abrazo protector que envuelve la niña y la inocencia del gesto de sus manos superpuestas infieren un lenguaje corporal que flexibiliza la carga histórica de la obra y la aproxima a la lectura coloquial de afecto abuelo-nieta. Sin embargo, a diferencia del retrato de los García de la Huerta, el brazo del sillón establece una distancia entre los cuerpos. La niña dirige sus ojos al espectador, mientras que la mirada de Maroto está marcada por la pérdida de la visión, iniciada durante su prisión en la guerra carlista. En la expresión de su rostro anciano puede hallarse aquel agrio carácter de su excesivo orgullo, que le trajo derrotas e infortunios, de quien "no sabe más que obrar adulando o refunfuñando"⁵.

Emanuel Díaz Ruiz

⁴ Maroto, Rafael (1846). *Vindicación del general Maroto, y manifiesto razonado de las causas del Convenio de Vergara, de los fusilamientos de Estella y demás subcesos notables que les precedieron, justificados con cincuenta documentos, inéditos los más*. Madrid: Impr. del Colegio de Sordo-Mudos, p. 43.

⁵ Ferrer, Melchor, Tejera, Domingo y Acedo, José F (1941). *Historia del tradicionalismo español*, Vol. 9. Madrid: Ediciones Trajano, p. 147.

Milagro Masenlli
[María del Milagro
Masenlli de la Guarda
de Sánchez], 1854



Óleo sobre tela
 166 x 134 cm
 COLECCIÓN PARTICULAR,
 SANTIAGO

INSCRIPCIONES

Firma costado inferior
 derecho: "R". Q^{ca}. /
 monvoisin 1854."

BIBLIOGRAFÍA

Pereira Salas 1955,
 52; Romera 1955, 64;
 Guarda 1979, reprod.
 358.

La historiografía referida a Raymond Quinsac Monvoisin ha dedicado al retrato de María del Milagro Masenlli de la Guarda de Sánchez poca atención. No obstante, dos referencias a esta pintura presentan un singular interés. Eugenio Pereira Salas en su ensayo decía:

A veces la emulación lo lleva de nuevo por los caminos del verdadero arte y deja en la tela lo mejor de sí mismo como en el retrato de Milagros Masenlli [sic], en los grupos familiares de los Larraín o los Rosales, etc. La emulación la provoca su rivalidad con Alejandro Cicarelli, el afortunado napolitano que ha logrado abrir en Santiago, la Academia de Bellas Artes. Un duelo irreconciliable se había trabado entre los dos profesores, enemistad que ahondaban aún más las querellas de los discípulos.

Luego, Antonio Romera halagó el retrato:

[...] Hay en este retrato la misma fuerza latente y potencial de la manera ingresa. Idéntico contenido intelectual y, a la vez, sin que se anulen recíprocamente, ese sensualismo, esa febril morbidez que no procede de complacencias eróticas, sino de la pintura misma, del gusto por el modelado, de la melodía lánguida del dibujo, de las incurvaciones sometidas a un esquema previo. A la misma corriente pertenece el *Retrato de Doña Emilia Herrera de Toro*, sobre todo por las suaves carnaciones, por el rigor del contorno y por la delicadeza aterciopelada de los paños; si bien es fácil señalar ya una vaga insinuación romántica.

Varias cuestiones se desprenden de estos fragmentos que pueden servir para recomponer algo del contexto de una obra de la que se tiene apenas información. El retrato fue pintado en 1854, tres años antes de la vuelta definitiva del pintor a Francia en septiembre de 1857. Sabemos que, en los años anteriores a su partida, el taller de Monvoisin se dedicaba mayormente a la pintura de retratos y que además contaba en él con estudiantes, discípulos, discípulas y realizaba obras en coautoría con pintores formados como Clara Filleul. Las obras de este período dan cuenta entonces de la intervención de diferentes manos en su ejecución y las hay de diversas calidades. La cita de Pereira Salas hacía referencia justamente a esto y al contraste que presentaba el retrato de Milagro Masenlli entre un grupo más grande de ejecución muchas veces dispareja. Es interesante observar que Pereira Salas adjudicaba la calidad de este retrato a un acicate incitado por la presencia en la escena artística santiaguina de Alessandro Cicarelli. Ahora bien, habría que agregar que probablemente la belleza de la modelo y su importancia en la sociedad chilena como esposa desde 1844 de Ambrosio Antonio Sánchez Laynez, Cónsul General de Ecuador en Chile, haya sido también buena parte de ese estímulo.

Monvoisin en 1856 ya había anunciado su vuelta a Francia y necesitaba hacer dinero con la finalidad de reinstalarse y rencontrar un lugar en el medio artístico parisino. Las estrategias de los pintores del siglo XIX son conocidas en cuanto a adjudicación de valor monetario a sus obras en relación directa con la atención en la ejecución, el tamaño, el parecido fisonómico y los detalles de la indumentaria. El retrato de Milagro Masenlli cumple con todas esas exigencias. En este sentido se señala la cita de Romera que evoca el tono "ingreso" de la pintura. Es notable que el crítico observe esto a pesar de que el retrato, si bien recuerda varios de los gestos del Monvoisin que pintara treinta años antes el retrato de José Manuel Rosales o el de Mariano Egaña, también se distancia de ellos y de su natural elegancia, por una acentuada rigidez en la pose, notablemente marcada en el fuerte triángulo que forma la parte superior del vestido.

A favor de Romera, Monvoisin sigue las fórmulas de Ingres en la imposibilidad anatómica de la cintura minúscula, en la atención puesta en las manos enjoradas como parte esencial que equilibra la composición y en el tratamiento diáfano y luminoso de la piel. Las líneas sinuosas resaltan el dibujo del cuerpo, del vestido y del mueble que la envuelve como en un abrazo. Detalle no menor este último, pues se observa una zona de transparencias y probables *pentimenti* en ese sillón que ha sido intensamente trabajado por el pintor para enmarcar el torso de la retratada.

Mención especial tiene el suntuoso azul de la seda brillante del vestido, destacado como por un foco de luz que dirige la atención a su talle y su regazo, y deja en sombra los volantes de la falda. Este traje presenta un modelo y un color inusuales en el repertorio de retratos femeninos de Monvoisin. Es muy probable que haya sido un vestido perteneciente a la retratada. Milagro Masenlli había nacido en 1824, tenía 32 años al pasar por el taller de Monvoisin y claramente poseía un gusto remarcable en cuestiones de moda. Una foto de ella en la colección del Museo Histórico Nacional de Chile, tomada aproximadamente unos diez años luego de este retrato, la muestra luciendo un magnífico y voluminoso vestido de paseo a rayas. A su lado, un lujoso vestido de noche de seda descansa en una silla y da testimonio de que el paso de los años la encontraba bella y todavía al corriente de las últimas modas.

Marcelo Marino

Círculo de Monvoisin
[antes Raymond
Monvoisin]
Murales Hacienda
Los Molles, ca. 1850

PROCEDENCIA

Raymond Quinsac
Monvoisin (1847-1857);
Glicería Vives (1857 - ?);
Familia Vives Montaner
(ca. 1906); Colección
Particular.

BIBLIOGRAFÍA

1941
Álvarez Urquieta
1941; Romera 1942;
Solá y Gutiérrez 1948;
Romera 1950; Romera
1951; VV.AA 1955;
Romera 1969; Saúl 1972;
Troncoso 1986; Peña
2012; Allamand 2008;
Esteves Lima 2010;
Cortés 2018; Cuevas
y Cortés 2019; Báez y
Cortés 2019.

En 1847 tras su retorno de Lima, el pintor Raymond Monvoisin adquiere el fundo Los Molles (Quilpué) al Cónsul de Cerdeña en Valparaíso, Auguste Picolet, Baron d'Hermillon. Es en este lugar donde instala un taller con el mendocino Gregorio Torres y la pintora francesa Clara Filleul, ambos asociados a la formación del pintor en diferentes momentos de su desarrollo artístico.

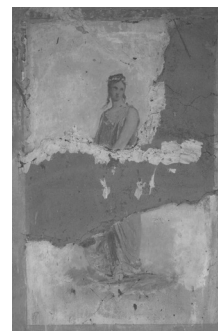
Es en Los Molles donde se ha identificado una de las producciones más ambiguas atribuidas al pintor bordelés. Se trata de seis murales que adornan una de las habitaciones principales del inmueble – aparentemente el comedor– y que representan a la Música, la Literatura, la Escultura, la Pintura y la Poesía (aunque se la ha señalado como “la pureza”). Un jarrón completa el conjunto. Las huellas materiales presentes aún en la antigua casona patrimonial, indican que sin dudas debieron existir otras obras claves para el repertorio iconográfico –como la Danza y la Arquitectura– o bien, elementos decorativos adicionales que pueden deducirse por espacios antiguamente enmarcados, hoy en blanco.

La primera mención sobre su atribución al pintor francés aparece en el ensayo “Notas sobre Raimundo Augusto Quinsac Monvoisin”, publicado en el Boletín de la Academia Chilena de la Historia en 1941, por Luis Álvarez Urquieta. Un año después, Antonio Romera clasifica a los murales en un “neoclasicismo decadente” (Romera 1942, 216), aunque veintisiete años después, señalará que se trataría de un conjunto de obras, “[...] de extraordinaria pureza neoclásica, demostrándose, por tratarse de obras “pro domo sua”, que en el fondo el artista gallo seguía fiel a sus viejos amores estilísticos. El episodio tiene, a mi modo de entender, enorme significación en el estudio sicológico de su personalidad” (Romera 1969, 55).

Uno de los indicios que se han señalado para atribuir su autoría, fue el anuncio de su participación en la decoración del primer teatro en Santiago liderado por José Luis Borgoño, publicado en *El Progreso* el 5 de abril de 1843, donde se señala que Monvoisin “ha ofrecido dar diseños y aún una que otra pincelada en algunas nuevas decoraciones de grande espectáculo que se proyectan”¹. Al respecto no existen más evidencias ni noticias sobre la ejecución de dichos diseños². En adelante, toda referencia sobre la fortuna crítica del conjunto de murales señala como único autor a Raymond Monvoisin, considerándolo, incluso, como una “de sus cumbres” (Romera 1942, 36) en el desarrollo artístico de su carrera en Chile. Es posible pensar que, efectivamente parte de los bocetos de las obras encontradas en Los Molles correspondan al encargo del Teatro, aunque su ejecución podría deberse a la mano de otros artistas residentes en el antiguo fundo. Lo anterior se justifica

¹ (1843). “Teatro”, *El Progreso*, 5 de abril, Año 1, N° 123, Santiago.

² Aunque existen referencias de otros encargos de murales, como los realizados para los padres franceses en la hacienda Los Perales en la misma región de Valparaíso, al parecer estos se tratarían de grandes óleos sobre tela según se infiere respecto a una Virgen señalada en el *Álbum de la colonie française au Chili* de 1904 y que probablemente se refiera al díptico de *La Virgen y San José*. En el mismo documento se señala que Clara Filleul habría sido la modelo para la representación de María, motivo por el que la obra habría sido rechazada por el clero.



Sin identificar
[probablemente La
Pintura]
150 x 93 cm



La pureza
150 x 93 cm



La escultura
150 x 95 cm

en función de varios elementos esenciales a analizar: las diferencias estilísticas en el diseño, la factura deficiente en relación a la formación académica que se ha podido establecer en algunas de las pinturas y la presencia de artistas co-habitantes de Los Molles, quienes establecieron allí su residencia habitual y modos de vida.

Respecto del primer punto, las obras referidas a la Literatura y la Escultura bien pueden deberse a un proyecto elaborado por Monvoisin, respondiendo al estilo neoclásico y formal ejecutado y llevado a cabo por el pintor, como pueden verse en bocetos tempranos como *Scène de l'Histoire antique* realizado en Roma en 1822 (disponible en una subasta europea) o en las grandes pinturas de *Achille demandant à Nestor le prix de la sagesse aux jeux olympiques* (1820) y *Le Mentor surprenant Télémaque auprès d'Eucharis* (1824). La incorrecta ejecución en las proporciones de la figura alegórica de la *Escultura*, hace pensar que pudo haber sido ejecutada por Gregorio Torres, quien residía esporádicamente en la casona patrimonial, participando de forma activa en el taller del pintor y constituyéndose como el discípulo que mantuvo vivo el modelo de representación de Monvoisin. También es probable que haya participado en su construcción Gastón Monvoisin, sobrino del pintor, quien también habitó el inmueble desde 1847 y que funge como promotor de la obra de Raymond Monvoisin a través de la elaboración de grabados de obras como *Elisa Bravo Jaramillo de Bañados, mujer del cacique* (1859) o *El naufragio del bergantín Joven Daniel* (1859). Aunque lograr identificar exactamente la mano creadora de las obras se dificulta al interior de las dinámicas de taller, donde las autorías se diluyen, lo cierto es que las figuras alegóricas de la *Literatura* y la *Escultura* distan considerablemente de las alegorías a la *Música*, la *Poesía* y la *Pintura*, correspondientes a un estilo pompeyano, de colores pasteles y de pincelada suelta y libre. Las diferencias entre ambos modelos de representación se reafirman no solamente sobre los estilos, sino también sobre la configuración de las corporalidades, advertidas por Auguste Jal en 1827 respecto de *Télémaque auprès d'Eucharis*, presentada al Salón ese mismo año, donde la califica como una composición “glacial”³, carente de afecto. Característica coincidente con las obras atribuidas a la mano del pintor y que dista de estas otras tres figuras femeninas redondeadas y vivas.

Una tercera habitante de Los Molles fue la francesa Clara Filleul, antigua alumna de Monvoisin en París entre 1840 y 1842, y que acompañó al pintor en su viaje a América. Las últimas investigaciones sobre la pintora, sitúan su llegada en 1844 o 1845 –cuatro años antes de lo que se consigna en la historiografía– y habría permanecido en Chile hasta alrededor de 1863 (Cortés; Cuevas 2019, 177). Filleul no solo compartió taller con Monvoisin y Torres en el fundo, sino también fue una importante socia comercial según puede establecerse por un documento de préstamos de 1855 donde se consigna el pago por parte de Monvoisin a Filleul, de “seiscientos cuarenta y seis pesos en moneda corriente de oro o plata sellada por igual valor recibido en dinero efectivo a mi entera satisfacción y sin derecho a reclamo”,

³ James (1954). Op.Cit., p. 93.



La literatura
150 x 93 cm



La música
150 x 94 cm



Jarrón con flores
106 x 90 cm

agregando además que para su cumplimiento hipoteca todos sus bienes “habidos y por haber en toda forma de derecho”⁴. También se ha consignado que Filleul desempeñó “oficios cuasi domésticos”⁵ en Los Molles, entre ellos, el cuidado de los hijos de Gastón. La labor de escritora desarrollada también por Clara Filleul en el dominio de lo privado, especialmente en la literatura infantil y de viajes, indica que esta notable mujer intelectual pasaba largas horas en el hogar, conjugando los espacios de creación con los de cuidado y previsión. Espacios de subordinación no-emancipatorias que permitieron a las mujeres que oficiaron de artistas, hacerse de un lugar lejos del escrutinio masculino, desde donde crearon y transformaron las normas tradicionalmente asignadas a su rol⁶.

Filleul se relacionó también con las exposiciones de Artes e Industrias, Oficios y Manufacturas de la época, donde las mujeres presentaban sus trabajos que incluían papel pintado para paredes, pintura sobre porcelana, esmaltes y coloreado a mano, “fondos florales, además de la decoración de mobiliario y de paredes”⁷, entre otros. Los manuales de ornamentos y decoraciones de la época, como el de Alexandre Collette (1853) o los bocetos de diseños teatrales de Charles Cambon y Humanité René Philastre en la década del 40, eran ampliamente difundidos y probablemente compartidos con otros asiduos visitantes a Los Molles. Los elementos formales de estas tres pinturas, así como el diseño en las proporciones, especialmente los brazos y cuello de las figuras femeninas, la perspectiva en la construcción de los senos –relación corporal del cuerpo propio–, la ejecución de las sombra bajo la nariz y la comisura de los labios y el mentón, característicos de los dibujos y bocetos de la artista, junto a los antecedentes anteriormente mencionados, hacen posible pensar que una de las ejecutoras de los murales de Los Molles sea Clara Filleul, más relacionada con los espacios domésticos, incluidas las prácticas de decoración y que se refuerza en la presencia del jarrón con flores que conforma parte del conjunto. Elemento que se repite reiteradamente, también, en los retratos ejecutados al interior del taller Monvoisin, donde la artista cumplió un rol esencial. Ejemplos similares los encontramos en las pintoras Dolores Vicuña, hermana de Benjamín Vicuña Mackenna, sobre la cual el propio historiador señala: “Solía pintar flores y aunque no fue nunca una artista correcta, como lo requería su índole vivaz, dejó los muros de su casa literalmente cubiertos de obras”⁸. Otras pinturas murales decorativas fueron realizadas por pintistas como Rosa Aldunate Carrera, a quien se le atribuyen las trece escenas de paisajes,

⁴ James (1949). Op.Cit., p. 86.

⁵ Pereira Salas (1955) Op.Cit., p. 51.

⁶ Lerussi, Romina (2014). “De vuelta al debate de la domesticidad”, en: *Mora*, N° 20, Buenos Aires: Instituto Interdisciplinario de Estudios de Género, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.

⁷ Torres, Matilde (2007). *La mujer en la docencia y la práctica artística en Andalucía en el siglo XIX*. Tesis doctoral, Facultad de Filosofía y Letras, Departamento de Historia del Arte. Universidad de Málaga, España, p. 59.

⁸ Vicuña Mackenna, Benjamín (1883). *Dolores. Homenaje a la mujer chilena*. Santiago de Chile: Imprenta de la Patria, p. 38.

en su mayoría copias de las obras de Ernest Charton, localizadas en los muros de la casa patronal donde vivía en Peñaflor y por Aurora Mira Mena, quien decoró efusivamente los cielos, muros y pisos de la casa familiar localizada en el Llano Subercaseaux.

Con todos los antecedentes puestos en escena, la elaboración de los murales continúa construyéndose a modo de hipótesis. Es posible considerar la participación de quienes habitaron el antiguo fundo de Los Molles, todos ellos formados en los círculos de Monvoisin, siguiendo los patrones elaborados por el bordelés para el teatro de Santiago y otros modelos preestablecidos por los cursos de artes aplicadas a las industrias y las artes decorativas, espacios en los que Filleul fue asidua participante. Ante esto último, podría concluirse que una parte de dichos murales fueron ejecutados por manos femeninas –como las de Clara Filleul–, opción que no ha sido siquiera esbozada por la historiografía tradicional, negando el posible aporte de la artista como potencial creadora independiente, subvirtiendo la domesticidad situada.

La hacienda Los Molles fue vendida por Monvoisin en 1857, cuando decide regresar a Francia. Fue adquirido por Glicería Vives quien los consideró indecorosos, por lo que “hizo cubrir los frescos con una capa de barro y así quedaron enterrados y escondidos hasta 1906” (Troncoso 1986, 5). El terremoto que aquejó la ciudad de Valparaíso ese mismo año dejó al descubierto los murales, los que fueron cubiertos nuevamente, esta vez por los herederos de Vives, utilizando tules que impedían la vista de las obras, hasta aproximadamente 1940, fecha en que Álvarez Urquieta los señala como obra ejecutada por Raymond Monvoisin. En la actualidad, el inmueble se encuentra en manos privadas y los murales en un estado de conservación estable, pero con el peligro constante de su desaparición.

Gloria Cortés Aliaga

La Casa Patronal del Ex Fundo Los Molles está ubicada a unos 28 kilómetros al interior de Valparaíso en el sector de Marga-Marga y es parte de un conjunto de recintos construidos en base la tradicional técnica del adobe con una tipología característica de la vivienda rural colonial¹. Por lo anterior entre cada muro presenta pequeños vanos que funcionan como umbrales de paso entre los múltiples recintos. Es en uno de esos recintos con dos accesos al exterior enfrentados, sobre los muros interiores enlucidos a la cal, en donde encontramos una serie de pinturas al óleo que se encuentran en un estado de conservación regular y con algunas lagunas producto de desprendimientos además de superposiciones de entelados y/o papel asociados a su natural obsolescencia. El conjunto se compone de imágenes cuya representación iconográfica alegórica se refiere a la práctica de las artes en cinco figuras femeninas que apelan claramente a la Literatura, pues se acompaña con una pila de libros, la Música pues se acompaña de una lira, la Escultura pues se acompaña de un busto estatuario, la Pureza con unas palomas en el regazo y una cuarta cuya figura presenta un desprendimiento que la corta por la mitad, presumiblemente podría ser una alegoría a la Pintura, además de una sexta imagen que representa un jarrón de flores, éste último atribuible totalmente a una función decorativa.

Monvoisin luego de capitalizar económicamente su estadía de trabajo como retratista en Lima y Rio de Janeiro regresa a Chile y compra esta extensa propiedad de la hijuela Los Molles al cónsul de Cerdeña en Valparaíso, donde instala su residencia y taller, manteniendo además intermitentemente espacios de trabajo en Santiago y Valparaíso. El primer propósito del artista fue un proyecto familiar que suponía instalarse con su esposa italiana en ese lugar para, además de la pintura, dedicarse a la producción agrícola, lo que no resulta por la negativa de Domenica Festa a trasladarse por tierras americanas. Finalmente, en 1848 se instala a vivir y trabajar en esta propiedad sin su esposa hasta su regreso definitivo a Francia en 1857. Durante casi una década habita el lugar junto con su sobrino Gastón Monvoisin quien será fundamental apoyo en el desarrollo del trabajo agrícola de ese lugar, quien además se casa con una joven residente francesa de Valparaíso, criando ahí con ella a sus hijos. A todo lo cual deben sumarse además largas estadías de algunos de sus estrechos colaboradores como fueron Gregorio Torres y Clara Filleul, esta última quien radica en Los Molles hasta después del regreso definitivo de Monvoisin a Francia.

Una temprana valoración de este conjunto fue realizada a partir de la visita que realizó Luis Álvarez Urquieta, cuyas noticias publicó en 1941². Información de la cual Solá y Gutiérrez comentan: “En una de sus habitaciones, probablemente el comedor, Monvoisin pintó sobre el enlucido a cal ocho alegorías que se descubrieron hace poco al caerse parte del empapelado del recinto. Las alegorías que se hallan a la vista representan: La Música, La Pureza, La Escultura y La Literatura. De las cuatro figuras restantes, solo se ve en parte una de ellas, que muestra únicamente la cabeza. Así se hallaban estas pinturas en 1941, según don Luis Álvarez Urquieta; pero quizá este hecho inverosímil haya sido ya reparado”³.

Por su parte David James asegura que las pinturas de Los Molles serían de la autoría de Monvoisin los que se sumarían a otras pinturas murales –que no precisa y hoy perdidos– en la Hacienda Los Perales de los Padres Franceses SSCC y la Hacienda “El Batro” donde habría pintado un fresco de las Tres Marías en un sepulcro. De toda esa obra pictórica solo queda Los Molles, único de pintura sobre soporte mural de toda la prolífica producción de Monvoisin. Seis años después Eugenio Pereira Salas secunda la moción cuando comenta

¹ Benavides, Juan et al. (1981). *Casas patronales: conjuntos arquitectónicos rurales*, Santiago de Chile: Corporación Toesca.

² Álvarez Urquieta, Luis (1941). “Notas sobre Raimundo Augusto Quinsac Monvoisin”, *Boletín de la Academia Chilena de la Historia*, Santiago, N° 17.

³ Solá y Gutiérrez, Op.Cit. p. 30.

que: “Decora Monvoisin el humilde adobe rústico de la mansión espaciosa con alegorías de intención pompeyana, que manos afortunadas han ido descubriendo, son las musas inspiradoras, símbolos de las bellas artes”⁴.

Si bien este conjunto ha sido atribuido por la historiografía a la autoría de Monvoisin, existe una hipótesis plausible de que fueran ejecutadas por Clara Filleul, dejando abierto un problema de atribución que aún no se ha resuelto. La certeza que promueve este argumento es el hecho de que las pinturas fueron ejecutadas por “dos manos”. Una de ellas posiblemente Filleul. Otra arista de esta situación de autoría dice relación con el origen de estas pinturas, que por un lado podrían ser consideradas como parte de la decoración doméstica y por otro como ejercicios que tributan a proyectos -hoy desconocidos- de decorados para el teatro.

Por lo planteado por Gloria Cortés y Rolando Báez⁵ en base a una hipótesis de “conocimiento situado” desde el un enfoque de género, entran dudas razonables de que podrían ser de Clara Filleul, lo que desde el punto de vista de su puesta en valor implicaría que fueron apropiadas, no por Monvoisin, sino por los relatos que de él conocemos en textos de los autores que tributan el relato de James, sin contradecirlo cuando desliza que Clara Filleul fue una “pintora de talento limitado”⁶. Menos aun cuando -muy por el contrario- el crítico Antonio Romera incluso aventura la idea de que: “Las pinturas de la hacienda Los Molles señalan perfectamente una de sus cumbres estilísticas. Y en ellas se realiza una fusión apretada y fuerte de los estímulos recibidos por el pintor en el cultivo de la norma y de la estructuración racional, con atisbos neoclásicos”⁷.

Uno de los argumentos sobre la dudosa atribución a Monvoisin es precisamente la falta de referencia a otras obras de abundante producción, sobre todo en lo que, a la configuración de los cuerpos femeninos, por lo que una relación formal fragmentada con el resto de su obra. Como apunta Cortés mientras una mano retoma el estilo Monvoisin, rígido y de cuerpos desafectados, otro cuerpo es una de estilo más lúdico y hasta erótico. Otro argumento de estos autores nos recuerda que Clara Filleul fue escritora, por tanto, con un trabajo de intelectual y de motivación culturales, así como una demostrada capacidad técnica de pintura sobre muro, dada su formación en las “artes menores” o ilustraciones funcionales a la decoración de interiores.

Por lo anterior es que en esta serie se plantea la complejidad de atribución y deja en construcción los argumentos que -allegados a futuros descubrimiento documentales- pudieran dar validación interpretativa a la vez que autenticidad a la expresión “Círculo de Monvoisin”.

José de Nordenflycht

⁴ VV.AA. (1955). Op.Cit., p. 51.

⁵ Cortés, Gloria y Báez, Rolando (2019). “Primeras aproximaciones críticas al concepto de género y discipulaje. El caso de Clara Filleul” en VV.AA. *Raymond Monvoisin y sus discípulos: Avances de Investigación*, Santiago de Chile: RIL.

⁶ James (1949), Op.Cit., p. 63.

⁷ Romera, Antonio (1955). “Monvoisin como punto de coincidencia de corrientes estéticas diversas.” en VV.AA. (1955), Op. Cit. p. 65.

**San Isidro Labrador
y Santa María de La
Cabeza, 1848**



Óleo sobre tela
89 x 71 cm
COLECCIÓN IGLESIA SAN
ISIDRO, SANTIAGO

INSCRIPCIONES

Firmado ángulo
inferior derecha: "R. Q.
Monvoisin 1848."

El año 2012, en el contexto de un proyecto de catastro de bienes culturales muebles del Arzobispado de Santiago, se identificó una pintura de Monvoisin que representa a San Isidro Labrador y Santa María de la Cabeza. En el costado inferior izquierdo se puede ver la firma en trazos rojos: "R. Q Monvoisin 1848". Se trató de un hallazgo relevante, pues el repertorio de pintura religiosa del autor es reducido. Sus dimensiones no corresponden a un lienzo de altar, sino más bien a una obra concebida para el uso devocional en un ámbito privado. Al no haber encontrado documentación del encargo, resulta imposible, por ahora, conocer la identidad y motivaciones del comitente.

La pintura muestra una escena en la que los dos santos esposos se encuentran de pie en medio del campo y sobre sus cabezas una visión les muestra la iglesia que en el futuro se construirá en su honor. Al fondo se pueden observar algunos edificios de la ciudad de Madrid, cuyo patrono es precisamente San Isidro. Lo elementos de la pintura corresponden a la iconografía habitual en la representación del santo labrador y su esposa. Existe cierta cercanía entre la composición de la pintura y la que presenta el grabado de José Antonio Ximeno y Carrera, realizado en Toledo a finales del siglo XVIII. También se puede establecer un vínculo con la lámina de corte más popular realizada por el grabador Tomás Vicente Rocafort y López a comienzos del siglo XIX. Pintura y grabado comparten la forma de presentar la visión, rasgos del paisaje y la vista de Madrid a la izquierda, pero difieren en la gestualidad de los personajes y en detalles de la vestimenta. Si bien no se puede afirmar que Monvoisin usara el grabado mencionado y resulta necesario ampliar la búsqueda para identificar otras fuentes que pudo tener a la vista, resulta interesante constatar que la conocida operación de concebir pinturas o esculturas religiosas a partir de un modelo dado sigue plenamente vigente y Monvoisin no fue ajeno a esta práctica.

La pintura está dotada de un fuerte sentido teatral, como se puede observar en otras obras del autor. A diferencia de lo que se puede reconocer en otras pinturas o grabados del mismo tema, las dos figuras llenan casi por completo el espacio disponible, obligando a concentrar la mirada en los gestos y actitudes de cada uno de ellos. Se puede afirmar que se trata de una escenificación del modelo decimonónico de matrimonio; el esposo se presenta en primer plano con actitud decidida, mientras ella, unos pasos más atrás, pareciera encarnar las virtudes del pudor y la discreción. La escasa devoción a Santa María de la Cabeza, tanto en el contexto colonial como republicano, pareciera ser un argumento adicional para concebir que el verdadero propósito de la pintura sería la presentación de un modelo de vida.

Fernando Guzmán

**Juana de Arco,
ca. 1842/1843**



Óleo sobre tela
142 x 101 cm
COLECCIÓN MUSEO
MUNICIPAL DE ARTES DE
VIÑA DEL MAR PALACIO
VERGARA

PROCEDENCIA

José Tomás Urmeneta,
1898.

EXPOSICIONES

2015; 1843.

BIBLIOGRAFÍA

El Progreso 1843; *El Corsario* 1849; Catálogo del mobiliario... 1898; Solá y Gutiérrez 1948, 51; James 1849, 56.

Juana de Arco es un tema pictórico de notable variación iconográfica, que no se estabiliza en períodos históricos ni en regiones geográficas¹. Imagen operativa en la historia visual de Francia desde que la Liga Católica la erigió como símbolo contra el protestantismo en el siglo XVI, fue reconocida como heroína de Francia por su papel en la unión de los franceses contra los ingleses en la Guerra de los Cien Años, y finalmente beatificada y canonizada en el siglo XX, convirtiéndose en una de las patronas del país. La iconografía de la guerrera, la mártir, la santa y la campesina, las fórmulas más recurrentes de su representación, se han transformado según las disputas de sentido en torno a su legado, a los mensajes políticos, religiosos y sociales que portaban.

Monvoisin trató la representación de la Doncella de Orleans al menos dos veces en su producción. Uno antes de 1843 (1842, según James), otro al final de su vida, en cuatro pinturas para la Sociedad Espiritista de París, dedicados a Allan Kardec (JAMES, 1949, p.94). En esos momentos eligió dos representaciones distintas o incluso antagónicas del personaje histórico. Antes de 1843, la Santa Guerrera; en la madurez, la Mártir condenada a la hoguera como hereje entre otros episodios de su vida.

El que nos ocupa es la primera. En una composición sintética y reducida de elementos, Monvoisin se afilia claramente a la tradición iconográfica de la Juana guerrera, que tiene en *Juana de Arco en oración*, ca. 1620 o después de 1640 (North Carolina Museum of Art) del taller de Rubens un ilustre precedente, pero al que no se afilia en términos compositivos. A diferencia de algunos de sus predecesores, como Delaroche, *Jeanne d'Arc malade est interrogée dans sa prison par le cardinal de Winchester*, 1824 (Musée des Beaux Arts de Rouen); Eugène Deveria, *La Mort de Jeanne d'Arc*, 1831 (Musée des Beaux-Arts, Angers); Gillot Saint-Evre, *Jeanne d'Arc, devant Charles VII, répond aux prélats qui l'interrogent*, 1832 (Museo del Louvre); Jules Jollivet, *Procès de Jeanne d'Arc*, 1836 (no localizado) y sobre todo Ary Scheffer, que trató al personaje en varias composiciones como *Jeanne d'Arc arrivant sur la place de Rouen: le prêtre qui l'avait trahie se jette à ses pieds, et invoque son pardon*, 1835 (Musée des Beaux-Arts, Orléans), *La Mort de Jeanne d'Arc*, 1836 (no localizado) y *Entrée de Jeanne d'Arc à Orléans, le soir de la délivrance de la ville, le 8 mai 1429*, 1843 (Musée du Château de Versailles); Monvoisin no pinta en un género histórico, ni religioso. Centrando la figura en una composición vertical, con una fortaleza en llamas al fondo, Monvoisin destacó, además de la armadura y el casco con penacho, un único puntal, aquel sobre el que existía documentación: el estandarte de batalla bordado con lirios, tal y como lo describió la propia Juana en las actas de su juicio, publicadas en 4 volúmenes en la monumental *Histoire de Jeanne d'Arc*, de Philippe-Alexandre Le Brun de Charmettes, en 1817.

¹ Peccatte, Patrick (2016). "Les figurations sensuelles et érotiques dans l'imagerie de Jeanne d'Arc", *Déjà Vu. Carnet de recherche de Patrick Peccatte*. 24 de junho de 2016, actualizado en 2 de novembro de 2020. <https://dejavu.hypotheses.org/2693>, acceso en 14 de mayo de 2021.

La Juana de Monvoisin no es la joven adolescente, frágil y pura. Es adulta, fuerte, segura de sí misma y se enfrenta directamente al espectador. Su armadura, lejos de ocultar sus atributos femeninos, los resalta. Su semblante recuerda las cualidades guerreras que le atribuye Schiller en su famosa obra dedicada a "Poucelle", *Die Jungfrau von Orleans: Romantische Tragödie* (1801). Al describirla en la batalla, la convierte en una "fortuna virago", "dotada de un valor innato"². En el cuadro, el estandarte, signo de su condición de líder caballeresco, enmarca toda su figura. La composición frontal, el énfasis en la expresión de la figura, el traje esquemático que resalta los senos, nos hacen pensar más precisamente en los grabados populares que hacían circular su imagen de mujer adulta y erotizada, algo que también remite a la representación teatral u operística de Juana de Arco, en la que la pureza y la fragilidad que a veces se le atribuyen son sustituidas por una fuerza decidida, femenina y poderosa.

De hecho, el personaje, además de ser objeto de los poemas épicos de Coleridge (*The Destiny of Nations*, 1795) y Southey (*Joan of Arc*, 1796), ha tenido una larga tradición de representación en el escenario del teatro y la ópera. Además de Shakespeare, Voltaire y Schiller, Rossini la llevó a escena en 1832, cuando compuso una célebre cantata sobre Juana, dedicada a su amante, Olympe Pélissier. Hacia 1840, el mismo compositor ensayaba un regreso a los escenarios parisinos que nunca llegó a producirse, y se especulaba con que escribiría una ópera dedicada a la santa guerrera, lo que atestigua la actualidad de la figura en el contexto en que Monvoisin la representaba. William Balfe ya lo había hecho en 1837³.

Curiosamente, en sus notas autobiográficas, Monvoisin sólo cita una "escena" de Juana de Arco al final de su texto (Solá y Gutiérrez, 1948, p.51). Por la enumeración de sus memorias, se supone que es una de las obras realizadas en homenaje a Kardec al final de su vida. Pero no se puede dejar de pensar que la anterior a 1843, más que una imagen de Juana en la historia, es de ella como personaje teatral y del imaginario de la cultura ya en un contexto de masas.

Fernanda Pitta

Trad. Helga Garrido Rebolledo

Cristo y Magdalena,
1852



Óleo sobre tela
338 x 235 cm
COLECCIÓN CATEDRAL
DE CONCEPCIÓN
DONACIÓN, 1852

INSCRIPCIONES
Firmado ángulo
inferior izquierdo: "R' Q'
/ monvoisin / 1852."

PROCEDENCIA
Francisco de la
Arriagada, 1852.

BIBLIOGRAFÍA
Muñoz 1910, Richon
Brunet 1912, 218; James
1949, 80-81; VV.AA. 1955;
Peña Muñoz 2012, 257;
Guzmán y Keller 2020,
17-32.

Don Francisco de la Arriagada, heredero de buena parte de la fortuna de su tío, el ltmo. Sr. Elizondo, quiso hacer un obsequio a la Catedral, manifestación del afecto que profesaba a la Diócesis e iglesia en que actuó por tantos años su respetable tío.

Se resolvió a costear un altar, i para el efecto encomendó al famoso pintor Raimundo Q. Monvoisin la ejecución de un cuadro religioso, ejecutó el pintor su obra i llegó a Concepción el 'Cristo de Monvoisin', una de las buenas producciones del pincel de este renombrado artista durante su permanencia en Chile. El nombre del autor escusa de hacer una crítica de esta tela, la mejor joya pictórica que posee la Catedral. Según datos que he recogido, el precio pagado a Monvoisin por su obra fue de seis mil pesos de nuestra antigua moneda de oro; lo que / querría decir que no es aventurado fijarle hoy cincuenta mil pesos como valor. (Muñoz, 1910, pp. 91-92).

Tenía un taller instalado en el jardín donde un inquilino y su mujer le sirvieron de modelo para un gran cuadro que tituló 'Los refugiados de Paraguay'. Bajo este parrón pintó también 'La Cena de los girondinos' y un Cristo de grandes proporciones que actualmente se encuentra en Concepción. (Peña, 2012, p. 257).

Mide la tela 4.84 mts. De alto, por 3.40 mts. De ancho i la altura del altar i retablo es de 2.98 mts. A la izquierda del cuadro, abajo, hai en la tela una firma que dice: R. Q. Monvoisin 1852-Chile. (Muñoz, p. 92).

Un aspecto sobre el que resulta interesante reflexionar es acerca del contexto espacial en el que la pintura fue situada. La obra debió llegar a Concepción el mismo año en que habría sido realizada, es decir, en 1852. Como la catedral se encontraba en construcción, el lienzo pudo ser instalado provisoriamente en la parroquia del Sagrario, cuyos trabajos estaban recién terminados. La llegada de la pintura coincidió con la muerte del obispo Elizondo, quien fue reemplazado por José Hipólito Salas en 1854. El nuevo obispo les dio un impulso decisivo a las obras de la Catedral, cuya consagración se celebró en 1867. El edificio, concebido por el arquitecto Juan Herbage, así como las pinturas, esculturas y altares que lo adornaban, obedecían al claro propósito de instalar una nueva estética para el espacio y la imagen religiosa, postura que se caracterizaba por el rechazo a las formas coloniales y la promoción de unas soluciones arquitectónicas, escultóricas y pictóricas adecuadas a la promoción de una piedad ilustrada. El Cristo de Monvoisin, enmarcado en mármol y situado sobre un discreto altar del mismo material, fue una pieza clave en este empeño del obispo Salas (Muñoz, 92). En la actualidad, la pintura y su estructura de mármol, una de las pocas piezas que sobrevivieron al terremoto de 1939 que destruyó el edificio de la Catedral, se ubican en una capilla lateral, a la izquierda del presbiterio.

² Puymaigre, Comte de (1890). *Jeanne d'Arc au Théâtre, 1439-1890*. Paris: Albert Savine Éditeur, p.42.

³ Cf. Charlton, D. (ed.) (2003). *The Cambridge Companion to Grand Opera (Cambridge Companions to Music)*. Cambridge: Cambridge University Press; Hibberd, Sarah (2000). "Marianne: Mystic or Madwoman? Representations of Jeanne d'Arc on the Parisian Stage in the 1820s", *Prose Studies*, 23, pp. 87-98; Rizzuti, Alberto (2001). *Music for a Risorgimento Myth: Joan of Arc, 1789-1849*, Ph.D. diss., University of Chicago.

Cristo y Magdalena resulta la pintura más venerada en el corpus de los cuadros con temática religiosa de Monvoisin en Chile. Su fama se debe a la combinación de aspectos formales, locales e historiográficos. Con casi tres metros de ancho y tres y medio de altura, es una de sus pinturas de mayor tamaño que podemos encontrar en el país. Además, su ubicación en un altar del templo principal de Concepción permitió que –contrario a la mayoría de su *oeuvre* en colecciones privadas– haya podido ser observado y admirado por el amplio público que frecuentaba la catedral, así como también analizado por un grupo de estudiosos que escribían sobre el arte de Monvoisin. Cabe señalar que, en las publicaciones históricas referentes a esta pintura, siempre se presenta como de excepcional nivel artístico y por sobre otras escenas religiosas del artista. El cuadro se considera “la mejor joya pictórica que posee la Catedral” (Muñoz, pp. 91-92), “su obra religiosa más importante” (James, 1949, p. 80) y la que “descuella” entre un número de cuadros religiosos del pintor (Richon Brunet, 1912, p. 218).

La pieza posee un gran sentido de teatralidad y dramatismo, logrados por los marcados contrastes de luz y sombra, la fuerza de la volumetría del cuerpo de Cristo, el carácter fantasmagórico de los ángeles dolientes y el patetismo del gesto de María Magdalena debajo de la cruz. Tal carácter lo asemeja a un cierto tipo de pintura católica francesa que utiliza un lenguaje impactante para atraer la atención del espectador. Se trata de un lenguaje aparatoso que fue tomando forma a raíz de la necesidad de los artistas de producir obras que no pasaran inadvertidas en los salones; trabajos capaces de impactar y llamar la atención del público y de la crítica. Una de las consecuencias de esta tendencia era el traslado del enfoque desde la representación de la acción hacia la comunicación del significado con las emociones, expresiones y afectos; hincapié en el estado psicológico de los protagonistas, inclinación por lo sentimental y, en consecuencia, acercamiento visual al espectador. En el caso de la pieza de la Catedral de Concepción, esto último fue obtenido también a través del plano poco profundo y el relleno de toda la superficie de la tela con figuras representadas. La iconografía y los elementos compositivos elegidos por Monvoisin hacen referencia a la tradición de la pintura devocional europea, entre ellos, el motivo de la Magdalena tendida a los pies de la cruz y la calavera, que simboliza el lugar de entierro de Adán. La incorporación del coro de ángeles que acompañan al Crucificado parece ser una innovación del pintor francés.

Fernando Guzmán y Natalia Keller

La abdicación de Bernardo O'Higgins a la presidencia de Chile, 28 de enero de 1823, boceto, ca. 1854



Óleo sobre tela
31,6 x 56,7 cm
MUSEO DEL CARMEN DE
MAIPÚ, SANTIAGO
INV. 1118

PROCEDENCIA
Ramón Eyzaguirre,
¿?-1956-1960
(probablemente).

BIBLIOGRAFÍA (OBRA ORIGINAL)
Vicuña Mackenna 1860, repro. entre 456 y 457; Vicuña Mackenna 1882, 976-977; Molinare 1915, 679; Orrego 1937, 26-27; Álvarez Urquieta 1941, 111; Solá y Gutiérrez 1948, 29, 51; James 1949, 85-86; Feliú Cruz 1958; Matyoka Yeager 1977, 173-200; Voionmaa Tanner 2005; Vieira Christo 2013, 509-524; Dedieu, Enríquez y Cid Rodríguez 2015.

Hoy perdida, la gran tela de *La abdicación de Bernardo O'Higgins a la presidencia, 28 de enero de 1823*¹, sería una de las primeras y más ambiciosas escenas narrativas de historia en la pintura de América Latina, además de la única composición referida a la fundación republicana de Chile que Monvoisin pintó durante su estancia en la región. La temprana desaparición de la obra no impidió, como veremos, que la tela ejerciera, por rutas a veces inesperadas, una larga estela de influencia en el imaginario histórico chileno.

El cuadro puede comprenderse dentro del proceso de rehabilitación de la figura de O'Higgins, que se inició en Chile incluso antes de su fallecimiento en el exilio. El 13 de julio de 1844, el presidente Manuel Bulnes dictó una ley de honores póstumos que consideraba, entre otros homenajes, la erección de un monumento a su memoria y la instalación de su retrato en la sala de gobierno (Vicuña Mackenna, 1864, p. 63). Pasarían años antes de que esta vindicación se materializara en gestos concretos. El cuadro de Monvoisin es un temprano testimonio de un nuevo culto a O'Higgins que se consolida bajo el impulso de Benjamín Vicuña Mackenna. Durante su visita al Perú en 1860, el historiador contactó al hijo de O'Higgins, recogió el archivo familiar y concluyó a fines de noviembre del mismo año en la hacienda de San Juan de Arona en Cañete su libro *El ostracismo de O'Higgins* (Vicuña Mackenna, 1860, pp. 8 y 12; Feliú Cruz, 1958, pp. 36-37). Vio entonces también por primera vez la gran pintura de Monvoisin.

La idea para la realización de la tela había partido de una comisión de Manuel Solar Gorostiaga en 1853. El contrato, firmado el 1 de agosto de ese año, obligaba a Monvoisin a pintar “dos grandes cuadros de 5 a 6 varas de frente por 3 a 4 de alto y cuyos asuntos serán el uno la dimisión de O'Higgins y del otro la prisión de Caupolicán”, ambos por tres mil pesos. David James señala que la escena del jefe mapuche habría sido sugerida por Miguel Luis Amunátegui, quien, coincidentemente, redactaba por esas fechas una memoria para la Universidad de Chile sobre *La dictadura de O'Higgins*, texto que publicaría a fines del mismo año en que Monvoisin recibía el pedido de Solar (James, 1949, p. 85)². El propio Monvoisin pudo contribuir a la elección del asunto en base a precedentes franceses que quizás alcanzó a conocer antes de su partida, como la tela de la abdicación de Napoleón encargada para Versalles en 1840 a François Bouchot –con quien Monvoisin había coincidido en la Academia de Francia en Roma– y que solo sería concluida tras la prematura muerte del autor por Gaetano Ferri hacia 1845³. La elección de las escenas de Caupolicán y O'Higgins no es casual. Son dos sucesos que pueden ser vistos como bisagras en el flujo de la historia, como hechos que

¹ La obra ha sido conocida bajo diversos títulos. Optamos aquí por la fórmula que el propio Monvoisin usó en sus notas autobiográficas. Véase Solá, Miguel y Gutiérrez, Ricardo (1948). *Raymond Quinsac Monvoisin. Su vida y su obra en América*. Buenos Aires: Academia Nacional de Bellas Artes, p. 51.

² James toma esta información de unas notas hechas por Luis Álvarez Urquieta de una agenda que perteneció a Manuel Solar Gorostiaga. No hemos podido acceder al documento original.

³ Musée National du château de Versailles, MV 1774. Véase <https://collections.chateauversailles.fr/#/query/0fbcfb83-1a0c-4c0b-9eed-c8f82f4461a2>. Agradecemos a Roberto Amigo por esta referencia.

marcarían el cierre de una época y el inicio de otra –los hitos de una primera periodización en la entonces incipiente narrativa de la historia chilena–.

Tanto los asuntos como las enormes dimensiones de las pinturas permiten pensar que no se trató de un encargo personal. Es posible imaginar que Solar actuara de intermediario por su hermano, el intelectual y político Francisco de Borja (1807-1891), quien venía de dejar por entonces el rectorado del Instituto Nacional y la dirección del Museo de Historia Natural. Existen indicios de que el cuadro referido a O'Higgins habría sido concluido en 1854, pero lo cierto es que ninguna de las dos pinturas fue entregada al comitente⁴. Según Vicuña Mackenna, el “cuadro colosal” de la abdicación habría sido adquirido por Demetrio O'Higgins “por tres o cuatro mil pesos”, cuando Monvoisin abandonó Chile en 1857 (Vicuña Mackenna, 1882, p. 976)⁵. El historiador dijo haberla visto luego en una tienda durante su visita a Lima, aunque al parecer habría pasado luego a la hacienda de la familia O'Higgins en Cañete, en donde quedaría hasta la Guerra del Pacífico (James, pp. 85-86). En mayo de 1881 fue remitida a Valparaíso y luego a Santiago junto con las demás pertenencias de O'Higgins conservadas en Montalván, a donde habían quedado abandonadas en espera de una solución a las complejas disputas de sucesión surgidas a la muerte de Demetrio en 1868 (James, 1949, pp. 85-86; Opazo, 1933)⁶.

La tela no parece haber llegado a su probable destino: el recién fundado Museo Nacional en Santiago. La última noticia acerca del cuadro la da Vicuña Mackenna en un texto titulado “Las verdaderas i las falsas reliquias del capitán general Don Bernardo O'Higgins”, que alcanzó a publicar como apéndice a la extensa biografía del Supremo Director aparecida precisamente en 1882. El autor da cuenta del pésimo estado en que habría llegado el lienzo, del que no quedaban sino “semi-podridos fragmentos”, al anotar que, si bien las figuras de la izquierda se encontraban medianamente conservadas, todas las de la derecha habían “desaparecido por completo quedando apenas diseñada la del director”. Tal era el deterioro, que Vicuña no recomendaba restaurar el cuadro “porque ello equivaldría a hacerlo de nuevo”. Apuntaba más bien a “cortarlo en dos trozos, dejando en uno la figura imponente del director i en el otro el grupo de los patricios” (Vicuña Mackenna, 1882, pp. 976-978). Poco después, esa ruina pictórica desaparecería sin dejar rastro. No se conocen más noticias del cuadro, que para 1915 estaba ya definitivamente perdido (Molinare, 1915, pp. 680-681).

El boceto conservado en el Museo del Carmen de Maipú permite un nuevo acercamiento a la composición, que hasta ahora solo se conocía a través de las diversas referencias de Vicuña Mackenna y otras señas más o menos indirectas. Monvoisin dispone la escena como un escenario teatral: la composición apaisada, en forma de luneta, muestra la sala del consulado, adonde se habían congregado en cabildo abierto los ciudadanos de Santiago que exigían la renuncia de O'Higgins. El boceto recoge el sentido dramático que le impuso Amunátegui a la narración de los hechos, que ofrecía una mirada más bien crítica hacia la actuación del Director Supremo (Matyoka, 1977, pp. 183-184). Diversos detalles confirman que Amunátegui colaboró con Monvoisin para definir la idea del cuadro. Se distingue al centro, hacia la izquierda, la figura de O'Higgins en gran uniforme justo en el momento en que se quita la banda presidencial y la deposita sobre la mesa, mientras con la mano derecha se abre la casaca para mostrar el pecho, retando a sus adversarios. En ese momento, según la

⁴ La litografía de Godefroy Durand que reproduce Vicuña Mackenna lleva la inscripción “Monvoisin pinxit 1854”. La fecha debe tomarse como fidedigna dado que se trata de uno de los pocos testimonios documentados del lienzo. Véase Vicuña Mackenna 1860, entre 456 y 457.

⁵ Orrego (1937, pp. 26-27) señala por error que el cuadro ya existía en Montalván a la muerte de O'Higgins en 1842, lo cual es imposible dado que la fecha antecede a la llegada de Monvoisin a América del Sur.

⁶ Las obras habrían llegado a Valparaíso del Perú en 1881. Véase el inventario de los objetos de Ambrosio O'Higgins e Isabel Riquelme, venidos de Cañete por el vapor Chile, 1881, julio 21. AHN, Valparaíso, Archivo especial, Archivo Santa María, B4436/0014436.

narración de Amunátegui, el pueblo lo aclama, mientras surgen ruidos de la calle que generan un sobresalto en la sala. Hacia la derecha, Monvoisin conduce precisamente la mirada hacia la gente que se agolpa en la puerta y hacia el tumulto en la calle, apenas sugerido. Allí se distingue la bandera de Chile, izada en medio de ese “vecindario de Santiago” que, según la visión republicana de Amunátegui, “no cedió un solo punto a las pretensiones del dictador, i le obligó a que compareciese a su despacho ante el pueblo”, que “no se complació en insultar al vencido, e hizo lo menos amargo que le fue posible el infortunio de un hombre que, si había cometido grandes faltas, había prestado también grandes servicios a la patria” (Amunátegui, 1853, p. 484). La escena de la renuncia de O'Higgins al poder es así también el momento de su redención histórica.

El boceto da la idea de una composición compleja y dinámica. En sus breves notas autobiográficas, el pintor consideró la “gran tela” *La abdicación de O'Higgins* lo suficiente como para incluirla entre sus obras destacadas (Solá y Gutiérrez, 1948, p. 51). Vicuña Mackenna fue ambivalente. No la contaría entre los “mamarrachos” del pintor, “porque hai en su composición mui nobles fisonomías i arrogantes actitudes que traicionan al autor del cuadro de la caída de Robespierre” (Vicuña Mackenna, 1882, p. 976). El paralelo con *9 de Thermidor* (1837) no es gratuito, tanto por la cantidad de personajes y el dinamismo de la escena, como por el asunto que también representa la caída de un líder revolucionario que derivó en gobernante autoritario (Vieira Christo, 2013). Puede también que Monvoisin haya tenido en mente otra pintura de Bouchot, *El general Bonaparte en el Consejo de los Quinientos, 10 de noviembre de 1799* (1840, Musée National du château de Versailles), que muestra el momento en que un caudillo se impone por la fuerza al poder legislativo⁷. No hay indicios que permitan evaluar la toma de posición del pintor en medio de las perspectivas encontradas que todavía suscitaba la figura de O'Higgins en la naciente historiografía chilena. Por la misma época en que recibía el encargo, no solo aparecía la narrativa crítica de Amunátegui, sino otras versiones más elogiosas de O'Higgins, como la biografía muy difundida que Juan Bello redactó desde una visión conservadora para la *Galería Nacional* de Narcisse Desmadryl (1854). En un giro no del todo inesperado, O'Higgins pasaría en breve lapso de ser un político denigrado y desterrado a la figura dominante de la fundación nacional (Dedieu, Enríquez y Cid, 2015).

La escena de la abdicación tendría –por razones que valdría la pena explorar en mayor profundidad– un lugar privilegiado en esa construcción de su imagen póstuma y en el relato de la historia chilena. De hecho, la influencia de esa tela perdida excede por mucho a lo que fue su casi nula presencia pública en Chile. No se tienen noticias de que haya sido exhibida en Santiago, donde se conoció gracias a una reproducción –posiblemente una fotografía– que Vicuña Mackenna trajo consigo de Lima a fines de 1860⁸. Esa imagen sirvió para producir la litografía del francés Godefroy Durand, que el historiador encargó para ilustrar *El ostracismo del jeneral D. Bernardo O'Higgins*, publicado a fines de 1860 en Valparaíso. Esa reproducción queda como el único rastro visual de la obra de Monvoisin. Las diferencias notables entre esa composición y el boceto al óleo podrían explicarse como un intento por sintetizar la escena para su reproducción en el libro, aunque también podría especularse que el propio Monvoisin pudo revisar su propuesta inicial para reducir el número de figuras o introducir nuevos personajes, como el clérigo que aparece en la litografía. Esta última hipótesis pierde fuerza tanto por lo resuelto del conjunto como por la evidencia de una cuadrícula a lápiz en la parte baja del boceto, que habría servido para

⁷ Agradezco a Roberto Amigo por señalar esta relación.

⁸ Según una versión que recoge David James de una nota manuscrita de Ernesto Labadié, Vicuña Mackenna habría declarado lo siguiente: “Vi esta última tela en 1860, mal enrollada, en un comercio de Lima. Felizmente hice hacer una fotografía que se reprodujo en grabado” (James, 1949, pp. 85-86).

traspasar la composición a un formato mayor⁹. Al mismo tiempo, parecería improbable que un historiador tan ceñido a la idea de la verdad histórica como Vicuña haya permitido demasiadas licencias al litógrafo.

La litografía de Durand llegó a ser más influyente que el boceto al óleo de Monvoisin, sobre el cual no se tienen noticias antes de su ingreso al Museo del Carmen de Maipú¹⁰. Fue usada para componer el bajo relieve de la misma escena en el monumento funerario que Demetrio O'Higgins encargó en Roma a Rinaldo Rinaldi, instalado en Santiago por intercesión de Vicuña Mackenna en enero de 1869 para recibir los restos de O'Higgins (Vicuña Mackenna, 1882, p. 961, n. 1; Orrego, 1937, p. 23). La ilustración sería sugerida inmediatamente después como fuente para componer el bajo relieve que debía figurar en la base del monumento ecuestre finalmente levantado en mayo de 1872 (Echaurren, 1872, p. 610). La obra ejecutada por Nicanor Plaza, bajo la dirección del francés Albert-Ernest Carrier-Belleuse, encargado del monumento, difiere, sin embargo, del grabado, tanto por el mayor número de figuras como por la composición apaisada, que recuerda más bien el boceto al óleo (Voionmaa, 2005, pp. 111-112)¹¹. Lo que probablemente sea la versión más conocida de la escena, una pintura de Manuel Antonio Caro realizada en 1875 por encargo del político e industrial José Tomás Urmeneta, reproduce a grandes rasgos la litografía de Durand, salvo por el detalle del traje de O'Higgins, posiblemente tomado del lienzo de cuerpo entero por José Gil de Castro (Museo Histórico Nacional)¹². La impronta de la versión litográfica de la *Abdicación*, quizás a través del cuadro de Caro, también marcó otro lienzo anónimo del mismo tema en el Museo del Carmen de Maipú, así como una litografía popular impresa hacia fines del XIX¹³. Una derivación más distante, pero de gran influencia en la memoria colectiva, es la estampilla de veinte centavos que se emitió en septiembre de 1910 como parte de la serie dedicada al centenario de la independencia de Chile (Orrego, 1937, p. 28). El cuadro perdido de Monvoisin llegó a ejercer de esta manera una extraña y casi fantasmática influencia sobre toda la iconografía subsiguiente de la renuncia de O'Higgins. Se convirtió así, a través de sus sucedáneos, en un agente activo en la invención visual de un momento clave de la historia chilena.

Natalia Majluf

⁹ Información tomada de la ficha de diagnóstico preparada por Carolina Ossa y Marcela Alarcón del Centro Nacional de Conservación y Restauración de Chile en el marco del Proyecto Monvoisin.

¹⁰ El boceto figura en un catálogo del Museo del Carmen de Maipú de 1961, con el número 76, por lo que debió ingresar antes de esa fecha. En la ficha de registro de la obra figura como donación de "R.E.", probablemente una referencia a Ramón Eyzaguirre, primer director de la institución. Agradezco a Marcela Alarcón del Museo del Carmen de Maipú por estas informaciones.

¹¹ La referencia aparece en la carta dirigida a Francisco Fernández Rodella, Cónsul General de Chile en Francia, por la Comisión Directiva del Monumento del Jeneral O'Higgins, Santiago, 10 de octubre de 1868.

¹² Aunque la imagen se asemeja también a la talla de Ambrosio Santelices (ca. 1818, Museo Histórico Nacional, 3-586), que luego parece haber inspirado el grabado comisionado en 1861 a F. Thénard por Demetrio O'Higgins en París.

¹³ Anónimo, *Abdicación de O'Higgins*, s.f. Óleo sobre lienzo 64 x 53 cm. Museo del Carmen de Maipú, 97-74.

Caupolicán, chef des Araucaniens, prisonnier des Espagnols [Caupolicán prisionero y Fresia], 1859



Óleo sobre tela
226,5 x 281 cm
COLECCIÓN MUSEO
O'HIGINIANO Y DE
BELLAS ARTES DE TALCA,
TALCA
INV. 1173
TRANSFERENCIA MUSEO
NACIONAL DE BELLAS
ARTES, 1936

INSCRIPCIONES

Firmado abajo
izquierda: "chili / R^o. Q^o.
monvoisin."

PROCEDENCIA

Domenica Festa, París,
después de 1870-¿:
Adriana Cousiño,
Santiago, ¿?-1930;
Museo Nacional de
Bellas Artes, Santiago,
1930-1936.

EXPOSICIONES

1859; 1955.

BIBLIOGRAFÍA

*Explication...*1859
Astruc 1859, 39 y 273;
Flores Araoz 1949, [s.p];
James 1949; VV.AA
1955, 53; Allamand
2008, reprod. 32; Vieira
Christo 2010, reprod.
283-285; De la Maza,
2013, 6.

Este cuadro, que es la segunda versión realizada por Monvoisin del tema, fue pintado en París, para ser exhibido en el Salón de 1859, donde recibió la tercera medalla. Ambas versiones fueron inspiradas por el poema épico *La Araucana* del español Alonso de Ercilla¹.

En el catálogo del Salón, Monvoisin explica la escena², síntesis del poema: Fresia, la esposa de Caupolicán, se rebela contra él por dejarse capturar vivo y le arroja al niño que lleva, negándose a ser la madre del hijo de un cobarde. Al representar este momento del poema, el artista reduce el asunto a un problema doméstico, concentrando al espectador en la tensión que existe entre la pareja mapuche. El gesto de Fresia retratado en el cuadro provoca una consternación visible; solo el soldado español la mira directamente y Ercilla, representado al fondo del cuadro, la mira de reojo. El artista ha compuesto una fuerte diagonal que lleva al espectador del tronco del árbol roto, símbolo de la muerte, a los brazos extendidos de su esposa y a Caupolicán, quien desvía el rostro y baja la mirada. La acción de la mujer contrasta con la inmovilidad de Caupolicán, convirtiéndola, además de física, en moral. Es Fresia, no los conquistadores, quienes hacen de Caupolicán un derrotado.

El perfil, el cabello, el pendiente, el regazo expuesto y el gesto de Fresia con su hijo recuerdan a la *Médée furieuse* presentada al Salón en 1838 por Delacroix (Óleo sobre tela, 260 x 165 cm. Palais des Beaux-Arts de Lille), antiguo colega de Monvoisin en el taller de Guérin, en París. Transmutada en Medea, Fresia se vuelve universal. Al ser la única que detiene la acción, le roba la escena a Caupolicán; sin embargo, Monvoisin introdujo un dilema sutil para el espectador, al colocar más luz sobre el pecho atlético y desnudo del líder mapuche. Semejante procedimiento llama la atención sobre la sensualidad existente en torno a este: representado sin características étnicas, carente del ojo ciego³ presumiendo de belleza occidental, se encuentra tendido en la litera forrada con exótica piel felina, flanqueado por dos mujeres jóvenes⁴; quizás una alusión a la poligamia en la que vivían los mapuches. Este grupo estimula la fantasía del espectador que, abstrayéndose del drama que lo rodea, podría trasladar los tres personajes a una situación de alcoba, invitando a juegos amorosos. Este pensamiento hace aún más angustioso el estado de Caupolicán: atado, incapaz de transformar su poder en el acto de tocar a las jóvenes, quienes, a la vez, aunque sus manos no estén atadas, tampoco pueden tocarlo, entrelazando los dedos. Recordemos que, en ese momento, según el poema de

¹ De Ercilla, Alonso (2005). *La Araucana*: Santiago de Chile: Editorial Andrés Bello, canto XXXIII.

² "Sa femme, apprenant qu'il s'était laissé prendre au lieu de périr en se défendant, s'élance à sa rencontre et lui présente son fils: Tiens, dit-elle, voici ton enfant, je te le rends; je ne puis ni ne veux prendre soin du fils d'un lâche!".

³ Alonso Ercilla destaca su problema de visión, en el Canto II: "... tenía un ojo sin luz de nacimiento/ como un fino granate colorado/ pero lo que en la vista le faltaba/ en fuerza y esfuerzo le sobraba". Ibidem. p. 38.

⁴ Alonso Ercilla presenta a Caupolicán prisionero de forma bastante diversa, mostrándolo atado a los demás indios, sin ningún privilegio: "... cuando la triste Palla descubriendo/ al marido que preso iba adelante,/ de sus insignias y armas despojado,/ en el montón de la canalla atado,/..." Ibidem, p. 226.

Ercilla, Fresia le está diciendo: “ese cuerpo membrudo en sexo de hembra se ha trocado”.

La tela pintada en Francia contrasta, y mucho, con la primera versión de la prisión de Caupolicán, ejecutada en Chile en 1854, actualmente expuesta en el Museo Histórico Nacional de Santiago⁵. A pesar de estar firmada por el artista, presenta una composición y técnica inferiores; cabe recordar que, al mismo tiempo, el artista produjo otra obra de gran formato, *La abdicación de O'Higgins*⁶. En la composición chilena, Caupolicán está de pie, con las manos atadas a la espalda, entre indios y españoles, mientras Fresia de rodillas, en primer plano con su hijo ya en el suelo, hace un gesto de dolor, al poner la mano derecha en la cabeza y de disgusto, al extender el brazo izquierdo con la palma de la mano hacia Caupolicán. En la tela parisina, Monvoisin sorprende invirtiendo las posiciones de Fresia y Caupolicán, colocándolo en una posición inferior a su esposa, es decir, acostado inmóvil a sus pies⁷.

Monvoisin exhibió tres telas en el Salon de París de 1859. El catálogo incluye, además de *Caupolicán, chef des Araucaniens, prisonnier des Espagnols, Une Chilienne prisonnière des Indiens des côtes de l'Araucanie* (Amérique du Sud) y *Deux époux du Paraguay*. Las pinturas presentan una gran unidad, centradas en la tensión entre blancos e indios en la región araucana, desde la representación de mujeres y niños. Con 63 años, Monvoisin había regresado a Francia a fines de 1857 y este conjunto indica la intención de llamar nuevamente la atención al público sobre su trabajo al exponer una América salvaje.

A pesar de los esfuerzos del artista, su participación en el Salón prácticamente no resonó en la prensa. Solo *Le Quart d'heure: gazette des gens demi-sérieux*, hizo un comentario breve y despectivo, en el que califica la obra como “Une conférence de poteries étrusques. Bonne composition, absolument peinte au rebours du vrai”. Es decir, las figuras serían esquemáticas, como una vasija etrusca; la composición es buena, pero los colores son falsos. No se mencionaron observaciones sobre el tema. También Pedro Lira escribió algunos comentarios sobre el cuadro en una carta a Labadie: “Muchas figuras, sin carácter suficiente, fondo de decoración de ópera”⁸.

El cuadro permaneció con el pintor hasta su muerte cuando, según James David, su sobrino, Gastón-Raimundo Monvoisin, se lo entregó a Domenica Festa, con quien el artista había estado casado, quien pronto lo vendió a la familia Cousiño en una de las visitas habituales de la familia a París.

La visión de un Caupolicán desacreditado fue posteriormente puesta en venta al gobierno de Chile, que entre 1860 y 1865 había desencadenado la “Pacificación de la Araucanía”. Según Eugenio Pereira Salas: “El informe del Ministro es favorable, sobre todo por la autenticidad del cielo, las montañas, los árboles y todos los complementos del cuadro que tienen un carácter muy chileno”⁹. Pereira Salas no informa quién es el ministro, la fuente de su opinión, ni lo incluye en su discurso, pero es interesante notar que el carácter chileno reside en la naturaleza y no en el tema mismo de la pintura histórica.

Maralíz de Castro Vieira Christo, Nicole Iroume y Fernanda Pitta

⁵ Monvoisin, *La captura de Caupolicán*, 1854. Óleo s/tela, 297 x 386 cm., Museo Histórico Nacional de Chile.

⁶ Josefina de la Maza Chevesich, en un artículo inédito, titulado *Llevando la luz al país de los ciegos, la llegada de Raymond Q. Monvoisin a Chile en 1843*, resalta exactamente esa variación cualitativa de la obra de Monvoisin.

⁷ Sobre la representación de líderes indígenas de la resistencia a los colonizadores en el siglo XVI, ver: Christo, Maralíz de C. V. (2011). “Caupolicán, Atahualpa, Aimerê e Cuauhtémoc, indios derrotados en la pintura histórica latinoamericana”. En: *Portuguese Studies Review*, v. 18, p. 209-238.

⁸ “Cartas de Don Pedro Lira a M. Ernest Labadie”. En: (1948) *Revista Chilena de Historia y Geografía*. N. 111. Santiago de Chile: Imprenta Universitaria, enero-junio.

⁹ Pereira Salas, Eugenio (1955). “La existencia romántica de un artista neo-clásico” en VVAA. (1955). Exposición de *Raymond Quinsac Monvoisin*, Santiago: Instituto de Extensión de Artes Plásticas. Universidad de Chile, p. 53.

Naufrajio del bergantín Joven Daniel, 1859



Óleo sobre tela
177 x 130,5 cm
COLECCIÓN MUSEO
O'HIGGINIANO Y DE
BELLAS ARTES DE TALCA
INV. 1177

PROCEDENCIA

Adriana Cousiño,
Santiago, 1930; Museo
Nacional de Bellas
Artes.

EXPOSICIONES

1872; 1955; 2015; 2014c;
2016.

Solo una de estas dos pinturas, firmadas y fechadas en 1859, fue presentada por Monvoisin en el Salón de París de ese año, con el título *Une Chilienne prisonnière des Indiens des côtes de l'araucanie* (Amérique du Sud). Sin explicación alguna, la obra tenía la siguiente nota: “Este cuadro no será expuesto sino después de la apertura del Salon”¹. Se exhibió junto a otras dos pinturas de asunto sudamericano, *La captura de Caupolicán* y *Los dos esposos paraguayos*, realizadas todas tras su regreso a París. Las tres pinturas referían al conflicto entre blancos e indios en la región, con asuntos dramáticos que involucraban mujeres y niños, y que, en el caso de las otras dos pinturas, fueron explicados al público (Vieira Christo, 2010, 280). La recepción de estas tres obras, en el Salón de París, ya atravesado por las batallas modernistas, debe haber sido demoledora para aquel ambicioso artista que, tras recorrer Sudamérica, volvía al ruedo apostando una vez más al melodrama –antes de partir había exhibido en el Salon de 1833 dos cuadros de mujeres cautivas víctimas de la violencia: *Ali Pacha y la Vassiliki* y *Blanche de Boileau*–. Zacharie Astruc publicó un extenso volumen de más de 400 páginas dedicado al Salón de 1859, en el que repartió ironías, críticas tajantes e importantes elogios a los artistas que consideraba las grandes fuentes vitales del arte moderno: Delacroix, Corot y Courbet. A este último, pese a no haber expuesto ese año en el Salón, dedicó Astruc casi treinta páginas de su publicación en la que mencionó, despectivamente, uno de los tres cuadros de Monvoisin, la *Captura de Caupolicán*, en apenas dos renglones: “Una conferencia de cerámicas etruscas. Buena composición, pintada absolutamente al revés de la verdad”². Otros influyentes críticos, como Maxime Du Camp, J.H. Duvivier o Dumesnil ni siquiera lo nombraron en sus *livrets*³.

Las dos telas adquiridas por Luis Cousiño para su viuda Domenica Festa⁴, poco después de la muerte del artista en 1870, fueron exhibidas en la Exposición Nacional de Artes e Industria de Santiago de 1872, junto a otras 21 piezas de su colección, con los títulos *Naufrajio [sic.] de Elisa Bravo y Cautiverio de Elisa Bravo* (Cuevas y Martínez, 2019, 98-

¹ Salon des artistes français (1859). *Explication des ouvrages de peinture et dessins, sculpture, architecture et gravure et architecture exposés au Palais des Champs-Élysées le 15 avril 1859*. Ministère de la Maison de L'Empereur. Direction générale des Musées Impériaux. Exposition publique des ouvrages des artistes vivants pour l'année 1859. N° 2196. En todos los casos, la traducción es de las autoras.

² Astruc, Zacharie (1859). *Les 14 stations du Salon: Aout 1859; suivies d'Un récit douloureux*. [prefacio de George Sand]. Paris: Poulet-Malassis et de Broisè-Livres-Éditeurs. p. 205. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1132967/f48>.

³ Du Camp, Maxime (1859). *Le Salon de 1859*. Paris: Imprimerie de la Librairie Nouvelle, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k42252677/f10>; Duvivier, J.-H. (1859). *Salon de 1859. Indiscrétions*. Paris: Dentu, Libraire-Éditeur, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1269480h#>; Dumesnil, M.H. (1859). *Le Salon de 1859*. Paris: Jules Renouard, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6468601s#>.

⁴ Vicuña Mackenna, Benjamín (1884). “Elisa Bravo. O sea, el misterio de su vida, de su cautividad y de su muerte, con las consecuencias políticas y públicas que la última tuvo para Chile”. *Revista de Artes y Letras*. Santiago de Chile, julio, p.513. Según David James (1949, 91) las telas exhibidas en el Salón de 1859, fueron cedidas por el sobrino de Monvoisin a Domenica Festa.

**Elisa Bravo Jaramillo
de Bañados, mujer
del cacique, 1859**



Óleo sobre tela
178 x 130 cm
COLECCIÓN MUSEO
O'HIGGINIANO Y DE
BELLAS ARTES DE TALCA
INV. 1176

INSCRIPCIONES

Firmado ángulo
inferior derecho: "R' Q'
monvoisin. 1859."

PROCEDENCIA

Luis Cousiño, 1872;
Adriana Cousiño,
Santiago, 1930; Museo
Nacional de Bellas
Artes.

EXPOSICIONES

1859; 1872; 1955; 2015;
2016.

99). Desde entonces han sido consideradas y presentadas como un díptico relativo al naufragio del bergantín *Joven Daniel* en las costas de la Araucanía, el año 1849, y a la confusa historia de supervivencia en cautiverio de la joven dama de la sociedad santiaguina, Elisa Bravo Jaramillo de Bañados. Sin embargo, no hay evidencia de esta intención en vida del artista. Las dos litografías (en dos impresiones, blanco y negro y coloreada) de Emile Lasalle que editó Goupil en 1861, llevan por título: *La Naufragée (Amérique Meridionale)* con sendas explicaciones que no la nombran.

Benjamín Vicuña Mackenna, quien las vio en una visita a casa del artista ya octogenario en 1870, vinculó ambos cuadros con Elisa Bravo, citando al respecto el poema *La cautiva de Puancho* de Rafael Santos, publicado por primera vez en 1853 a raíz de un concurso inspirado en el naufragio del bergantín antes mencionado (Santos, 1867, 2). Respecto al confuso episodio del cautiverio de Elisa Bravo, ha sido analizado con la minuciosa reconstrucción de fuentes documentales y hemerográficas por Jorge Muñoz Sougarret (2010). Existieron muchas versiones confusas, juicios y declaraciones contradictorias que generaron la agitación social, como consecuencia del retrato realizado por la prensa, durante varios años, como justificación del avance de tropas en la Araucanía. Vicuña Mackenna menciona con toda claridad la utilización del caso, realizada por las publicaciones de Santiago, para justificar la campaña de exterminio. En el diario que dirigía Andrés Bello, *El Araucano* se publicó una arenga el 1 de noviembre de 1849:

Si el crimen de Puancho quedase impune, si los delincuentes se gozasen tranquilamente en su presa, si no fuese vengada la sangre de nuestros conciudadanos alevosamente derramada, si no se castigase el ultraje brutal cometido en la débil y desamparada inocencia, y el martirio añadido al ultraje, nuestra república sería un objeto de merecido desprecio para nuestros bárbaros (Vicuña Mackenna, 1884, 23-24).

El rapto y cautiverio de mujeres, entendido como la acción de un varón que toma por la fuerza a una mujer, que se consideraba propiedad de otro varón, es uno de los tópicos más antiguos en la cultura europea occidental, señalado como el origen de todos los conflictos: entre dioses, entre hombres y dioses, entre hombres de diferentes culturas. Y en América, desde comienzo de la conquista, en el siglo XVI: Glaura y Liropeya, Lucía Miranda y Atala, y, más tarde Moema, y Cora, y María, y Magdalena, y Blanca, y Trinidad Salcedo, y Elisa Bravo, entre tantas otras más o menos célebres, más o menos reales. Esos actos de violencia masculina y resistencia o sumisión femenina, han mostrado no solo una larga pervivencia en la cultura, sino también un extraordinario poder de atracción (erótica y/o sentimental) en amplísimas audiencias, tanto masculinas como femeninas a lo largo del tiempo. En Chile hubo otro episodio de rapto situado en la Araucanía que inspiró poco antes al artista

**BIBLIOGRAFÍA
(DE AMBAS)**

Explication... 1859;
Catálogo 1872, 12-14;
Vicuña Mackenna 1884,
513; Schiaffino 1926, 127;
Álvarez Urquieta 1928,
20; Flores Araos 1941;
Solá y Gutiérrez 1948;
James 1951; Romera
1951, 48; Romera 1955,
68; Malosetti 1993, 310-
311; Amigo 2007, 4-7;
Allamand 2008, reprod.
27; Vieira Christo
2009, 280; Muñoz
2010, 133-148; De la
Maza 2013, reprod. 4;
Malosetti 2014, reprod.
98-99; Malosetti 2018,
reprod. 12-13; Cuevas y
Martínez 2019, 93-106;
Aguayo 2017.

bávaro Johann Moritz Rugendas: el rapto de Trinidad Salcedo, hecho que no puede dejar de considerarse un antecedente del interés de Monvoisin por el caso de Elisa Bravo. Rugendas habría conocido el rapto de Trinidad Salcedo por el libro de Thomas Sutcliffe *Sixteen years of travelling in Chili and Peru: from 1822 to 1839*. Entre 1845 y 1848 pintó numerosos cuadros y dibujos inspirados en Trinidad Salcedo. El interés de Rugendas por los raptos de cautivas blancas estuvo también influido por el poema *La Cautiva* de Esteban Echeverría (1837), que surgió de su correspondencia con Mariquita Sánchez de Thompson en 1845 (Malosetti Costa, 1993). A su vez, el poema de Rafael Santos dedicado a Elisa Bravo presenta extraordinarias coincidencias con *La Cautiva* de Echeverría, sobre todo con el canto 2 (El festín), escena que describe largamente como desencadenante de la desgracia de los naufragos, ya que el alcohol desencadena la borrachera, la codicia y la desconfianza de los indios. El cuadro de Rugendas *Rapto de Trinidad Salcedo* (1836) es muy cercano a la descripción que hace Rafael Santos de las ofertas realizadas por el cacique a la cautiva y que ella rechaza. Y en el poema de Rafael Santos, sobre todo en la comparación de la mujer cautiva con una flor que se marchita y cae, tanto como en los cuadros de Monvoisin, parece estar el origen del poema *Tabaré* del uruguayo Juan Zorrilla de San Martín, quien estaba en Chile cuando llegaron los cuadros de Monvoisin. Como se observa, hay una ida y vuelta de motivos, imágenes y situaciones que van de la palabra a la imagen y viceversa, sin que podamos precisar cómo funcionaron.

Los gestos de desesperación y de melancolía de Elisa Bravo son inequívocos y remiten a los modelos clásicos del asunto. Pero en ambos cuadros, los niños plantean un problema que prolonga el conflicto en el tiempo y lo dispara hacia el futuro, en la estirpe de aquellas uniones forzadas: puede establecerse un contrapunto entre el deseo de la mujer indígena por el pequeño hijo blanco de Elisa Bravo, en el primer cuadro, con la arrogancia natural del niño mestizo que interpela al espectador con mirada clara y serena en el segundo, en un gesto reservado de protección o consuelo. El niño más pequeño aparece, en cambio, en una posición que transfigura su sueño en una evocación del Cristo yacente. Esos niños de Monvoisin aluden a la preocupación de la sociedad chilena respecto del llamado "mestizaje al revés", presente en leyendas populares, tradiciones y discursos más o menos científicos: mujeres blancas que engendraban hijos de indios en las tolderías.

En el Museo Arqueológico de La Serena se conservan dos copias anónimas de estos cuadros, de mayores dimensiones (255 x 176 cm.) con la escena invertida, lo que indicaría que su fuente fueron los grabados. En la escena del cautiverio Elisa aparece con el pecho cubierto y a sus pies hay un cordero, lo cual reforzaría la interpretación cristológica del bebé en su regazo.

En el inventario de Isidora Goyenechea de Cousiño de 1898, se daba cuenta de que estas pinturas estaban en la sala del té⁵. Ambas fueron donadas en 1930 al Museo Nacional de Bellas Artes por Carlos Cousiño Goyenechea y figuraban con el título *Elisa Bravo, mujer de un cacique* y *El naufragio de Elisa Bravo*⁶. Finalmente, en junio de 1936 estas pinturas, junto con *La Captura de Caupolicán*, fueron enviadas al Museo O´Higiniano y de Bellas Artes, donde se encuentran desde entonces.

Los estudios realizados en el CNCR con reflectografía infrarroja y luz transmitida, revelan algunos arrepentimientos y figuras subyacentes. En *Elisa Bravo, mujer del cacique*, aparece un personaje con el mismo aspecto de las dos mujeres sentadas, tras el árbol que se encuentra a la derecha. Bajo el sombrero del cacique emerge su cabeza y pelo, por lo que es probable que pintar esta prenda haya sido una decisión posterior. Sin embargo, existe una sombra con la misma forma del sombrero y cabeza del cacique un poco más atrás o más pequeña que la visible, lo que podría corresponder a una ubicación inicial de esta figura. También se observa un pequeño arrepentimiento en la extensión y ubicación de las piernas del niño que reposa en las faldas de Elisa y modificaciones en el paisaje del fondo al lado derecho. No se observa dibujo preliminar realizado con grafito, lo que no necesariamente significa que no exista un dibujo inicial. En este sentido, los arrepentimientos y modificaciones dan cuenta de la relativa flexibilidad para componer, y de que, muy posiblemente, lo hizo sobre el lienzo, sin bocetos previos del total de la composición. En el naufragio del Joven Daniel se observan pocos arrepentimientos menores. Uno de ellos es la extensión de las rodillas de Elisa posadas en la arena y espuma de mar, al parecer inicialmente eran más grandes de como las pintó definitivamente Monvoisin. En la cabeza de Elisa aparece una sombra oscura que puede corresponder a una especie de cofia o a pintura puesta en forma superficial como últimas pinceladas de su cabello. Imágenes confusas a su espalda dan cuenta de un cambio de composición, pero no es posible verlas con claridad; probablemente la mano que toma la pierna del niño antes tomaba el hombro de Elisa. Las imágenes tomadas a esta pintura revelan un añadido de tela en la parte superior, no visible por el reverso por estar reentelada. Tanto originales como copias fueron pintados en lino. Las copias presentan cuadrículado subyacente, no se observa dibujo con grafito y se aprecian arrepentimientos. El más destacado es la cabeza del cordero que cambia de semi perfil a frente en la pintura definitiva.

Las firmas de ambas obras son muy diferentes, siendo sin embargo ambas originales. La cantidad de elementos, el tipo de letra con características de cancillería y *ductus* son los mismos, y ambas están ubicadas al lado derecho, la del naufragio más abajo, en la esquina. La firma de *Elisa* está escrita en una sola línea descendiente y algo curva, en café claro, sobre el fondo ocre, con líneas delgadas y pincel fino. En cambio, la firma de *El naufragio* cuenta con 3 líneas: arriba Rⁿ.Q^c; al medio Monvoisin; abajo 1859. La gran diferencia entre ambas firmas es que la del naufragio está pintada en rojo, con un pincel grueso, y cada letra o número tiene sombra negra al costado derecho con la intención de darle volumen y destacarla del fondo ocre claro. Una firma con características similares se encuentra en el 9 de *Termidor*.

Laura Malosetti Costa y Carolina Ossa Izquierdo

⁵ (1898). *Inventario de bienes de Isidora Goyenechea de Cousiño*. Santiago de Chile: mayo-julio, Archivo Nacional de la Administración. Fondo Notarios, Vol. 1081.

⁶ (1931). Catálogo de la 2ª exposición extraordinaria. Museo Nacional de Bellas Artes. Santiago de Chile: Imprenta La Tracción, N° 33, p.33.

Le Petit Pêcheur
[Niño pescando;
Niño pescador; Niño
parisiense pescando;
El pescador de caña;
Pescador del Sena],
1850 [1840]



Óleo sobre tela
142 x 100 cm
COLECCIÓN PARTICULAR,
SANTIAGO

INSCRIPCIONES
Firmado sobre bate de
madera en extremo
inferior derecho: "R'Q'
/ MONVOISIN. / chili /
1850."

EXPOSICIONES
(ORIGINAL)
1841; 1843; 1872; 1877

BIBLIOGRAFÍA
Magallanes Moure 1905;
Cortés y Cuevas 2023,
reprod. 119.

La imagen del adolescente semidesnudo, pescando a la orilla del río, es un tema recurrente en el arte del siglo XIX y suele reproducir la posición cadenciosa y reposada de la joven figura masculina. Ejemplos de ello hay muchos: en 1831, el escultor François Rude presentó al Salón la versión en yeso de *Niño pescador napolitano jugando con una tortuga* (1831/1833), justo después de la Revolución de julio de 1830, siendo galardonado con la cruz de la Legión de Honor dos años después y alcanzando su gran consagración. La obra final en mármol fue adquirida por el Musée Royal du Luxembourg (1833-1855) y, posteriormente, traspasado al Musée du Louvre en 1863. En 1835 se editaba, también, el famoso libro de grabados de Samuel Amsler, según dibujos de Friedrich Overbeck, *La entrada de Alejandro Magno en Babilonia*, basados en los frisos de mármol del escultor danés Bertel Thorwaldsen en el Palazzo del Quirinale en Roma (1812), realizados con motivo de la visita fallida de Napoleón a la ciudad. Una de las imágenes más famosas de la serie es la del "joven pescador en la orilla que intenta coger de su anzuelo", manteniéndose al margen de la gloriosa entrada del rey macedónico¹. El pescador se encuentra apoyado sobre un muro de piedra, cubierto solo por una capa y un gorro, sosteniendo la caña de pescar y alargando una de sus piernas hacia el agua. Théodore Chassériau realiza, también, una pequeña acuarela de un *Joven pescador napolitano sobre una roca* (1840, Musée du Louvre), reproduciendo al igual de Rude, al adolescente desnudo con su gorro. Un año después, Raymond Quinsac Monvoisin presentaba en el Salón de París la obra *Le Petit Pêcheur* (1840), siguiendo los modelos antes enunciados en la posición del torso y la inclinación de la cabeza, la pierna recogida, entre otras similitudes:

Assis sur le bord d'un bateau, il a ses vêtements épars autour de lui; mais le fond, au milieu duquel se dessinent les arches d'un pont, n'a-t-il pas une teinte trop grise et trop brumeuse, et la scène n'eût-elle pas été plus vraie sous un chaud rayon de soleil? Le recours de la jambe gauche n'est peut-être pas assez senti; l'eau manque quelque peu de transparence et de limpidité. À part ces imperfections légères, cet autre gamin de Paris est rempli de grâce et de finesse, et nous n'avons que des félicitations à adresser à M. Monvoisin².

¹ (1882). *Der Einzug Alexanders des Großen in Babylon*. Marmorfrises von B. Thorwaldsen. Nach Zeichnungen von F. Overbeck in Kupfer gestochen von S. Amsler. Hrsg. von Hermann Lücke. 4. Aufl. Neue Ausg. Leipzig: Dürr, 5 S.: Ill.Tab. II. Ein junger Fischer am Ufer greift nach dem Fisch, der an seiner Angel hängt, und bemerkt den festlichen Einzug nicht. Bibliotheca Hertziana, Instituto Max Planck de Historia del Arte, Roma.

² "El Pequeño Pescador, de M. Monvoisin, es igual, con la gorra en la cabeza y la mirada inmóvil. Sentado en el borde de una barca, tiene la ropa esparcida a su alrededor; pero el fondo, en medio del cual se ven los arcos de un puente, ¿no es demasiado gris y brumoso, y la escena no habría sido más real bajo un cálido rayo de sol? La pierna izquierda quizá no esté suficientemente curvada; al agua le falta cierta transparencia y limpidez. Aparte de estas ligeras imperfecciones, este otro hijo de París está lleno de gracia y delicadeza, y no tenemos más que felicitar a M. Monvoisin". En (1841). "Salon 1841. Composition de Grandeur Naturelle", *L'Artiste: journal de la littérature et des beaux-arts*, p. 250.

No sabemos si la obra circuló en otras exposiciones, antes de que Monvoisin abandonara Francia. Sin embargo, en 1842 –mismo año de su partida– el pintor se encuentra en el listado de artistas de la *Exposition D'Amiens*. Aunque desconocemos las obras con las que participa en esta instancia, la crítica –menos favorable en esta ocasión– reclama que “nous n'aimons pas ces éternelles scènes d'enfants que s'est plu à retracer M. Monvoisin; ces jeux d'enfant ne disent rien à l'esprit ni aux yeux; il faut pour attirer les regards joindre l'intérêt au mérite [...]”³. Es probable que se refiera a *Le Petit Pêcheur* o a otras producciones anteriores del artista, como *L'être endormi* de 1827.

En 1843, la imagen del niño bajo el Pont-Neuf a los pies del río Sena (con el monumento de Enrique IV de fondo), es presentada en la primera exposición en Chile que realiza Monvoisin, junto con las otras grandes obras ya enunciadas en las investigaciones monográficas. *El Progreso* dedicó varios números a la muestra. Sobre *El niño pescador*, se reflexiona si esta tiene la misma relevancia que las otras obras de interés histórico que presenta Monvoisin. A pesar de ser considerada “una preciosa cosa”⁴, especialmente por el trabajo de las carnaduras⁵, “creemos que no hai en él el mérito de creacion que en los demás”⁶. Esto es reforzado cuando se señala que,

[...] algunos de los que han visto los cuadros del Sr. Monvoisin [son propensos] a elogiar ménos los históricos que otros que en nuestro concepto (mui desprovisto de fundamento también), valen mucho ménos que aquellos. El cuadro del Nueve termidor por ejemplo, ménos alabado que el del niño pescador (*El Progreso*, 1843).

Aunque la mayoría de las obras presentadas en 1843 fueron rápidamente adquiridas por la sociedad santiaguina⁷, sobre esta en particular existe poca información de su circulación en el mercado. Debió, sin embargo, despertar el interés de algunos compradores, ya que en 1850 Monvoisin realizó una copia de la obra que hoy se encuentra en una colección particular. No sabemos si se trata de la misma que fue rematada en el extranjero en 1991 o si realizó otras versiones una vez radicado nuevamente en Europa. También Procesa Sarmiento, una de las hermanas menores del intelectual y político argentino Domingo Faustino Sarmiento y que se encuentra en Chile entre 1841 y 1857 como exiliada de la dictadura de Rosas, realiza una copia de la obra a instancias del propio Monvoisin:

—¿Cómo he de pintar, si no conozco los colores? —Eso no se enseña, pinte como lo entienda: ahí tiene la cara del pescador; y comenzó en una tira de papel como escapulario este pequeño cuadro, y que es hoy tal cual salió entonces de su pincel: verdadera copia del niño pescador con su gracia infantil, con el estilo y las carnaduras en que se distingue la obra de Monvoisin. Creemos que no ha vuelto á hacer nada tan perfecto. Mientras pintaba tenía a su lado Monvoisin, que era muy avaro de su tiempo, con

³ “No nos gustan esas eternas escenas infantiles que le gusta representar a M. Monvoisin. no dicen nada a la mente ni a los ojos necesitan interés para merecer; para llamar la atención, hay que combinar el interés con el mérito [...]”. “Exposition D'Amiens”, *Journal des artistes: revue pittoresque*, 28 août 1842, XVI Anée, Vol. 2, N°9, p. 130.

⁴ (1843). “Niño parisiense pezcando (sic)”, *El Progreso*, 4 de marzo, año 1, N° 97.

⁵ Sesiones de los cuerpos legislativos de la República de Chile: 1811-1845. Tomo XXXVI, Santiago: [Editor no identificado], p. 343; también en (1843). “Pinturas del sr. Monvoisin”, *El Progreso*, 3 de marzo, año 1, N° 96.

⁶ “Niño parisiense...”, Op.Cit.

⁷ Ver Cortés, Gloria; Cuevas, Jaime (2023). “Autenticidad, mercado y comercialización de obras de arte en el siglo XIX en el “contexto Monvoisin””, En: Cortés Gloria; Cuevas, Jaime (Eds.). *Monvoisin en América. Identidades, atribuciones y mercado del arte*, Santiago: Subdirección de Investigación del Servicio Nacional del Patrimonio Cultural, pp.117-118.

la paleta suya en una mano y el pincel en la otra, pues había interrumpido su trabajo para lanzar en el camino del arte á la discípula (Sarmiento, 1884).

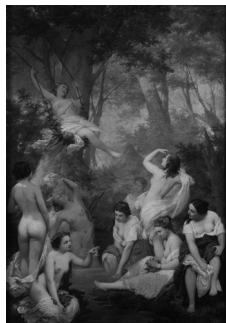
Es probable que la copia se haya realizado mirando la original, por lo que Monvoisin podría haber tenido todavía la obra en su poder en esos años. El último movimiento que se conoce de la pintura original, es su adquisición por parte de Emeterio Goyenechea en 1876, también propietario de *Aristómenes en la Ceada* (1824). Tras su muerte, ambas serían traspasadas por legado testamentario a su hermana Isidora Goyenechea en 1884/1885, quedando en manos de la familia hasta el día de hoy⁸.

Pero la circulación de los imaginarios del adolescente pescando a la orilla del río, se expande en el tiempo en obras de artistas como Pierre de Coninck, especialmente en *Pequeños pescadores* (ca. 1855), perteneciente a la colección del Museo Nacional de Bellas Artes (Chile) donde, nuevamente, la imagen lacónica del joven pescador se repite. Aunque en esta oportunidad aparece acompañado de una niña, éste se presenta con el torso desnudo y ligeramente inclinado, el gorro sobre la cabeza, la posición de los brazos, entre otras cuestiones que emulan el modelo erotizado del adolescente.

Gloria Cortés Aliaga

⁸ Al enviudar de Luis Cosuiño, Isidora Goyenechea hereda también las obras *9 Thermidor* (1836), *Alí Pachá* y *Vasiliki* (1832) y *Blanca de Beaulieu (Carlota Corday en prisión)* (1832). La primera, fue donada posteriormente al Museo Nacional de Bellas Artes por parte de Luisa Sebire de Cousiño en 1949. Las otras dos, junto con *Aristómenes*, *Eloísa en el sepulcro de Abelardo* y *La última noche de los Girondinos* se encuentran en el Palacio Cosuiño.

Ninfas en el baño, 1851



Óleo sobre tela
152 x 103,5 cm
COLECCIÓN MUSEO
NACIONAL DE BELLAS
ARTES, SANTIAGO
INV. PCH-0450 /
REGISTRO 2-19
LEGADO ZARINA GRANJA
DE LARRAÍN, 1966

INSCRIPCIONES

Firmado centro
derecha: "Rⁿ. Q^c. /
monvoisin. / 1851."

PROCEDENCIA

Ramón Cruz, Santiago,
¿?-1907, Carlos Larraín
Caldera, Santiago,
¿?-1956, Zarina Granja
de Larraín, Santiago,
1956-1966, Santiago,

EXPOSICIONES

2014; 2010.

BIBLIOGRAFÍA

Romera 1955, 62; VV.AA.
1984, 35; Allamand
2008, reprod. 51.

Obra de la madurez de Monvoisin, *Ninfas en el baño* tiene una historia aun relativamente incierta, que necesita algunos datos para una mejor elucidación. Según Antonio Romera, la pintura había pertenecido inicialmente a Ramón Cruz, anteriormente también propietario de *El Columpio*. Antes de incorporarse a las colecciones del MNBA estuvo en poder de Zarina Granja de Larraín (1884-1966), por lo que se concluye que había integrado la colección de su marido, Carlos Larraín Caldera¹ (1878-1956), propietario de otras obras de Monvoisin², algunas de las cuales fueron adquiridas precisamente de Ramón Cruz. En 1956, la pintura no se registró en el catálogo de obras del artista, pertenecientes a colecciones públicas y privadas chilenas, elaborado por el Instituto de Extensión de Artes Plásticas de la Universidad de Chile³.

Con *Ninfas en el baño*, Monvoisin retomó una vez más al tema del desnudo femenino, especialmente el de las bañistas, que frecuentaba, entre dibujos y pinturas, al menos desde la década de 1820, incluidos algunos de ellos en el *Salon des Beaux-Arts*⁴ en París. La obra, que data de 1851, está en línea con muchas otras que, a partir de la década de 1850, invierten repetidamente en el tema de Venus, otras diosas acuáticas y bañistas.

El tema encuentra su ápice en los *Salons* de 1859, 1861 y en las grandes controversias generadas en los dos Salones concomitantes de 1863. En uno, inmediatamente bautizado por el crítico de arte Théophile Gautier como el "Salón de Venus", se encontraban los discutidos (y costosos) desnudos acuáticos y Venus de Alexandre Cabanel, Paul Baudry y Amaury-Duval, entre otros. En otro, entonces llamado "*Salon des refusés*" [de los rechazados], obras posteriores que fueron fundamentales para la historiografía del arte internacional, entre ellas *Les baigneuses* [Las bañistas], de Edouard Manet⁵. Luego de su regreso al salón en la edición de 1859, Monvoisin envió tres obras⁶ al Salón de 1863, entre ellas, precisamente, una *Baigneuses*, que es, muy probablemente, *Ninfas en el baño*, en su título original. Además de otros elementos (discutidos más adelante), la descripción en la crítica francesa contemporánea –no muy halagadora de la obra–, parece asegurar esta hipótesis⁷.

¹ Zarina Granja se casa con Carlos Larraín Caldera en 1906. No tuvieron descendentes.

² Para las obras de Monvoisin en poder de Larraín, ver: Cruzat, Enrique Gajardo (1918). *El Comercio aliado en Chile*, Santiago de Chile: Imprenta de la Bolsa, p.95.

³ Aún no se ha encontrado información sobre si la pareja entonces vivía fuera de Chile, en la década de 1950.

⁴ Hasta entonces, Monvoisin había expuesto bañistas en los Salones de 1820 y 1834.

⁵ La obra se titularía más tarde *Le déjeuner sur l'herbe* [Almuerzo sobre la Hierba].

⁶ Las otras dos son *Souvenir des Cordillères, Amérique du Sud*; y *Résignation*.

⁷ "Monvoisin da a sus *Baigneuses* actitudes delicadas, sus carnes son transparente y sus tintas bien matizadas. Pero con el pretexto de iluminar el cuadro, fuerza demasiado los contrastes y hace que las sombras sean demasiado azules. Tampoco nos gusta ese fondo gris que atenúa [ternit] el paisaje. ¿Sería esto una imitación de Corot?". Gueullette, Charles (1863). *Les peintres de genre au salon de 1863*. París: Gay, p.35; O incluso: "Las bañistas del Sr. Monvoisin no tienen, hay que admitirlo, tipos antiguos, y en lo que se refiere a la ejecución, solo puedo comparar esta pintura con una litografía

En la década de 1860, Maison Goupil incluyó el grabado de *Baigneuses* en su catálogo permanente, junto con otros grabados de obras de Monvoisin, entre ellos una *Femmes Chiliennes au bain* [Mujeres chilenas en el baño⁸] se trata, quizás, de una pequeña obra de formato oval que se encuentra en una colección privada.

La localización de estos grabados⁹ es, de hecho, un elemento importante para esclarecer la trayectoria de *Ninfas en el baño*. Si la fecha de la obra es efectivamente contemporánea a su producción, significa que se produjo en Chile. Pero esto, a su vez, plantea una serie de preguntas, entre ellas: ¿Por qué y, eventualmente, para quién Monvoisin produjo esta obra? ¿Por qué se la llevó a París, en 1857, decidiendo no exponerla en el *Salon* de 1859, tampoco en 1861, sino en el de 1863, curiosa elección si se compara con las demás obras incluidas en la misma ocasión, todas pintadas en París en 1859? Por fin, ¿Por qué recién después de la exhibición en París la obra despertó el interés de los compradores que finalmente decidieron regresarla a Chile, donde ya había permanecido sin que aparentemente despertara interés?

A falta de grabados, es posible, aunque (parece) un poco improbable, una última hipótesis que aborde estas cuestiones: que la *Ninfas en el baño* y *Baigneuses* sean dos obras distintas. Lo que daría lugar a una trayectoria extrañamente invisible de la primera durante el siglo XIX y parte del XX, hasta su posterior inclusión en la colección de Ramón Cruz, además de la completa desaparición de la segunda, tras su paso por el *Salón*.

A todos los efectos, la trayectoria de *Ninfas en el baño* es solo un componente problemático de la obra que necesita ser investigado, junto con otros, y particularmente el de su contenido. La relación que establece *Ninfas en el baño* con *El Columpio*, especialmente en lo que se refiere a la presencia del columpio en ambas, ya ha sido señalada por Romera. Sin embargo, cada una de ellas posee, como también indicó sumariamente, un "espíritu distinto". De hecho, mientras en *Columpio* el tema está investido de una nota melancólica, con *Ninfas*, Monvoisin no sólo reafirma su interés por el arte francés del siglo XVIII, sino que también devuelve a su obra la aparente ligereza y sensualidad de los columpios de Fragonard, en particular *Les hasards heureux de l'escarpolette*, y las escenas de bañistas de J.P. Pater.

Más importante es que la búsqueda de este sensualismo no deja de tener sentido para *Ninfas en el baño*, allana el camino hacia una crítica e ironía de algunas prácticas de pintura de desnudos. Vista con calma, no hay duda de que la pintura invierte en una ambivalencia iconográfica fundamental para su mensaje. Después de todo, no es una escena que contiene solo ninfas. Varios atributos lo avalan. Mientras una parte de las figuras femeninas viste drapeados blancos y semitransparentes, la otra parte viste como las aldeanas, con camisolas con volados y vestidos de diferentes colores. De estas últimas, destaca la figura de pie a la izquierda, vista de espaldas mientras se quita la ropa; la figura de rojo sentada en medio del cuadro; y, aún más explícitamente, la mujer secándose los pies, en primer plano. Además de esta distinción de ropajes Monvoisin inserta otra, igualmente coherente: con la única excepción de la ninfa que tira y "domina" el ritmo del columpio¹⁰, todas sus congéneres llevan flores en la cabeza (atributo tradicionalmente asociado a la virginidad), a diferencia de las aldeanas, que todas llevan cintas de colores (índice de vanidad y, por tanto, de concupiscencia).

coloreada". (1863). Société artistique et littéraire des Bouches-du-Rhône. *Tribune Artistique et littéraire du midi*. Revue mensuelle, septième année. Marseille: Camoin frères, p.134. [Traducción nuestra].

⁸ (1869). *Catalogue du fonds de Goupil et Cie, éditeurs d'estampes, commissionnaires, imprimeurs*. Paris.

⁹ El archivo de Maison Goupil ya no dispone de estos dos grabados. Todavía espero ver otras colecciones francesas que eventualmente puedan tener estos grabados.

¹⁰ Sobre el carácter sexual y "masculino" de las figuras que tiran el columpio, ver: Wentzel, Hans (1964). "Jean-Honoré Fragonards 'Schaukel': Bemerkungen Zur Ikonographie Der Schaukel in Der Bildenden Kunst". Wallraf-Richartz-Jahrbuch, tomo 26, pp. 187-218; Posner, Donald (1982). "The Swinging Women of Watteau and Fragonard". *The Art Bulletin*, tomo 64, n° 1, pp. 75-88.

Haciéndolas coexistir en un mismo espacio de representación, Monvoisin no solo provoca una intersección del mundo ideal y real, de la sensualidad y la sexualidad que estos dos grupos parecen representar, sino que inserta en su pintura un elemento de absoluta actualidad artística, acercándolo a las posturas críticas percibidas en obras de Courbet y Manet. Después de todo, en Monvoisin, la coexistencia de ninfas y aldeanas (¿cortesanas?) también provoca un curioso ruido en el código mitológico del que inicialmente se sirvió para justificar la representación del cuerpo femenino desnudo. Y lo que parece más intrigante: Monvoisin lo hizo cuando se encontraba en Chile.

La tensión entre estos grupos está calculada y se expresa en un detalle absolutamente importante para la comprensión de la obra. En primer plano, la ninfa de la izquierda (con la boca entreabierta) sujeta una mariposa por las alas y dirige su mirada a la más “humana” de las aldeanas, a la derecha, como si se dirigiera a ella. La presencia de este insecto, tal como se representa, tiene un significado claro, compartido por un número importante de artistas activos en las primeras décadas del siglo XIX, entre ellos A. Canova, F. Gérard, J.-L. David, F.-E. Picot y J. Pradier. Se refiere al mito de la elevación de “Psyché” a través del amor. En griego, la palabra significa tanto “alma” como “mariposa”.

En la pintura de Monvoisin, sin embargo, el gesto de la ninfa –que no solo impide volar a la mariposa-alma, sino que también la muestra a su congénere mundana– parece señalar una advertencia a esta última y quizás señalar su incapacidad para soltar el amor carnal para dirigirse hacia amor ideal. El contraste con la ligereza de la ninfa sobre el columpio del fondo no deja de ser importante, ya que otro significado actual del columpio (en su conexión con el elemento aéreo) estaba conectado, precisamente, con la idea de elevación.

Una vez más, Monvoisin volvió, y quizás incluso más directamente, a la idea que sustentaba la historia de amor imposible que había inspirado su *Columpio*, en 1839. También aquí, en sus *Ninfas*, el interés personal del artista por la idea de la (im)posibilidad de la ascensión del alma a través del amor, y en particular (presuntamente) del amor que él mismo tenía, o creía haber dedicado a su esposa, Domenica Festa. En este sentido, no deja de ser interesante descubrir que Monvoisin, en esta misma pintura, atribuye un valor escenográfico a su firma, que funciona como una inscripción en el árbol a la derecha del cuadro, y recuerda así la eventual práctica de los amantes, en expresar sus sentimientos por medio de una perenne inscripción en algún soporte. El carácter paródico de esta firma se percibe con rapidez, especialmente en la oposición que establece con la misma figura de la ninfa en el columpio. Mientras esta último “se eleva” por los aires, teniendo justo detrás un árbol de tamaño monumental que parece replicar su movimiento de sólido ascenso, la imagen *inscrita* que Monvoisin ofrece de sí mismo se coloca sobre el único árbol mutilado (y con su fin confirmado) en la pintura. Los significados de este tipo de representaciones, también frecuentes en el arte francés de los siglos XVIII y XIX, parecen indicar el valor negativo que Monvoisin se atribuyó a sí mismo frente al tema explorado en sus *Ninfas en el baño*.

Finalmente, en lo que se refiere a los aspectos materiales de la obra, cabe señalar una cuadrícula que apoyó la construcción de la pintura y que sugiere, por tanto, la realización de un boceto previo de composición, hasta ahora no localizado.

Fábio D’Almeida

Trad. Helga Garrido Rebolledo

Napoleón Bonaparte,
Cadete de la Escuela
Militar de Brienne,
1857/1870



Óleo sobre tela,
61 x 50 cm
COLECCIÓN MUSEO
NACIONAL DE BELLAS
ARTES, SANTIAGO
INV. PCH-0447 /
REGISTRO 2-1311
DONACIÓN SUZANNE
GAUDEFRY, 1951

PROCEDENCIA
Suzanne Gaudetroy,
Francia, ¿?-1951.

Monvoisin retrata al joven Napoleón Bonaparte como cadete, en su paso por la *École Militaire de Brienne* de Francia, donde permaneció durante cinco años. En 1779, a los diez años, llegó a esta escuela después de pasar unos meses en el *Collège d'Autun*. Continuó en Brienne hasta 1784 – destacándose en matemáticas, según relata el Conde de Narcillac¹– cuando fue admitido en la *École Militaire* de París, ya como *cadette gentillhomme*. Años más tarde, Bonaparte regresó a Brienne como general, liderando una de las batallas napoleónicas más sangrientas –la *Bataille de Brienne-le-Château*–, librando a la ciudad de las tropas prusianas en 1814, un año antes de su caída final.

El retrato posiblemente se realizó después del regreso del artista a París, a partir de 1857. El biógrafo Solá menciona un retrato del General Bonaparte realizado a su regreso lo que nos remite a esta obra. Representado como civil, Napoleón viste un abrigo gris oscuro con cuello dorado y *chorrera* de encaje, cuyas rápidas pinceladas denotan gran destreza en sus detalles blancos. El fondo abstracto presenta tonos similares a la vestimenta, dando un cierto movimiento, acentuado por la posición de su rostro. El cabello corto en la frente y largo en los costados es más recurrente en sus primeros retratos como militar estando ya en la campaña italiana, pero el cabello extremadamente negro no es común en sus representaciones anteriores. Aunque la barba naciente revela su adolescencia, el semblante cargado y la boca cerrada se distancian del período de su juventud en Brienne, desde donde partió cuando tenía quince años. Su mirada profunda dirigida hacia fuera de la tela del lado derecho, alude al futuro del gran general que dominó Europa. Monvoisin muestra algo común con sus compañeros artistas en la concepción del retrato napoleónico, es decir, la idealización de las líneas a favor de la grandeza. Según Délecluze, cuando visita el taller de David, Napoleón le dice al pintor: “ce n'est pas l'exactitude des traits, un petit pois sur le nez, qui font la ressemblance. C'est le caractère de la physionomie, ce qui l'anime, qu'il faut peindre. [...] Personne ne s'informe si les portraits des grands hommes sont ressemblants. Il suffit que leur génie y vive”².

La realización de la pintura en su regreso a París puede relacionarse con la renovación histórica y artística de Napoleón promovida por Louis Philippe y Napoleón III, poseedores ambos de la herencia napoleónica. Durante la Segunda República y el Imperio; Napoleón III, su sobrino, rescata las glorias del pasado francés bajo el mando de Bonaparte, para actualizar el encargo de monumentos ecuestres, retratos y pinturas históricas. Así, pretende fusionar su acción con los hechos pasados y la imagen de Napoleón Bonaparte.

¹ Narcillac, Comte de (1859). *Inauguration de la statue de Napoléon Ier à Brienne*. Troyes: Bouquot.

² Delécluze, Étienne-Jean (1855). *Louis David, son école et son temps: souvenirs*. París: Didier Libraire Éditeur, p. 232. “No es la exactitud de los rasgos, un aspecto de la nariz, lo que hace el parecido. Es el carácter de la fisonomía, lo que la anima, lo que hay que pintar. [...] Nadie se pregunta por el parecido de los retratos de los grandes hombres. Basta con que su genio viva en ellos.”

La fortuna visual del corso durante el período Brienne, cobró mayor peso precisamente en la década de 1850, fecha probable de este retrato. Además de los encargos artísticos de Napoleón III, el testamento de Bonaparte fue leído y ejecutado entre 1853 y 1855 por orden del monarca. Una parte económica indicada en el testamento fue destinada a Brienne, que encargó una estatua de Napoleón por Louis Rochet. Se trataba de crear la imagen inexistente de su juventud y colocar a Brienne en esta fortuna visual. En 1855 el escultor realizó *Bonaparte à Brienne*, estatua de mármol de cuerpo entero hecha a partir de un modelo expuesto en el Salón de 1854, y se colocó un ejemplar de bronce frente al Hôtel de Ville de la ciudad. Posteriormente se fundieron otras estatuas, como la que se conserva en Chateaux de Versailles et Malmaison. Una obra de teatro titulada *Bonaparte à l'École de Brienne*, de J. Gabriel, de Villeneuve et Masson se representó en el Théâtre de la Gaité en París en 1855, uniéndose a las bellas artes para representar esta etapa de su vida.

Además de Bonaparte como *cadette*, Monvoisin habría realizado otro retrato titulado Napoleón en Rusia, hoy en día desaparecido³, y también de su hijo Napoleón II, el “Aguilucho”, mencionado por el biógrafo David James. Monvoisin representó a otros militares, como Nicolas Joseph Beaurepaire, un general del período de la coalición, el general Marc-Jean Demarçay y el mariscal Nicolas-Charles Oudinot (Châteaux de Versailles et de Trianon), activos en el ejército napoleónico. Este último se acerca a la composición de Bonaparte, aunque Oudinot tiene el rostro girado hacia la izquierda, mirando hacia afuera de la tela en contraposición al cuerpo hacia la derecha. El rostro opuesto al cuerpo, la fuerza psicológica y la impresión de acción de Bonaparte remiten a otros retratos, como el inacabado de Jacques-Louis David o la tela de Antoine-Jean Gros que representa a Napoleón en Arcole, ambos conservados en el Musée du Louvre.

El retrato de Napoleón pintado por Monvoisin forma parte del conjunto de obras orientadas a la renovación de la imagen del corso, contribuyendo a la expansión de su representación en la juventud y, al mismo tiempo, revitalizando y exaltando su patrimonio político.

Elaine Dias

³ Catálogo del Mobiliario. Palacio Urmeneta, p. 31.

EXPOSICIONES



Exhibición *Academia Francesa en Roma*, Academia Francesa, Roma, 1823

Salón de París, Museo del Louvre, París, 1824

Salón de París, Museo del Louvre, París, 1827

Salón de París, Museo del Louvre, París, 1833

Salón Oficial, Musée Royal, París, 1837

Salón de París, Museo del Louvre, París, 1841

Exposición individual Universidad de Chile, Universidad de Chile, Santiago, 1843

Salón de París, El Palacio de la Industria y de las Bellas Artes, París, 1859

Exposición Nacional de Artes e Industrias, Mercado Central, Santiago, 1872

Exposición de Pinturas, Palacio del Congreso Nacional, Santiago, 1877

Exposición del *Colonaje*, Palacio de los Gobernadores, Santiago, 1873

Exposición de Pinturas organizada en el Palacio del Congreso, Palacio del ex Congreso Nacional, Santiago, 1877

Exposición de Pinturas en la *Quinta Normal*, organizada por Manuel Renjifo en beneficio para la Cruz Roja, Santiago, 1887

Exposición *Monvoisin*, El Mercurio, Santiago, 1912(a)

Exposición de Cuadros. *Pertenecientes a algunas colecciones particulares de Santiago*, Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago, 1912(b)

Exposición del retrato en la *plástica chilena*, Instituto de Extensión de Artes Plásticas de la Universidad de Chile, Santiago, 1949

Homenaje a nuestros maestros plásticos, Ministerio de Educación, Santiago, 1950

Raymond Quinsac Monvoisin, Instituto de Extensión de la Universidad de Chile, Santiago, 1955

Monvoisin, Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, 1969

Rostros del Pasado, Museo Histórico Nacional, Santiago, 2006

Precursores Extranjeros en la Pintura Chilena, Instituto Cultural de las Condes, Santiago, 1974

El niño en la pintura chilena, Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago, 1979

Doble de letras: mujeres y trazos escritos: Voces, rostros y escrituras de mujeres en el Siglo XIX, Museo Histórico Nacional, Santiago, 2009

Centenario. Colección Museo Nacional de Bellas Artes 1910-2010, Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago, 2010

Diecinueveinte: construcción del imaginario pictórico en Chile, Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago, 2011

Arte en Chile: tres miradas. Colección MNBA, Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago, 2014(a)

Re-tratadas, pinturas y vestuario del siglo XIX, Casa-Museo Santa Rosa de Apoquindo, Santiago, 2014(b)

Puro Chile. Paisaje y territorio, Centro Cultural La Moneda, 2014(c)

Las mujeres de Monvoisin, Corporación Cultural de Vitacura, Santiago, 2015

(En)clave masculino. Colección MNBA, Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago, 2016

Antúñez Centenario: El museo en tiempos de revolución, Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago, 2019

Luchas por el Arte. Mapa de relaciones y disputas por la hegemonía del arte (1843-1933). Colección MNBA, Museo Nacional de Bellas Artes, 2022

BIBLIOGRAFÍA

(1823). "Ausstellung der Französischen Akademie in Rom", *Morgenblatt für gebildete Stände*, Stuttgart, núm. 62, agosto.

(1824). *Explication des ouvrages de peinture et dessins, sculpture, architecture et gravure des artistes vivants*. París: Salon des artistes français.

(1824). *Revue critique des productions de peinture, sculpture, gravure, exposées au salon de 1824*. París.

(1827). *Explication des ouvrages de peinture et dessins, sculpture, architecture et gravure des artistes vivants*. París: Dubray. Salon des artistes français.

(1833). Société libre des beaux-arts (París). *Journal des artistes: annonce et compte rendu des ouvrages de ...* París, Año VII, 1er. Vol N° 15, 14 de abril.

(1837). *Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et lithographie des artistes vivants, exposés au Musée Royal*, le 1er. mars. París: Musée Royal.

(1837). A. T., "Salon de 1837 (deuxième article)", *Le Courier français*, París, 7 de marzo.

(1837). "Salon de 1837. Tableaux de genre historique et autres", *Journal des beaux-arts et de la littérature: littérature, peinture, sculpture, gravure, architecture, archéologie, art dramatique, musique*, París, 26 de marzo.

(1837). "Salon de 1837", *Le Charivari*, París, 9 de abril.

(1837). A. E., "Salon de 1837", *Le Courier du Gard*, Nîmes, 6 de mayo.

(1841). "Salon 1841. Composition de Grandeur Naturelle", *L'Artiste: journal de la littérature et des beaux-arts*.

(1843). "Un grande artista en Chile", *El Progreso*, 13 de enero, Santiago, Año 1, N° 54

(1843). "Exposición pública de los cuadros del señor Monvoisin", *El Progreso*. Santiago, año 1, n° 97, 4 de marzo.

(1843). "Niño parisiense pezcando (sic)", *El Progreso*, 4 de marzo 1843, año 1, N° 97

(1843). "Nuestro folletín [...]", *El Progreso*, Diario Comercial, Político y Literario. Santiago, Año 1 N° 102, 10 de marzo.

(1843-1846). *Anales de la Universidad de Chile correspondientes al año de 1843 i al de 1844*. Santiago: Imprenta del Siglo.

(1849). "Pintura", *El Corsario*, n.86, 28 de julio.

(1859). *Explication des ouvrages de peinture et dessins, sculpture, architecture et gravure et architecture exposis au Palais des Champe-Elysées le 15 avril 1859*. Ministère de la Maison de L'Empereur. Direction générale des Musées Impériaux. Exposition publique des ouvrages des artistes vivants pour l'année 1859.

(1870). Pagés de Noyez, "La peintre Monvoisin", *Figaro. Journal non politique*, París, 31 de marzo.

(1872). *Catálogo Exposición Nacional de Artes e Industria en Santiago de Chile*. Santiago: Imprenta de la Librería del Mercurio.

(1898). *Catálogo del mobiliario, obras de arte i cuadros de pintura pertenecientes a la sucesión del señor Jose Tomás Urmeneta*. Santiago: Imp. Roma.

(1912). "La exposición de Monvoisin", *Zig Zag*, Santiago, n° 401, 26 de octubre.

(1922). "Un pintor nacional olvidado. José Manuel Ramírez Rosales", *Chile Magazine*, Año 1, N°12.

(2009). *Doble de letras: mujeres y trazos escritos. Voces, rostros y escrituras de mujeres en el siglo XIX*, Santiago: Museo Histórico Nacional.

(2007). *Catálogo de la exhibición permanente*. Santiago: Museo Histórico Nacional.

(2010). *Colección Museo Nacional de Bellas Artes 1910-2010*. Santiago: Museo Nacional de Bellas Artes.

(2019). "Develamiento de identidades, recuperación de una firma", Centro Nacional de Conservación y Restauración.

(2019). Monge & Cia. Arte y Patrimonio, *Gran subasta de la colección del señor Atilio Capomassi Pareto. Pintura europea y nacional, esculturas, muebles ingleses, franceses, alfombras persas de gran calidad y excepcional conjunto de arte oriental*. Santiago.

AGUAYO, Tomás (2017). "Informe de resultados de análisis. LPC-227". Documento interno CNCR.

ALLAMAND, Ana Francisca (2008). *Raimundo Monvoisin. Retrartista neoclásico de la elite romántica*. Santiago: Origo Ediciones.

ALVARADO, Isabel, GUAJARDO, Verónica y MEIROVICH, Sigal (2014). *Retratos femeninos del siglo XIX. La representación pictórica del vestuario*. Informes de los Proyectos del Fondo de investigación Patrimonial 2013, Santiago: Dirección de Bibliotecas Archivos y Museos.

ÁLVAREZ PIRACÉS, Rosario (2007). *Teatro Municipal de Santiago, 150 años*. Santiago: Corporación Cultural de Santiago.

ÁLVAREZ URQUIETA, Luis (1928). *Pintura en Chile. Colección Luis Álvarez Urquieta*. Santiago: Impr. La ilustración.

----- (1941). “Notas sobre Raimundo Augusto Quinsac Monvoisin”, *Boletín de la Academia Chilena de la Historia*, Santiago, nº 17.

AMIGO, Roberto (2007). “Beduinos en la Pampa. Apuntes sobre la imagen del gaucho y el orientalismo de los pintores franceses”, *Historia y Sociedad, Medellín*, nº 13.

AMUNÁTEGUI, Miguel Luis (1882). *Vida de don Andrés Bello*. Santiago: Pedro G. Ramírez.

AVARIA, Luis Valencia (1943). “Memorias íntimas de don Pedro Félix Vicuña Aguirre”, *Separata del Boletín de la Academia Chilena de la Historia*, Santiago: Imprenta El Esfuerzo.

AVILA MARTEL, Alamiro de (1981). “El retrato escultórico de Andrés Bello y su autor Auguste François”, *Boletín de la Academia Chilena de la Historia*, Santiago, nº 92.

ASTRUC, Zacharie (1859). “Les 14 stations du Salon: 1859; suivies d'une histoire douloureuse”, *Le Quart d'heure: gazette des gens demi-sérieux*. Paris, Tome troisième, 20 mai.

BÁEZ, Rolando y CORTÉS, Gloria (2019). “Primeras aproximaciones críticas al concepto de género y discipulaje. El caso de Clara Filleul”, en CORTES, Gloria y DRIEN, Marcela. *Raymond Monvoisin y sus discípulos Avances de Investigación*. Santiago: Universidad Adolfo Ibáñez – Ril Editores.

BINDIS, Ricardo (2006). *Pintura chilena. Doscientos años*. Santiago: Origo Ediciones.

BLANCO, José Miguel (1887). “Exposición de Pinturas en la Quinta Normal”, *El Taller Ilustrado*. Santiago, año II, nº 71, febrero.

BOCAZ, Luis (2000). *Andrés Bello: una biografía cultural*. Bogotá: Convenio Andrés Bello.

BRUNET, Richon (1912). “Conversando sobre arte. Monvoisin”, *Selecta*, Santiago, año IV, nº 8.

CANCINO, Eva y Marcela DRIEN (2019). “Monvoisin en América: Itinerarios de Exhibición”, en: CORTES, Gloria y CORTES, Gloria y DRIEN, Marcela (eds.). *Raymond Monvoisin y sus discípulos Avances de Investigación*. Santiago: Universidad Adolfo Ibáñez – Ril Editores.

CIARLANTINI, Paola (2010). “Il percorso biografico-artistico di Clorinda Corradi Pantanelli, “musa” di Carlo Leopardi”, *Quaderni Musicali Marchigiani*, 10. Atti del Convegno “Cantante di Marca”.

CORTÉS, Gloria y DRIEN, Marcela (eds.) (2019). *Raymond Monvoisin y sus discípulos. Avances de investigación*. Santiago: Universidad Adolfo Ibáñez – Ril Editores.

CORTÉS, Gloria; CUEVAS, Jaime (2019). “Género y discipulaje. Los casos de Clara Filleul y Procesa Sarmiento en el “taller Monvoisin”. Análisis de las colecciones del Museo Nacional de Bellas Artes y del Museo Histórico Nacional”, Fondo de apoyo a la investigación patrimonial 2018, Santiago: Subdirección de Investigación.

----- (2023). “Autenticidad, mercado y comercialización de obras de arte en el siglo XIX en el “contexto Monvoisin””, en: CORTÉS, Gloria; CUEVAS, Jaime (eds.). *Monvoisin en*

América. Identidades, atribuciones y mercado del arte. Santiago: Subdirección de Investigación del Servicio Nacional del Patrimonio Cultural.

----- (2023). *Monvoisin en América. Identidades, atribuciones y mercado del arte*. Santiago: Subdirección de Investigación del Servicio Nacional del Patrimonio Cultural.

CRUZ, Isabel y RODRÍGUEZ, Hernán (1977). *Arte. Museo de Bellas Artes. Pintura en Chile*. Santiago: Museo Nacional de Bellas Artes, Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos.

CRUZ, Isabel (1984). *Arte en Chile. Historia de la Pintura y Escultura desde la Colonia al siglo XX*. Santiago: Editorial Antártica.

CUEVAS, Jaime y MARTINEZ, Juan Manuel (2019). “Notas sobre el catastro y documentación de la obra de Raymond Quinsac Monvoisin en América. El caso de las pinturas de José Miguel Infante (1844) y Elisa Bravo Jaramillo de Bañados, mujer del cacique (1859)”, en CORTES, Gloria y DRIEN, Marcela (eds.). *Raymond Monvoisin y sus discípulos Avances de Investigación*. Santiago: Universidad Adolfo Ibáñez – Ril editores.

CHEVALIER, Alain (1996). “Séance du 9 Thermidor”, *Catalogue des peintures, sculptures et dessins*. Vizille: Musée de la Révolution française.

DE LA MAZA, Josefina (2013). “Itinerarios de una vida: el álbum de Isidora Zegers de Huneeus” en: *Álbum de Isidora Zegers de Huneeus*. Santiago: Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos.

----- (2013). “Del naufragio al cautiverio: Pintores europeos, mujeres chilenas e indios Mapuche a mediados del siglo XIX”, *Artelogie*. Nº5.

DE RAMÓN, Emma (2013). “Norma y el desacato: la sociedad chilena frente a la irrupción de las mujeres artistas (1840-1850)” en *Seminario Historia del arte y feminismo. Relatos, lecturas, escrituras, omisiones*. Santiago: Museo Nacional de Bellas Artes.

DEDIEU, Jean Pierre; ENRÍQUEZ, Lucrecia y CID RODRÍGUEZ, Gabriel (2015). “Fabricación heroica y construcción de la memoria histórica chilena (1844-1875)”. *Caravelle* 104. Publicado el 06 octubre 2015, consultado el 29 junio 2020.

DELUTIS-EICHENBERGER, Angela (2016). “National Consciousness and Shared Americanism in Hero Formation: Representations of Andrés Bello in Nineteenth-Century Chile”, *Bulletin of Spanish Studies*, Glasgow, vol. 93 nº 1.

ECHÁURREN, Francisco (1872). *La corona del héroe. Recopilación de datos i documentos para perpetuar la memoria del jeneral don Bernardo O'Higgins*. Santiago: Imprenta Nacional.

ESTEVEZ LIMA, Valéria Alves (2009). “Alessandro Ciccarelli e Quinsac Monvoisin: arte e política na América oitocentista” en *V Encontro de História da Arte*. Campinas, Universidade Estadual de Campinas.

----- (2010). “Raymond Quinsac Monvoisin: a trajetória do artista no Continente Americano (1842-1857)” en: *Anais do XXX Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte*. Rio de Janeiro, Comitê Brasileiro de História da Arte.

----- (2013). “Intelectuais, Política e Cultura Visual no Chile Oitocentista” en *XXVII Simpósio Nacional de História*. Natal: Associação Nacional de História.

FELIÚ CRUZ, Guillermo (1955). “La sociedad chilena que conoció Monvoisin”, en *Monvoisin*. Santiago: Instituto de Extensión de Artes Plásticas de la Universidad de Chile.

----- (1958). *Benjamín Vicuña Mackenna, el historiador. Ensayo*. Santiago: Ediciones de los Anales de la Universidad de Chile.

FLORES ARAOZ, José (1941). “Raimundo Monvoisin”, *Cultura Peruana Revista bimestral ilustrada*, Lima, n° 1 y 2, enero-febrero y marzo.

GALAZ, Gaspar e IVELIC, Milan (1981). *La pintura en Chile. Desde la colonia hasta 1981*. Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso.

GARRELS, Elizabeth (2010). “Sarmiento, el orientalismo y la biografía criminal: Ali Pasha de Tepelen y Juan Facundo Quiroga.” *Monteagudo*, 3ª. época – N° 16.

GODOY, Hernán (1989). *Imagen Femenina en las Artes Visuales en Chile*. Santiago: Lord Cochrane.

GRASES, Pedro (1980). *Los retratos de Bello*. Caracas: Publicaciones del Banco Central de Venezuela.

GUARDA O.S.B., Gabriel (1979). *La sociedad en Chile austral antes de la colonización alemana (1645-1845)*. Santiago de Chile: Andrés Bello.

----- (2015). *Los ochocientos. La rama menor de la familia Larraín y las élites en 1810*. Santiago: Patrimonio Cultural.

GUTIÉRREZ VIÑUALES, Rodrigo (1996). “Arte de los países del cono sur. De las estéticas emancipadoras a los nacionalismos (1830-1920)”, en *Historia del Arte Iberoamericano*, Madrid: Organización de Estados Iberoamericanos.

GUYOT, M. (1833). *Annuaire des artistes français* / par M. Guyot de Fère 2e. Année, François-Fortuné (1791-18).

GUZMÁN, Fernando y KELLER, Natalia (2020). “Del salón al templo: Pintura religiosa de Raymond Monvoisin en Chile” en CORTÉS, Gloria y CORTES, Gloria y DRIEN, Marcela (eds.). *Raymond Monvoisin y sus discípulos: Avances de investigación*. Santiago: Universidad Adolfo Ibáñez - Ril Editores.

JAKSIC, Iván (2001). *Andrés Bello. Scholarship and Nation-Building in Nineteenth-Century Latin America*. Cambridge: Cambridge University Press.

----- (2010). *Andrés Bello. La pasión por el orden*. Santiago: Editorial Universitaria.

JAL, Auguste (1824). *L'artiste et le philosophe, entretiens critiques sur le salon de 1824*, Paris.

----- (1828). *Esquisses, croquis, pochades, ou tout ce qu'on voudra sur le Salon de 1827*, París

----- (1833). *Les causeries du Louvre: salon de 1833* / París.

JAMES, David (1949). *Monvoisin*. Buenos Aires: Emecé.

----- (1951). “Nuevos apuntes sobre la vida y obra de Raymond Quinsac Monvoisin”, *Boletín de la Academia Chilena de la Historia*, Santiago, año XVIII, n° 44.

----- (1954). “Ensayo de catalogación descriptiva de la obra pictórica de Monvoisin antes de su viaje a América”, *Boletín de la Academia Chilena de la Historia*, Primer Semestre, Año XXI, N° 50.

LACOUR, Pierre (1824). “Aristomène dans la Ceada”, *Musée de l' Aquitaine: journal uniquement consacré aux sciences, à la littérature et aux arts*. Tome Troisième, Bordeaux.

LAVIRON, Gabriel-Joseph-Hippolyte (1833). *Le salon de 1833* / par G. Laviron et B. Galbacio; orné de ... París.

L. B. [BATTISIER, Louis] (1842). “M. Monvoisin”, *L'Artiste: journal de la littérature et des beaux-arts*, 3era serie, tomo 1.

LIMA, Valeria (2010). “Raymond Quinsac Monvoisin: a trajetória do artista no Continente Americano (1842-1857)”, en *Anais do XXX Colóquio do ComItê Brasileiro de História da Arte*, CBHA, Rio de Janeiro.

MALOSETTI COSTA, Laura (1993). “El rapto de cautivas blancas. Un aspecto erótico de la barbarie en la plástica rioplatense del siglo XIX” en *Arte, Historia e Identidad en América. Visiones Comaprativas. Actas del XVII Coloquio Internacional de Historia de Historia del Arte*. México: Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Autónoma de México, Tomo II.

----- (2014). *La seducción fatal. Imaginarios eróticos del siglo XIX*. Buenos Aires: Museo Nacional de Bellas Artes – Biblioteca Nacional.

----- (2018). *Tabaré cosmopolita. Migraciones y ambivalencias del héroe trágico*. Montevideo: Museo Zorrilla.

MARINO, Marcelo (2019). “Un pincel a la moda. Breves apuntes para la observación de la indumentaria en las obras de Raymond Quinsac Monvoisin” en CORTÉS, Gloria y DRIEN, Marcela (eds.), *Raymond Monvoisin y sus discípulos. Avances de investigación*. Santiago: Universidad Adolfo Ibáñez - Ril Editores.

MARINO, Marcelo (2020). “Raymond Monvoisin. El estilo y la práctica pictórica como dispositivos de transferencia de las modas y de modelos de apariencia”. En *Objetos migrantes, fronteras y transculturalidad. Arte y cultura visual en el siglo XIX latinoamericano*, Anuario del Instituto de Investigaciones sobre el patrimonio cultural, Año 7, octubre. Buenos Aires: Tarea.

MARTÍNEZ, Juan Manuel (2009). *La pintura como memoria histórica*. Santiago: Museo Histórico Nacional.

----- (2014). *Arte en Chile: 3 miradas. El poder de la imagen*, vol. 1. Santiago: Museo Nacional de Bellas Artes.

MATYOKA YEAGER, Gertrude (1977). "Barros Arana, Vicuña Mackenna, Amunátegui: The Historian as National Educator." *Journal of Interamerican Studies and World Affairs* 19, n. 2 (mayo).

MIRMONT, H. de la Ville de (1899). *Histoire du musée de Bordeaux: Tome premier. Les origines. Histoire du musée pendant le Consulat, l'Empire et la Restauration (1801-1830)*. Bordeaux.

MOLINARE, Nicanor (1915). "Iconografía de don Bernardo O'Higgins", *Pacífico Magazine*, Santiago (diciembre).

MOLINEROS, Claudio (2019). *Pintura y vida cotidiana con Raymond Monvoisin en Chile*. Santiago: eBook Kindle.

MONTECINO, Sonia y ARAYA, Alejandra (eds.) (2011). *Materia y memoria: tesoros patrimoniales de la Universidad de Chile*. Santiago: Universidad de Chile.

MOURE, Manuel Magallanes (1905). "Monvoisin", *Revista Zig-Zag*. 59 v., (abril).

MUÑOZ, Reinaldo (1910). *La iglesia Catedral de Concepción de Chile, datos para su historia*. Concepción: Litografía e imprenta J. V. Soulodre & Cia.

MUÑOZ SOUGARRET, Jorge (2010). "El naufragio del Bergantín Joven Daniel, 1849. El indígena en el imaginario histórico de Chile", en *Tiempo Histórico*. Santiago: Universidad Academia de Humanismo Cristiano, N°1.

OPAZO MATURANA, Gustavo (1933). "El nieto del virrey, vida de don Demetrio O'Higgins, 1808-1868", *Revista Chilena de Historia y Geografía* LXXIV, n. 78 (enero-abril).

ORREGO LUCO, Eugenio (1937). *Iconografía de O'Higgins*. Santiago: Universidad de Chile.

ORREGO VICUÑA, Eugenio (1933). *Iconografía de O'Higgins*. Santiago: Universidad de Chile.

OSSA, Carolina y OLEA, Humberto (2022). "Las firmas de Raymond Quinsac Monvoisin", en OSSA, Carolina (ed.). *Estudios e intervenciones de restauración de la obra de Raymond Quinsac Monvoisin*. Santiago: Universidad Adolfo Ibáñez - Ril Editores.

OSSA, Nena (1984). *Museo Nacional de Bellas Artes, Colección Chile y su Cultura*. Santiago: Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos.

PEÑA MUÑOZ, Manuel (2012). *Ayer soñé con Valparaíso: crónicas porteñas*. Santiago: Ril Editores.

PEREIRA SALAS, Eugenio (1955). "La existencia romántica de un artista neo-clásico", en *Monvoisin*. Santiago: Instituto de Extensión de Artes Plásticas de la Universidad de Chile.
----- (1992). "La enseñanza artística en el plano educacional", en *Estudios sobre la historia del arte en Chile Republicano*. Santiago: Ediciones de la Universidad de Chile.

PILLET, Fabien (1824). *Une matinée au Salon, ou Les peintres de l'École passés en revue, critique des tableaux et sculptures de l'Exposition de 1824*. Paris.

RICHON BRUNET, Ricardo (1909). "Conversando sobre arte. El arte del retrato y su importancia histórica. (A propósito de Monvoisin)", *Selecta*, Santiago, n° 5.

----- (1912). "Conversando sobre arte, Monvoisin", *Selecta*, Santiago, n° 8, noviembre.

RÍPODAS ARDANAZ, Daisy (1962-63). "Vicente Fidel López y la novela histórica: Un ensayo inicial desconocido.", *Revista de Historia Americana y Argentina*. Facultad de Filosofía y Letras: Univ. Nacional de Cuyo, Mendoza, Argentina. IV, 7 y 8.

RODRIGUEZ VILLEGAS, Hernán (1982). *Museo Histórico Nacional*. Santiago: Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos.

ROJAS, Alicia (1981). *Historia de la pintura chilena*. Santiago: Banco Español Chile.

ROMERA, Antonio (1942). "El siglo de Monvoisin", *Revista Atenea*, N°203, año XIX, Tomo LXVIII, Universidad de Concepción.

----- (1950). *Razón y poesía de la pintura*. Santiago: Ediciones Nuevo Extremo.

----- (1951). *Historia de la pintura chilena*. Santiago: Editorial del Pacífico.

----- (1955). "Monvoisin como punto de coincidencia de corrientes estéticas diversas", en *Monvoisin*. Santiago: Instituto de Extensión de Artes Plásticas de la Universidad de Chile.

----- (1969). *Asedio a la pintura chilena: (desde el Mulato Gil a los bodegones literarios de Luis Durand)*. Santiago: Nacimiento.

SARMIENTO, Domingo Faustino (1843). "Pinturas del Sr. Monvoisin", *El Progreso*, Santiago, 3 de marzo.

----- (1884). "Salón de Pintura de San Juan (El Nacional, Julio 3 de 1884)", en BELÍN SARMIENTO, Augusto (1900). *Las obras de D. F. Sarmiento publicadas bajo los auspicios del gobierno argentino*, Tomo XLVI. Buenos Aires: Imprenta y Litografía Mariano Moreno.

SAÚL, Ernesto (1972). *Pintura social en Chile*, colección Nosotros los chilenos. Santiago: Editora Nacional Quimantú.

SCHIAFFINO, Eduardo (1926). "La vera efigie. D. Juan Manuel Rozas pintado por Monvoisin.", *Recodos en el sendero*. París: Editorial Excelsior.

SOLÁ, Miguel y GUTIÉRREZ, Ricardo (1948). *Raymond Quinsac Monvoisin. Su vida y su obra en América*. Buenos Aires: Academia Nacional de Bellas Artes.
TRONCOSO NARVÁEZ, Roberto (1986). *Historia de Quilpué*, Tomo II. Ilustre Municipalidad de Quilpué.

VICUÑA MACKENNA, Benjamín (1860). *El ostracismo del jeneral D. Bernardo O'Higgins sobre documentos inéditos y noticias auténticas*. Valparaíso: Imprenta y Librería del Mercurio de Santos Tornero.

----- (1864). *Los últimos días del capitán general don Bernardo O'Higgins*. Santiago: Imprenta Chilena de Herrera.

----- (1873). *Catálogo razonado de la Exposición del Coloniaje celebrada en Santiago de Chile en setiembre de 1873*. Santiago: Imprenta de Sud-América.

----- (1882). *Vida del capitán general de Chile Don Bernardo O'Higgins: brigadier de la República Argentina i gran mariscal del Perú*. Santiago: R. Jover.

----- (1884). "El arte nacional i su estadística ante la exposición de 1884", *Revista de Artes y Letras*, Santiago, año I, N° 9, Tomo II, 15 de noviembre.

VIEIRA CHRISTO, Maraliz de Castro (2010). "Monvoisin no Salon de 1859: Índios, mestiçagem e pessimismo" en: *VI EHA - Encontro de história da arte* – UNICAMP.

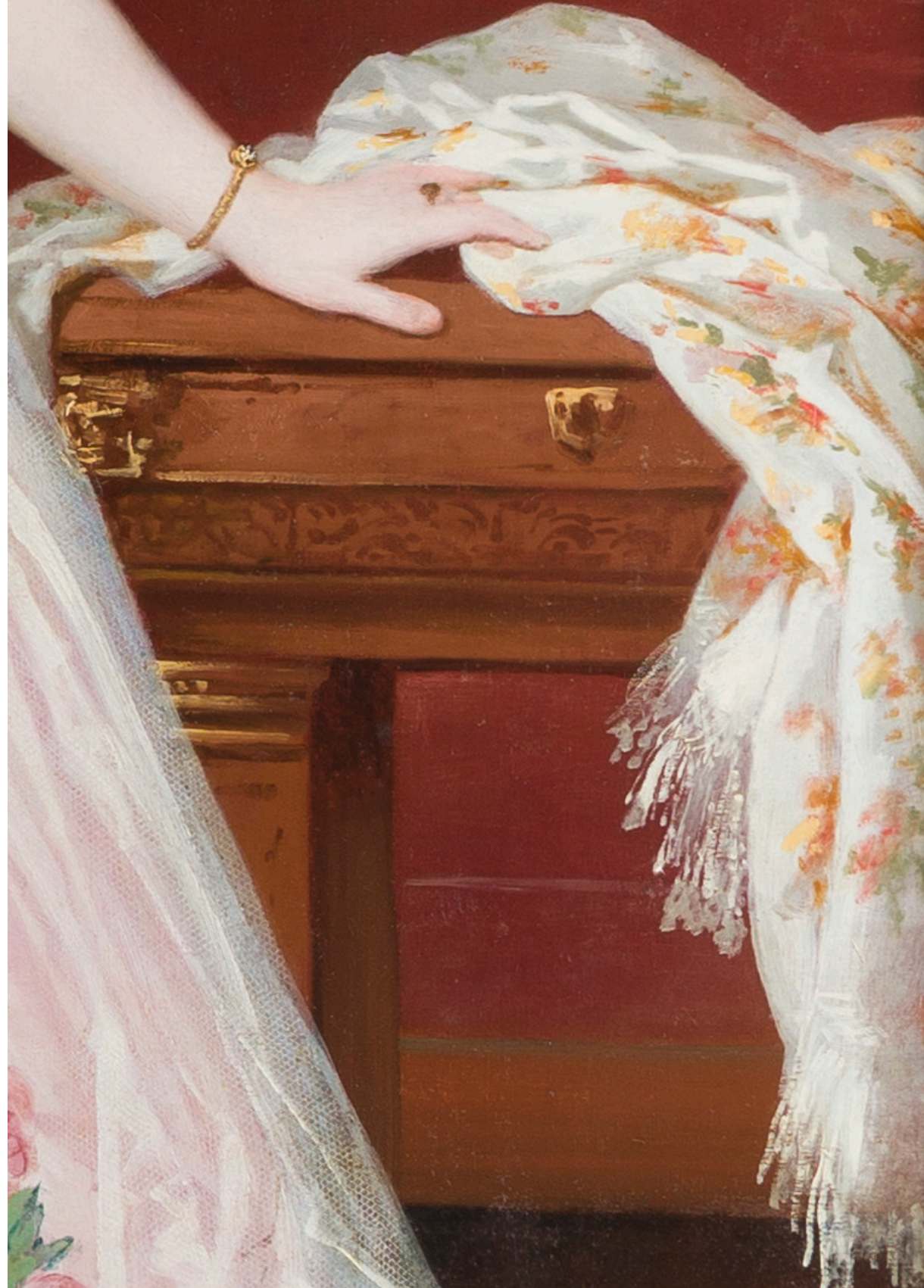
----- (2013). "A Revolução Francesa no Chile e a pintura histórica de Raymond Monvoisin" en: *Anais do XXXIII Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte*, Río de Janeiro: Comitê Brasileiro de História da Arte, Universidade Federal do Rio de Janeiro.

VILA SILVA, Waldo (1955). "Monvoisin y su escuela", en VV. AA. *Monvoisin*, Santiago: Instituto de Extensión de Artes Plásticas, Universidad de Chile.

VOIONMAA TANNER, Liisa (2005). *Escultura pública: del monumento conmemorativo a la escultura urbana, Santiago 1792-2004*. Santiago: Ocho Libros.

VV.AA. (1955). *Monvoisin*. Santiago: Instituto de Extensión de Artes Plásticas de la Universidad de Chile.

VV.AA. (1984). *Museo Nacional de Bellas Artes, Colección Chile y su cultura*. Santiago: Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos.



EXPOSICIÓN
EPISODIO MONVOISIN
UN PINTOR FRANCÉS EN EL
CHILE DEL S XIX
10 abril a 31 de agosto 2025

DIRECCIÓN MNBA
Varinia Brodsky

CURADURÍA
Roberto Amigo

COORDINACIÓN ARTÍSTICA
MNBA
Daniela Berger

COORDINADORA EN CHILE
PROYECTO MONVOISIN EN
AMÉRICA
Gloria Cortés

COORDINACIÓN PROYECTO
EXPOSITIVO
Jaime Cuevas

ÁREA EXPOSICIONES
María de los Ángeles Marchant
Pamela Fuentes
Alejandra Rivera

GESTIÓN PATRIMONIAL Y
CONSERVACIÓN
Carolina Ossa
Manuel Alvarado
Eva Cancino
Carolina Correa
María José Escudero
Eloísa Ide
Frida Luna
Gisella Moreti
Emi Morgado
Olga Pinilla
Leslie Silva

DISEÑO MUSEOGRÁFICO
Sumo

DISEÑO GRÁFICO
Lorena Musa
Wladimir Marinkovic

ÁREA COMUNICACIONES
Paula Fiamma
Paula Celis
Ximena Villanueva

MONTAJE
Adrián Gutiérrez
Marcelo Céspedes
Jonathan Echegaray
Gonzalo Espinoza
Swen Hauser

ILUMINACIÓN
Jona Galaz

MONTAJE CONCEPCIÓN
Camila Martorell
Pedro Fuentealba
Hugo Fierro
Víctor Flores
Sebastián Rivas

ÁREA DE MEDIACIÓN Y
EDUCACIÓN
Graciela Echiburu
Matías Cornejo
Constanza Nilo
Mariana Vadell

ACCESIBILIDAD
Asociación CreA
Natalia Miralles

MATERIAL AUDIOVISUAL
Romina Díaz
Denisse Leighthon
Gonzalo Ramírez
CNCR

AGRADECIMIENTOS
Palacio de la Moneda,
Presidencia de Chile
Coleccionistas privados
Banco Central
Catedral de la Santísima
Concepción
Centro Nacional
de Conservación y
Restauración (CNCR)
Embajada de Francia en
Chile
Ilustre Municipalidad de
Santiago
Museo Ciudadano Vicuña
Mackenna
Museo de Artes Decorativas
Museo de Bellas Artes de
Viña del Mar
Museo del Carmen de
Maipú

Museo de Colchagua
Museo Histórico Nacional
Museo O'Higginiano y de Bellas
Artes de Talca
Museo Palacio Cousiño
Universidad de Chile

CATÁLOGO

PRESENTACIÓN
Varinia Brodsky

TEXTOS
Roberto Amigo
Gloria Cortés Aliaga
Jaime Cuevas
Maraliz de Castro Vieira
Christo
Fábio D'Almeida
José de Nordenflycht
Elaine Días
Emanuel Díaz
Pablo Diener
Marcela Drien
Fernando Guzmán
Nicole Iroume
Natalia Keller
Ricardo Kusunoki
Natalia Majluf
Laura Malosetti
Marcelo Marino
Juan Manuel Martínez
Carolina Ossa
Fernanda Pitta
Catalina Valdés
Luis Eduardo Wuffarden

EDICIÓN Y CORRECCIÓN
Gloria Cortés Aliaga

DISEÑO
Lorena Musa Castillo

FOTOGRAFÍAS SALA
copyright ©
Lorena Ormeño

EQUIPO MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES

DIRECCIÓN
Varinia Brodsky Zimmermann

ASISTENTE DIRECCIÓN
Ignacio Gallegos Cerda

ÁREA ARTÍSTICA
JEFA ÁREA ARTÍSTICA
Daniela Berger Prado

CURADORAS
Gloria Cortés Aliaga
Paula Honorato Crespo

EXPOSICIONES
María de los Ángeles Marchant L.
Pamela Fuentes Miranda
Pedro Fuentealba Campos

DISEÑO GRÁFICO
Lorena Musa Castillo
Claudio Vidal Hernández

INNOVACIÓN Y TECNOLOGÍA
Romina Díaz Navarrete

MEDIACIÓN Y EDUCACIÓN
Graciela Echiburu Belletti
Matías Cornejo González
Constanza Nilo Ruiz
Mariana Vadell Weiss

ARQUITECTURA Y MUSEOGRAFÍA
Camila Martorell Felis
Magdalena Vergara Vildósola

MONTAJE
Adrián Gutiérrez Villanueva
Stephan Aravena Manterola
Marcelo Céspedes Márquez
Jonathan Echegaray Olivos
Gonzalo Espinoza Leiva
Jona Galaz Irrarrázabal
Mario Silva Urrutia

ÁREA GESTIÓN PATRIMONIAL
JEFA ÁREA GESTIÓN PATRIMONIAL
Tania Salazar Maestri

Eva Cancino Fuentes
Manuel Alvarado Cornejo
Carolina Correa Orozco
María José Escudero Maturana
Eloísa Ide Pizarro
Hugo Núñez Marcos
Florencia San Martín Guillén

CENTRO DE DOCUMENTACIÓN
ANGÉLICA PÉREZ GERMAIN
JEFA CEDOC
Alejandra Wolff Rojas

Carlos Alarcón Cárdenas
Anita María Moreno Donoso
Juan Pablo Muñoz Rojas
Gonzalo Ramírez Cruz

AREA COMUNICACIONES Y RELACIONES
INSTITUCIONALES

JEFA ÁREA COMUNICACIONES
María José Vilches García

Paula Fiamma Terrazas
Paula Celis Díaz

ÁREA ADMINISTRACIÓN
Y FINANZAS

JEFE ÁREA ADMINISTRACIÓN
Y FINANZAS
Manuel Arenas Bustos

Marcela Krumm Gili
Daniela Necul Escobar
Elizabeth Ronda Valdés
Paola Santibáñez Palomera
Hugo Sepúlveda Cabas

SEGURIDAD
Rodrigo Barrera Jaña
Fernanda Cáceres Plaza
Alejandro Contreras
Gutiérrez
Alejandro Díaz Moraga
Germán Flores Flores
Sergio Muñoz Sepulveda
Héctor Ojeda Ormero
Hernán Oyarce Ulloa
Roberto Sandoval
Escárate
Eduardo Vargas Jara
Pablo Véliz Díaz
Jorge Viveros Reyes

AUTORIZACIÓN SALIDA E
INTERNACIÓN OBRAS DE
ARTE
Sebastián Vera Vivanco
Daniela Cornejo Cornejo





<https://quinsac.mnba.gob.cl/>

PRESENTA



Este catálogo fue impreso con motivo de la exposición *EPISODIO MONVOISIN. UN PINTOR FRANCÉS EN EL CHILE DEL SIGLO XIX*, presentada en el Museo Nacional de Bellas Artes de Santiago de Chile, desde el 10 de abril hasta el 31 de agosto de 2025. Impreso en ANDROS IMPRESORES, con un tiraje de 500 ejemplares, impresos en papel bond ahuesado de 90 g y couché de 130 g.

RESERVADOS TODOS LOS DERECHOS DE ESTA EDICIÓN.

© Museo Nacional de Bellas Artes.

DISTRIBUCIÓN GRATUITA

www.mnba.gob.cl



