

Voces, rostros y escrituras



Mujeres en el siglo XIX

Doble de letras mujeres y trazos escritos

*Catálogo de la Exposición
Salón Gobernadores / Museo Histórico Nacional
Santiago de Chile*

Voces, rostros y escrituras



Mujeres en el siglo XIX

**Doble de letras
mujeres y trazos escritos**

DIRECCIÓN DE BIBLIOTECAS, ARCHIVOS Y MUSEOS (DIBAM) – 2009

Directora y Responsable legal: Nivia Palma Manríquez

MUSEO HISTÓRICO NACIONAL

Directora: Barbara de Vos Eyzaguirre

Doble de letras: mujeres y trazos escritos:

Voces, rostros y escrituras de mujeres en el Siglo XIX

Salón Gobernadores

Museo Histórico Nacional

Santiago de Chile

6 de Marzo – 31 de mayo 2009

Propiedad intelectual: 178154

ISBN: 978-956-7297-04-7

Textos:

Juan Manuel Martínez

Gloria Cortés Aliaga

Edición:

Leonardo Mellado González

Fotografías:

Departamento de fotografía, Museo Histórico Nacional.

“La presente publicación ha sido financiada gracias al aporte de los proyectos patrimoniales de la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos”

Diseño e Impresión:

Sociedad de Servicios Gráficos DPI Ltda.

dpiimpresos@123.cl

1.000 Ejemplares

Museo Histórico Nacional

Plaza de Armas 951, Santiago de Chile

www.museohistoriconacional.cl

Santiago de Chile, 2009

Presentación

La perspectiva de género es una herramienta que el Museo Histórico Nacional viene aplicando desde hace varios años, por medio de diversas estrategias impulsadas por la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museo (DIBAM), en sus actividades de investigación y extensión. Esta, permite visibilizar la presencia-ausencia, roles y participación de mujeres y hombres diferenciados en sus quehaceres cotidianos, públicos, privados, sociales, culturales e históricos.

En esta ocasión, con motivo de la exposición “Doble de letras: mujeres y trazos escritos”, organizada por la DIBAM y el Archivo Andrés Bello de la Universidad de Chile, y con el fin de conmemorar el día internacional de la mujer, el Museo ha renovado su compromiso en esta materia, no sólo haciéndose parte de esta muestra, donde se destaca la presencia de dos importantes mujeres del siglo XIX como son Rosario Ortiz y Rosario Orrego, sino también aportando con sus valiosas colecciones patrimoniales.

Dentro de estas, sobresalen sus invaluable piezas pictóricas, 22 de las cuales corresponden a retratos femeninos realizados en el siglo XIX y que actualmente son exhibidas bajo el título; “Voces, rostros y escrituras de mujeres en el Siglo XIX”. Dentro de ellas, destacan obras de importantes exponentes de la plástica nacional, tales como Raymond Monvoisin y Manuel Antonio Caro. Hacemos, además, una especial mención al retrato de Eudocia Rodríguez Velasco, no sólo por su bella factura, sino además por haber sido elaborada por una destacada pintora de la época, Clara Filleul.

El presente catálogo permite acercar al lector esta valiosa colección, donde además se contemplan mayores antecedentes de cada una de las piezas y un análisis en torno a la pintura chilena durante el siglo XIX con perspectiva de género.

Memoria, Retrato y Poder

Juan Manuel Martínez
Curador
Museo Histórico Nacional

*“¿Qué encuentro aquí? ¡La imagen de la bella Porcia!
¿Qué semidiós se ha acercado tanto a la creación? ¿Se mueven estos ojos?
¿O, al cabalgar en las esferas de los míos, parecen en movimiento?
Aquí hay labios entreabiertos, separados por un hálito azucarado: tan dulce frontera
había de separar a tan dulces amigos. Aquí en su pelo el pintor ha hecho de araña,
tejiendo una dorada trama para cazar en su trampa los corazones de los hombres
mejor que mosquitos en telarañas: pero ¡sus ojos! ¿Cómo pudo ver para pintarlos?”
William Shakespeare, El Mercader de Venecia.¹*

*William Shakespeare,
El Mercader de Venecia¹*

Según el relato de William Shakespeare, los pretendientes llegados a Belmonte, debían elegir un cofre, ya que en uno de ellos se guardaba un retrato en miniatura de Porcia. El afortunado fue Bassanio, quien se sorprende con el bello retrato de su amada. Este es uno de los relatos paralelos a la trama central del Mercader de Venecia, obra escrita hacia 1598, donde el autor utiliza el recurso de la representación visual del retrato como un juego de seducción.

El valor simbólico de mayor relevancia del retrato reside en la perpetuación de la memoria, una forma de conjurar la muerte. Es la representación de una imagen, que pretendía reflejar las virtudes y logros, que el modelo retratado logró en vida. En muchos casos es el reflejo del poder, del estatus o de la relación con el mundo sobrenatural, como así mismo, la representación del afecto cotidiano y hogareño. La realización de un retrato refleja contextos históricos y artísticos determinados, las poses y los gestos de los modelos y los accesorios, atributos y escenografías representadas son un mensaje para el espectador. Los elementos plásticos representados en los rostros y en su entorno, nos sirven para leer el pasado, que como un espejo, nos acerca a una identidad que creíamos distante.

Desde el comienzo de la civilización el hombre ha sentido la necesidad de ser representado y por lo tanto inmortalizado por artistas, que usan para este fin, diferentes técnicas artísticas y sobre diferentes soportes. En la historia del arte, el retrato ha sufrido variaciones desde las primeras definiciones de este. En la época moderna se exigía una *imagen fiel* del retratado; evolucionando hacia la representación de rasgos individuales, alcanzando hasta nuestros días, la interpretación subjetiva del retratado.²

En la historia de la retratística, los retratos oficiales han dominado la producción en este género, emperadores, reyes y presidentes han conformado una galería que da cuenta de la historia de una nación. En este sentido, se puede reconocer dentro del retrato una variada tipología que se resume en cinco grandes grupos: retrato real, retrato con donantes, autorretrato, retrato privado, retrato realista y burgués. El retrato realista y burgués es la última manifestación de retrato en la historia del arte, que se desarrolló en el siglo XIX, siglo en el cual se enfrentó a la fotografía.³

Los tipos de retratos son amplios, los hay de parejas de

¹ Shakespeare, William: "El Mercader de Venecia", Teatro Completo, Tomo I, Editorial Planeta, Barcelona, Tercera edición, 1973, pp.1123-1124.

² Francastel, Galiénne y Pierre: El Retrato, Cátedra, Madrid, 2ª Edición, 1988, p. 9.

³ Ibidem

de matrimonios, fundadores de estirpes familiares, como también de padres, madres y abuelos que pasan a la posteridad a través del pincel de notables artistas. En cuanto a los formatos, soportes y técnicas, existió una gran variedad a lo largo de la historia. De la *miniatura*; formato que por su pequeña dimensión, exigía una concentración en la figura del retratado; normalmente sólo representado por su rostro, indicando un uso privado o íntimo, a la representación del gran formato, que por sus dimensiones debía ocupar un lugar primordial en los salones del pasado.

La construcción plástica y simbólica reflejó contextos históricos y artísticos determinados, que podíamos sintetizar en palabras de Peter Burke: "...el retrato es un género pictórico que, como tantos otros, está compuesto con arreglo a un sistema de convenciones que cambian muy lentamente a lo largo del tiempo. Las poses y los gestos de los modelos y los accesorios u objetos representados junto a ellos siguen un esquema y a menudo están cargados de un significado simbólico."⁴ Los elementos plásticos representados en este género, se pueden convertir en una fuente de carácter primaria, para leer el pasado, ya que representan un juego visual y simbólico propio de épocas muy determinadas y que en muchos casos entregan elementos narrativos, que obligan al espectador a recorrer con la mirada cada uno de los detalles representados.

El retrato en su calidad de género autónomo, radica su función en que hombres y mujeres representados buscaban mostrar una imagen de sí mismos muy determinada. Como una fuente primaria, obliga un acercamiento con una mirada crítica, debido que la información que nos puede entregar este género artístico, esta mediatizada por un conjunto de elementos. Estos son tomados en cuenta a la hora de la puesta en escena en el taller del pintor o en el espacio oficial o doméstico del retratado. Ya que el retrato trataba de mostrar al personaje de la mejor manera posible, constituyéndose en un aparato de representación que va más allá de la vida doméstica, convirtiéndose en un disfraz. Es la razón por la que muchos de los personajes retratados aparecen ataviados con la refinación de una corte, independientemente que la representación se sitúe en la intimidad de su hogar, ya que su objetivo era mostrar el papel que cumplían o deseaban cumplir en su sociedad.

El Retrato en Chile

Por lo general se ha señalado que la pintura realizada en Chile durante el período virreinal era mayoritariamente religiosa,⁵ no encontrándose un desarrollo importante del retrato. Utilizándose generalmente rostros que cumplieran con prototipos ideales que se van repitiendo incansablemente. Efectivamente, el recurso del retrato colectivo en el contexto de una escenificación religiosa fue algo común en esta época, un ejemplo de ello es el caso de *Los Funerales de San Francisco de Juan Zapata Inga*, 1674, de la serie *Vida de San Francisco*.⁶ En esta pintura, aunque no se tenga todavía la identificación de algunos de los personajes que acompañan a San Francisco, se puede reconocer entre la multitud una cierta individualidad entre los personajes representados, los cuales, bien podrían corresponder a autoridades civiles y a clérigos de la época. Chile no estaba aislado de las tendencias y gustos que desarrollaron bajo el Imperio español, donde el retrato tuvo una importancia gravitante. Las obras que han perdurado van desde el retrato de los fundadores de la familia hasta los que corresponderían a retratos de monjas. En el contexto que desde mediados del siglo XVII, se comenzó a desarrollar en Chile, un marcado desarrollo del individualismo y la autoconciencia de la sociedad criolla, que se ve reflejado en los lienzos votivos con donantes y en retratos de fundadores de familia. Este tipo de retratos satisfizo el gusto de la época en América.

Una tipología fundamental en este período fue el género del retrato de donantes, el que abordó la memoria religiosa de una sociedad, una forma de perpetuar el recuerdo de los fundadores de una familia o de la generosidad para el desarrollo de obras pías. El ofrecimiento de un objeto de santidad parecía dar derecho al donante, para recordar por medio de su imagen, el beneficio que resultaba para la causa de la fe y la perpetuación de su memoria. Un hito importante en la historia del arte, lo entrega la escuela flamenca de pintura, donde se desarrolló la relación entre religiosidad y la ostentación de carácter social. En la América

⁴ Peter Burke: *Visto y no visto, el uso de la imagen como documento histórico*, Crítica, Barcelona, 2001, p.30.

⁵ González Echenique, Javier: *La Pintura en el reino de Chile, Panorama de la pintura chilena*, Ministerio de Educación, Santiago de Chile, 1985.

⁶ Museo de arte Colonial de San Francisco, Santiago de Chile.

virreinal la estrecha relación de algunas familias con ciertas advocaciones, dirigidas por las órdenes religiosas, motivó una gran producción de este tipo de representaciones. Gracias al recurso de la donación, condicionada ésta a asegurarse un santo patrocinio, el retrato permanece en espacios de culto o de carácter familiar, perpetuando el ofrecimiento del alma y asegurando su cercanía con el cielo.

En nuestro país existe una historia fragmentada del desarrollo de retrato. Un ejemplo de ello es la serie de los Gobernadores de Chile, que originalmente se exhibió en el Salón de Honor del antiguo Palacio de los Gobernadores, en la Plaza de Armas, donde se conformó una galería de retratos de más de sesenta gobernadores del Reino, desde el fundador de la ciudad de Santiago, Pedro de Valdivia hasta Luis Muñoz de Guzmán. Juan José de Santa Cruz y Silva, Regidor y Decano del Cabildo de Santiago, da cuenta de esta serie en un informe que dirige a Alejandro Malaspina, en el contexto de la expedición científica realizada a fines del siglo XVIII: *"De todo los arriba expresados gobernadores, hallándose el sujeto que nos ha dado estas noticias de procurador General de esta ciudad, siguiendo la práctica de Lima para sus virreyes, consiguió transferir de la sala de cabildo los retratos que en ellas se mantenían, y de la de algunos de los primeros vecinos, los que conservaban por haber sido sus ascendientes, a las del palacio del Gobernador Capitán General del reino, y para llenar los huecos de los que faltaban se valió oportunamente de pinturas antiguas en trajes correspondientes en aquellos tiempos a los generales españoles.."*⁷. Al conocerse la derrota de los ejércitos realistas, por parte del ejército Libertador de los Andes en la batalla de Chacabuco y el abandono de la ciudad del Gobernador Francisco Casimiro Marcó del Pont, el pueblo de Santiago irrumpió en los edificios de la autoridad virreinal, con el fin de destruir todo símbolo del poder imperial hispánico. Los retratos de los Gobernadores sirvieron para alimentar una gran fogata en la Plaza de Armas o del Rey, la que luego cambió su nombre por Plaza de la Independencia.

Con la llegada del siglo XIX, los temas y prototipos iconográficos en el retrato en nuestro país, no tienen una característica propia, ya sea en las poses o en los atributos con los cuales los personajes son retratados; si no

más bien, siguen una tendencia que se da en otros países americanos; tendencia que proviene de la retratística europea. En ese contexto las artes también participaban del modelo de imitación y se evaluaba su calidad en función de la fidelidad a los modelos externos.⁸

Si bien en las representaciones virreinales se hace hincapié en los escudos heráldicos, vestuario y mobiliario, además de la respectiva cartela indicando la procedencia de los personajes, en la elite republicana la representación del poder se ve reflejada en condecoraciones, vestuario y entorno escenográfico.

Uno de los grandes retratistas que trabajan en Chile es el pintor peruano José Gil de Castro y Morales. Quien se instaló en Santiago con un taller de pintura y se dedicó a retratar a grandes dignatarios y personajes de la aristocracia chilena. En sus retratos se acusa una tipología casi exacta: personajes sentados o de pie, de tres cuartos de perfil, muchos de ellos acompañados de libros o en sus escritorios y en el caso de las mujeres, sentadas con sus abanicos o con un libro en sus manos, en posición hierática.⁹ Eugenio Pereira Salas, planteó que José Gil de Castro muestra a sus personajes con rasgos de perfil, utilizando el arte de medalla y una postura frontal; que es consecuencia del uso de la cámara oscura.¹⁰

La América republicana recibió a científicos, dibujantes y pintores cronistas europeos viajeros; que además de pintar o dibujar paisajes y escenas costumbristas; retrataron inconscientemente o conscientemente a los habitantes del campo y de la ciudad. En numerosos paisajes urbanos se observan personajes anónimos que muestran rasgos y características propias.

La llegada a Chile del pintor francés, Raymond Monvoisin, planteó una renovación en la plástica nacional, no sólo con las obras que trajo como carta de presentación, sino por la gran galería de retratos que realizaron, él y su taller. Casi en forma paralela, el impacto de la fotografía fue evidente, a partir de la segunda mitad del siglo XIX, la profesión de pintor retratista se reconvierte. El retrato, un género preferido por la burguesía urbana en América, fue rápidamente desplazado por el daguerrotipo, a partir de 1840, y luego

⁷ Juan José de Santa Cruz, "Noticias de Santiago", en Sagrado, Rafael y González, José Ignacio; *La Expedición de Malaspina en la frontera austral del imperio español*, Centro de Investigaciones Diego Barros Arana-Editorial Universitaria, Santiago de Chile, 2004, p.464.

⁸ Gutiérrez, Ramón: "El siglo XX americano. Entre el desconcierto y la dependencia cultural". En: Gutiérrez, Rodrigo y Gutiérrez, Ramón (Coords): *Pintura, Escultura y Fotografía en Iberoamérica, siglos XIX y XX*, Cátedra, Madrid, 1997, p. 18

⁹ González, en op. cit, p. 40

¹⁰ Pereira Salas, Eugenio; *Estudios sobre la Historia del Arte en Chile Republicano*, Ediciones de la Universidad de Chile, Santiago, 1992, p. 21.

por el avance de la fotografía, lo cual obligó a los pintores a una rápida reconversión en fotógrafos y litógrafos para asegurar la supervivencia.¹¹ No obstante se generó un diálogo, los pintores fueron fotógrafos y los fotógrafos incursionaron en el arte del retrato, el que a pesar de la popularidad de la fotografía no perdió su estatus social.

El gusto por estas nuevas técnicas se explica también porque la fotografía, sobre todo con su desarrollo posterior a las primeras tentativas, tiene numerosas ventajas respecto a la pintura: presentaba una panorámica más cercana a la realidad y exigía al retratado menos tiempos dedicados a posar.¹²

En el ámbito del retrato femenino, el arte occidental, desde el renacimiento, reflejó una individual visión del estatus social y el rol familiar de la mujer; como hija, esposa y madre, roles que daban cuenta de la mujer ideal.¹³ Las mujeres son retratadas generalmente sentadas, vestidas festivamente, a diferencia de los retratos de donantes, y llevan joyas en su cabeza, manos y cuello. Algunas de ellas son representadas con un libro en la mano; podría ser la Biblia para mostrar su religiosidad o podría ser una forma de dar cuenta de su intelectualidad o su culta formación. Ella debe ser vista y se aprovecha sus gestos personales, como la lectura, donde se da cuenta del refinamiento social y cultural, como también el cultivo de las artes o de la música.¹⁴

Este parámetro de representación es el que se extiende en el siglo XIX, en el ámbito de la ideología burguesa, donde hombres y mujeres circulan en esferas separadas, los varones se los sitúa en el ámbito público y a las mujeres virtuosas en el hogar, pensamiento y representación que se consolida en el arte del siglo XIX.¹⁵

¹¹ Gutiérrez, en op. cit., p. 26.

¹² Op. cit., p. 347.

¹³ Brown, David Alan, et al: *Virtue and Beauty, Leonardo's Ginebra de 'Benci and Renaissance Portraits of Women*, Princeton University Press, New Jersey, 2001, p.12.

¹⁴ María Concepción García Sáiz: "Portraiture in Viceregal America", en *Retratos, 2000 years of Latin American Portraits*, San Antonio Museum of Arts, National Portrait Gallery, Smithsonian Institution, El Museo del Barrio. Yale University Press, 2004, p. 80. Cátedra, Madrid, 2ª edición, 2007, p.153.

¹⁵ Mayayo, Patricia; *Historia de mujeres, historias del arte*, Ensayos Arte Cátedra, Madrid, 2ª edición, 2007, p.153.

Sobre Arte, Mujeres y Género: perspectivas para un análisis de la Pintura en Chile

Gloria Cortés Aliaga
Historiadora de Arte



Detalle del retrato de Manuela Echeverría Larraín

Desde mediados del siglo XIX, las mujeres avanzaron en la esfera pública para instalarse desde la configuración de su propia historia, en especial desde la literatura.¹ Abriendo nuevos espacios de inserción, 'lo íntimo' emergió como una conquista de la época moderna que permitió a las mujeres reconocerse como sujetos sociales, cuando su lenguaje expresivo permitió la utilización de recursos, metáforas y formas para la denominación de mundos privados y la reconstrucción de un imaginario de lo femenino. Al decir de Celia Amorós, este concepto rescató *"la configuración autónoma del yo, su capacidad creativa y de reflexión crítica"*, a diferencia de lo que se establecía como el espacio doméstico.² Y frente a ello, el canon. Un canon que fue definido bajo un marco conceptual que, la mayor de las veces, se encontraba enlazado a prácticas liberales/conservadoras y positivistas basadas en los conceptos de la tradición moderna.

Es aquí donde el retrato femenino acusa un devenir respecto a la posición que ocupó la mujer en el siglo XIX. Por una parte, evidencia el rol social asignado tradicionalmente como madre, esposa, hija, hermana y compañera, pero por otra, permite analizar lecturas paralelas que pueden establecerse respecto a la cuestión de la identidad femenina. El desarrollo de las artes en el siglo XIX y la multiplicidad de representaciones a las que alude el género del retrato, entrega nuevas vías para la relectura de la historia del arte en Chile, incorporando aquellos sujetos marginados del relato historiográfico. La presencia de pintores extranjeros en nuestro país desde inicios del siglo -europeos y ecuatorianos, principalmente- da como resultado una multiplicación de modelos resignificados y apropiados al desarrollo de una identidad periférica y marginal. Esto último, se extiende desde la localización geográfica en la que se inserta nuestro país, hasta la posición que ocupan los sujetos sociales. La germinación de arquetipos femeninos ligados a la tradición, son tradu-

¹ El caso de Rosario Orrego es, quizás, uno de los más interesantes en este contexto. Se trata de la primera novelista chilena en incorporarse a la Academia de Bellas Letras de Santiago, otorgándosele el título de socia honoraria en 1873. Al respecto, Brito, Eugenia: "Teresa de Rosario Orrego, una lectura política del amor", Revista de Crítica Cultural, Santiago de Chile, noviembre de 1995, p.44.

² Cisterna Jara, Natalia, "Sujetos femeninos y espacios modernos en la narrativa de mujeres latinoamericanas de inicios del siglo XX: Jirón del Mundo e Ifigenia", Documentos Lingüísticos y Literarios, N°28, 2005.

cidos a una corporeidad y situación psicológica donde la mujer se relacionó con lo desconocido y lo indefinido, mientras que el hombre representaba todo lo sólido, lo delimitado, firme y natural, descalificando de manera sistemática todo aquello que pudiera entenderse como 'femenino', ya sea desarrollado por mujeres como por hombres.³ Es aquí donde la condición social, la edad y el sexo parecen confluir en una dialéctica de filiaciones y exclusiones en el mundo femenino. ¿Qué imágenes fueron asociadas a su rol en la sociedad y en qué medios aparecen relacionadas? son algunas de las preguntas que surgen en este contexto.

El surgimiento en Chile de prácticas asociadas al liberalismo progresista, de un positivismo tardío, una actitud moderna frente al desarrollo estético de las artes y la educación, se contrapuso a la visión paternalista que se mantuvo sobre las clases sociales, el arte y la cultura. Así, se incorporó a la mujer en las discusiones respecto a su formación educativa, pero se defendió la posición sobre el rol de género asociado a la naturaleza biológica femenina, creando una ficción respecto de la integración real de la mujer. En efecto, tanto el Positivismo como la Ilustración plantearon un recambio en las relaciones de género que se conocían hasta entonces, lideradas por el discurso hegemónico de la religión. Estas nuevas teorías fueron reafirmadas por ideas modernas y laicas sobre el género, teorías psicoanalíticas y científicas que demostraron el relegamiento de la mujer a un espacio históricamente determinado, es decir, lo privado en contraposición a lo público que corresponde al espacio masculino. Esto se tradujo en aquellas labores en relación a la atención del hogar, la crianza de los hijos, la fidelidad matrimonial, entre otras, y que en las clases acomodadas incluyó las lecciones de francés, música y arte como complemento.

El arte del retrato se relacionó, directamente, con los métodos de representación de los sectores que sostenían la égida política, económica y cultural de la sociedad, y se convirtió en uno de los principales dispositivos para la instauración de un imaginario colectivo que permitió reafirmar la independencia respecto a la metrópolis europea. En las viejas esferas políticas y culturales, la clase dirigente mantuvo su discurso en cuanto al tradicionalismo en el manejo del poder y de la continuidad del orden social señorial y jerárquico. Ello permitió, entonces, un manejo de la vida cultural popular acorde a los intereses y creencias de esa elite, solventadas por el poder de la Iglesia. La consolidación económica del país y el progreso en materia artística, fue vista como un motor para el desarrollo 'del culto a lo bello' y 'al buen gusto', que se

proyectó en una unidad discursiva de este grupo social.

Este fenómeno ya era posible de apreciar en el proceso de 'criollización' de la sociedad chilena que llevó a la configuración de una visualidad plástica en la cual se mantuvo una estética colonial, pero en la que se incorporaron elementos relacionados con los conceptos de la modernidad, tanto en las artes como en las nociones de Estado y que proviene del proceso de secularización de la imagen religiosa. La herencia de la pintura de santos, donde la mujer adquirió un rol determinante para la promoción de las virtudes cristianas, también se transformó en un vehículo para perfilar las asociaciones de poder en las que estas mujeres se insertaron y los modos en que su estatus social y político se exhibió sin inhibiciones. Es interesante cómo la presencia de una mujer en la obra *Arcángel San Rafael con la donante señora Manuela Echeverría y Larraín de Morandé* (c.1830), logra un papel esencial para la delimitación de los mundos femeninos donde la religión actuó como puente entre el espacio público y el espacio privado. La representación del cuerpo manifestado conceptualmente como Sujeto y Objeto, constituye una tradición de representación pictórica vetada, históricamente, al espacio femenino. Si bien aparece velado en las representaciones simbólicas o alegóricas de la pintura religiosa, en este nuevo espacio de representación emerge como una identidad concreta. Desvinculado del tema religioso, el género del retrato adquiere lecturas similares. Obras como *Pilar Garffias del Fierro* (1844) o *María del Carmen Dolores Mackenna y Vicuña* (1844), realizadas por el pintor bordelés Raymond Monvoisin, ilustran esta práctica femenina en torno a la identidad, aún cuando proviene de una visión masculina.

En la segunda mitad del siglo XIX, el concepto republicano y la enseñanza de las artes, se reafirmaron a través de un imaginario de carácter no sólo oficial, sino también alusivo a la construcción intelectual y visual de una identidad nacional, mediante la apertura de la Academia de Bellas Artes en 1849. Los modelos basados en los ideales davinianos y el concepto de belleza clásica, se vieron reflejados en los planes de estudio que debieron cursar los jóvenes artistas nacionales. Las prácticas de representación basados en los cánones occidentales clásicos fueron base en la construcción simbólica en torno a las nociones de gobernabilidad, constituyéndose en referentes estilísticos donde predominó el principio historicista y el ideal ilustrado. En este contexto, el rol de la mujer como educadora de la humanidad y, por ende, del destino de la Patria, adquirió un inusitado interés por parte de los intelectuales y se transformó en

³ Cortés, José Miguel, Cortés, José Miguel (Comp.): *Héroes caídos. Masculinidad y representación*, Generalitat Valenciana, Valencia, 2001, p. 31.

un instrumento de negociación femenina para el acceso a nuevos espacios sociales y culturales. Si bien el retrato se constituyó en un modelo de representación de 'lo privado' de un estamento social que pretende reconocerse a través de la imagen,⁴ a fines del siglo la presencia de pintores como Manuel Antonio Caro y su *Retrato de las hermanas Rosa y María Luisa Mac-Clure y Ossandón* (c.1880) o el retrato de *La Cantinera Irene Morales* (1881) de José Mercedes Ortega, ponen en evidencia el cambio en las relaciones de género y la participación cada vez más activa de la mujer en el espacio público.⁵

Muchas de estas mujeres se constituyeron socialmente a partir del mecenazgo artístico. Desde este escenario, la cuestión de la identidad femenina determina la contribución que realizaron las mujeres no sólo a través de la promoción de obras de arte, sino en el sostenimiento económico de la actividad artística.⁶ En este contexto, cabe preguntarse cuánto de la ausencia femenina en el espacio público operó en la presencia de las mecenas a través de las estrategias creativas, colaborativas, discursivas y negociaciones implícitas frente a la hegemonía masculina y cuánto aportaron, desde este lugar, en los modelos de representación femenina. Si bien los retratos femeninos del XIX parecen acusar un papel de subordinación para la mujer, representada como la esposa sumisa al alero del espacio doméstico, los retratos de mujeres realizados por mujeres revelan, por otra parte, la lucha de reconocerse a sí mismas, instruirse y culturizarse, más que cuestionar los valores de la sociedad y la familia. Enfrentándose a este poderoso imaginario, una excepción lo constituirán los retratos de mujeres que acceden al espacio público a través de la práctica artística, como el teatro y la pintura, que observamos en el caso de *Adelaida Corradi de Pantanelli, en el papel de Norma* (1845) atribuida a Monvoisin, aunque los archivos del Museo Histórico Nacional señalan la posibilidad de la autoría de este retrato a Clara Filleul. Es posible, que ante el paternalismo del ambiente artístico chileno, muchas de las prácticas artísticas realizadas por mujeres se

se desarrollaran bajo una especie de camuflaje temporal y contingente frente a las instituciones, en especial, frente al canon.

La mujer productora de obras de arte, fue considerada por la crítica desde el análisis de las diferencias de género, demeritando el carácter universal de la obra producida por artistas mujeres o bien, anulando la participación individual de las mismas, relegándolas a una categoría más dentro de las Bellas Artes: pintura, escultura, arte femenino. La mayor de las veces tratadas en bloque, sus obras serán juzgadas desde lo meramente descriptivo, las sensibilidades asignadas a su género y las asociaciones masculinas en las que se insertan. Clara Filleul es uno de los casos emblemáticos en este período. Se asoma en nuestra historia al alero de Raymond Quinsac Monvoisin, atribuyéndosele la culminación de los cuadros del pintor bordalés;⁷ participó en las exposiciones desde 1852 a 1854 y se destacó como retratista en el mismo taller. Como el caso de Clara, un centenar de artistas participaron activamente en la escena plástica de Chile, fueron recurrentemente mencionadas en los catálogos y en las exposiciones nacionales, incorporadas en los discursos de sus pares masculinos y contempladas en el relato crítico. Si bien es cierto que las mujeres presentes en el espacio artístico, durante este período de análisis, provienen de la elite nacional o de círculos propicios para el desarrollo de la cultura, este origen 'aristocrático-burgués' validó su participación en la escena social, en la enseñanza formal del arte y permitió su inserción en los circuitos de difusión cultural. Pero aunque algunas aparecen, medianamente, mencionadas en los libros y otros documentos de la historia del arte, la mayoría de ellas se constituyen, definitivamente, en sujetos ausentes.

La pedagogía de la imagen en el siglo XIX actuó sobre dos líneas fundamentales. Por una parte, en el espíritu de construcción identitaria para la formación cívica y por otra, en la educación del ciudadano en los preceptos de la moral burguesa. La prolongación de la pintura de santos y el

⁴ En tanto 'lo público' se difunde por medio de los sujetos populares que definen a la Nación. En este contexto, lo 'interno' se orienta a la configuración de la elite nacional, mientras que lo 'externo' se revela en los sujetos excluidos del sistema. La realidad nacional en el ámbito de la constitución de clases sociales, presentaba fuertes diferencias que se mantenían desde el período anterior. El dominante recibía el nombre de aristocracia, sin embargo, no se trataba de una aristocracia en el sentido clásico del término, que tiene que ver con linajes y determinados modos de existencia social, sino simple y llanamente de la clase propietaria de la tierra y del poder político o lo que definiremos como elite. Esta elite, un círculo poco numeroso y de fortuna escasa, si se le compara con los verdaderamente acaudalados del resto de América, estaban poco o nada cultivados en el sentido del respeto y ejercicio de las Bellas Artes lo que les valió, en más de una oportunidad, fuertes críticas de parte de los artistas nacionales.

⁵ Promotores de la identidad nacional y los conceptos que ello conlleva fue la generación nacida durante el segundo decenio del siglo XIX hasta aproximadamente 1837, fecha de la muerte del Ministro Portales, quienes recibieron con mayor influencia nuevos idearios políticos, sociales y culturales debido, fundamentalmente, a la lejanía con la que vivieron los cambios en la estructura política del país. La presencia de intelectuales extranjeros, la creación de la Universidad de Chile en 1842 y el ambiente originado por las sociedades Literarias acrecentó el interés por la educación y la búsqueda de nuevos conocimientos en las áreas políticas, geográficas, jurídicas, históricas y artísticas. Con la Guerra del Pacífico, nacieron nuevos héroes nacionales que se concibieron como la encarnación de la raza chilena, a partir de miradas positivistas sobre la identidad nacional y que enfrentaron a los liberales en torno a la imagen popular y sus fines didácticos.

⁶ Laura Malosetti extiende esta hipótesis a las negociaciones y la actividad económica que aportaron las mujeres artistas en Buenos Aires a fines del siglo. En Malosetti, Laura: "Una historia de fantasmas. Artistas plásticas de la generación del 80 en Buenos Aires", en Voces en conflicto, espacios en disputa, VI Jornadas de Historia de las Mujeres y I Congreso Latinoamericano de estudios de las Mujeres y de Género, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, CD-ROM, Buenos Aires, 2001.

⁷ Cousiño, Luis: Catálogo del Museo Nacional de Bellas Artes, Sociedad Imprenta y Litografía Universal, Santiago de Chile, 1922, p. 29.

género del retrato y los imaginarios femeninos en cuanto madres y huachos en la constitución de alegorías del mestizaje chileno -tema que ha sido identificado por la antropóloga Sonia Montecino- se constituyeron en algunos de las temáticas de identidad alternativas que se gestaron a lo largo del siglo. La institución arte actúa también como institución de los paradigmas de inclusión y exclusión, en los cuales se configuran legitimaciones históricas en una determinación y configuración reduccionista sobre el arte chileno. En este contexto, se produce una especie de 'integración marginal' femenina, una suerte de ficción de homogeneidad revelada por el retrato femenino, pero que deja en evidencia la discusión en torno al criterio político que define toda decisión de presencia y ausencia.

La falta de una rigurosidad metodológica sobre el trabajo de fuentes en la historia del arte chileno, ha potenciado el fenómeno de la omisión. La marginalidad historiográfica del arte se ha producido mediante una dinámica de (des)conocimiento en una historia lineal, absoluta, jerárquica donde los sujetos que no calzan con el canon y los discursos de poder de determinados grupos, quedan fuera de toda narrativa posible. El (re)conocimiento de estos sujetos en su condición genérica, de clase o raza, permite establecer otros ángulos de la historia del arte chileno y el afianzamiento de ejercicios respecto a la memoria y sus representaciones.

La posición otorgada al rol de la mujer en la sociedad, por su parte, fijará la contribución del corpus femenino no sólo en la escena plástica como objeto de producción, sino también como productora. En un espacio cultural que no permitió mayores transgresiones, las mujeres conquistaron y afirmaron su participación en el espacio artístico en el siglo XIX constituyéndose en Instrumentos de reafirmación de identidad, por una parte, y reconocimiento como objetos consumibles, por otra.



*María Luisa Mac-Clure Ossandón
Fotografía Garreaud Lebanac
Colección Museo Histórico Nacional*

Catálogo de la Exposición

En la Circular de la Exposición Histórica del Centenario de 1910, en la Quinta Sección dedicada a los Cuadros y retratos se hace una mención a la selección de retratos femeninos; *“La mujer chilena, y muchas también que sin serlo han prestado buenos servicios al engrandecimiento de la república, tienen sobrado derecho por sus virtudes, inteligencia, desgracias, belleza y acendrado patriotismo a figurar con sus retratos en nuestra Exposición Histórica.”*¹ Los organizadores proponían un listado, con el criterio de la *“actuación social”* de las seleccionadas. Años antes en 1873, se inauguró en Santiago la Exposición Histórica del Coloniaje, que fue organizada por el Intendente de la capital Benjamín Vicuña Mackenna. Gran parte de las obras pictóricas que se expusieron en dicha ocasión, son la base de la actual colección de pintura del Museo Histórico Nacional. En el catálogo de la exhibición se realizó una descripción del personaje retratado, como también se señalaban datos biográficos. Una parte importante de estos retratos, correspondió a personajes pertenecientes a *“las familias ilustres”*, las que se constituían, según Vicuña Mackenna, en una suerte de elite fundadora del país. Se sumaron a esta galería, retratos de los Gobernadores del Reino y personalidades eclesiásticas. En esta serie de pinturas, exhibidas en 1873, las que llegaron a 120 obras, sólo hay 15 retratos femeninos, entre los que se encuentran el Retrato de Luis Zañartu y de su esposa Carmen Errázuriz, Juana

Unsanegui, María Iturgoyen y Amasa, Cataliana Erauso, (La monja Alférez), la Condesa de Castillejo, Javiera Carrera, Constanza Cortés y Azúa e Inés Vicenta Menéndez, entre otras.

Varios de estos retratos han perdurado en el tiempo, ya que desde su creación el Museo Histórico Nacional ha sido depositario de un conjunto de importantes colecciones que dan cuenta de la historia nacional. La colección de pintura ha sido una de ellas y es el fruto de donaciones y compras realizadas por el Museo. Se suman a esto, las colecciones formadas antes de su fundación e integradas en 1911, provenientes de la Exposición del Coloniaje (1873), la del Museo Histórico del Santa Lucia (1874), de la Exposición del Centenario (1910), la del Museo Militar (1909), y la de los Museos Nacionales de Ciencias Naturales, de Bellas Artes y Biblioteca Nacional. Actualmente las investigaciones llevadas a cabo en torno a la colección de retratos del Museo Histórico Nacional de Chile², se han centrado en una mirada desde la historia de la cultura y en la perspectiva del análisis iconográfico, metodología que nos permite abrir una puerta para investigar las manifestaciones artísticas del pasado. En esta oportunidad se presenta una selección de retratos femeninos, elegidos en función de su importancia histórica e iconográfica y representan una invitación a descubrir una época, a través de la imagen femenina en el siglo XIX.³

¹ Figueroa, Joaquín y Molinare, Nicanor; Circular de la Exposición Histórica del Centenario a sus delegados, Imprenta Camilo Henríquez, Santiago de Chile, 1910, p. 66.

² Investigación dirigida Juan Manuel Martínez, Curador del Museo Histórico Nacional, con la participación de la investigadora Lina Nagel del Centro de Documentación de Bienes Patrimoniales de la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos, para el Proyecto 24-03-192(40): *El fiel súbdito y el buen ciudadano, cambios en el paradigma iconográfico en el Chile ilustrado y republicano*, en el marco del Fondo de Apoyo a la Investigación Patrimonial de la Dirección de Bibliotecas Archivos y Museos del Ministerio de Educación de Chile.

³ El catálogo presenta una ficha por cada obra en exhibición, con su correspondiente datos biográficos y de la procedencia de las obras, además de las exhibiciones en que ha participado y su correspondiente referencia bibliográficas. En este punto se citan los siguientes archivos: A.MHN: Archivo Museo Histórico Nacional; A.C.DIBAM: Archivo confidencial de la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos. La investigación y textos han sido realizados por Juan Manuel Martínez.





Voces, Rostros y escrituras de mujeres en el siglo XIX

Doble de letras: mujeres y trazos escritos



Anónimo

Retrato de Inés Vicente Menéndez Valdés de Cornellana

Retrato de medio cuerpo, sentado en sillón, atrás cortinaje rojo y al lado el escudo de armas que refleja sus alianzas familiares. El personaje aparece vestido con un traje azul con encajes en el busto, con peluca. Una de sus manos, sobre su pecho con un ramillete de flores y la otra con un abanico, ambas manos ostentas pulseras con miniaturas. En la cartela inferior dice: Sa Da INES VICENTA MENEDEZ VALDEZ DE CORNELLANA FLENEXAL Y [RIUZ] DE NORIEGA. NACIO EN LA CIUDAD DE [VA] LLADOLID. HIJA LEXITIMA DE Dn MAN MENEDEZ VALDEZ DE CORNELLANA Y Da PETRONILA PLENEXAL RUIS DE NORIEGA [...] CON ES DON JOAQ PEREZ DE URIONDO Y MARTIERENA DEL BARRANCO DEL CONS DE S.M. Y SU FISC DE LA R. AUDA DE CHILE.

Nacida en Valladolid en 1752, hija de Manuel Menéndez de Valdés y de Petronila O'Flenagan. Se casó en 1775 con Joaquín Pérez de Uriondo y Martierena, Fiscal de la Real Audiencia de Santiago de Chile. Tuvo 11 hijos, una de sus hijas, María Rosa Francisca, heredó el título de Marquesa del Valle del Tojo en España. Al fallecer su esposo debió enterrarlo con limosnas, recibió por parte del Rey una pensión debido a su precaria situación económica. Falleció en Santiago en 1816. Álvarez Urquieta, en su estudio de 1933, determinó que los retratos de Inés Vicente Menéndez y de su esposo Joaquín Pérez de Uriondo, fueron realizados en 1808. Fecha en que ya había fallecido el esposo, lo que determinaría que estos retratos fueron realizados con un sentido de homenaje a los fundadores de la familia.

La pintura se exhibió en la Exposición del Coloniaje en septiembre de 1873, junto con su par, el retrato de su esposo (Cat. 3-265). Estos retratos llegaron a la Exposición del Coloniaje, provenientes de un grupo de objetos acopiados en Valparaíso para ser exhibidos en esta muestra. En 1910 se exhibió en la exposición del Centenario y en 1911 el Museo Histórico Nacional compró este retrato a la casa de antigüedades de Mauro Pando, incorporándola a su colección.

Exposiciones:

Exposición del Coloniaje, Antiguo Palacio de los Capitanes Generales, Santiago de Chile, Septiembre de 1873.
Exposición del Histórica del Centenario, Palacio Urmента, Santiago de Chile, 1910.
Exposición Pintura Colonial, Instituto Cultural de Las Condes, Santiago de Chile, Diciembre 1966- Enero 1967.
Exposición Rostros del Pasado, Sala Los Gobernadores, Museo Histórico Nacional, Santiago de Chile, Abril 2006.



Chile, c.1808
Óleo sobre tela 90 x 71 cm.
Cat.3-462

Bibliografía:

Catálogo Razonado de la Exposición del Coloniaje. Imprenta del Sud-América, Santiago de Chile. 1873, N° 102, p 51.
Medina, José Toribio: Diccionario Biográfico Colonial de Chile. Imprenta Elzeviriana. Santiago de Chile, 1906, p.681-682.
A.MHN: Cuenta años 1911 a 1914.
Espejo, Juan Luis: Nobiliario de la Capitanía General de Chile. Editorial Andrés Bello, Santiago de Chile, 1967, p. 812.
Márquez de la Plata, Fernando: Arqueología del Antiguo Reino de Chile. Imprenta Artes y Letras, Santiago de Chile, 1953, p.171.
Rodríguez Villegas, Hernán: Museo Histórico Nacional, Colección Chile y su Cultura, Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos, Santiago de Chile, 1982, p.62.
Bravo, Bernardino; Los hombres del absolutismo ilustrado en Chile bajo Carlos III, en Estudios sobre la Época de Carlos III en el Reino de Chile. W.A.A. Ediciones de la Universidad de Chile, Santiago, 1989, p. 311.
Parra, Nadia; Vera, Carolina: Catálogo Razonado de los retratos femeninos de la colección pictórica del Museo Histórico Nacional, Tesis de grado para la Licenciatura en Historia del Arte, Universidad Internacional SEK, Santiago de Chile, 2007, pp.24-27.



Sevilla, 1807
Óleo sobre tela 55,4 x 45 cm.
Cat. 3-301

Bibliografía:

Catálogo Razonado de la Exposición del Coloniaje. Imprenta del Sud-America, Santiago de Chile, 1873, Nº 94, p. 48.

A.MHN: 25.01.1921.

Guarda, Gabriel O.S.B.: El arquitecto de la Moneda, Joaquín Toesca. Ediciones de la Universidad Católica. Santiago de Chile, 1997, p. 142.

Parra, Nadia; Vera, Carolina: Catálogo Razonado de los retratos femeninos de la colección pictórica del Museo Histórico Nacional, Tesis de grado para la Licenciatura en Historia del Arte, Universidad Internacional SEK, Santiago de Chile, 2007, pp.19-23.

José María Arango

(1788-90 - 1835)

**Retrato de María Constanza
Cortés y Azúa**

Figura femenina de medio cuerpo, con mantilla de color azul. Inscripción en el anverso: LA SRA. D^oMARIA CONSTANZA CORTES Y AZUA. LA RETRATO EN 1807 JOSE MARÍA ARANGO NATURAL DE LA CIUDAD DE SEVILLA. María Constanza Cortés y Azúa, fue hija de Ramón Cortés y Madariaga y de Francisca de Paula de Azúa y Marín de Poveda. Al morir su madre, María Constanza y sus cuatro hermanos pasaron al cuidado de su abuela, Constanza Marín de Poveda, Marquesa de Cañada Hermosa. Se casó con el General Francisco José de Recabarren y Aguirre, viviendo en España y en Perú, donde su esposo fue Intendente de Huamanga, donde falleció en 1820. María Constanza falleció en la ciudad de Quillota en 1870. José María Arango, pintor retratista radicado en Sevilla y que vivió entre 1788 a 1835, desarrolló una producción artística ligada al pintura religiosa y al retrato, un ejemplo de ello es la serie de retratos realizados para la Universidad de Sevilla.

Este retrato representa las tendencias del neoclasicismo imperante en España a comienzos del siglo XIX, la frontalidad y la moda del vestuario delatan la influencia francesa, en especial presente en la aristocracia virreinal americana. Este retrato junto a su par, el de su esposo Francisco José de Recabarren y Aguirre (Cat. 3-301) se exhibieron en la Exposición del Coloniaje en septiembre de 1873, siendo de propiedad de Francisca de Paula Recabarren, hija del matrimonio. Las obras fueron compradas por el Museo Histórico Nacional en 1921, en Valparaíso. Desde 1974 a 1981 esta obra estuvo en préstamo en el Museo Nacional de Bellas Artes y desde 1982 a 1998 estuvo en la exhibición permanente del Museo Histórico Nacional.

Exposiciones:

Exposición del Coloniaje, Antiguo Palacio de los Capitanes Generales, Santiago de Chile, Septiembre de 1873.

Exposición Rostros del Pasado, Sala Los Gobernadores, Museo Histórico Nacional, Santiago de Chile, Abril 2006.

Anónimo

**Arcángel San Rafael con la donante
Manuela Echeverría y Larraín
de Morandé**

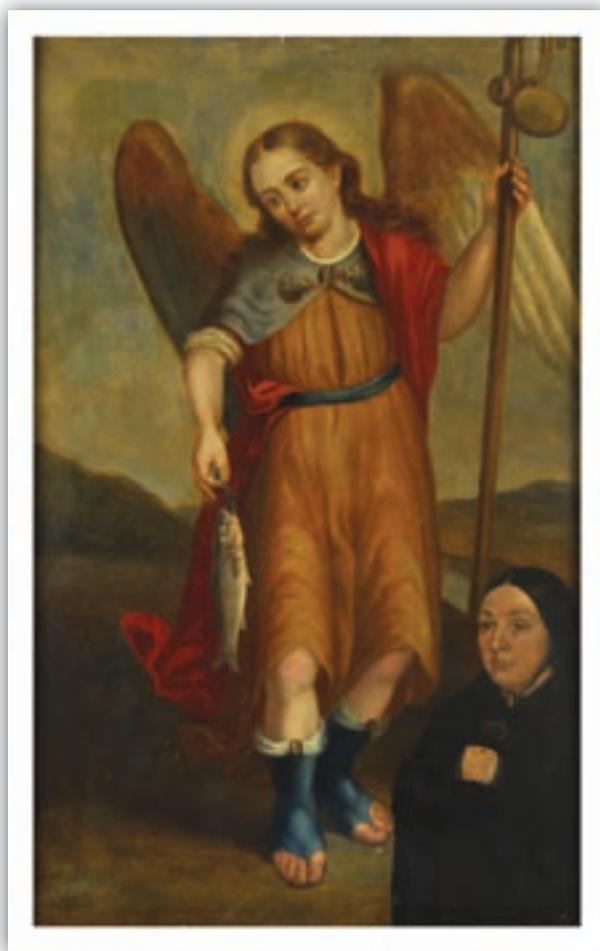
Manuela Echeverría y Larraín Lecaros de Morandé, nació en 1780, fue hija de Diego Perfecto de Echeverría y Aragón, dueño de la hacienda de Ocoa, Teniente Coronel de Milicias y Maestre de Campo y de Mónica Josefa de Larraín y Lecaros. Manuela se casó el 12 de septiembre de 1798 con Joaquín Vicente de Morandé y Prado. Tuvo diez hijos; María del Rosario, Juan Francisco, Mercedes, Ana María, José Joaquín, María del Carmen, María Rosa, María Josefa, Juan Manuel y Francisco Antonio. La retratada como donante realizó su testamento en 1852, falleciendo al año siguiente. Los retratos de donantes, género que en América fue propiamente virreinal se extendió en el siglo XIX republicano y correspondió al deseo de una parte de la elite social de prolongar su presencia sobre la tierra, como también de alcanzar los beneficios de la vida eterna. En este tipo de obras, la imagen tutelar correspondía a alguna advocación de la Virgen María, como también a San José o las Santas y Santos, cuya devoción se identificaba con el donante, quien aparecía a un costado de la obra, dejando en el primer plano la imagen tutelar.

Desde 1853 a 1891, esta obra, junto con su par, San Gabriel con el donante Joaquín Morandé y Prado (3-455) estuvieron en una de las capillas laterales de la Iglesia de Santa Ana, debido a que los personajes fueron generosos donantes en la construcción de esta Iglesia, que seguía el trazado de Joaquín Toesca. En el siglo XX, las obras pasaron a poder de su nieto David García-Huidobro Morandé y su esposa Jesús Morandé Portales, luego a sus hijas. Posteriormente, Anita García-Huidobro Morandé se la legó a Salvador Valdés Morandé en 1953. En 1978 el Museo Histórico Nacional compró estas obras a Daniel Ugarte.

Exposiciones:

Exposición Huellas de Fe, Presencia Franciscana en Chile, Sala Los Gobernadores, Museo Histórico Nacional, Santiago de Chile, Septiembre-Octubre 2002.

Exposición Rostros del Pasado, Sala Los Gobernadores, Museo Histórico Nacional, Santiago de Chile, Abril 2006.



Chile, c.1830
Óleo sobre tela 99,5 x 62,5 cm.
Cat. 3-457

Bibliografía:

Boletín N°4 , Museo Histórico Nacional, Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos, Santiago de Chile, Junio de 1979, p. 12.



Chile, segunda mitad del siglo XIX
 Óleo sobre tela 74 x 54 cm.
 Cat. 3-360

Bibliografía:

Amunátegui Solar, Domingo: Mayorazgos y Títulos de Castilla, Tomo III, Imprenta, litografía y encuadernación Barcelona, Santiago de Chile, 1904, p. 308.

Bartolome Pagani
**Retrato de María del Carmen
 Velasco y Oruña de Alcalde**

En formato ovalado, figura femenina de busto, con vestido celeste, con escote bordeado de encajes, figura con aros y collar. Firma, costado izquierdo: B. Pagani. María del Carmen Velasco y Oruña, fue hija de José Casimiro Velasco y Francisca de Paula Oruña y Landa. El 26 de abril de 1812 se casó con Juan Agustín Alcalde y Bascuñán, Conde de Quinta Alegre. Por decreto del 18 de noviembre de 1822, dado el Lima, el General José de San Martín la condecoró por su adhesión y ayuda al proceso de la independencia del Perú.

Este retrato junto con su par (Cat. 3-361) son copias realizadas por Bartolomé Pagani, tomando como fuente los óleos realizados por José Gil de Castro en 1821. La obra fue donada en 1934 al Museo Histórico Nacional por Nemesio Antúnez Cazotte. La pintura, que actualmente tiene un formato ovalado, no corresponde a su formato original, ya que la tela fue recortada.

Exposiciones:

Exposición Rostros del Pasado, Sala Los Gobernadores, Museo Histórico Nacional, Santiago de Chile, Abril 2006.

Raymond Auguste Quinsac Monvoisin
(1790 – 1870)

Retrato de Pilar Garfías del Fierro

Figura femenina sedente, representada de tres cuartos de cuerpo, sostiene en su mano derecha un pañuelo. Firma: R. Q. Monvoisin 1844 Chili . Marco original de época Pilar Garfías del Fierro, fue hija de Antonio Garfías Patiño y de Paula del Fierro. Se casó con Dionisio Fernández Garfías, su primo. La obra fue donada al Museo Histórico Nacional por Jorge Carroza en 1985 y habría pertenecido a la familia O'Scanlan Fernández. Raymond Auguste Quinsac Monvoisin, nació en Burdeos, Francia en 1790. Se formó en la Escuela de Bellas Artes de Burdeos. En París ingresó al taller de Pierre Guerin, participó en los Salones de Pintura de París. Obteniendo en 1820 el Segundo Premio de Roma, estudiando en Italia becado. En 1842 viajó a América del Sur. En Buenos Aires, Argentina, realizó varias obras y en 1843 llegó a Chile, invitado por Francisco Javier Rosales para instalar una Academia de Pintura. En Chile, permaneció por once años formando un taller con discípulos. Volvió a Francia en 1858, falleciendo en Boulogne en 1870.

Exposiciones:

Artes decorativas y vestuario. Museo de Artes Decorativas. Santiago de Chile 9 de julio al 2 de agosto.1992.



Chile, 1844.
Óleo sobre tela 91x 70 cm.
Cat. 3-194



Chile, 1845
Óleo sobre tela 129,5 x 98,5 cm.
Cat.3-260

Bibliografía:

- Archivo de la Biblioteca Nacional 21 de abril de 1909
Zapiola, José; 1802-1885, Recuerdo de treinta años.
Editorial Zig-zag.1974:60 y ss.
James, David : Monvoisin.. Emecé editores. Buenos Aires.
Argentina. 1949. p. 61.
Rodríguez Villegas, Hernán: Museo Histórico Nacional,
Dirección de Archivos, Bibliotecas y Museos, Ministerio de
Educación Pública, Santiago de Chile, 1982. p.98.
W.AA.: Monvoisin. Ediciones Instituto de Extensión de
Artes Plásticas. Universidad de Chile, Santiago de Chile,
s/f. p.79.
A.MHN. Informe de restauración. 27.12.1999.
Milanca Guzmán, Mario: La música en el periódico chile-
no "El Ferrocarril", (1855-1865), en Revista Musical Chilena,
N°193, Facultad de Artes de la Universidad de Chile,
Santiago de Chile, enero-junio, 2000, pp.26-27.
Parra, Nadia; Vera, Carolina: Catálogo Razonado de los
retratos femeninos de la colección pictórica del Museo
Histórico Nacional, Tesis de grado para la Licenciatura en
Historia del Arte, Universidad Internacional SEK, Santiago
de Chile, 2007, pp.19-23.

Raymond Auguste Quinsac Monvoisin
(1790 – 1870)

Retrato de Adelaida Corradi de Pantanelli, en el papel de Norma

Figura femenina de pie, representada de tres cuartos de cuerpo, de medio perfil. En su mano izquierda sostiene una daga.

El nombre original de Adelaida Corradi de Pantanelli, fue el de Clorinda. En Italia tuvo actuaciones, como contralto en el Teatro La Fenici, en Venecia en 1828 y 1829, en dicho año realizó presentaciones en Bologna y en 1835 en Regio Emilia. En 1837 hay noticias de sus presentaciones en New Orleans y La Habana. Junto con su esposo Rafael Pantanelli, director de orquesta, comenzó a realizar actuaciones de canto lírico en el Teatro de la Universidad en 1844. Esta compañía introdujo el canto lírico e interpretó operas italianas en Chile, como es el caso de Norma de Bellini, la que fue estrenada en Santiago en 1845. José Zapiola la recuerda en su memorable obra Recuerdos de treinta Años, dando cuenta que esta cantante había hecho papel de contralto en varios escenarios internacionales. En Chile fueron recordados los papeles de Norma, en la que fue retratada, sino también Lucrecia y otros papeles de operas italianas que se impusieron en el ámbito cultural chileno de mediados de siglo XIX. Clorinda, además realizó clases particulares a las jóvenes de la elite del país, antes de la enseñanza formal del canto lírico, la que se inició con la creación del Conservatorio Nacional de Música en 1851. La cantante entre 1861 a 1873 dirigió la cátedra de canto en el Conservatorio. Existe una obra de pequeño formato, similar a la presente, realizada por Clara Filleul, perteneciente a la colección del Museo Nacional de Bellas Artes. No se descarta la posibilidad de la intervención de Clara Filleul, en la realización de este retrato.

Esta obra fue vendida por Fernando Gaytan, nieto de la retratada a la Biblioteca Nacional en el año 1909. El retrato fue enviado desde Copiapó, a cargo de Dionisio Ibáñez y ofrecido al Director de la Biblioteca Nacional, Luis Montt, por Nicanor Molinare. Posteriormente fue donada al Museo Histórico Nacional por el señor Ricardo Montaner Bello, al crearse el Museo.

Exposiciones:

- Exposición de Pinturas, Noveno Salón. Palacio del Congreso Nacional, Santiago de Chile, Septiembre, 1877.
Exposición Rostros del Pasado, Sala Los Gobernadores, Museo Histórico Nacional, Santiago de Chile, Abril 2006.

Raymond Auguste Quinsac Monvoisin
(1790 – 1870)

**Retrato de María del Carmen Dolores
Mackenna y Vicuña**

Figura femenina sedente de medio cuerpo, sostiene en su mano derecha un libro. Al fondo cortinaje y una columna. Firma en el costado izquierdo, altura central R. Q. Monvoisin 1844 Chile. Marco original de época. Carmen Mackenna y Vicuña, fue hija de Juan Mackenna O'Reilly y de Josefina Vicuña Larraín. María del Carmen se casó en 1826 con Pedro Felix Vicuña y de Aguirre, co-fundador del Mercurio de Valparaíso. Fue una mujer que participó en el acontecer cultural chileno de mediados del siglo XIX, uno de sus hijos fue el Intendente de Santiago Benjamín Vicuña Mackenna.

La obra en poder de la familia se fue heredando, en 1912 la obra pertenecía a Manuel Mackenna Subercaseaux. Este retrato fue donado al Museo Histórico Nacional en 1982 por Bernardita Vial de Ureta, en memoria de Alfredo Ureta y Carmen Mackenna de Ureta.

Exposiciones:

Exposición Diario El Mercurio. Santiago de Chile.1912.
La figura de la mujer chilena en la pintura. Instituto Cultural de Las Condes. Santiago de Chile. Octubre – Noviembre de 1975.
Exposición Rostros del Pasado, Sala Los Gobernadores, Museo Histórico Nacional, Santiago de Chile, Abril 2006.



Chile, 1844
Óleo sobre tela 91,5 x 73 cm.
Cat.3.272

Bibliografía:

La Exposición Monvoisin .Revista Zig – Zag. Nº 401. Santiago de Chile. 26.10.1912
La figura de la mujer chilena en la Pintura. Catálogo de la Exposición. Santiago de Chile. 1975. Nº28
V.V.AA.: Monvoisin. Ediciones Instituto de Extensión de Artes Plásticas. Universidad de Chile, Santiago de Chile, s/f. p.82.
Solá, Miguel ; Gutiérrez, Ricardo : Raymond Quinsac Monvoisin. Su vida y su obra en América, Academia Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, Argentina, 1948.
Parra, Nadia; Vera, Carolina: Catálogo Razonado de los retratos femeninos de la colección pictórica del Museo Histórico Nacional, Tesis de grado para la Licenciatura en Historia del Arte, Universidad Internacional SEK, Santiago de Chile, 2007, pp.60-64.



Chile, 1853
Óleo sobre tela 144 x 99 cm.
Cat. 3-340

Raymond Auguste Quinsac Monvoisin
(1790 – 1870)

***Retrato de Rafael Maroto Isern y
su nieta Margarita Borgoño
Maroto de Guerrero***

Composición en base a dos figuras. La masculina, sedente, representada de tres cuartos de cuerpo sostiene en su mano un bastón y con la otra el hombro de la figura femenina de pie representada de tres cuartos de cuerpo. Firma: R.Q.Monvoisin 1853.No posee marco original de época, en 1986 se le agregó un marco provisional de madera dorada.

Rafael José Maroto, nació en Lorca, España. Comenzó su carrera militar en 1794, como cadete del regimiento de artillería en Asturias, posteriormente como Sargento mayor del regimiento de cazadores de Valencia.

Combatió en las campañas contra Napoleón en España. En 1815 llegó a Chile como Coronel del regimiento de Infantería de Talavera, casándose con María Antonia Dolores Cortés y García con la que tuvo cuatro hijos. En 1817, fue el jefe de las fuerzas realistas en la batalla de Chacabuco. Debió regresar a España, con su familia, donde tuvo dos hijos más. Fue Teniente General de los Reales Ejércitos, en 1835 comandante general de Vizcaya y de Barcelona, finalizó su carrera como Ministro de Marina de la Reina Isabel II, quien le otorgó el título de Vizconde de Elgueta y Conde la Casa de Maroto. En 1830 en el viaje de regreso a Chile muere su esposa y dos de sus hijas, Mercedes y Cándida. Rafael Maroto regresó a Chile en 1846 con sus demás hijos y se instaló en su estancia de Concón Bajo, donde fue retratado por Monvoisin el mismo año de su fallecimiento en 1853.

En el retrato aparece su nieta, Margarita, quien fue hija de Margarita Maroto Cortés quien se casó al llegar a Chile en 1847 con el senador del partido Liberal José Luis Borgoño Vergara, formando una familia de cinco hijos, entre los cuales se cuenta Margarita y su hermano José, quien fuera fundador de Concón.

Esta obra fue comprada por la Comisión de Bellas Artes e integrada a la colección del Museo Nacional de Bellas Artes. En 1930 fue prestada al Museo Histórico Nacional, ese año por un Decreto del Ministerio de Tierras y Bienes Nacionales, la obra se dio de baja de la colección del Museo Nacional de Bellas Artes, a fin de ser incorporada a la colección del Museo Histórico Nacional.

Exposiciones:

Homenaje a Nuestros Maestros Plásticos. Ministerio de Educación. Sala de Exposiciones Av. Libertador B.O'Higgins N°1317. Santiago de Chile. Abril de 1950.

El Niño en la Pintura Chilena. Museo Nacional de Bellas Artes. Santiago de Chile. Septiembre.1975.

Exposición Rostros del Pasado, Sala Los Gobernadores, Museo Histórico Nacional, Santiago de Chile, Abril 2006.

Bibliografía:

Cousiño Talavera, Luis : Catálogo General Museo Nacional de Bellas Artes. Santiago de Chile. 1922.

A.C.DIBAM:Vol.45 Julio 1930

A:C.DIBAM:Vol. 62 16.04.1930

James, David : Monvoisin. Emecé editores.. Buenos Aires. Argentina. 1949. p. 84-85.

Solá, Miguel ; Gutiérrez, Ricardo : Raymond Quinsac Monvoisin. Su vida y su obra en América, Academia Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, Argentina, 1948

W.AA.: Monvoisin. Ediciones Instituto de Extensión de Artes Plásticas. Universidad de Chile, Santiago de Chile, s/f. p.79. (lam)

Chile Magazine. Editorial Zig-Zag. Santiago de Chile. Enero. 1922

A.C.DIBAM: 1977

Solanich, Enrique: Precursores de la pintura chilena, Serie el Patrimonio cultural chileno, Departamento de Extensión Cultural, Ministerio de Educación, Santiago de Chile, 1978, p.52.

A.C.DIBAM: 06.03.1979.

Rojas Abrigo, Alicia: Historia de la Pintura en Chile. Santiago de Chile, 1981. p.50, 51.57.

Cruz, Isabel: Arte, lo mejor en la historia de la Pintura y Escultura en Chile

Editorial Antartica , 1984, p. 145 147 lam

Peña Muñoz, Manuel: Ayer soñé con Valparaíso; crónicas porteñas. Ril editores 5° edición, Santiago de Chile, 2007, p. 300.

Allamand, Ana Francisca: Pintura chilena del siglo XIX. Raimundo Monvoisin. Retratista neoclásico de la elite romántica, Origo Ediciones, Santiago de Chile, 2008, portada y pp. 72-73.



Chile, 1845
Óleo sobre tela 75 x 59,5 cm.
Cat.3-504

Bibliografía:

Solá, Miguel ; Gutiérrez, Ricardo : Raymond Quinsac Monvoisin. Su vida y su obra en América, Academia Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, Argentina, 1948
V.A.A.: Monvoisin. Ediciones Instituto de Extensión de Artes Plásticas. Universidad de Chile, Santiago de Chile, s/f Boletín Nº 5, Museo Histórico Nacional, Dirección de Bibliotecas , Archivos y Museos. Santiago, Enero; 1980. pp. 7-8.
Parra, Nadia; Vera, Carolina: Catálogo Razonado de los retratos femeninos de la colección pictórica del Museo Histórico Nacional, Tesis de grado para la Licenciatura en Historia del Arte, Universidad Internacional SEK, Santiago de Chile, 2007, pp.65-68.

Raymond Auguste Quinsac Monvoisin
(1790 – 1870)

**Retrato de Nicolasa Garmendia
y Aguirre de Orrego**

Figura femenina sedente, representada de medio cuerpo y medio perfil, sostiene un libro en la mano izquierda. Firma en el anverso, cuarto inferior lado izquierdo: R.Q Monvoisin 1845. Posee marco original de época. Nicolasa Garmendia y Aguirre, fue hija de Ramón Garmendia y Josefa Aguirre Pérez, fue bautizada en Valparaíso. Se casó con José Francisco Orrego Hurtado, hijo de Marcos Orrego y Pizarro y de Mercedes Hurtado y Ortiz de Zárate. El matrimonio tuvo los siguientes hijos; Nicolasa, Rosa, Antonio, Marcos y Rafael León. Nicolasa Garmendia fue benefactora de la ciudad de Valparaíso, donde regaló un terreno a la ciudad, en la plaza Orrego, actualmente Plaza Victoria, además de la Iglesia del Espíritu Santo. El retrato perteneció a uno de sus hijos, Antonio Orrego Garmendia, luego pasó a Luis Orrego Luco y finalmente a Fernando Orrego Vicuña, de cuya sucesión fue rematada en la casa Ramón Eyzaguirre , y adjudicada al Museo Histórico Nacional. De este retrato y de su esposo, José Francisco Orrego existen otras versiones copiadas de Monvoisin, que hasta 1983 estaban en poder de Sergio Altamirano Orrego.

Exposiciones:

Exposición Rostros del Pasado, Sala Los Gobernadores, Museo Histórico Nacional, Santiago de Chile, Abril 2006.

Amadeo Gras
(1805 – 1871)

**Retrato de Rafaela Bezanilla y
Bezanilla de Ovalle**

Figura femenina de medio cuerpo y perfil de tres cuartos. Rafaela Bezanilla y Bezanilla de Ovalle, fue hija de Francisco de Bezanilla y de la Bárcena y de Juana Bezanilla y Abós Padilla, se casó en la Catedral de Santiago el 1 de abril de 1812 con José Tomás Ovalle, con quien tuvo 8 hijos, Rafaela era tía de José Tomás Ovalle, quien fuera Presidente de la República.

Esta obra perteneció a Augusto Ovalle Castillo, bisnieto de la retratada. La obra fue comprada por el Museo Histórico Nacional a José Coe Lyon en 1979, con su marco original. El fondo de la obra está intervenido posteriormente. Esta obra se la atribuye a Amadeo Gras, pintor y músico francés, que llegó a Chile en 1839. En 1844 viajó a la Argentina donde se establece hasta su muerte.

Exposiciones:

Exposición Colonial de Santiago. Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago de Chile, 1929.



Chile, c.1840
Óleo sobre tela 76,5 x 63,6 cm.
Cat. 3-472

Bibliografía:

Roa Urzúa, Luis; Márquez de la Plata, Fernando: Catálogo de la Exposición Colonial de Santiago. Sociedad de Historia y Geografía, Imprenta Cervantes, Santiago de Chile, 1929, N° 22, p.18.

Boletín N°6. Museo Histórico Nacional. Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos, Santiago de Chile, Agosto, 1980, pp. 10-11.

Parra, Nadia; Vera, Carolina: Catálogo Razonado de los retratos femeninos de la colección pictórica del Museo Histórico Nacional, Tesis de grado para la Licenciatura en Historia del Arte, Universidad Internacional SEK, Santiago de Chile, 2007, pp.166-168.



Chile, c. 1880
Óleo sobre tela 109 x 91 cm.
Cat. 3-468

Bibliografía:

A.MHN: 24.10.1979

Boletín Nº 5, Museo Histórico Nacional, Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos. Santiago, Enero; 1980. pp. 12-13.

Catálogo exposición: Figuras Cumbres y siglo y medio de Pintura Chilena, Instituto Cultural de Las Condes. Santiago de Chile, Mayo 1991, p.9.

Manuel Antonio Caro

(1833 – 1903)

**Retrato de las hermanas Rosa y
María Luisa Mac-Clure y Ossandón**

Dos figuras femeninas de tres cuartos de cuerpo. La mujer de la derecha tiene una mano apoyada sobre el hombro de la otra. Extremo inferior derecho, en el balcón, se lee: CARO.

Apoyadas en un balcón de madera, que correspondería a un teatro lírico, aparecen Rosa y María Luisa, hijas de Carlos Mac-Clure y Francisca Ossandón Aldunate. María Luisa, se casó con Agustín Edwards Ross, con el que formó una familia de nueve hijos, entre los que se cuentan: Agustín Edwards Mac-Clure, fundador de El Mercurio de Santiago en 1900 y María Edwards Mac-Clure, quien en Francia se unió a la Resistencia francesa, durante la ocupación Nazi, desarrollando una activa colaboración humanitaria. María Luisa fue heredera de la mansión Edwards, actual Academia Diplomática de Chile, falleció en 1926. El Museo Histórico Nacional compró esta obra en 1979 a Margarita Lillo. Esta había pertenecido a la colección de María Luisa Edwards de Lyon.

Manuel Antonio Caro nació en Chiloé 1833. En Santiago ingresó a la Academia de Pintura. En 1859 fue enviado por su padre a Europa para realizar estudios artísticos, trasladándose a París donde fue discípulo del maestro Pablo César Gariot, llegando a ser su ayudante en la decoración del Palacio de las Tullerías. En 1865 fue seleccionado en la Escuela Imperial de Bellas Artes de París. En 1866 regresó a Chile y estableció su taller en la Plaza de la Matriz, en Valparaíso. Falleció en Valparaíso el 14 de Julio de 1903.

Exposiciones:

Figuras Cumbres y siglo y medio de Pintura Chilena, Instituto Cultural de Las Condes. Santiago de Chile, Mayo 1991.

Exposición Rostros del Pasado, Sala Los Gobernadores, Museo Histórico Nacional, Santiago de Chile, Abril 2006.

Manuel Antonio Caro

(1833 – 1903)

Retrato de Clara Noeglé de Williams

Figura femenina de tres cuartos de cuerpo, sentada sobre un sillón rojo; brazo izquierdo apoyado sobre una mesa, mano izquierda apoyada en el rostro. Vestido negro con mangas y cuello de encaje blanco. Extremo inferior derecho, se lee: M-A-Caro Valp-1873. Esposa de Juan Williams Rebolledo, quien fuera Vicealmirante de la Armada, tuvo cinco hijos; Juan, Héctor, Leonor, Lucila y Elena. En la Guerra civil de 1891, Juan Williams Rebolledo fue partidario del Presidente Balma-ceda. Juan, su hijo mayor murió en la batalla de Placilla. Este retrato también se le conoce con el título de "Clara Rebolledo", que corresponde al apellido de su marido. Esta obra fue legada por Luis López Williams y entregada por su albacea Carlos Solueta al Museo Histórico Nacional en 1989. El retrato desde esa fecha estuvo en la exhibición permanente del Museo, hasta 1998.

Exposiciones:

Exposición La Academia de Pintura, Instituto Cultural de Las Condes, Santiago de Chile, mayo 2000.

Exposición Rostros del Pasado, Sala Los Gobernadores, Museo Histórico Nacional, Santiago de Chile, Abril 2006.



Valparaíso, 1873
Óleo sobre tela 112 x 84 cm.
Cat. 3-1840



Chile, segunda mitad del siglo XIX
 Óleo sobre tela 67 X 54 cm.
 Cat. 3-1772

Anónimo
**Retrato de la Teresa Elizalde
 Jiménez de Carvalho**

Figura femenina de busto y de tres cuartos de perfil, viste traje verde con cuello de encaje, el retrato esta en un óvalo.

Teresa Elizalde Jiménez, fue hija de Fernando Antonio de Elizalde Marticorena y de Juana Jiménez Cid de Vivar. Nació en 1833 y fue casada con Ventura Carvalho Gómez, Primer Cónsul del Tribunal del Consulado; Gerente de la Sociedad Minera Carvalho Hnos. Teresa en su matrimonio tuvo 12 hijos, falleciendo en 1909. Se desconoce el autor de esta obra.

Esta pintura fue donada por Paulino Cambell Carvalho, al Museo Histórico Nacional en 1988. Desde su donación hasta 1998 la obra estuvo en la exhibición permanente del Museo.

Bibliografía:

Parra, Nadia; Vera, Carolina: Catálogo Razonado de los retratos femeninos de la colección pictórica del Museo Histórico Nacional, Tesis de grado para la Licenciatura en Historia del Arte, Universidad Internacional SEK, Santiago de Chile, 2007, pp.111-113.

Anónimo
**Retrato de María del Rosario Formas
Patiño y Morales de Vial**

Figura femenina de medio cuerpo y medio perfil. Vestida con un traje celeste, sobre los hombros una mantilla. Fondo de color celeste.

María del Rosario nació en 1779 en San Fernando, sus padres fueron Nicolás Camilo Formas y María Rosa Patiño. En 1801 se casó con Agustín María Vial (1772- 1838), formando una familia de nueve hijos. Se desconoce el autor de esta obra. Este retrato fue donado al Museo Histórico Nacional por Raúl Díaz Vial en 1949, donde se exhibió en el antiguo edificio del Museo en la calle Miraflores. Desde 1974 a 1982 fue expuesta en el Museo Nacional de Bellas Artes y en 1982 en la exhibición permanente del Museo Histórico Nacional, en el Palacio de la Real Audiencia hasta 1998.

Exposiciones:

Exposición: Homenaje a nuestros maestros plásticos, Sala de exposiciones ubicada en Av. L. B. O'Higgins N° 1317, Santiago de Chile, Abril de 1950.



Chile, mediados del siglo XIX.
Óleo sobre tela 76,5 x 64 cm.
Cat. 3-85

Bibliografía:

Parra, Nadia; Vera, Carolina: Catálogo Razonado de los retratos femeninos de la colección pictórica del Museo Histórico Nacional, Tesis de grado para la Licenciatura en Historia del Arte, Universidad Internacional SEK, Santiago de Chile, 2007, pp.154-156.



Chile, 1881
Óleo sobre tela 51,5 x 41 cm.
Cat.3-356

Bibliografía:

- Benjamín Vicuña Mackenna: El Álbum de la Glorias de Chile, Tomo II, Imprenta Cervantes, Santiago de Chile, 1885, p.588.
- A.MHN: Listado de donantes 1933.
- A.C.DIBAM: 04.09.1954.
- Revista Zig-Zag: Nuestra Portada, N° 2583, Santiago de Chile, 25 de septiembre de 1954.
- Rodríguez Villegas, Hernán: Museo Histórico Nacional, Colección Chile y su Cultura, Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos, Santiago de Chile, 1982, p.114 .
- Leiva, Gonzalo: Pinturas con Historia, Museo Histórico Nacional, Santiago de Chile, 2007, pp 144- 147.
- Mujeres sin representación. El Mercurio, Santiago de Chile, 01 de marzo de 2006.
- Parra, Nadia; Vera, Carolina: Catálogo Razonado de los retratos femeninos de la colección pictórica del Museo Histórico Nacional, Tesis de grado para la Licenciatura en Historia del Arte, Universidad Internacional SEK, Santiago de Chile, 2007, pp.86-91.
- Larraín Mira, Paz: Presencia de la mujer chilena en la Guerra del Pacífico, Centro de estudios Bicentenario, Universidad Gabriela Mistral, Santiago de Chile, 2° edición, 2006, portada y pp. 49-53.

José Mercedes Ortega

(1790 – 1870)

Retrato de la Cantinera Irene Morales

Figura femenina representada de cuerpo completo, sosteniendo un arma de fuego. Firma en el anverso: Ortega. Leyenda en el reverso: Irene Morales / J.M. Ortega.

Los primeros datos de la biografía de Irene Morales se desarrollaron en Valparaíso, donde llegó con su madre después del fallecimiento de su padre. Su primer trabajo fue el de costurera, debido a la muerte de su madre en 1877, se trasladó a Antofagasta. Según Benjamín Vicuña Mackenna, el marido de Irene Morales habría muerto fusilado por la autoridad boliviana del puerto. En 1879, cuando las fuerzas chilenas ocuparon Antofagasta, decidió incorporarse al ejército quedando como cantinera, asistiendo a la tropa en cuidados médicos Al año siguiente, el General en Jefe, Manuel Baquedano, supo de sus hazañas, autorizándola oficialmente para que vistiera el uniforme de cantinera y a la vez le otorgó el grado de Sargento. Actuó en la Batalla de Tacna, donde fue levemente herida. Finalizada la guerra fue homenajeada, a pesar de vivir en forma muy modesta, falleciendo en Santiago en 1890. Existe un retrato fotográfico de Irene Morales, realizado en Lima en 1881 por la casa Courret, que pudo servir de antecedente iconográfico a la obra realizada por José Mercedes Ortega, pintura que fue de propiedad de Irene Morales, quien se la regaló al Doctor Roberto Aguirre Luco, quien la dona al Museo Histórico Nacional en 1933.

Exposiciones:

Exposición SÍDECO (Sindicato de Profesionales de Dueños de Establecimientos Comerciales de Chile), Santiago de Chile, Septiembre de 1959.

Clara Filleul
(1822 – 1888)

Retrato de Eudocia Rodríguez Velasco

Figura femenina sedente, una de sus manos la apoya en una mesa, con un libro sobre la cubierta. La obra esta inscrita en un formato ovalado con marco de época. Hija de José Antonio Rodríguez Aldea, político gravitante en el Chile independiente, quien se casó en primeras nupcias con Rosario Velasco Oruna, con la que tuvo un hijo y luego con su hermana María Mercedes Velasco Oruna, madre de Eudocia. Eudocia se casó con Joaquín Tocornal Grez, falleciendo junto a su única hija, Carolina en 1859.

Clara Filleul, pintora y retratista, nació en Nogent-Le Routrou, Francia en 1822, falleciendo en su país de origen en 1888. Participó en Chile en el taller del pintor Raymond Monvoisin, expuso en los Salones de París en 1848 y 1878.

Se cree que Clara Filleul regresó a Francia, siguiendo a Raymond Monvoisin, quien dejó Valparaíso en 1855.

Este retrato tiene fecha de 1861 y corresponde a una pintura votiva, realizada después de la muerte de la retratada y en cuyo costado aparece la firma de Clara Filleul, como Mme.Monvoisin.

Esta obra ingresó al Museo Histórico Nacional, fruto del legado del Presidente Jorge Alessandri Rodríguez en el año 2000.

Exposiciones:

Exposición Alessandri (1958-1964), Sala Los Gobernadores, Museo Histórico Nacional, Santiago de Chile, Octubre 2000.

Exposición Rostros del Pasado, Sala Los Gobernadores, Museo Histórico Nacional, Santiago de Chile, Abril 2006.



1861

Gouache sobre cerámica 20 x 15 cm.
Cat. 3-38168

Bibliografía:

Rodríguez Villegas., Hernán: Artistas en Chile en la primera mitad del siglo XIX. Boletín de la Academia Chilena de la Historia, N° 100, Santiago de Chile, 1989, pp. 359-360.



Chile, c. 1850.
Gouache sobre marfil 9 cms x 7,2 cms
Cat.3-237

Bibliografía:

Rodríguez Villegas, Hernán: Artistas en Chile en la primera mitad del siglo XIX. Boletín de la Academia Chilena de la Historia, N° 100 Santiago de Chile, 1989 , p.379 y 407.

Guillermo Oliva
(1823 – 1883)

**Retrato de María del Carmen Irisarri
Trucios de Smith**

La retratada fue hija de Mercedes Trucios y Larraín, y de Antonio de Irisarri, nacida en 1812. Se casó con el escocés, Jorge Smith Buchanan, ambos fueron padres del pintor Antonio Smith. La miniatura fue obra de Guillermo Olivar u Oliva Facciosa, pintor italiano (Génova 1823 – Mendoza 1883) quien se dedicó especialmente a la miniatura. Llegó a Buenos Aires en 1845, trabajó en Santiago entre los años 1850 a 1851. Esta miniatura fue comprada por el Museo Histórico Nacional a Carmen Smith Canales de Espinosa en 1937..

Exposiciones:

Exposición Rostros del Pasado, Sala Los Gobernadores, Museo Histórico Nacional, Santiago de Chile, Abril 2006.

Antonio Smith
(1832 – 1877)

Retrato de María de las Mercedes Trucios y Larrain de Irisarri

Hija de María Mercedes Larraín y de su primo Joaquín Trucios Salas, María de las Mercedes, fue esposa de Antonio de Irisarri, quien llegó a Chile en 1809, con la intención de visitar a unos familiares y pasar una corta temporada en el país, pero debido al estallido de la revolución independentista, se quedó y se casó con María de las Mercedes. Este retrato fue realizado por su nieto, el pintor Antonio Smith, cuya firma aparece al pie de la miniatura.

Miguel Antonio Smith (Santiago 1832-1877) fue uno de los primeros alumnos de la Academia de Pintura, a la cual ingresó en 1849. La abandonó e ingresó al ejército, al que luego abandonó para dedicarse a la pintura y a la caricatura política. En 1858 fue contratado como caricaturista de El Correo Literario, revista literaria y política aparecida durante los agitados tiempos que precedieron a la revolución de 1859 de la cual fue ardiente partidario. En 1861 partió a Europa, donde continuó sus estudios de pintura. Recorrió Francia e Italia. En Florencia tuvo como maestro al paisajista italiano Carlos Markó con quien mantuvo una estrecha amistad. A su regreso a Chile, se estableció en Santiago en 1863, donde abrió su propio estudio, recibiendo alumnos.

Esta miniatura fue comprada por el Museo Histórico Nacional a Carmen Smith Canales de Espinosa en 1936.

Exposiciones:

Exposición Rostros del Pasado, Sala Los Gobernadores, Museo Histórico Nacional, Santiago de Chile, Abril 2006.



1848

Gouache sobre marfil 6,8 x 4,8 cm.

Cat. 3-234

Bibliografía:

Rodríguez Villegas, Hernán: Artistas en Chile en la primera mitad del siglo XIX. Boletín de la Academia Chilena de la Historia, N°100 Santiago de Chile, 1989, pp. 390-391.



Óleo sobre tela 34,8 x 26,8 cm.
Cat. 3-11

Bibliografía:

A.MHN: 07.04.1921.

Anónimo
Retrato femenino

Figura femenina de pie, viste vestido verde con encajes en el cuello. Con la mano izquierda sostiene un abanico parcialmente cerrado. Está apoyada en el respaldo de una silla de tapiz rojo. Este retrato de una dama sin identificar esta inscrita en un formato ovalado, con marco de época. La obra posee una firma ilegible.

Esta pintura fue trasladada desde la Biblioteca Nacional por orden ministerial en 1921, a petición del conservador del Museo Histórico Nacional Enrique Matta Vial al Ministro de Instrucción Pública.

Exposiciones:

Exposición Artes Decorativas y Vestuario, Museo de Artes Decorativas, Santiago de Chile, Julio – Agosto 1992.

Exposición Rostros del Pasado, Sala Los Gobernadores, Museo Histórico Nacional, Santiago de Chile, Abril 2006.

Anónimo
Retrato femenino

Figura femenina de busto y medio perfil. Vestida con traje oscuro, collar y aros, fondo de color ocre. Retrato sobre una lámina de latón, que corresponde a la primera mitad del siglo XIX, de autor desconocido. Las pinturas sobre metal fueron populares durante el período virreinal, técnica ocupada por pintores retratistas hasta entrado el siglo XIX. Esta pintura fue comprada por el Museo Histórico Nacional.

Exposiciones:

Exposición Rostros del Pasado, Sala Los Gobernadores, Museo Histórico Nacional, Santiago de Chile, Abril 2006.



Óleo sobre latón 17,5 x 12,5 cm.
Cat. 3-60



Óleo sobre tela 31 x 26 cm.
Cat. 3-119

Bibliografía:

A.MHN: 07.04.1921.

Anónimo
Retrato femenino

Figura femenina sedente, viste vestido negro con encajes en el cuello. Retrato de una dama sin identificar inscrita en un formato ovalado, con marco de época. Se desconoce el autor de esta obra.

La pieza fue trasladada desde la Biblioteca Nacional por orden ministerial en 1921, a petición del conservador del Museo Histórico Nacional Enrique Matta Vial al Ministro de Instrucción Pública.

Exposiciones:

Exposición Artes Decorativas y Vestuario, Museo de Artes Decorativas, Santiago de Chile, Julio – Agosto 1992.

Exposición Rostros del Pasado, Sala Los Gobernadores, Museo Histórico Nacional, Santiago de Chile, Abril 2006.

Henry C. Gillet
**Retrato de Elvira Sarratea
Herrera de Ramos**

Figura femenina representada de medio cuerpo. Elvira Sarratea Herrera de Ramos, fue hija del comerciante y después diplomático argentino Mariano Eleuterio de Sarratea Figueroa, quien se estableció en Valparaíso y de Virginia Herrera. Elvira realizó una variada actividad social y diplomática, fue además enfermera y se destacó en la creación de Hospitales de Sangre y cooperó con la Cruz Roja durante la Guerra del Pacífico. Esta litografía fue publicada en 1879 por la revista La Guerra Ilustrada. La litografía fue comprada por el Museo Histórico Nacional en 1989 a Simón Romero.



Valparaíso, 1879.
Litografía sobre papel 31 x 26 cm.
Cat.3.-36354



GOBIERNO DE CHILE
DIRECCION DE BIBLIOTECAS
ARCHIVOS Y MUSEOS



MUSEO HISTÓRICO NACIONAL
www.museohistoriconacional.cl

