

COLECCIÓN HISTORIAS DEL ARTE



Monvoisin en América

Identidades, atribuciones y mercado del arte

Editores
GLORIA CORTÉS
JAIME CUEVAS

Monvoisin en América
Identidades, atribuciones y mercado del arte

Colección Historias del Arte
Volumen I

©Servicio Nacional del Patrimonio Cultural

Colección Historias del Arte
Monvoisin en América
Identidades, atribuciones y mercado del arte

Inscripción N° 2023-A-11853
ISBN 978-956-244-588-7

Ministra de las Culturas, las Artes y el Patrimonio
Carolina Arredondo Marzán

Subsecretaria del Patrimonio Cultural
Carolina Pérez Dattari

Directora Nacional del Servicio Nacional del Patrimonio Cultural
Nélida Pozo Kudo

Subdirectora de Investigación y Directora Responsable
Susana Herrera Rodríguez

Editores

Gloria Cortés Aliaga & Jaime Cuevas Díaz

Diseño de portada y diagramación

Leticia Martínez Vergara

Correctora de textos

Pilar de Aguirre Cox

Ediciones de la Subdirección de Investigación
Av. Libertador Bernardo O'Higgins N° 651
Teléfono: 56-229979764
www.investigacion.patrimoniocultural.gob.cl
Santiago, Chile

Impreso en Chile/Printed in Chile
2023

Monvoisin en América

Identidades, atribuciones y mercado del arte

Editores
Gloria Cortés
Jaime Cuevas



ÍNDICE

PRESENTACIÓN

JULIETA ELIZAGA COULOMBIÉ

9

INTRODUCCIÓN

GLORIA CORTÉS ALIAGA & JAIME CUEVAS PÉREZ

13

PARTE 1. IDENTIDADES VISUALES.

ELEMENTOS PARA LA IDENTIFICACIÓN

Presentación social de Monvoisin: autorretratos, retratos y firma como performance de su imagen

CAROLINA OSSA IZQUIERDO

22

Tradición y ensimismamiento en la pintura del primer contacto de Auguste Raymond Quinsac Monvoisin con Sudamérica

MARCELO MARINO

40

Francisco Javier Mandiola y la construcción de relato visual en el sistema de las artes en Chile

JUAN MANUEL MARTÍNEZ SILVA

56

Conformación de la Escuela Cuyana de Pintura. Identidad y autonomía estética en los discípulos de Monvoisin

EMANUEL DÍAZ RUIZ

74

PARTE 2. ATRIBUCIONES, DESATRIBUCIONES Y MERCADO DE ARTE

Consideraciones metodológicas para la identificación de la obra
de Monvoisin: una mirada histórica

MARCELA DRIEN FÁBREGAS

92

Autenticidad, mercado y comercialización de obras de arte en el
siglo XIX en el “contexto Monvoisin”

GLORIA CORTÉS ALIAGA & JAIME CUEVAS PÉREZ

106

Clara Filleul: estrategias de des/autorización creativa en las obras
de mujeres artistas

GLORIA CORTÉS ALIAGA

124

Noticia sobre los discípulos franceses de Raymond Quinsac
Monvoisin

ROBERTO AMIGO

140

EPÍLOGO

Historia, historiografía y patrimonio

JOSÉ DE NORDENFLYCHT CONCHA

161

AUTORAS Y AUTORES

175

Presentación

Julieta Elizaga Coulombié
Subdirección de Investigación
Servicio Nacional del Patrimonio Cultural

Nos complace presentar el tercer libro nacido del proyecto *Monvoisin en América: Catalogación razonada de la obra de Auguste Raymond Quinsac Monvoisin y sus discípulos*, que comenzó en el ya lejano año 2017. A menudo, las biografías se entrelazan con las prácticas de investigación, lo que dificulta separar las producciones de las vivencias.

Es el caso de este libro, editado por Gloria Cortés y Jaime Cuevas, que teje hábilmente los esfuerzos de reconocidos especialistas en la obra de Monvoisin. Explora las intersecciones, préstamos y movimientos, tanto artísticos como biográficos, dentro de la obra del pintor y entre sus colaboradores y discípulos. Al mismo tiempo, introduce perspectivas frescas que desafían muchas de las suposiciones que han caracterizado el estudio de su obra y, en un sentido más amplio, la producción artística del siglo XIX en Chile.

Se trata de un libro sobre viajes, y sobre personas, objetos e ideas, interconectados a lo largo del tiempo y del espacio. Redes que no solo han moldeado las trayectorias tangibles de la materialidad, sino también genealogías artísticas e intelectuales, que se cruzan y, a su vez, configuran, la(s) historia(s) nacionales y regionales.

Sin embargo, sabemos que los relatos oficiales admiten poco, y de mala gana, la multiplicidad de voces y miradas que caracterizan el devenir cultural. En estas páginas, por el contrario, surge la invitación a mirar (y quizás incluso a entrar) por una ventana, y abrirse así a un panorama diverso, en el que voces subalternas abandonan su tradicional lugar como meros ecos del Maestro, para enunciar desde posiciones personales y situadas.

Así, a medida que avanza la lectura, nos vamos encontrando con la posibilidad de resignificar lo que hasta ahora había sido considerado como obras menores, copias o ensayos, restituyéndoles el sentido expresivo que emana de la agencia creativa, visibilizándolas en el contexto del mercado, la validación y la circulación de las obras de arte en la época.

Dar cuenta de la riqueza y la multiplicidad de temas cubiertos en un proyecto de esta magnitud es una tarea desafiante. Sin embargo, a medida que transitamos por estas páginas, nos llegan impresiones

que van más allá de lo escrito. Las colaboraciones entre personas, instituciones y países, articuladas mediante el exitoso diálogo interdisciplinario, han permitido poner este conocimiento a disposición de audiencias con intereses y acercamientos diversos.

Pero no nos confundamos: este libro no trata del pasado. Las redes que comenzaron con el viaje de un pintor bordelés a territorios americanos continúan su proceso orgánico de cambio y regeneración. A través del trabajo dedicado y minucioso de especialistas, y de las perspectivas y el disfrute de diversas comunidades, la obra se renueva y adquiere relevancia en la actualidad.

Desde la Subdirección de Investigación celebramos la posibilidad de colaborar en esta valiosa producción, fomentando la difusión y la co-creación del conocimiento en todas sus dimensiones.

Introducción

Gloria Cortés Aliaga
Jaime Cuevas Pérez

Esta tercera publicación es el resultado del proyecto *Monvoisin en América: Catalogación razonada de la obra de Auguste Raymond Quinsac Monvoisin y sus discípulos*, que da continuidad a la línea editorial iniciada en 2019 sobre las reflexiones y avances de investigación a lo largo de su desarrollo.

Monvoisin en América se inicia en 2017 como un trabajo colaborativo y de voluntades institucionales llevado a cabo por profesionales de la investigación de diferentes museos y universidades de la región. En el curso de estos años, el proyecto se ha propuesto catastrar, registrar, inventariar e investigar la obra americana del pintor —realizada y/o localizada en el continente— atendiendo asuntos como la circulación de las imágenes, el mercado del arte y el coleccionismo, estudios técnicos/materiales, la construcción de imaginarios subalternos, entre otros. En este sentido, el catálogo razonado es un instrumento que permite no solo delimitar el cuerpo de una obra, sino también generar conocimiento comprensivo y crítico.

Asimismo, el objetivo del proyecto es dar cuenta del sistema de discipulado y asociación en torno al pintor bordelés, abordando nombres como los de Clara Filleul, Gregorio Torres, Francisco Javier Mandiola, Benjamín Franklin Rawson y Procesa Sarmiento, entre otros. La intención no es establecer vínculos filiatorios discípulo-maestro, sino pensar una escuela regional donde cada artista sobresale por su autonomía individual, a la par que expresan atributos y características compartidas. Contar con una perspectiva transnacional e interregional desde Sudamérica es fundamental no solo por los movimientos migratorios a través de los territorios o la circulación de objetos e ideas, sino especialmente por la necesidad de ampliar el marco analítico más allá de las historias locales, dado que de lo contrario queda restringido a los relatos de construcción y consolidación de los Estados nacionales de mediados del siglo XIX.

En el primer libro publicado en el contexto del proyecto se propusieron nuevas formas de acercamiento a una historia crítica del arte, con énfasis en estudios sobre el pintor francés

y sus contextos de producción. Se analizó, por ejemplo, su pintura religiosa a la luz de los relatos historiográficos de la modernidad artística, su participación en exposiciones en Brasil y Chile, y su incidencia en la construcción de un mercado y modelo expositivo; la tensión del concepto de discipulaje en el ámbito de Monvoisin y su taller, y su influencia en la conformación de una escuela regional en Cuyo así como de influencias en el Perú. Por otro lado, se estudiaron obras atendiendo a las condiciones de producción visual, situándolas en contextos particulares, analizando su discurso y estrategias de figuración, o su vínculo con las convenciones artísticas del periodo, como también el ejercicio de atribución y desatribución de autoría o la pericia técnica en la ejecución pictórica en la representación del vestuario e indumentaria en retratos de Monvoisin como un elemento para su identificación.

El segundo volumen amplía la reflexión sobre el cuerpo material y técnico de las obras, mediante la presentación de diversos aspectos poco atendidos por la historia del arte y, en específico, en la producción de Monvoisin. La discusión ampliada y sostenida entre la diversidad de disciplinas que conforman el proyecto dio pie a un avance virtuoso en el desarrollo de la investigación, dado que aportó nuevos contenidos especializados provenientes de las áreas de la restauración, la conservación, la caligrafía, la química, entre otras. Estos estudios han permitido, igualmente, dar fundamento a las atribuciones y autorías (individuales y/o compartidas) del pintor y de quienes establecieron vínculos creativos y comerciales con el autor.

Esta tercera publicación se propone discutir la cuestión de las identidades visuales del grupo de autorías que conforman el taller, ya que permiten entender las lógicas de los procesos creativos y de producción, así como entregar herramientas, consideraciones metodológicas y alcances conceptuales para identificar las obras. Además, será posible ingresar al ámbito de los procesos de atribuciones, desatribuciones, autenticidad, circulación y recepción en un mercado de arte junto a la legitimación de las propias obras al interior de colecciones públicas y privadas.

Para cumplir con estos propósitos, el libro se divide en dos partes. La primera aborda, precisamente, el espacio de las identidades individuales entre quienes participaron en el “contexto Monvoisin”. Nos preguntaremos sobre los alcances de las filiaciones plásticas, las transferencias estéticas y las influencias formativas entre el pintor francés y los artistas latinoamericanos; sobre la presentación social de Monvoisin a partir de retratos, sus autorretratos y firma como un mecanismo en la conformación de su propia imagen en el ámbito social; sobre las transformaciones artísticas y la retórica de su obra como consecuencia de su experiencia americana; sobre los vínculos del relato visual en torno a las figuras de Francisco Javier Mandiola en Chile o la conformación de la Escuela Cuyana de pintura, las continuidades y autonomías pictóricas de estos artistas, entre otras cuestiones.

De esta manera, Carolina Ossa ahonda en la identidad pública de Monvoisin autocreada a través del gesto definitorio de la firma del autor sobre las obras y de los autorretratos como método de autorreferencia. Marcelo Marino, en tanto, revisita las dimensiones de la tradición, el ensimismamiento y las genealogías artísticas, que permiten expandir las reflexiones sobre la obra de Monvoisin, especialmente la desarrollada en territorios americanos. Por otra parte, Juan Manuel Martínez indaga en la construcción del relato visual alrededor de la figura del pintor chileno Francisco Javier Mandiola, alumno y colaborador en su etapa inicial del pintor francés. Al mismo tiempo que aborda algunos casos relacionados con su obra, el investigador cuestiona la clara relación entre el alumno y el pintor en el desarrollo de la carrera pictórica del primero. Finalmente, Emanuel Díaz plantea la autonomía discursiva de artistas relacionados con Monvoisin provenientes de la provincia de San Juan (Argentina), como Franklin Rawson, Procesa Sarmiento y Gregorio Torres, categorizados en la llamada Escuela Cuyana. El autor analiza acuciosamente el contexto de quienes “sentaron las bases de una corriente cultural que aportó identidad al proyecto civilizador impulsado por Sarmiento”, haciendo referencia a la fuerza política del grupo en el desarrollo del retrato.

La segunda parte del libro, en tanto, problematiza las atribuciones y desatribuciones en el marco del desarrollo del mercado del arte desde el siglo XIX en adelante. La marca exitosa del “taller Monvoisin” diversificó el comercio de retratos y dio inicio a especulaciones de mercado, falsas atribuciones y falsificaciones que circularon desde tempranamente. El panorama y conocimiento del discipulaje que estableció el pintor en Francia se presenta como una herramienta para el discernimiento de autorías y el estudio de obras no solo para configurar catálogos razonados, sino también para conocer los vínculos y la amplia circulación de artistas europeos en la región.

Marcela Drien inicia este segmento mediante una revisión metodológica de los procesos de atribución y autenticación desde una perspectiva historiográfica, para dar paso a los casos desarrollados por Jaime Cuevas y Gloria Cortés sobre el sistema artístico y la circulación de obras al interior del mercado de arte en el “contexto Monvoisin”. Cortés se detiene de forma detallada, posteriormente, en la especificidad de la obra de Clara Filleul, que pone en evidencia no solo el rol fundamental de la artista al interior del taller, sino también las formas en que su obra se ha mantenido subsidiariamente en relación con la producción del pintor francés. Cierra esta parte de la publicación el texto de Roberto Amigo, que versa sobre la identificación de los discípulos de Monvoisin en Francia, la relación de obras y la formación en el dibujo como un complejo sistema mercantil de las imágenes en el siglo XIX.

El epílogo está a cargo de José de Nordenflycht, quien elabora un recorrido sobre la atención crítica y las modificaciones metodológicas de la disciplina historiográfica respecto de la obra de Monvoisin a partir de un grupo de dibujos y documentos localizados en el Archivo Central Andrés Bello de la Universidad de Chile.

Luego de casi seis años de investigación, el panorama sobre el taller y las individualidades de cada integrante ha abierto un camino para la instalación de una diversidad de problemas propios de la historia del arte local, tales como la noción del discipulaje, la circulación

de las obras, la conformación de un campo intelectual y de intercambios e influencias, así como la incidencia del mercado del arte en los procesos de producción del periodo. Estos problemas permiten instalar un debate y una puesta en cuestión de aspectos centrales para la historiografía y la producción visual en un momento central para la región.

Parte 1
Identidades visuales.
Elementos para la identificación

Presentación social
de Monvoisin: autorretratos,
retratos y firma como
performación de su imagen

Carolina Ossa Izquierdo
Museo Nacional de Bellas Artes

¿Quién fue Raymond Quinsac Monvoisin? El presente texto busca dilucidar, a partir de los antecedentes disponibles, la identidad pública que creó de sí mismo el pintor, considerando lo que se dijo de él, sus autorretratos, sus retratos y el gesto distintivo de la firma en sus obras como textos que transmiten el discurso y la imagen que elabora consciente o inconscientemente él mismo para representarse y presentarse.

LO QUE SE ESCRIBIÓ SOBRE RAYMOND AUGUSTE QUINSAC MONVOISIN (1790-1870)

Según David James, desde su juventud Monvoisin no contaba con muy buena salud, sino que padecía de “momentos de negra melancolía y de profunda desesperación” (1949, p. 10). Incluso, su maestro Guérin (1774-1883), de quien era su discípulo preferido, sabía de la tendencia del pintor a entregarse a la melancolía y que, luego del desafortunado episodio con la pintura de la *Batalla de Denain*, pasó “años de éxito sin brillo (...) de amarguras y sinsabores, de *wanderlust* [pasión por viajar] siempre en aumento”, conociendo “la angustia inexplicable llamada el mal del siglo”¹ y que era un hombre “sensitivo hasta el máximo” (1949, p. 21). El artista solía sentirse “desconcertado por la crítica, por algunas persecuciones, tal vez imaginarias y agobiado por desgracias familiares”. Algunas notas autobiográficas del texto de James destacan la personalidad melancólica del pintor con frases como: “Puedo afirmar que en los pocos éxitos que he alcanzado solo he tenido motivos para llorar, por razones incomprensibles al común de los mortales” (1949, p. 5); “De temperamento más bien débil, pero de voluntad firme, he podido resistir tantos obstáculos”.

¹ Sentimiento profundo de decadencia, cansancio y hastío en todas las esferas de la vida, a causa de diversos fenómenos de fines del siglo XIX.

Luis Álvarez Urquieta describe a Monvoisin como un hombre de silueta elegante y varonil, lo que, junto a la fama con que venía a Chile, “predisponía a la simpatía” (1941, p. 111). Un hombre cincuenta y tres años y de tez blanca, con cabellera abundante, ondulada y oscura, canas en sus sienes y barba, cortada a la moda de la época. Su mirada era penetrante y sus ojos de color gris acerado. De carácter altanero, gran amor propio y poco tolerante con los demás, según Álvarez eran la causa de sus problemas familiares y mala relación con intelectuales y artistas de la época (1941, p. 111). El autor lo define como un pintor excepcional antes y después de su estadía en Chile, ya que, según menciona, las obras que pintó acá las hizo sin interés y con un marcado espíritu mercantilista².

RETRATOS Y AUTORRETRATOS

Se espera que un retrato represente de alguna manera la imagen del retratado, en el cual un otro destaca aspectos de un ser humano particular de forma tal que, sin conocer ni a las cosas ni a las personas, es posible reconocerlas (Francastel y Francastel, 1978, p. 10). Para el artista, los autorretratos son un espacio de definición de sí mismos para trabajar con la autorreferencia (Mezza, 1999, p. 1), en donde la sola acción de reproducir supone una transformación tanto de la imagen de lo que se es como de la imagen que se ve de sí mismo (Vélez, 2011, p. 13). A través de él, aspiran a la eternidad (Francastel y Francastel, 1978, p. 22), ya que la obra perdurará más que la persona que la hizo, “dejando su imagen viva por siempre a una posteridad que no verá” (Cid, 1985, p. 181). Los retratos y autorretratos se pueden constituir en una secuencia del relato vital, visualizar la evolución de la vida y del cuerpo humano (Cid, 1985, p. 178).

² En el análisis de las capas pictóricas en la obra de Monvoisin, Tomás Aguayo y Valeria Godoy mencionan como característica común de todas las obras estudiadas la obtención del color en pocos estratos, lo que daba cuenta del espíritu mercantilista del pintor (Aguayo y Godoy, 2022, p. 66).

Al elaborar un autorretrato, el pintor se representa a través de su propia mirada, que revela una verdad indiscutible: cómo se ve o se quiere ver el artista a sí mismo (Ruiz, 2015). A pesar de que el rostro humano está en permanente cambio, es siempre identificable. Por eso, al hacer retratos o autorretratos los artistas deben captar los rasgos básicos que distinguen a unas personas de otras. Si estos códigos son débiles aparecen la duda y la ambigüedad (Cid, 1985, p. 181).

En la época de Monvoisin era imposible hacer autorretratos sin el auxilio de un espejo³. Nadie ha visto jamás su propio rostro, solo su reflejo, en donde todo aparece invertido de izquierda a derecha, por tanto, la imagen reflejada es la contraria a la que ven los demás. Por eso, si en un autorretrato aparece invertido algo típico de la derecha o la izquierda, esta inversión salta a la vista inmediatamente, por ejemplo, tomar el pincel con la mano izquierda si se es diestro (Cid, 1985. p. 183). Para realizar un autorretrato, antes de pintar el pintor debe invertir todo lo que se pueda percibir como invertido.

Las personas podemos ser y representar a quien queramos y la imagen resultante es como una fábrica de identidad, un lugar donde se puede contar la realidad que se quiere. Se puede ser siempre la misma persona o ser diferentes en cada momento, tal como lo ocurre hoy con las *selfies*, que muestran de forma instantánea a todo espectador “esto soy, o esto es el que quiero que vean que soy, aquí y ahora”, y más tarde tener o no otra apariencia en otro lugar. De esta forma, tanto en los autorretratos como en las *selfies*, cada quien es su propio gestor de identidad, y la imagen resultante pasa a ser una herramienta performativa.

³ El autorretrato se desarrolló al mismo tiempo que el espejo (...) la coincidencia cronológica es casi exacta (Cid, 1985. p. 183).

CÓMO VE Y CÓMO SE VE MONVOISIN

David James sitúa el primer autorretrato de Monvoisin entre 1815 y 1818. Este podría ser la representación de sí mismo bajo los rasgos de San Luis (James, 1951, p. 10) que pintó en la capilla homónima de la Iglesia de Nuestra Señora en Burdeos. Otra alternativa es que se trate del *Autorretrato* (ca. 1812) que se encuentra actualmente en el Museo de Bellas Artes de Buenos Aires, que Monvoisin pintó a los veintidós años probablemente, mientras estaba estudiando, por lo que es posible que haya sido un ejercicio académico. Es el único de formato rectangular y que posee elementos ajenos a su presencia, como los verdes cortinajes con borlas. En pose de tres cuartos, el joven pintor mira de frente, directa y enérgicamente al espectador, aunque en realidad se mira a sí mismo en el espejo. Pareciera que acaba de voltear para mirar el reflejo de su rostro y luego plasmarlo en la tela. Viste formalmente con camisa blanca y cuello alto, chaqueta con una sobrolapa redonda de terciopelo y pañuelo suelto en el cuello. Sus ojos son claros, grises, y sus mejillas rosadas están enmarcadas con una escasa sotabarba⁴. El pelo lo lleva corto, ondulado y peinado todo hacia el frente. No muestra una raya o división en su peinado ni tampoco abotonaduras, por lo que se puede presumir que, a pesar de ser un probable ejercicio académico, Monvoisin no se complicó con una indumentaria que lo obligara a invertir ciertos elementos. Este retrato está firmado con pincel en el tercio inferior al costado derecho, sobre el fondo neutro tras las cortinas, en una sola línea “R. Q. monvoisin”⁵, y no tiene fecha registrada por el autor.

Un probable retrato del pintor a los cuarenta años, fechado en 1830, realizado por su compañero Ary Scheffer (1795-1858),

⁴ Las grandes patillas poco a poco fueron alargándose hasta formar la sotabarba, es decir, una barba generalmente por debajo de la barbilla (*Revista de Arte*, 2019).

⁵ “Las letras mayúsculas las usa solo para las iniciales de sus nombres y no para el apellido, el cual por lo general inicia con una ‘m’ levemente más grande que el resto de la palabra, o del mismo porte” (Ossa y Olea, 2022, p. 27).

lo muestra casi de tres cuartos, prácticamente de frente, con la cabeza ligeramente inclinada hacia un costado, mirando directamente al espectador. De contextura más gruesa que el autorretrato anterior, viste también camisa blanca con cuello alto y una amplia y gruesa chaqueta a la usanza de la época. Con el cabello oscuro muy ondulado y algo corto, deja ver parte de una de las orejas. La sotabarba es levemente más larga y frondosa que en el autorretrato de 1812. También es una pintura de formato rectangular, y el fondo es neutro y plano. Esta es la única imagen de Monvoisin en la que se retrata al artista con los elementos que lo identifican como tal, un pincel en su mano derecha y una paleta en la izquierda. Y también es en este retrato en donde se materializan rasgos distinguibles de su fisonomía, como los ojos hundidos y la frente prominente a la altura de las cejas, las que se hacen escasas e invisibles en la parte exterior de los ojos. La nariz es recta, muy recta y angosta, y la boca pequeña, bien dibujada, y la barbilla redondeada.

Otro retrato de la misma fecha se encuentra registrado como un autorretrato en el Museo de Bellas Artes de Buenos Aires. Se trata de una pequeña acuarela de formato rectangular en la cual la figura de Monvoisin está dentro de un óvalo de color neutro. Si bien el personaje presenta los rasgos característicos de Monvoisin, lo que permite identificarlo como tal, resulta poco probable que se trate de un autorretrato, ya que la mirada no está dirigida al espectador o, como ya hemos mencionado antes, al espejo, que es donde se mira ineludiblemente para pintarse. Por otra parte, la firma no está ubicada en uno de los lugares habituales, es decir, en la zona central cercano al borde derecho (Ossa y Olea, 2022, p. 22). Tampoco está en el fondo sobre alguno de los hombros, como foco de atención para el espectador (Ossa y Olea, 2022, p. 31), como sí lo está en los autorretratos firmados. Por otra parte, la letra de escritura tampoco coincide del todo con la que utiliza Monvoisin para firmar sus cuadros. Ni la “R” ni la “Q” se presentan como lo hace muchas veces, en forma de monograma “Rⁿ. Qⁿ.”, y tampoco coinciden con la letra cancillería que utiliza para las iniciales en mayúscula (Ossa y Olea, 2022, p. 30).

En cuanto al apellido Monvoisin, se presenta con la “m” minúscula habitual, sin embargo, las letras “n” y “m”, estructurales en el estilo cancillería, no fueron elaboradas con los trazos característicos que le otorgan ese particular aspecto aserrado (Ossa y Olea, 2022, p. 29).

ME MUESTRO A TRAVÉS DE DOMENICA

En 1825, a los treinta y cinco años, Monvoisin se casó en Roma con Domenica Festa (1805-1881), a quien le hizo un retrato en 1827. En un formato rectangular, presenta a su joven esposa rodeada de nubes grises y un cielo azul claro. A la moda de la época, luce un vestido drapado rojo acinturado bajo el busto, con amplias mangas blancas, escote de tul con un adorno también de tul y un lazo al frente. El peinado también es a la moda, con bucles a los lados y arriba, al centro, un moño en forma de cinta. Usa pendientes largos que destacan su cuello, su pelo es oscuro y su tez muy clara con las mejillas rosadas⁶. Monvoisin presenta a su esposa como una dama elegante y a la moda, y a la vez se presenta a sí mismo como un hombre capaz de vestir a su esposa con las mejores galas.

Unos años más tarde, en 1836, Domenica retrata a su esposo cuando él tenía cuarenta y seis años (Figura 1). Este retrato es de formato ovalado. Festa representa a Monvoisin de tres cuartos, con la cabeza levemente inclinada hacia su costado izquierdo mientras la mirada se dirige ambigualmente al frente y a la izquierda del espectador. Lo retrata con la nuca ligeramente levantada y el mentón bajo. Viste una elegante chaqueta azul claro con botones y cuello de terciopelo café, camisa blanca de cuello alto, corbata café y chaleco beige⁷.

⁶ La piel blanca, polvo de arroz, leve toque de colorete, joyas y accesorios que muestran diversos aspectos como sentimientos, gustos o el poder adquisitivo del representado, símbolos de estatus, representación visible de poder, riquezas, influencia y aristocracia (Paz, 2021).

⁷ Para los hombres, la moda aristocrática de París de la época consistía en llevar el pelo corto en bucles. Las corbatas o algún tipo de pañuelo anudado al cuello eran el accesorio de moda símbolo de distinción, con camisas con cuello postizo que se ven por encima de la corbata y solapa de terciopelo en las chaquetas (Paz, 2022).



Figura 1. Domenico Festa, *Retrato de Monvoisin*, 1836. Óleo sobre tela, 12 x 10 cm. Colección Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago. (© Eloísa Ide Pizarro, MNBA)

El fondo es también café y el personaje está rodeado de un halo más claro, de forma que resalta la figura. El rostro tiene rasgos suaves con delicados detalles en los ojos claros, brillos en el cabello y barba encanecida, muy propia de un hombre su edad. De tez muy clara, ya tiene menos de pelo en su frente, a excepción de la parte central. La raya del pelo la tiene en el costado izquierdo. Se puede suponer que como Domenica está haciendo un retrato no tiene la necesidad de invertir ningún elemento, por lo que se puede afirmar que es ahí donde la usaba. Este retrato que hace Festa a Monvoisin fue reproducido posteriormente por artistas como Geoffroy (1842), A. P. Roedler (1842) y Marcial Plaza Ferrand (1904).

ME MIRO A TRAVÉS DE DOMENICA

Pero no solo estos artistas se basan en el retrato que hiciera Festa para hacer referencia a la figura del pintor. Es el mismo Monvoisin quien en 1839 utiliza la representación de Domenica para su segundo *Autorretrato* (Figura 2). El parecido en la pose es innegable, la inclinación de la cabeza, las entradas en la frente, la punta de la nariz, las sombras en los ojos bajo las cejas, e incluso el cuello de la camisa, la corbata y el cuello de la chaqueta son prácticamente idénticos. Es evidente que utilizó el retrato que le hizo su esposa como base para este nuevo autorretrato, en el que agrandó el tamaño de su figura para que ocupara más espacio en la composición, y cambió y oscureció los colores del traje y del fondo. Es un retrato despojado de todo entorno, donde la presencia del pintor es lo más importante.

Antonio Romera describe este autorretrato como “un bello autorretrato [en el cual] representa sus propios rasgos (...) en una atmósfera misteriosa (...) en la apariencia reposada de unas formas que emergen románticamente del violento claroscuro, el espíritu se revela súbito en los ojos” (1951, p. 46). En este autorretrato, Monvoisin no representa elementos que requieran invertir la imagen, como las abotonaduras o la línea del pelo. A pesar de que no modificó los ojos, estos parecieran levemente más grandes que los que le hiciera Domenica, y también pareciera que miraran directamente al espectador, aunque en realidad la orientación de las pupilas es levemente a la izquierda del observador. Lo que sí agrega Monvoisin es el ceño levemente fruncido realzando así la mirada, que es profunda y acentuada, foco de atención inmediato; son ojos que nos miran, atraen y retienen nuestra atención, que nos hacen ser conscientes de la existencia de la persona de Monvoisin. También agrega pequeñas arrugas en la frente, al costado de la nariz y bajo el ojo derecho. No cabe duda de que se trata de un gran retrato que habla de un hombre tenso, desconfiado, atribulado, hosco, lleno de sentimientos de derrota, muy lejos del hombre sereno y amable que representa Domenica. En ambos retratos, el de Festa y el de Monvoisin, vemos

a la misma persona. Los tres años pasados entre uno y otro no se evidencian, sin embargo, son muy diferentes en cuanto a la carga psicológica de cada uno. Monvoisin representa a través de la imagen de Domenica al hombre que hay en su interior, mientras que ella representa la dulce imagen de su esposo.



Figura 2. Raymond Monvoisin, *Autorretrato*, 1839. Óleo sobre tela, 55,5 x 43,2 cm. Colección privada. Buenos Aires, Argentina. (© Fabián Cañas)

El formato de esta pintura es ovalado, dado principalmente por el rasgo interior del marco, ya que el borde externo es rectangular. Este formato es muy frecuente en el pintor: “Monvoisin encierra a sus figuras en una arquitectura oval y esférica. Tales formas constituyen una especie de geometría mental, de estilizado arabesco que se ondula al dibujar la apariencia plástica” (Romera, 1951, p. 41). Este tipo de marcos es común en los retratos, ya que conduce la mirada del espectador hacia el rostro. La pintura está firmada y fechada en dos líneas “R.ⁿ.Q.^c. monvoisin/1939”, y coincide con la firma ya caracterizada del pintor.



Figura 3. Raymond Monvoisin, *Autorretrato*, 1841. Lápiz sobre papel, 8,0 x 7,5 cm. Colección Museo de Bellas Artes, Burdeos. (© F. Deval)

En 1841 Monvoisin hace otro *Autorretrato* (Figura 3). Esta vez se trata de un dibujo sobre papel con características de boceto. Se presenta de frente, con la nuca levemente levantada y la mirada ligeramente baja hacia el espectador. A pesar de que los ojos no se muestran más expresivos que la súbita mirada al espejo, esboza una sutil sonrisa. Viste ropa sencilla, camisa blanca y chaqueta liviana, probablemente su atuendo de casa. Los rasgos ya identificados en autorretratos anteriores son los mismos y permiten reconocerlo físicamente. Se trata de un bosquejo en el que probablemente no se dio el trabajo de invertir ni la abotonadura de la chaqueta ni la partidura de su pelo y en que vemos al pintor tal cual como si lo estuviéramos viendo de frente de la misma manera que lo representó Domenica. Al costado izquierdo, al centro y sobre el hombro derecho, se encuentra la firma escrita en tres líneas “Rⁿ Q/monvoisin/1841”, en correspondencia con la letra y forma habitual de firmar del pintor. Bajo la manga izquierda, Monvoisin reafirma su autoría con su característico monograma, “Rⁿ. Q”. Este retrato aparece en “El álbum de Procesa Sarmiento”. Se trata probablemente de una copia realizada por la pintora, con la salvedad de que la imagen se encuentra invertida en sentido horizontal y no tiene las firmas del pintor.

James (1951, p. 24) menciona que en un autorretrato de 1850 Monvoisin luce la condecoración del *Cruzeiro del sur*, otorgada por el rey de Brasil don Pedro II en enero de 1848. Este podría ser el que aparece fotografiado en formato oval en el álbum de Isidora Zegers (Figura 4), al centro de la página, junto a fotografías de Delacroix (1798-1863) e Ingres (1780-1867), entre otros (Rojas, 2013, p. 13). Se trata de la “Galería de pintores célebres contemporáneos” del álbum. Bajo la fotografía de Monvoisin, escrita a mano probablemente por Zegers, se registra una bella “Q” llena de florituras, seguida de “Monvoisin =1857=”, fecha posiblemente puesta por Zegers al momento de pegar la fotografía. La presencia

de la “Q”⁸ como única inicial del nombre del pintor entrega indicios de que, tal como lo quiso Monvoisin, *Quinsac* era el nombre por el cual lo conocía la sociedad chilena.

Aunque la imagen no es muy buena, se puede vislumbrar la condecoración mencionada por James. Se trata de una pintura de gran calidad pictórica y delicada manufactura en las texturas, pero, por sobre todo, es un magnífico autorretrato en el cual Monvoisin se nos muestra como un hombre ya de edad, con su cabello ondulado y completamente encanecido, al igual que la barba y bigote, elemento que no había aparecido antes. Se presenta de tres cuartos con la cabeza completamente en vertical y los ojos en horizontal. Mira serenamente al espejo, como si hubiera alcanzado la paz interior que le fuera tan lejana, y el tan anhelado reconocimiento como artista y persona, representado en la condecoración entregada por el rey. Vemos a un hombre elegante y reposado, por el cual han pasado los años dejando arrugas en el rostro. Las cejas y los párpados caídos, así como la parte baja del mentón, reafirman la serena sinceridad de retratarse conforme con su aspecto exterior, pero también con su bienestar interior. No es posible apreciar si este autorretrato está firmado.

Una fotografía de la pintura se encontraría en el Museo Imperial de Petrópolis (James, 1951, p. 25). Existe otro autorretrato, aparentemente también localizado en Petrópolis, con la misma fecha. De formato ovalado, el pintor aparece con una pose muy similar al *Autorretrato* de 1839, misma inclinación de la cabeza, nuca alta y mentón bajo. Esta vez, con escaso pelo en las sienes, o tal vez encanecido, al igual que la sotabarba y el bigote. Un supuesto autorretrato, fechado por James en 1855, del cual no tiene información precisa, se encuentra reproducido en las “Notas sobre Raymundo Augusto Quinsac Monvoisin” que escribió Luis Álvarez Urquieta (1941, p. 111). Es probable que esta pintura sea un retrato realizado por un tercero, principalmente porque

⁸ Nombre tomado de su abuela, Toinette de Quinsac, para su firma de artista (James, 1949, p. 9).

el personaje no mira al espectador y porque los rasgos no tienen mucho parecido al Monvoisin de las obras anteriores. Sin embargo, se nos muestra un Monvoisin de pelo más corto y menos ondulado que lo habitual, con la característica sotabarba, bigotes y sienes encanecidas.



Figura 4. Raymond Monvoisin, *Autorretrato*, ca.1850. Álbum de Isidora Zegers de Huneus. Centro de Investigaciones Diego Barros Arana, Santiago, 2013, p. 18.

David James también considera que la pequeña figura del hombre pintando en el cuadro *Paisaje* (1864) es un autorretrato en donde “él mismo se presenta como una tercera persona, como el pintor del paisaje” (1951 p. 25). Es evidente que Monvoisin no se pinta mirándose directamente, sino que tal vez sea una figura inventada o basada en algún otro pintor que estaba en el lugar. Sin embargo, resulta interesante que se incorpore por primera vez a sí mismo en una composición, en donde el “fondo”, en este caso el paisaje, es la obra, mientras que el pintor es solo una diminuta figura. Su pintura es Monvoisin y Monvoisin está en ella como un pequeño latido.

El último autorretrato correspondería al realizado en Boulogne sur-Seine en 1869, a los setenta y nueve años de edad, y estaría en el salón de la casa del artista, en poder de su sobrina Suzanne Gandeffroy (James, 1954, p. 24). Se puede acceder a esta obra solo a través de una fotografía en blanco y negro de mala calidad. A pesar de esto, podemos ver a un hombre ya anciano, con el cabello menos ondulado y completamente blanco. Los ojos acentuadamente hundidos por la delgadez, que marca también las sienes y pómulos. Su piel evidencia las arrugas propias de la edad. El pintor, levemente de tres cuartos con su cabeza recta, mira tranquilo y reposado al espectador aceptando su vejez. Viste chaqueta y corbata oscura sobre una camisa blanca. No es posible ver más detalles ni tampoco si está firmado.

La última imagen que tenemos de Monvoisin es una fotografía no fechada y evidentemente tomada en los últimos años de su vida por el pintor y fotógrafo francés Adolphe-Jean-François-Marin Dallemagne (1811-1872). Los retratos fotográficos de Dallemagne conservaron el estilo de los retratos pintados, con pesadas cortinas de seda y accesorios pictóricos como libros y pequeñas esculturas. Incorporó también marcos reales, dentro de los cuales se encuentran físicamente los personajes retratados. Hacia 1866 publicó una Galería de Artistas Contemporáneos, fecha probable de la

fotografía con que contamos de Monvoisin⁹, que es la única que se conoce del artista. En ella aparece de medio cuerpo en pose de tres cuartos mirando hacia la derecha del espectador. Si la fotografía es de 1866, entonces Monvoisin tendría setenta y seis años, es decir, cronológicamente se encuentra entre el autorretrato del *Paisaje* y el *Autorretrato* de 1869, que está en propiedad de la familia. Al igual que en estos últimos autorretratos, el pintor ya mayor, delgado y levemente encorvado, está en la misma pose. Esta vez tenemos la oportunidad de ver sus manos, la derecha apoyada sobre un libro y la izquierda toca una pequeña escultura, réplica del *Moisés* de Miguel Ángel. Las manos del pintor también dan cuenta de su edad y el reumatismo, ya que se aprecia cierta rigidez en los dedos. Vemos a un hombre vestido con chaqueta y un pañuelo, con el ceño fruncido, sus ojos profundos que fijan la mirada en un punto fuera de nuestro campo visual. Los rasgos faciales característicos corresponden acertadamente a los vistos en los autorretratos y retratos. Con esta fotografía, Monvoisin entra en la galería de Artistas Contemporáneos, con lo que encuentra en su tierra el reconocimiento tan anhelado.

En los retratos y autorretratos del pintor se distingue la evolución de su corporalidad y también cómo él se siente en este mundo. Desde el Monvoisin joven e impetuoso, pasando por el hombre maduro y atormentado, el pintor reconocido y sereno, hasta llegar al anciano que es parte de su obra y también participa de la nueva forma de hacer retratos. Muchos de estos aspectos fueron percibidos por quienes más tarde lo conocieron y describieron. Sin contar el autorretrato más íntimo, suponemos que hubo un pensamiento reflexivo del pintor sobre cómo se presentó en su calidad de hombre-artista-esposo-burgués. Mediante los autorretratos y la firma con características constantes en toda su obra, Monvoisin elaboró su imagen pública afirmando su condición social y reflejando su personalidad. Usó el

⁹ Se puede ver en el sitio del Museo de Orsay, www.musee-orsay.fr

retrato que le hiciera su esposa como base para casi todos los futuros autorretratos. No sabremos cuánto pudo intervenir en aspectos como la pose o si fue una solicitud del pintor para más tarde pintarse a sí mismo. Tal vez era una práctica común de la época, así como hoy podría ser tomarse una fotografía para autorretratarse, o quizás corresponda a la economía de recursos que tanto lo caracterizaba. Consciente o no, Monvoisin se miró y reconoció interior y exteriormente, y se representó en diferentes etapas de su vida, plasmando el legado de su inmortal imagen.

BIBLIOGRAFÍA

- Aguayo, Tomás, y Valeria Godoy (2022). “Aproximación a los materiales y técnicas de R. Q. Monvoisin”. En Carolina Ossa (ed.). *Estudios e intervenciones de restauración de la obra de Raymond Quinsac Monvoisin*. Santiago: Ril.
- Álvarez Urquieta, Luis (1941). “Notas sobre Raimundo Augusto Quinsac Monvoisin”. *Boletín de la Academia Chilena de Historia*, II.
- Cid, Carlos (1985). “Algunas reflexiones sobre el autorretrato”. *Liño*, 5, 177-204.
- Francastel, Galiene, y Pierre Francastel (1978). *El retrato*. Madrid: Cátedra.
- 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 Historia*, XVIII (44).
- Mezza, Cintia (1999). “El poder de la autorreferencia. Propuestas sobre los límites y las limitaciones del autorretrato en las artes plásticas después de la década del sesenta”. *Jornadas del CAIA Centro Argentino de Investigadores de Arte*. Buenos Aires.
- Ossa, Carolina, y Humberto Olea (2022). “Las firmas de Monvoisin”. En Carolina Ossa (ed.). *Estudios e intervenciones de restauración de la obra de Raymond Quinsac Monvoisin*. Santiago: Ril.
- Paz, Lina (2021). “Seminario virtual ‘La moda en Europa. Parte II. Siglos XVIII y XIX’”. Recuperado de www.youtube.com/watch?v=i993K1b55gs
- Rojas, Marcelo (ed.) (2013). *Álbum de Isidora Zegers de Huneeus*. Santiago: Dibam.

- Romera, Antonio (1951). *Historia de la pintura en Chile*. Santiago: Editorial del Pacífico.
- Ruiz, Almudena (2015). “El autorretrato en la pintura”. *The Lighting Mind*. Recuperado de www.thelightingmind.com
- Revista de Arte* (2019). “La historia del peinado del siglo XIX en el Museo del Romanticismo”. Recuperado de www.revistadearte.com
- Vélez, Santiago (2011). *Autorretratos. Reflexiones sobre la autoidentidad en el arte* (tesis para optar al grado de Magíster en Estética). Universidad Nacional de Colombia.

Tradición y ensimismamiento en la pintura del primer contacto de Auguste Raymond Quinsac Monvoisin con Sudamérica

Marcelo Marino

Centro de Investigaciones en Arte y Patrimonio

Universidad Nacional de San Martín

Reconocer momentos dentro del corpus de obra de Raymond Quinsac Monvoisin a partir de cuestiones de estilo, ejecución y retórica de sus imágenes es una tarea compleja. El proyecto transnacional *Monvoisin en América* no solo abarca la identificación de las obras del pintor, sino que también se extiende a las de su entorno de colegas y seguidores, pintores y pintoras. Esto es así porque, claramente, desde el paso y asentamiento del bordelés en nuestro continente, el grupo de artistas que se fue reuniendo a su alrededor inició o vio transformada su práctica pictórica. Ahora bien, poco favor le haríamos a Monvoisin si asumimos que la transformación fue en un solo sentido, de maestro a discípulos. Su obra se vio profundamente alterada por situaciones propias del cambio drástico del medio artístico y también por las diversas dinámicas de producción de un taller en donde los límites entre manos son difusos y problemáticos. El enigma de un taller conformado por integrantes con diferentes grados de interdependencia en sus procesos creativos probablemente constituya la trama más densa del fenómeno de Monvoisin en América.

Diferentes asuntos que van más allá de las tradicionales cuestiones de estilo surgen de la observación de la pintura de Monvoisin previa a su llegada a Sudamérica, sobre todo en aquellos cuadros pintados en su paso por Buenos Aires. Sin pretender avanzar en periodizaciones que respondan de manera lineal a los lugares en los que el pintor ejerció sus habilidades, me parece importante poner el foco en la distancia entre la retórica de las obras que ejecutó en Buenos Aires y las que vinieron luego. Dada la complejidad y la cantidad de obras de su autoría y de autoría compartida del periodo latinoamericano de Monvoisin, se torna necesario romper las cronologías para entender algunos de los aspectos de lo que sucede con su pincel. Para esto, resulta útil recurrir a dos ideas que gravitan sobre estas imágenes surgidas de la mano de Monvoisin al inicio del contacto con nuestras geografías. Por un lado, está el peso de la tradición pictórica con la que lidiaba y, por el otro, el lugar del espectador que supusieron esos cuadros.

Ambas perspectivas requieren mucho más espacio del destinado a este capítulo. El asunto de la tradición es particularmente denso en los pintores que sucedieron a Jacques-Louis David (1748-1825). Habiendo estudiado con él o habiendo compartido su entorno artístico, ser contemporáneo o discípulo de David no fue empresa fácil en términos de construcción de un lenguaje propio, lo que se tornó todavía más crítico para los pintores de la generación de Monvoisin. En la época formativa del bordelés en París desde 1816, durante su paso por Roma entre 1821 y 1825, y en su vuelta a París hasta 1842, las instituciones del arte y el mercado del arte en Francia sufrieron cambios, supresiones y transformaciones drásticas¹.

Estos procesos tuvieron su impacto en la manera como los artistas se relacionaron con los estilos de sus maestros y con los temas que abordaron en sus obras. Algunas de las respuestas que motivaron estos cambios fueron formas de pintar muy personales o la caída de gestos imitativos o repetitivos, la adhesión a dispositivos renovadores de la tradición académica como el orientalismo, la experimentación y la exploración de las subjetividades y de las alusiones políticas en el género del retrato, y la búsqueda de otros escenarios, de otras geografías y de otros mercados donde ejercer la profesión (Crow, 1995, 2018; Halliday, 1999; Guégan, 2007; Korchane, 2007)². En capitales como París no había espacio ni clientela para muchos pintores y pintoras. El éxodo hacia Sudamérica y hacia otras latitudes de varios de estos

¹ Resulta central comprender la intrincada historia de las instituciones del arte en Francia desde la Revolución hasta el Segundo Imperio para dar sentido a muchas de las decisiones profesionales y personales de la biografía de Monvoisin (Monnier, 1995, pp. 18-203). Si bien no es tema de este capítulo, quiero resaltar la importancia de profundizar en la observación del impacto que estos cambios institucionales tuvieron en Clara Filleul a la luz del intenso intercambio profesional entre ella y Monvoisin durante su prolongada estadía en Chile. Esta relación ha sido resituada en varios trabajos de Gloria Cortés y sugiere un vínculo inédito y particular en Sudamérica de dos pintores formados en la tradición pictórica francesa. Al respecto, ver el capítulo de Cortés en este mismo volumen y Spies Gans (2022).

² La bibliografía sobre estos temas es abrumadora. Señalo aquí solo los textos que han influido en este capítulo.

artistas no solo era físico, sino también político y estratégico, y, sobre todo, implicaba una toma de distancia con la tradición.

Antes de analizar las imágenes es importante precisar esta idea de tradición, que, por un lado, implica, entre muchas otras cuestiones, la relación con los maestros, con sus posibilidades de resolución de los temas —esto es, el uso, el conocimiento y la transferencia de iconografías—, los procesos de emulación y de copia —incluyendo fórmulas y esquemas heredados—, la competencia intergeneracional y con los artistas coetáneos³. Ahora bien, esta noción es riesgosa porque está al centro de una historia del arte problemática, eurocéntrica y excluyente, en donde la idea de genio y los esquemas evolutivos operan con una fuerza de norma. Es fundamental, entonces, observar la riqueza de la trasgresión a esa tradición, y tomarla como constitutiva y como punto de partida de los relatos de las historias del arte locales. En esos márgenes plenos de deslizamientos del cuestionamiento a la tradición que plantea la obra deslocalizada y relocalizada de Monvoisin y de su entorno de artistas en Sudamérica surgen las posibilidades de comprender su arte.

El caso de Monvoisin en América es la prueba de que las genealogías artísticas pueden construirse de otra manera. También es el testimonio de que las carreras profesionales se tornan disparejas cuando los públicos y los comitentes cambian, y cuando el horizonte de la tradición se desdibuja y pierde atracción. Una de las primeras preguntas que surge al ver el corpus de obra de Monvoisin tiene que ver con que algo pasó entre los primeros cuadros y gran parte de la producción ejecutada en Chile, de su plena autoría o en colaboración⁴.

Paulatinamente en su obra, hay un selectivo recurso a las referencias a la pintura francesa que, por el contrario, están presentes

³ Para un brillante estudio de la idea de tradición en la pintura francesa desde la Revolución hasta mediados del siglo XIX, ver Bryson (1984).

⁴ Estas diferencias han sido destacadas en muchas de las investigaciones sobre el pintor. Notablemente, atraviesan la mayoría de los textos surgidos del proyecto *Monvoisin en América...* (ver Cortés y Drien, 2019; De la Maza, 2014, pp. 59-90).

en casi todos sus cuadros del periodo entre 1842 y 1845. Esta actitud no implica la pérdida de sus habilidades, sino más bien el planteamiento de una estrategia⁵.



Figura 1. Auguste Raymond Quinsac Monvoisin, *Odalisca Oriental*, c. 1842. Colección Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, Argentina. (© Archivo MNBA)

Para observar este contraste en el vínculo con la tradición me parece instrumental observar un cuadro de Monvoisin que es un concentrado de referencias al modelo de pintura con que cargaba a su llegada al continente. *Odalisca oriental* (ca. 1842) es una de las dos telas identificadas genéricamente como “Las orientales” o, simplemente,

⁵ Estos vínculos con la tradición y con los modelos franceses aparecieron con gran solidez en algunos encargos específicos. Gloria Cortés Aliaga y Jaime Cuevas reproducen en su texto en este volumen un notable ejemplo: *El niño pescador*, de 1850.

“Odaliscas” en la historiografía argentina y chilena sobre Monvoisin (Figura 1). Se desconoce el paradero de una de estas obras. La que llegó hasta nuestros días actualmente reside en la colección del Museo Nacional de Bellas Artes en Argentina y se ubica en una larga tradición de desnudos femeninos recostados con referencias al ambiente del serrallo, que fueron centrales en la pintura francesa en especial desde el segundo cuarto del siglo XIX⁶. Imágenes de fantasía, pues el espacio del harén estaba vedado para los ojos europeos, en su gran mayoría se basaron en relatos imaginados por la literatura orientalista del momento y del siglo anterior, sobre todo en las *Lettres persannes* (1721) de Montesquieu y *Les Orientales* (1829) de Victor Hugo.

Es indudable la intención de Monvoisin de inscribirse en una tradición pictórica y también literaria orientalista. Es innegable también que esta tradición atravesó en mayor o en menor medida a casi todos los pintores franceses de su generación. En *Odalisca oriental* Monvoisin adhiere a la vertiente orientalista abierta por Jean-Auguste Dominique Ingres (1780-1867). El erotismo frío del desnudo de Monvoisin sigue muy de cerca la pose de la célebre y muy copiada *Odalisque à l'esclave* de Ingres de 1839 (Fogg Museum Harvard, Massachusetts), exhibida en el *Salon* de 1840. Con anterioridad, Ingres había trabajado sobre el mismo tema y la misma pose. *Dormeuse de Naples*, otro desnudo horizontal concebido en 1807, exhibido en 1809 en Roma y perdido en 1816 sobrevivió en un grupo de dibujos y en otra tela muy similar al cuadro desaparecido, denominada *Odalisque dormant* de 1808 (Victoria & Albert Museum, Londres). Es probable que Monvoisin haya visto al menos la *Odalisque à l'esclave* exhibida en París en 1840 y que haya tenido contacto también con alguno de los otros esbozos y menciones a este tema por parte de Ingres. De hecho, Ingres siempre quiso recuperar su tela perdida en Nápoles y en carta a Caroline Murat de 1832 (Bibliothèque Nationale de Francia) le pedía que la buscase.

⁶ Para más precisiones sobre esta obra, consultar la ficha de mi autoría en el catálogo razonado online en la base de datos Quinsac, “Ficha razonada: Odalisca Oriental”, en <https://quinsac.mnba.gob.cl>

A tal efecto, realizó un croquis y describió la pose diciendo que “se trata de un desnudo de tamaño natural que reposa sobre un lecho con un fondo de cortinajes carmesí, la cabeza se apoya sobre el brazo izquierdo y el brazo derecho se repliega por detrás de la cabeza”. La similitud de esta descripción con la *Odalisca* de Monvoisin es notable. Otro detalle de *Dormeuse de Naples* fue que *La Grande Odalisque* de 1814 (Louvre, París) fue pintada como su *pendant*, lo que nos hace conjeturar si la “Oriental” perdida de Monvoisin no era la versión de espaldas de la que ha llegado hasta nuestros días.

Otro antecedente importante que Monvoisin indudablemente vio en las colecciones del Louvre y puede haber quedado en su memoria, sobre todo por el modelado de los senos y el brazo por detrás de su cabeza, es la célebre *Venus del Pardo* o *Júpiter y Antiope* de Tiziano (ca. 1487-1576), pintados entre 1535 y 1540.

Como en muchos de los cuadros franceses de esta época dedicados a esta temática, no hay ningún atributo en el desnudo de Monvoisin que identifique claramente a esta mujer como una odalisca oriental. No hay accesorios o muebles que describan un interior de harén. La existencia solitaria del desnudo indolente en el ambiente cerrado por cortinados densos podría hacer referencia a un espacio de reclusión. Algunas pistas convencionales se encuentran en el contraste entre cuerpo desnudo y las joyas. El collar que cae a un costado, los aros y el adorno que serpentea por el cabello justamente acenúan la desnudez al tiempo que continúan las curvas del cuerpo. Este dispositivo era común en las imágenes de esclavas orientales. Ejemplos de este tipo pueden encontrarse en la obra de Théodore Chassériau (1819-1856), en especial en su *Toilette d'Esther*, exhibida en el Salón justo antes de la partida de Monvoisin hacia Sudamérica.

Un detalle que distingue a *Odalisca Oriental* de los antecedentes mencionados es la representación del vello púbico y axilar. Este desvío de la convención del modelo clásico nos hace pensar en las condiciones íntimas de contemplación de este desnudo y subraya la ambivalencia entre el nombre concedido al cuadro y la referencia a un detalle del cuerpo menos idealizado. Es esta la actitud de un Monvoisin con un

ejercicio de la profesi3n anclado en alusiones e invocaciones a modelos precisos. Un andamiaje seguro que pronto iba a necesitar ser desmontado y reconstruido alrededor de nuevos espectadores y clientes.

Otro de los dispositivos que formaban parte de la maleta de trucos de Monvoisin, y que pronto diluy3 su eficacia, fue el efecto de pintura ensimismada⁷. Figuras absortas, concentradas en sí mismas, transidas, pensativas, sumidas en una profunda devoci3n, indolencia o fijadas con una ret3rica especial en alg3n punto por fuera del espacio pict3rico son recurrentes en los cuadros que Monvoisin pint3 en su paso por Buenos Aires. La pintura ensimismada es, a su vez, otra forma —muy sofisticada— de relacionarse con la tradici3n e implica el rol de un espectador interpelado, persuadido, interrogado por la ficci3n que la imagen representa⁸.

La porteña en el templo de 1842 (Figura 2) y *Soldado de Rosas* (Figura 3)⁹ del mismo ańo, son dos ejemplos soberbios de este tipo de pintura¹⁰. En estas im3genes, la pose y la tensi3n contenida de los gestos son fundamentales. Son escenas en las que el desborde dram3tico no tiene lugar. Tambi3n los detalles del entorno, la iluminaci3n y la observaci3n precisa de la apariencia de los personajes son centrales para el efecto en el espectador. Es otra forma de describir y de hacer entender el sentido de la escena, que pone en crisis las iconografías precisas y se apoya m3s en el encuadre¹¹.

⁷ Sigo en la densa definici3n de esta idea a Michael Fried y su brillante ensayo *Absorption and Theatricality. Painting and Beholder in the Age of Diderot* (1980).

⁸ La *Odalisca* antes analizada tambi3n podría ser interpretada usando esta categoría si entendemos el estado del sueńo y del adormecimiento como una expresi3n de ensimismamiento, al tiempo que activa un contenido er3tico en la imagen, mas no el placer voyerista del espectador (Fried, 1980, p. 31). El erotismo en los cuadros de Monvoisin es un t3pico que precisa de muchas discusiones.

⁹ Revisar ambas fichas razonadas en <https://quinsac.mnba.gob.cl>

¹⁰ Ambos cuadros forman parte de colecciones privadas en Buenos Aires.

¹¹ Ver el cl3sico ensayo de Jan Bialostocki (1966), “Los ‘temas de encuadre’ y las im3genes arquetipo”.



Figura 2. Auguste Raymond Quinsac Monvoisin, *La porteña en el templo*, 1842. Colección privada. (© Ricardo Estévez)

La porteña en el templo impacta por muchas razones¹². Al igual como sucede con las otras pinturas que Monvoisin ejecutó en su llegada

¹² Una descripción minuciosa del cuadro, de la identidad de la retratada y de su relación plástica con el niño sirviente que la acompaña puede encontrarse en Ghidoli (2015, pp. 55-64).

al Río de la Plata, su calidad es altísima. El pintor estaba decidido a impresionar y en este primer periodo recurrió a sus mejores habilidades; las mismas que catorce años antes había utilizado en los retratos de los chilenos en París. En esta imagen, que por un lado intentaba transmitir una idea intensa de devoción, la pose de la retratada y de su sirviente negro fue también una excusa fundamental para hacer de este, además, un cuadro sobre el vestido y sobre las modas y los modos de asistir a la iglesia. Esta mujer, como una corola negra abierta, destaca sobre la fuerte textura cromática de la alfombra. Si bien hay un claro foco de luz arriba a la derecha, esta también parece emanar del rostro y de las manos de la retratada. Esto sirve para dos fines. Por un lado, demuestra el contraste con la piel negra del sirviente y, por el otro, genera zonas de destellos de luz que sirven para apreciar que la tela del vestido es seda y que la pericia del pintor radica en el difícil ejercicio de pintar ese textil en negro. Aunque es importante destacar esta habilidad, no debe sobredimensionarse porque, después de todo, Monvoisin era un pintor maduro y pintores como él estaban entrenados en las cuestiones técnicas que planteaba la representación de la textura visual de los textiles¹³. Me interesa señalar el hecho de que Monvoisin trabajó una particular idea de ensimismamiento con esta imagen, que residía especialmente en los efectos de las texturas de las superficies. Desde la alfombra al brillo en el cabello perfectamente arreglado de la retratada y la definición de los volúmenes negros del vestido y del rebozo, las pieles de los dos personajes, todo en este cuadro es un estudio de cómo la apariencia de los retratados está modelada por la luz. Monvoisin usó esos efectos para hacer visible la introspección de la meditación religiosa. Gracias a estos dispositivos, comienza a operar la ficción que define el rol del espectador, lo pone por fuera de la escena y le da a entender su sentido.

¹³ El lustre de las sedas y tafetas volverá con intermitencia y con diferentes niveles de detalle en varios de los retratos femeninos pintados en Chile y en Perú.



Figura 3. Auguste Raymond Quinsac Monvoisin, *Soldado de la guardia de Rosas*, 1842. Colección privada. (© Ricardo Estévez)

Algo importante para agregar al análisis de este cuadro es el dispositivo orientalista en el estilo que asumió Monvoisin para pintarlo. El problema del orientalismo ha sido discutido en numerosas oportunidades en relación con la obra de Monvoisin, pero no aún lo suficiente

en asociaci3n a *La porteña en el templo*¹⁴. Toda la pose podría estar vinculada con las imágenes de sultanas en sus habitaciones correspondientes a las turquerías del siglo XVIII, que Monvoisin conocía muy bien por las colecciones de arte de Burdeos, su ciudad natal, pero también podría hacer referencia a la intimidad de las escenas de mujeres en el harén. En ambos casos, el uso dirigido de la luz y la semipenumbra reforzarían estas lecturas. Además, la presencia del niño negro vestido de levita estaría en funci3n de la ret3rica orientalista. Un dispositivo paradójico, puesto que el traje europeo impecable que viste el niño negro, contrario a los efectos que podría tener en un personaje blanco, en donde construiría la subjetividad masculina y la personalidad del retratado, en su cuerpo lo designa como sirviente¹⁵. Este cuerpo infantil vestido a la europea es pertenencia de su ama y signo de su estatus.

Por el tratamiento que Monvoisin dio a la apariencia de los dos protagonistas, *La porteña en el templo* se constituiría en otra de las imágenes que perpetuaron e implantaron una poderosa cultura visual imperial europea haciendo uso de motivos locales¹⁶. Esta es otra forma de relacionarse con la tradici3n, al tiempo que constituye un escal3n en la intensidad de este ensimismamiento, puesto que invita al espectador a especular sobre la naturaleza del vínculo entre los dos personajes¹⁷.

¹⁴ El artículo señero en relaci3n con este problema es el de Roberto Amigo (2007).

¹⁵ Ver el análisis de los retratos de Mariano Egaña y de José Manuel Ramírez Rosales por Monvoisin en Marino (2019).

¹⁶ Aunque referido al contexto colonial británico y al siglo XVIII, las reflexiones que atraviesan el formidable ensayo de Fowkes Tobin (1999) son operativas para pensar los procesos de transferencia de las ideas imperialistas a través de la implantaci3n de los estilos pict3ricos en otras geografías y temporalidades. Al respecto, ver también Lafont (2019) y Guégan (2019).

¹⁷ Me parece pertinente señaalar la posibilidad, a través del ensimismamiento, de inscribir este cuadro en una tradici3n de la historia del arte actual que intenta dar sentido a estas imágenes desde una perspectiva poscolonialista latinoamericana. Si bien el formato de la dama acompañada de un individuo esclavizado tiene una larga historicidad, el ambiente en el que acontece la escena sirve para definir la calidad y persistencia de estos vínculos en el entorno decimon3nico sudamericano.

Un análisis similar se podría aplicar al cuadro *Soldado de la guardia de Rosas*, en donde, además, se aprecian operaciones de seducción manifiestas que la historiografía del arte local muchas veces ha soslayado o tratado de manera pedestre. Lo que se ha resumido en la indolencia de la pose y en su vínculo con los modelos orientales también es un asunto de cultura visual muy complejo y que necesita de una mayor discusión. El *Soldado de la guardia de Rosas* forma parte de una serie de imágenes que ponen en crisis los modelos de representación masculina. Este proceso de exploración de los contenidos sensuales, eróticos y homoeróticos tuvo uno de sus comienzos, entre otros, en la pintura de David —sobre todo en sus obras tardías— y más que nada en la de sus discípulos, notablemente en Pierre-Narcisse Guérin (1774-1833) —maestro de Monvoisin— y Anne-Louis Girodet-Trioson (1767-1824). Jean-Baptiste Regnault (1754-1829), cuyas obras son cercanas en lenguaje a las de Monvoisin y con las que indudablemente el bordelés dialogó, también cultivó un gusto por la representación de un cuerpo masculino cargado de deseo¹⁸. Así, vista como el producto de las homosociabilidades reinantes en los talleres franceses, una pintura como *Soldado...* está más vinculada de lo que pensamos con, por ejemplo, *Aristómene* (antes *Guerreros griegos*), de 1832¹⁹ (Figura 4). La exaltación del cuerpo masculino, de la belleza de los rostros varoniles, de la potencia de su físico —contenida en el caso del *Soldado* y exhausta en el caso del guerrero griego—, las pieles de estos hombres son parte fundamental de la atención sobre sí mismas que invocan estas obras. También son una excelente prueba de las posibilidades técnicas y de adaptación del pincel de Monvoisin en el caso de la pintura porteña.

El análisis de las dimensiones de la tradición y el ensimismamiento es denso pero necesario. Ambas posiciones permiten

¹⁸ Ver la cuestión del homoerotismo y las homosociabilidades de taller en Solomon-Godeau (1997).

¹⁹ Esta obra forma parte del núcleo de grandes obras de Monvoisin del Palacio Cousiño, en Santiago de Chile. Revisar en <https://quinsac.mnba.gob.cl>

expandir la interpretaci3n de un grupo de obras de Monvoisin para contrastarlas con las que siguieron, y así apreciar la riqueza del intercambio y de las negociaciones que luego acontecieron en el seno del taller chileno.



Figura 4. Auguste Raymond Quinsac Monvoisin. *Aristómete [Guerreros griegos]*, 1832.
Colección Palacio Cousiño, Chile. (© Nicolás Aguayo)

BIBLIOGRAFÍA

- Amigo, Roberto (2007). “Beduinos en la pampa. Apuntes sobre la imagen del gaucho y el orientalismo de los pintores franceses”. *Historia y Sociedad*, 13, 25-43.
- Bialostocki, Jan (1966). “Los ‘temas de encuadre’ y las imágenes arquetipo”. *Estilo e iconografía. Contribuciones a una ciencia de las artes* (pp. 111-124). Barcelona: Barral.
- Bryson, Norman (1984). *Tradición y deseo. De David a Delacroix*. Madrid: Akal.
- Cortés, Gloria, y Marcela Drien (eds.) (2019). *Raymond Monvoisin y sus discípulos. Avances de investigación*. Santiago: Centro de Estudios del Patrimonio UAI.
- Crow, Thomas (1995). *Emulation. Making Artists for Revolutionary France*. New Haven y Londres: Yale University Press.
- (2018). *Restoration. The Fall of Napoleon in the Course of European Art, 1812-1820*. New Jersey: Princeton University Press.
- De la Maza, Josefina (2014). *De obras maestras y mamarrachos. Notas para un estudio del arte del siglo XIX chileno*. Santiago: Metales Pesados.
- Fowkes Tobin, Beth (1999). *Picturing Imperial Power. Colonial Subjects in Eighteenth-Century British Painting*. Durham y Londres: Duke University.
- Fried, Michael (1980). *Absorption and Theatricality. Painting and Beholder in the Age of Diderot*. California: University of California Press.
- Ghidoli, María de Lourdes (2015). *Estereotipos en negro. Representaciones y autorrepresentaciones visuales de afroporteños en el siglo XIX*. Rosario: Prohistoria.
- Guégan, Stéphane (2007). “Ingres and David: Remarks on a Persistent Misunderstanding”. En Mark Ledbury (ed.). *David after David. Essays on the Later Work* (pp. 271-288). Massachusetts: Sterling and Francine Clark Art Institute.
- (2019). “Révolution dans la Révolution (1788-1848)”. En VV.AA. *Le modèle noir de Géricault à Picasso* (pp. 60-83). París: Musée d’Orsay-Flammarion.
- Halliday, Tony (1999). *Facing the public. Portraiture in the aftermath of the French Revolution*. Manchester: Manchester University Press.

- Korchane, Mehdi (2007). “Overlapping Destinies: David and Guérin in the Public Eye from the Directory to the Empire”. En Mark Ledbury (ed.). *David after David. Essays on the Later Work* (pp. 255-270). Massachusetts: Sterling and Francine Clark Art Institute.
- Lafont, Anne (2019). “De Balthazar à Auguste. Figures et personnalités noires dans l’art à l’époque de la traite atlantique”. En VV.AA. *Le modèle noir de Géricault à Picasso* (pp. 32-46). París: Musée d’Orsay-Flammarion.
- Marino, Marcelo (2019). “Un pincel a la moda. Breves apuntes para la observación de la indumentaria en las obras de Raymond Quinsac Monvosin”. En Gloria Cortés y Marcela Drien (eds.). *Raymond Monvoisin y sus discípulos. Avances de investigación* (pp. 135-144). Santiago: Centro de Estudios del Patrimonio UAI.
- Monnier, Gérard (1995). *L’art et ses institutions en France. De la Révolution à nos jours*, París: Gallimard, 1995.
- Solomon-Godeau, Abigail (1997). *Male trouble: A crisis in representation*. Londres: Thames & Hudson.
- Spies Gans, Paris (2022). *A Revolution on Canvas: The Rise of Women Artists in Britain and France, 1760-1830*. Londres: Paul Mellon Centre.

Francisco Javier Mandiola y la construcción de relato visual en el sistema de las artes en Chile

Juan Manuel Martínez Silva
Historiador del arte y curador independiente

Mandiola ha tratado los cuadros de costumbres, las composiciones religiosas y el retrato. Conviene no olvidar que al mismo tiempo se ha manifestado como un copista notable en la reproducción de varias obras de Monvoisin, de algunas de Murillo y de la famosa Venus de Gutiérrez.

LIRA (1902, pp. 236-237)

Al comenzar el siglo XX, el pintor y crítico Pedro Lira (1845-1912) escribió su *Diccionario biográfico de pintores*, donde caracterizó y puso en perspectiva no solo sus opiniones sobre la trayectoria de los pintores nacionales, sino que también recogió su valoración en el sistema de las artes nacionales. En ese contexto, Lira construyó la biografía del pintor chileno Francisco Javier Mandiola (1820-1900), a quien le otorgó una posición en la constelación de artistas que realizaron su trabajo plástico en el siglo XIX. En este sentido, Lira puntualizó: “Mandiola era colorista por temperamento, un colorista del detalle, no un colorista de esos que abrazan las armonías de los grandes totales. Hay en sus obras trozos de ejecución que puedan satisfacer a los más difíciles y ponerse como colorido y empaste de la pintura, al lado de las mejores producciones nacionales” (1902, p. 237).

En el siglo XIX fueron sus pares quienes caracterizaron a Mandiola como *colorista* tanto por su utilización del color en forma más evidente e intensa como por la supremacía del color sobre el dibujo (Reyero, 2014, p. 182). En términos de su producción, Lira caracterizó el trabajo plástico de Mandiola en relación con las diferentes técnicas que abordó como artista:

En cuanto a su fecundidad, si las obras de Mandiola no han sido muy variadas, han sido en cambio muy numerosas; varios cuadros de tipo más bien que de costumbres nacionales, varias esculturas de madera, algunas muy buenas copias, muchos cuadros de iglesia

y un sinnúmero de retratos de lo más selecto de nuestra sociedad, obispos, generales, grandes damas, magnates, banqueros, etc., etc., tal es el gran total de su vasta producción (1902, p. 238).

En su definición, Lira profundizó y remarcó la idea del sustento plástico de Mandiola en el uso del color más que en el dibujo:

Que el cuadro sea religioso o de costumbres, la composición será siempre insignificante; el dibujo, muchas veces aceptable, no será nunca exquisito. Así no busquéis en él ni lo uno ni lo otro: pedidle en cambio un buen trozo de pintura y muchas veces quedareis satisfechos. Por la misma razón, en lo que más ha descollado Mandiola ha sido el retrato (1902, p. 238).

A partir de sus definiciones sobre los artistas nacionales, Lira estableció un perfil para cada uno sobre la base no solo del análisis de sus obras, sino también de la percepción de opinión y crítica especializada del momento, pero, por sobre todo, desde una percepción personal, marcada por los sistemas de relaciones de producción plástica, de competencia en el mercado del arte, como también del prestigio personal. Antes de Lira, José Bernardo Suárez (1822-1919) explicó en su *Plutarco del joven artista Tesoro de Bellas Artes* (1872) que, en términos generales, los géneros de pintura que cultivó el artista fueron básicamente el retrato, los cuadros de costumbre y las composiciones religiosas. En lo referente a su trabajo plástico, Suárez señala respecto de Mandiola:

Con cierto gusto natural por el colorido, y gracias a algunas lecciones de M. Monvoisin bien aprovechadas, el señor Mandiola cautivó la atención del público y ocupó el primer lugar entre los pintores chilenos desde el año 48 o 50 hasta el 67. Uno de sus mendigos le valió hacia la más lejana de estas dos épocas un premio en la exposición de pinturas (1872, pp. 139-140).

Pocos años después, Vicente Grez (1847-1909), en su texto *Les Beaux-Arts aux Chili. Exposition Universelle de Paris...*, volvió a definir el trabajo plástico de Mandiola utilizando el término *colorista*:

Colorista de temperamento, el señor Mandiola no tardó en hacerse de un nombre y logró los premios de las exposiciones de la época. Le gustaba pintar pequeños cuadros de composición y ejecución fáciles, y era muy buen fisonomista: además por esto sólo realizó retratos, pero hay muchos de ellos que son excelentes y que podrían haber sido firmados por el mismo Monvoisin (2013, p. 99).

En el contexto del proyecto *Monvoisin en América: catalogación razonada de la obra de Auguste Raymond Quinsac Monvoisin y sus discípulos*, ha sido necesario plantearse preguntas sobre las relaciones sociales y artísticas entre quienes participaron en el ambiente que rodeó a Raymond Monvoisin (1790-1870). En este sentido, la figura de Francisco Javier Mandiola y su relación con Monvoisin se sitúa en términos de filiaciones plásticas, influencias formativas o del trabajo de taller y circulación de sus imágenes, la materialidad de sus obras, migraciones, sujetos subalternos y el mercado de arte, como el coleccionismo del periodo en que desarrolló su trabajo pictórico.

Al definir en su diccionario el aporte artístico de Mandiola, Pedro Lira lo enmarcó en el círculo de Monvoisin, como también lo hicieron otros críticos de arte en el siglo XIX y en el siglo XX, con lo que se consolidó una idea prefigurada de Mandiola en la historiografía del arte nacional. En este contexto cabe preguntarse por el verdadero nivel de influencia que tuvo Monvoisin en Mandiola, como también por el aporte original de Mandiola a la pintura nacional en el siglo XIX. Los escasos estudios específicos sobre el pintor, la inexistencia de un catálogo razonado de su obra y la falta de antecedentes e investigaciones sobre trabajos científicos sobre su materialidad conspiran para lograr un perfil más claro sobre su biografía y para la valoración de su obra.

El presente texto pretende plantear interrogantes para generar una discusión sobre el papel de Mandiola en la práctica artística durante una buena parte de la segunda mitad del siglo XIX en Chile. Esta reflexión se enmarca en la investigación de Monvoisin y su influencia en el área sur de Sudamérica.

Francisco Javier Mandiola Campos nació en Copiapó el 3 de febrero de 1820. Originalmente, su familia paterna provino de España. Al llegar a Chile, su tatarabuelo, Sebastián de Mandiola y Arregui, compró la hacienda Quito, en las cercanías de Chillán. Su hijo, Pedro de Mandiola y Gasco, se trasladó a Copiapó, donde se convirtió en uno de los fundadores de la ciudad y su corregidor¹. Posteriormente su nieto, Ignacio Mandiola y Vargas, fue regidor del Cabildo de la ciudad y se casó con Manuela Campos, quienes se convirtieron en los padres de Francisco Javier Mandiola Campos². Mandiola vivió parte de su infancia en Copiapó y luego se trasladó a Santiago con la finalidad de cursar sus estudios primarios en el Colegio Romo, donde fue alumno de dibujo de José Lastra, a quien reemplazó posteriormente como profesor (Álvarez Gómez, 1979, p. 23; Lira, 1902, p. 235).

En 1841, luego de la muerte de su padre en la ciudad de Copiapó, Mandiola se fue definitivamente a Santiago, y a los 21 años se casó con Carmen Luco y Varela, hija de Ramón Martínez de Luco y Caldera y Juana de Andía y Varela Morandé. En este periodo, Mandiola se dedicó al tallado de esculturas religiosas para algunos templos de Santiago, momento en que el artista conoció a Monvoisin, en octubre de 1844; “pasó Mandiola a trabajar bajo la dirección de ese eminente artista” (Lira, 1902, p. 235).

¹ La ciudad fue fundada oficialmente por el gobernador del Reino de Chile José Manso de Velásquez en 1744.

² Sus hijos sobrevivientes fueron Ramón, Sor Antonia, Andrea y María del Tránsito, quien fue retratada por su hermano Francisco Javier.

Prontamente comenzó a participar en exhibiciones. En la inscripción de la pintura *Los señoritos*³, él mismo dio cuenta de sus inicios en la carrera como pintor: “1º composición original ejecutada el año de 1845 (al fin) y aún no hacía un año que me había dedicado a la pintura”⁴. Esta obra, exhibida en 1846 en la segunda versión de la exposición organizada por la Cofradía del Santo Sepulcro (Pereira Salas, 1992, p. 141), da cuenta de un trabajo plástico formal, del cual se irá alejando en la medida de su avance en su trabajo plástico. En la Exposición Nacional de 1847 exhibió copias de vírgenes y recibió la medalla de oro. En 1849 siguió trabajando temas religiosos, pero también los retratos, como los del *Presbítero Juan de Dios Romo* y de *Genoveva Luco*. En 1853 expuso *Retrato de Chuqui Borquez*, *El mendigo* y *Santa Filomena*, obras que recibieron elogios de Eusebio Lillo (1826-1910), quien en *El Museo* del 17 de septiembre de 1853 comentan que en Mandiola “destacan sus pinceladas llenas de vigor y propiedad, resultado más de su gran talento que de sus estudios de dibujo” (Pereira Salas, 1992, p. 80). Al año siguiente exhibió un cuadro de la *Virgen María*: “106 Virgen de Purísima, pintada al óleo, original de Francisco Javier Mandiola” (Exposición Nacional de 1854, p. 12), donde recibió la tercera medalla de segunda clase (Exposición Nacional de 1854, p. 24).

Sin duda, Mandiola comenzó a llenar un vacío de demanda de pintura religiosa, en el contexto de la renovación de los templos católicos, en especial en la capital. El historiador Eugenio Pereira Salas citó los trabajos de Mandiola para el templo de las Agustinas, “copias del crucificado, San José y el niño de Murillo y la Virgen del Carmen” (1992, p. 81). Contemporáneamente, Suárez mencionó esa línea de trabajo del pintor: “Varios de nuestros templos, poseen en sus altares obras suyas, algunas originales, otras imitadas de pintores

³ Óleo sobre tela, 72 x 59 cm. Colección Museo Municipal de Bellas Artes de Valparaíso. N.º de registro: 51-120. N.º de inventario: 120.

⁴ La obra actualmente es parte de la colección del Museo de Bellas Artes de Valparaíso (ver más en De Luca, 2007, p. 97; Pereira Salas, 1992, p. 80).

antiguos. Sus retratos han sido numerosos; y muchos de ellos son recomendables por exactitud de la semejanza y aun por la gracia del colorido” (Suárez, 1872, p. 140).



Figura 1. Francisco Javier Mandiola, *Retrato de Pedro León Gallo Goyenechea*, 1847. Óleo sobre tela, 146 x 106 cm. Colección del Museo Histórico Nacional, Chile. (© Archivo MHN)

Tradicionalmente, la obra del artista se relaciona con la de Monvoisin a partir de dos retratos. Uno de ellos es el *Retrato de Mariano Egaña Fabres* (Martínez, 2009, p. 118), pintado hacia 1846, tomando como referencia el realizado por Raymond Monvoisin en París en 1827 (Feliú *et al.*, 1955, p. 89), expuesto en el Salón de ese año en la capital francesa. Esta pintura llegó a Chile hacia 1828, estuvo en la propiedad de los Egaña en Peñalolén, lugar que se convirtió en un centro de la intelectualidad chilena, en cuyos salones el retrato fue visto por la élite nacional antes de que Monvoisin arribara al país. Una suerte de carta de presentación artística que sin duda le abrió las puertas al pintor francés en el país. A partir de la obra de Mandiola se realizaron varias copias de este retrato (Soto Aliaga, 1993, p. 167).

El otro retrato que marcó la relación con Monvoisin es el que Mandiola realizó de *Pedro León Gallo Goyenechea*⁵ en 1847⁶ (Figura 1). La pintura fue comprada por el Museo Histórico Nacional en 1951⁷ como un Monvoisin y citada como obra de ese pintor en la publicación monográfica *Monvoisin*, del Instituto de Extensión de Artes Plásticas de la Universidad de Chile en 1955 (Feliú *et al.*, 1955, p. 79). En 1984 la obra fue sometida a un proceso de restauración (Martínez, 2009, p. 124) luego de un largo préstamo al Museo O'Higiniano y de Bellas Artes de Talca, donde

⁵ Óleo sobre tela, 146 x 106 cm, colección del Museo Histórico Nacional. N.º de registro: 3-411. N.º de inventario: 001122-813. En exhibición en la sala "La consolidación del orden republicano". El autor ha planteado la necesidad de cambiar el título de la obra por el de *Retrato de Miguel Gallo Vergara*, propuesta en estudio por parte del Museo Histórico Nacional. La discusión de quién es el retratado data de 1979 (ver Álvarez Gómez, 1979; Naveas Droguett, 2017).

⁶ Firmado y fechado en el extremo inferior derecho, en rojo: F.J. Mandiola / Pintor / 1847

⁷ Comprada el 11 de mayo de 1951 a Agustín Cannobio Galdames (1879-1958), historiador y político del Partido Radical. No existe información sobre la historia de la pintura antes de ser comprada por el Museo Histórico Nacional. En 1964, fue trasladada al Museo O'Higiniano y de Bellas Artes de Talca, donde se exhibió erróneamente con el título de *Retrato al óleo de Monvoisin del General Guevara, militar talquino*. La pintura regresó al Museo Histórico Nacional en 1984.

se descubrió que bajo la firma de Monvoisin estaba la firma y fecha de Francisco Javier Mandiola⁸.

En la actualidad está en discusión si el retrato representa a Pedro León Gallo Goyenechea (1830-1877), pues se postula que correspondería a Miguel Gallo Vergara (1793-1853), su padre. Varios son los elementos que ponen en cuestión la representación, como la fecha de realización de la pintura, 1847, año en que Pedro León Gallo⁹ tenía entre 16 y 17 años, fisonomía que no corresponde a la de la figura retratada. El retrato representa a una figura masculina de tres cuartos de cuerpo y medio perfil, con una indumentaria militar y en segundo plano varios personajes con vestimenta militar en una acción bélica. Es decir, el personaje tuvo una participación militar relevante, pero Pedro León Gallo tuvo su primera participación militar en 1859, aproximadamente a los 29 años, por lo que surge una incoherencia cronológica entre la representación y la biografía del retratado.

Más allá de la correcta identificación del personaje retratado, se aprecia el estilo pictórico que dominó el trabajo de Mandiola en este periodo, donde se reconoce cierta filiación con los retratos realizados por Monvoisin. A esto se suma la superposición de la firma de Monvoisin sobre la de Mandiola, que no se ha podido determinar cuándo ocurrió. En esta misma línea se encuentra el *Retrato*

⁸ La pintura se sometió al proceso de restauración entre 1984 y 1986. El tratamiento consistió en consolidación, reentelado, limpieza, reintegración y barniz. Este trabajo lo realizó Cecilia Valdés en 1985, quien examinó la obra con rayos ultravioleta, los que dejaron en evidencia retoques sobre la firma (R.Q. Monvoisin). Con la limpieza se retiró la capa pictórica no original y se comprobó que la firma corresponde a F. J. Mandiola. Ese año se cambió su autoría, pero no su título.

⁹ Pedro León Gallo Goyenechea (1830-1877) fue hijo de Miguel Gallo Vergara y de Candelaria Goyenechea y de la Sierra. Realizó sus primeros estudios en el Colegio de La Merced de Copiapó e ingresó luego al Instituto Nacional. En 1852 volvió a Copiapó y en 1859 organizó allí una junta política en la que se enfrentó con las fuerzas del gobierno, por lo cual fue exiliado. Regresó al país en 1863. Fue diputado suplente por Copiapó y Calera en 1864, y obtuvo el cargo en propiedad en 1867. En 1877 fue elegido senador (Ibáñez Vergara, Jorge, *Pedro León Gallo*. Copiapó, Fundación Tierra Amarilla, 2010).

de Pedro de Valdivia¹⁰, una copia del retrato de Mandiola realizada por el pintor español Eugenio Lucas Velázquez en 1853, la que fue un regalo de la monarquía de Isabel II de España al gobierno de Chile (Rodríguez Rebollo, s. f.). Esta obra fue ampliamente copiada por otros artistas, como Pedro León Carmona (1853-1899). La copia de Mandiola se presentó en la Exposición de Pintura de 1855 y en la Exposición de Artes e Industria de 1872 (1872, p. 131), obra en que no se escatimó en el trabajo de detalles ni del color, lo que da cuenta del tradicional *retrato de aparato*, posiblemente destinado a una galería histórica.

A diferencia de este tipo de retratos, de *carácter oficial*, otros corresponden a una esfera social y más íntima, en los que se aprecian rasgos de una producción más personal. Como ejemplo podemos citar dos retratos de carácter temprano: el *Retrato de mi hermana* (1842)¹¹, que representa a María del Tránsito Mandiola Campos (Figura 2), y el *Retrato del autor*¹², sin fecha. Para representar a María del Tránsito, se apeló a una traducción plástica de la materialidad de la retratada, como su manto y otros detalles, además de su físico, lo que denota cierto naturalismo, con colores más evidentes, y no a la búsqueda de la idealización del modelo, práctica frecuente en Monvoisin (Cruz, 1984, p. 161). Como contrapunto se encuentra el autorretrato, cuya postura y factura plástica es por sobre todo expresiva. En este sentido y prácticamente cien años después, Antonio Romera propuso sobre los retratos del pintor: “El gran mérito de Francisco Javier Mandiola

¹⁰ Óleo sobre tela, 123 x 96 cm. Colección Biblioteca Nacional de Chile. N.º de registro: 26-38. N.º de inventario: 26.48. Donación de Ana Luisa Zaso, sin fecha. En la cartela se señala: “Don Pedro de Valdivia fundador de la ciudad de Santiago de Chile año 1541”. En la placa: “Obsequio de Doña Ana Luisa Zaso a J. T. Medina para la sala que lleva su nombre en la Biblioteca”.

¹¹ Óleo sobre tela, 101.5 x 81.5 cm. Colección Museo Nacional de Bellas Artes. Número de registro: 2-155. N.º de inventario: PCH-0384 PCH-384 384 1443. Comprado por el Museo Nacional de Bellas Artes a María Cristina Maurer de Rojas en 1957.

¹² Óleo sobre tela, 87 x 72cm. Colección Museo Nacional de Bellas Artes. Número de registro: 2-153. N.º de inventario: PCH-382 382 192. Comprado por la Comisión de Bellas Artes en 1910.

está no tanto en sus obras como en el hecho de que realiza la misión histórica de introducir en la pintura chilena el retrato como forma artística” (1951, p. 52).



Figura 2. Francisco Javier Mandiola, *Retrato de mi hermana*, 1842. Óleo sobre tela, 101,5 x 81,5 cm. Colección Museo Nacional de Bellas Artes, Chile. (© Archivo MNBA)



Figura 3. Francisco Javier Mandiola, *El mendigo*, 1853. Óleo sobre tela, 211 x 138 cm. Colección Museo Nacional de Bellas Artes, Chile. (© Nicolás Aguayo)

Un elemento que claramente diferencia a Mandiola de Monvoisin es que el primero plasmó en varias de sus obras a diferentes tipos populares, temática recurrentemente de su obra. Si bien Monvoisin exploró los temas populares, en especial en su paso por el Río de la Plata, en Chile no desarrolló esta línea. No así otros pintores de su círculo de discípulos, como Clara Filleul (1822-1878), Gregorio Torres (1819-1879) y Benjamín Franklin Rawson (1820-1871), quienes, junto con pintar retratos, abordaron el tema popular¹³.

Mandiola tiene varias pinturas sobre esta temática, de las que citaremos tres ejemplos. La primera es *El mendigo* (ca. 1853)¹⁴ (Figura 3), que se exhibió en la Exposición de Artes e Industria en 1872 (Sección Nacional N.º 127, p. 17) y que era propiedad del autor. Pocos años después, la pintura pasó a ser de Pedro Lira, quien organizó el Salón de 1883 y que posteriormente al donó al Museo de Bellas Artes (Pereira Salas, 1992, p. 303). Tanto en *El mendigo* como en *El pillete Patricio*¹⁵ se muestran tratamientos plásticos que Álvarez Urquieta explicó de la siguiente forma: “Mandiola tenía una facilidad admirable para imitar el colorido y la manera de pintar de los maestros españoles: Murillo, Velásquez y Goya, lo que indicaba claramente cómo había estudiado y comprendido las cualidades características de cada uno de ellos” (1928, p. 24).

Para Luis Álvarez Urquieta, quien tenía en su colección la pintura *El pillete Patricio*, que fue comprada en 1939 por el Museo Nacional de Bellas Artes, afirmó que el pintor había comenzado a explorar no

¹³ Se agradecen los comentarios de Roberto Amigo, historiador del arte argentino (ver Agote, 2014; Cortés y Drien, 2019).

¹⁴ Óleo sobre tela, 211 x 138 cm. Colección Museo Nacional de Bellas Artes. N.º de registro: 2-2232. N.º de inventario: PCH-380 380 54. Donada por Pedro Lira.

¹⁵ Óleo sobre tela, 65,5 x 55,3 cm. Colección Museo O’Higiniano y de Bellas Artes de Talca. N.º de registro: 7-156. N.º de inventario: 1.161 385. Adquirida por el Museo Nacional de Bellas Artes en 1939 a Luis Álvarez Urquieta. En 2010 fue traspasada de forma permanente al Museo O’Higiniano y de Bellas Artes de Talca.

solo los tipos populares, sino también ciertos valores plásticos de la tradición hispánica del siglo de oro español, en especial en lo que respecta al uso del color. En *Interior de la casa de una santera*¹⁶ (Figura 4), uno de los escasos documentos visuales de la forma de vivir de la clase popular en el siglo XIX, se aprecia la primacía del color, en especial en el tratamiento de las imágenes religiosas, como la de San Francisco, que preside la obra. Ya Vicente Grez lo afirmó en 1889:

Colorista de temperamento, el señor Mandiola no tardó en hacerse de un nombre y logró los premios de las exposiciones de la época. Le gustaba pintar pequeños cuadros de composición y ejecución fáciles, y era muy buen fisonomista: además por esto sólo realizó retratos, pero hay muchos de ellos que son excelentes y que podrían haber sido firmados por el mismo Monvoisin.

Sus Mendigos, por la firmeza de la ejecución y la vivacidad del colorido, no son menos alegres que sus retratos: se les puede juzgar por aquel que tiene nuestro Museo de Bellas Artes. Cuando uno observa la cabeza del mendigo, se queda completamente asombrado al pensar que ésta fue realizada en 1850 por un artista chileno que jamás salió de su país. Es necesario trasladarse al pensamiento de esa época, tan poco cultivado aún desde el punto de vista artístico, para apreciar esta obra en valor justo, así como el vigor y la espontaneidad del talento del artista (2013, p. 99).

Tanto *El mendigo* como *El pillete Patricio* e *Interior de la casa de una santera*, junto a otros retratos de tipos populares, dan cuenta de una opción temática del artista. Si bien Antonio Romera (1908-1975) recogió esta idea, apuntó a que Mandiola fue uno de los “discípulos más importantes” de Monvoisin, con el que tuvo importantes

¹⁶ Óleo sobre tela/madera, 70 cm x 58 cm. Colección de la Pinacoteca Universidad de Concepción. N.º de registro: 100-184. N.º de inventario: 10010160002.

diferencias: “Monvoisin se mantiene con frecuencia en lo que entonces se llamaba el ‘tema noble’ o el retrato aristocrático. Mandiola desciende a lo popular y pinta mendigos o ingenuos retratos de gentes sencillas y humildes. En cierto modo es el iniciador de la pintura de género” (1951, p. 50).



Figura 4. Francisco Javier Mandiola, *Interior de la casa de una santera*, sin fecha. Óleo sobre tela/ madera, 70 cm x 58 cm. Colección de la Pinacoteca Universidad de Concepción, Chile. (© Archivo UDEC)

José Bernardo Suárez, Vicente Grez, Pedro Lira, Luis Álvarez Urquieta, como posteriormente en el siglo xx Antonio Romera y Eugenio Pereira Salas, construyeron una imagen e instalaron en el relato del arte nacional un determinado perfil de Francisco

Javier Mandiola. Construcción de la que el mismo pintor fue testigo, por lo menos en el siglo xix, ya que participó activamente en exhibiciones y en el ámbito plástico hasta la década de 1880. Al iniciarse el siglo xx, el 5 de febrero de 1900, falleció en Santiago, a los 80 años.

Su construcción biográfica y la valoración plástica de su obra presenta contradicciones y vacíos, entre los que se cuentan la poca claridad sobre su relación con Monvoisin en términos de si fue estrictamente formativa o más bien comercial, como también la contradicción entre la valoración del colorismo en su pintura y su habilidad de dibujante. En este último punto se debe tomar en cuenta que Mandiola fue profesor de dibujo por muchos años y en sus obras se aprecia aquello. Sin duda, el ejercicio de verlas en su conjunto y analizarlas en el contexto del proyecto *Monvoisin en América* permite abrir el derrotero y obtener pistas sobre el aporte artístico de Francisco Javier Mandiola a nuestro país y entender un sistema de las artes regional en Sudamérica.

BIBLIOGRAFÍA

- Álvarez Gómez, Oriel (1979). *Atacama de Plata*. Copiapó: Todamérica.
- Álvarez Urquieta, Luis (1928). *La pintura en Chile. Colección Luis Álvarez Urquieta*. Santiago: Imprenta La Ilustración.
- Agote, Virginia (dir.) (2014). *Benjamin Franklin Rawson. Historia, costumbre, retrato*. San Juan: Museo Provincial de Bellas Artes Franklin Rawson.
- Amigo, Roberto (2014). "Ficha N.º 28 'Ramón Martínez de Luco y Caldera y su hijo José Fabián'. En Natalia Majluf. *José Gil de Castro. Pintor de libertadores*. Lima: MALI.

- Cortés, Gloria, y Marcela Drien (eds.) (2019). *Raymond Monvoisin y sus discípulos. Avances de investigación*. Santiago: Centro de Estudios del Patrimonio, Facultad de Artes Liberales, Universidad Adolfo Ibáñez, y Ril.
- Cruz, Isabel (1984). *Arte en Chile. Historia de la pintura y de la escultura. Desde la Colonia al siglo xx*. Santiago: Antártica, 1984.
- De Luca, Araldo (ed.) (2007). *La colección del Museo de Bellas Artes de Valparaíso. La Restauración*. Turín: Edizioni della Compagnia Italiana di Conservazione.
- Exposición de Artes e Industria en Santiago (1872). Santiago: Imprenta de la Librería del Mercurio.
- Exposición Nacional de 1854 (1854). *Catálogo por orden numérico de los objetos presentados. Exposición Nacional de 1854*. Santiago: Imprenta Julio Belin.
- Feliú, Guillermo, Waldo Vila, Eugenio Pereira Salas y Antonio Romera (1955). *Monvoisin*. Santiago: Ediciones Instituto de Extensión de Artes Plásticas, Universidad de Chile.
- Grez, Vicente (2013). “Les Beaux-Arts aux Chili. Exposition Universelle de Paris 1889. Section Chilienne”. En Enrique Solanich. *Escritos de arte en Chile*, Santiago: AICA.,
- Ibáñez Vergara, Jorge (2010). *Pedro León Gallo*. Copiapó: Fundación Tierra Amarilla.
- Lira, Pedro (1902). *Diccionario biográfico de pintores*. Santiago: Litografía Esmeralda.
- Martínez, Juan Manuel (2009). *La pintura como memoria histórica*. Santiago: Museo Histórico Nacional.
- Naveas Droggett, Vidal (2017). “Aclaración sobre un óleo existente en el museo de Historia Nacional”. *El Orador Ilustrado*. Recuperado de <https://eloradorilustrado.cl>
- Pereira Salas, Eugenio (1992). *Estudios sobre la historia del arte en Chile republicano*. Santiago: Ediciones de la Universidad de Chile.
- Reyero, Carlos (2014). *Introducción al arte occidental del siglo XIX*. Madrid: Cátedra.
- Rodríguez Rebollo, Ángel (s. f.). “Eugenio Lucas Velázquez”. Real Academia de la Historia. Recuperado de <https://dbe.rah.es>

- Romera, Antonio (1951). *Historia de la pintura chilena*. Santiago: Editorial del Pacífico.
- Soto Aliaga, Jaime (1993). *El arte en los sellos postales de Chile*. Santiago: Autoedición.
- Suárez, José Bernardo (1872). *Plutarco del joven artista Tesoro de Bellas Artes*. Santiago: Imprenta Chilena.

Conformación de la Escuela Cuyana de Pintura. Identidad y autonomía estética en los discípulos de Monvoisin

Emanuel Díaz Ruiz

Museo Provincial de Bellas Artes Franklin Rawson

La conformación de la Escuela Cuyana de Pintura es un postulado que se sustenta desde el proyecto *Monvoisin en América*, a partir de la notable influencia de pintores viajeros como Amadeo Gras (1805-1871) y Raymond Quinsac Monvoisin (1794-1870), quienes, lejos de entenderse desde un vínculo institucional, aportaron relaciones y enseñanzas a los jóvenes cuyanos. Tres momentos protagónicos en la pintura del siglo XIX en San Juan y Mendoza pueden localizarse en 1836 y 1838 (visita de Gras a San Juan y Mendoza respectivamente), y en 1843 (paso de Monvoisin por Cuyo camino a Chile).

Los artistas regionales no contaron con una formación profesional en Europa, sino con las derivas de los pintores viajeros franceses que aportaron las recetas técnicas para sentar las bases de una instrucción incipiente junto a Gras y académica con Monvoisin. De esta manera, nace en San Juan un importante movimiento plástico que contó con el apoyo de Domingo Faustino Sarmiento (1811-1888), con características —según García Martínez— de un romanticismo cuyano con tinte francés. Las figuras de Franklin Rawson (1820-1871), Procesa Sarmiento (1818-1899) y Gregorio Torres (1819-1879) consolidan el núcleo directo de discípulos de Monvoisin, y validan la existencia de una Escuela Cuyana de Pintura, que encuentra posteriormente en San Juan diversas líneas de discipulaje con importante presencia femenina, que destaca como referencia en el país.

El vínculo maestro-discípulo permite pensar en diferentes lecturas al momento de desarrollar aproximaciones a los conceptos de *identidad* y *autonomía estética*, principalmente relacionados con el modo filial en que Franklin, Procesa y Gregorio estrecharon lazos con Monvoisin. La relación más próxima fue la del artista mendocino —posteriormente radicado en San Juan— Gregorio Torres. En febrero de 1843, el diario *El Progreso* marca el inicio de un vínculo virtuoso entre el maestro, recién llegado a América, y el joven artista mulato. La prensa de Santiago afirma que Torres fue descubierto en los Andes y llevado para formar en la brillante carrera que su talento le prepara (“Monvoisin”, 11 de septiembre de 1843). Con veintinueve años de edad y una obra sustentada en la producción regional, en febrero del mismo año Monvoisin

solicita por nota al Ministerio de Instrucción Pública de Chile la contratación de Gregorio Torres como inspector de la academia de pintura que funcionaría en el consulado¹. Estos gestos marcarán la estima y consideración hacia el artista y el reconocimiento a una identidad en su obra, que todavía se encontraba en formación. Poco tiempo pasó para que el joven Torres se promocionara en el diario *El Progreso* como retratista. El artículo del jueves 30 de enero de 1845 no solo publicita sus retratos a “precios moderados”, sino que afirma las bases de formación del artista mendocino al vincular la calidad técnica de su obra al discipulaje del pintor francés (“Retratos”, 30 de enero de 1845).

El análisis de la obra plástica de Gregorio Torres ocupa aquí un episodio particular. La proximidad en la formación con Monvoisin puede interpelar gran parte de los encargos que asumió el francés; la identificación de autorías pone momentáneamente en crisis la mano ejecutora y los modos resolutivos, y digo momentáneamente porque se asume el inequívoco camino de que los grandes encargos de retratística funcionaron posiblemente como “Monvoisin y taller”. Los *Cuadernos de Historia del Arte* de la Universidad Nacional de Cuyo aportan algunas referencias de la obra de Torres:

Figuras de busto o de medio cuerpo, las menos de cuerpo entero, con fondos neutros o convencionales con cortinados y lejanos paisajes diluidos. Miran de frente con firmeza, o bien con ligero movimiento a derecha o izquierda. El dibujo es bueno, no presenta las desproporciones o las burdas inserciones de los miembros superiores corrientes en otros pintores de la época, lo que nos hace descartar de plano ciertas obras atribuidas a nuestro artista en forma apresurada (Romera de Zumel, 1964, p. 40).

La autora se limita a obras que aparentan estar situadas en el trayecto de Mendoza y San Juan, posteriores al retorno del artista a su

¹ Ver *Archivo de la Legación en Chile de Francia y Gran Bretaña, 1842-1846*, p. 51.

provincia (1855) y su instalación en San Juan producto del gran terremoto de Mendoza en 1861. El estudio de Blanca Romero de Zumel en sus primeras líneas acota la obra de Torres a una idea local, posiblemente la descripción se enfoca en los encargos retratísticos, en los que el autor aborda una unidad estilística que será particular en su obra. Se evade un análisis más profundo de la etapa chilena que pueda desentrañar la participación de Torres en las pinturas de Monvoisin, entendida como un trabajo colaborativo maestro-discípulo que ponga en evidencia la pintura a “dos manos” y el lazo articular en la resolución de obras, pero sin dejar que esto limite o interfiera los cuestionamientos de atribución o autoría en la producción del francés, sino simplemente para reforzar el trabajo conjunto en taller.

Obras como *La Beneficencia* (1847) (Figura 1) y *Sitio de La Serena en la Revolución de 1851* (ca. 1851), que abordan el costumbrismo y el relato histórico, evidencian una cuestionable búsqueda de autonomía estética en el trabajo resolutivo del artista. Según mi criterio, la primera no solo impacta por su gran formato, sino también por el complejo armado de un conjunto que entrelaza escenas con dieciséis figuras que responden a la idea de héroes de la caridad evangélica, próximas al altruismo y al desarrollo de una fisonomía que todavía guarda la impronta de una masa sólida de pose escenográfica. La composición mantiene un desarrollo casi arquitectónico; los cuerpos y el mobiliario se traban en el espacio y resaltan la agudeza en posturas y proporciones. El tratamiento de la factura y el desarrollo de la estilística en su obra nos permiten situarnos en la exploración de un “naturalismo criollo” propio de los pintores de la región de Cuyo, vigente —según derivas— hasta fines de siglo.

En 1851 Gregorio Torres participa activamente en la política de Chile y en los actos revolucionarios ocurridos en La Serena contra el gobierno de Manuel Montt. *Sitio de La Serena en la Revolución de 1851* no solo se aleja temporalmente de la obra anteriormente mencionada, sino que se aproxima a un planteamiento maduro del uso costumbrista del artista. El espacio se abre, la composición se dinamiza con diagonales y modifica posturas corporales, el paisaje ingresa con notable

presencia y la paleta se amplía, aunque se mantiene en tonos pardos. Torres se esfuerza aquí por aproximarse a un detalle poco habitual en su obra, sin alejarse de los rusticismos técnicos que lo caracterizan.



Figura 1. Gregorio Torres, *La Beneficencia*, 1847. Óleo sobre tela, 264 x 317 cm. Museo Histórico Nacional, Chile. (© Archivo MHN)

Pedro Lira, en *Las Bellas Artes de Chile* (1865), realiza una crítica a la obra *La Beneficencia*: “Lo único que puede llamar la atención en este cuadro son los varios retratos que contiene. Por lo demás la composición es infernal; y el colorido, el dibujo y la perspectiva, no desmienten de la composición” (Lira, 1866). Seguramente Lira reclama en Torres el detalle de su formación francesa, sin reparar en la identidad estética del artista, que será un recurso de valoración en el análisis del catastro de su obra.

El cruce de diálogos visuales e iconográficos entre Torres y Monvoisin ha generado erróneas interpretaciones en el apresurado intento de plantear lecturas que limitan su respuesta a cuestiones de forma y composición. La obra citada como *El tigre de los llanos. Facundo Quiroga* (1847), que en la actualidad no registra ubicación, fue referenciada en la *Revista de Historia Americana y Argentina* de la Universidad Nacional de Cuyo (1962-1963):

Torres ofrece al sorprendido espectador, en vez de los rasgos atribuidos hasta entonces a Quiroga, los mismos ojos horizontales de mirada fija, el mismo nacimiento de la barba y el mismo bigote abundante y caído que el *Alí Bajá* de Monvoisin. Singular ejemplo americano de familiaridad de plumas y pinceles, en el que se amalgaman el hechizo del cuadro del francés con la tan fugaz como sugestiva aproximación ente el caudillo y el Visir esbozada en el *Facundo* por Sarmiento (Ripodas, 1962-1963, p. 162).

La cita reseña el periodo en que Monvoisin se encontraba alejado de Torres por compromisos asumidos en Lima. A más de cien años del fallecimiento del caudillo en Barranca Yaco, la autora interpreta en la obra una transposición del militar argentino en la pose de *El Alí Bajá* (ca.1840) de Monvoisin. La apropiación del vínculo histórico que Ripodas analiza en el referente no trata aquí a Facundo, sino una falsa atribución que encuentra oposición en el mundano relato del caudillo en la imagen de un mendigo (Amigo, 2020).

Distinta es la lectura sobre la obra de Procesa Sarmiento. La pintura *Sin título* (1881), copia de *Alí Bajá* y la *Vasiliki* de Monvoisin (Figura 2), es producto de un recorte, un fragmento de estudio que presentó en la Exposición Continental realizada en Buenos Aires, ca. 1882, por la cual recibió un premio². La obra tardía de la artista demuestra su mayor calidad técnica, si es que asumimos por ella

² Colección Museo Histórico Sarmiento, Buenos Aires. Inventario: MHS 441.

un virtuoso desarrollo de recursos en la emulación del diseño, gesto postural, joyas y géneros textiles. Lejos de caer en el reduccionismo de entender la obra como una copia o un proceso de aprendizaje que la une a su maestro, Procesa interpela cuarenta años después del original, un cambio radical en el abordaje conceptual del cuadro de referencia. Abre una ventana al interior del relato y rescata el gesto femenino por sobre el discurso devocional, la *favorita* de Alí toma el papel protagónico y replantea la escena mediante el innovador recurso del fuera de encuadre.

Procesa Sarmiento se distinguió en el Colegio de Pensionistas Santa Rosa por su formación en dibujo y cuando su hermano Domingo Faustino fundó aquella institución la designó desde julio de 1839 hasta fines de 1841 como docente de dibujo y pintura. El clima político y el hostigamiento del gobierno federal llevaron al cese de sus tareas y su traslado a Chile en 1841, para seguir la suerte del exilio de su hermano, que se encontraba en el vecino país hacía un año. Junto a su hermana Bienvenida Sarmiento fundó en San Felipe de Aconcagua, Chile, un colegio de similares características al de San Juan. Su impulso e impronta junto al arte la llevó a ser considerada una máxima representante de la pintura en el siglo XIX, abriendo camino, en su condición de mujer, a un gran número de discípulas que registra la provincia de San Juan y sitúa la región. Así lo referencia la publicación *Raymond Monvoisin y sus discípulos. Avances de investigación* (2019), al referirse a la artista: “Procesa Sarmiento de Lenoir es la figura femenina más representativa en el arte de la región, con trascendencia en el país y fuera de él. Hasta el momento no se registra una publicación que reúna su labor, aporte y producción, quedando limitada su trascendencia en sucintos comentarios que hablan del quehacer del arte en la región” (Díaz y Sánchez, 2019, p. 74).

Dos *Composiciones florales* (c.1860) que conserva el Museo Histórico General San Martín, Mendoza, vuelven la mirada sobre la artista. El recorte del natural destaca en la neutralidad de un fondo que aparenta suspender el motivo de referencia. El detalle y el buen oficio hablan

del íntimo trabajo de Procesa en la elevación y búsqueda de potencialidad, en aquello mal abordado como “labores femeninas”. Pasada la mitad de siglo, la artista anticipa la independencia del género y la autonomía estética en el estudio del bodegón. En el diario *El Nacional*, Sarmiento se refiere a la formación de Procesa con Monvoisin:



Figura 2. Procesa Sarmiento, *Sin título*, 1881. Óleo sobre tela, 144 x 125 cm. Museo Histórico Nacional Sarmiento, Buenos Aires. (© Federico González Lentini)

Llegado el caso la previno procurarse pinceles y colores, pues estaba en estado de pintar. Cargóle en efecto la paleta, púosela con el tiento y manajo de pinceles en una mano, diciéndola: pinte, con el pincel que tenía en la otra.

—¿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 a hacer nada tan perfecto.

Mientras pintaba, tenía a su lado Monvoisin, que era muy avaro de su tiempo, con la paleta suya en una mano y el pincel en la otra, pues había interrumpido su trabajo para lanzar en el camino del arte a la discípula (citado en Fèvre, 2001, pp. 60-61).

La crítica de Sarmiento se alinea temporalmente con el periodo en que la autora realiza el retrato del maestro de América ca. 1884³ y transita posteriormente en su modo de representación como *Cuadro de pastos naturales* (1898)⁴, herbario realizado un año antes de su fallecimiento (Figura 3). Esta pieza merece un particular tratamiento no solo por la proximidad a la fecha del deceso de la artista, sino también por su actividad creadora a sus ochenta años de edad. Si bien los herbarios —como modelos tridimensionales florales— y algunos tratados botánicos encuentran en la historia del arte referencias que le preceden, Procesa indaga a fines de siglo en cuestionamientos sobre el género paisaje y explora combinaciones técnicas que le permiten fusionar pintura y collage, introduciendo en nuestro medio ese recurso, que fue sostenido posteriormente por sus discípulas. El relato de la

³ Colección Museo Histórico Sarmiento, Buenos Aires. Inventario: MHS 136.

⁴ Colección Casa Natal de Sarmiento, San Juan. Inventario: CNS 0004.

imagen es fácilmente adaptable a la geografía de San Juan, la coloración emparda con el otoño y el zonda local, y acompaña una pareja de niños contenidos por una diversidad de elementos orgánicos. Los infantes son producto del fragmento de algún impreso, lo que enlaza la obra con el concepto de álbum de recortes, una práctica conocida y abordada exclusivamente por mujeres. La autora impone aquí, por encima de la técnica, el cuestionamiento al paisaje desde el uso poético-discursivo de su propia esencia natural.

Blanca Romera de Zumel se refería a la artista diciendo: “Procesa Sarmiento de Lenoir tiene obras dispares en las que las dificultades de un defectuoso dibujo saltan a la vista, o bien son unos pies excesivamente pequeños; o manos mal articuladas, o falta de estructura en sus figuras. Sin embargo, hay en general en su obra, un cierto encanto que emana del dolor y quizás de un cierto valor decorativo” (1964, p. 56).

La autora se refiere aquí a un conjunto de obras que podríamos asociar a los retratos de sus nietas *María Amelia Klappenbach* (ca. 1886), *María Luisa Klappenbach* (ca. 1875) y el retrato de *San Francisco de Asís orando* (1872), en la colección del Museo Casa Natal de Sarmiento, San Juan. La estética de estas obras permite vincular, al igual que en Torres a mitad de siglo, el desarrollo de una identidad o lenguaje que la aproxima a un naturalismo criollo. Los contrastes en su modo de producción son interpretados por Zumel como deficiencias o tosquedades propias de la artista, incluso mientras se encontraba activa en 1872 como profesora de dibujo y pintura en la Escuela Superior de Señoritas en la provincia. La obra de Procesa se desarrolló en un entorno íntimo y si bien su matrimonio con Benjamín Lenoir (1850) la aleja de la pintura, un accidente de su esposo le restituye la posibilidad de solventar a su familia con clases de pintura e idiomas. El retrato de su hija *Victorina Lenoir de Navarro* y su esposo *Segundino Navarro* (ca. 1882), un conjunto en *pendant* realizado por la artista como regalo de bodas, mantiene la idea de una producción hacia el interior familiar, que asume seguramente condicionamientos personales y artísticos por la época y lugar en que nació, por designios familiares y también por su sexo, no solo considerado en sentido biológico, sino también por las limitaciones socioculturales.



Figura 3. Procesa Sarmiento, *Cuadro de pastos naturales*, 1898. Óleo y elementos naturales sobre cartón, 82 x 66 cm. Museo y Biblioteca Casa Natal de Sarmiento, San Juan. (© Casa Natal de Sarmiento)

Distinto fue el inicio de Franklin Rawson, quien entre 1838 y 1839 se trasladó a Buenos Aires, donde inició, con dieciocho

años, una primera formación con Fernando García del Molino (1813-1899). En 1841 y hasta 1843 emprende exiliado un viaje a Santiago de Chile, donde desarrollará un vínculo de aprendizaje con Monvoisin. Antes de la llegada de su maestro, el diario *El Progreso* del 14 de noviembre de 1842 muestra la impronta de un joven artista que se encontraba activo en Santiago: “Por fortuna nuestra iba con nosotros el joven Rawson, que maneja el lápiz que es un contento, y cogiendo de por allí un jirón de papel y tomando a dos de nosotros por modelo, hizo en un santiamén sobre la rodilla los exactos retratos que el lector verá si es suscriptor del *Progreso*”.

Podemos encontrar en Rawson una clara referencia a la pintura federal sanjuanina. Su *Autorretrato* (ca. 1838)⁵ aporta una lectura complementaria al desarrollo del género pictórico al sumar una filiación política como hecho discursivo. Las dificultades en el uso del espacio, escorzo y el modelado del color en carnaciones son interpeladas por el alto contraste del rojo que su divisa punzó. La identidad que el artista carga en su obra asume a temprana edad de su carrera las primeras experiencias, recetas pictóricas y la adhesión al régimen federal. La lectura historicista marca una posición facciosa en el modo como el artista se autorreferencia en la pintura.

La interpretación de lo representado es clave para comprender la posición política de Rawson desde sus manejos alegóricos. La comunicación de contenidos sociopolíticos se advierte claramente en *Repartiendo pan en la cordillera* (1855)⁶, en específico, en el modo de abordar las luchas civiles en San Juan y la derrota de los unitarios en Rodeo del Medio en 1841 (Figura 4). La pintura de historia otorga a Rawson autonomía estética y autoridad en el desarrollo del género a partir de temas nacionales. Roberto Amigo se refiere a la obra diciendo:

⁵ Colección Castro Nieva, en exhibición en el Museo Franklin Rawson, San Juan.

⁶ Colección Complejo Museográfico Provincial Enrique Udaondo, Luján/ Buenos Aires. Inventario: Cdg. N.º 1434.



Figura 4. Franklin Rawson, *Repartiendo pan en la cordillera*, 1855. Óleo sobre tela, 146 x 168 cm. Complejo Museográfico Enrique Udaondo, Buenos Aires. (© Inés Estevez, MPBAFR)

Rawson parece seguir la definición de pintura de historia que Sarmiento aplica a la obra de Monvoisin, así en la elección del episodio que da cuenta de las “sensaciones y las pasiones” en “momentos pasajeros, pero terribles, que llenan la historia de los pueblos”, y también parece aceptar el consejo de la unidad de acción —el reparto de los panes— y la relación entre los grupos, que debe dar cuenta de la relación entre la masa y el individuo.

Rawson utiliza el recurso legítimo de incorporar a la pintura figuras históricas claves en los sucesos aunque no hubieran estado en la propia escena de los hechos (Amigo, 2021, p. 31).

Mediados de los cincuenta y sesenta es el momento de mayores logros en la retratística de Rawson. *La familia de Cirilo Sarmiento* (1855)⁷ es un ejemplo poco común de retrato grupal en la época, donde alcanza un armónico control del espacio. La composición y el recurso pictórico indican la madurez técnica del artista y la solvencia de sus figuras y del planteamiento cromático. El *Retrato de la niña de la familia Sánchez* (ca. 1855)⁸ es posiblemente el comienzo de una búsqueda con el retrato infantil que contribuye al desarrollo de la capacidad creadora del artista por tratarse de representaciones *post mortem*, que vinculan el recuerdo o la memoria oral-afectiva del autor con su medio social y familiar.

Rawson es un precursor en sus lenguajes y por renovar y cuestionar los temas como modelo de representación. En los últimos años logró innovar en su discurso pictórico con escenas de costumbres. *La cometa* (1868)⁹ refuerza su lazo con actividades y vivencias infantiles; el patio y la vida doméstica se vuelven imprescindibles en la narración y estructura de tres relatos visuales —juego con cometas, lucha y reprimenda madre-hijo—, el estudio de los cuerpos nos interpela y nos vuelve parte de la disputa. Al igual que los niños, todos miramos hacia el muro sin mostrar el rostro, atentos a la clara presencia del adulto en la enseñanza y orden social. Lo cotidiano se vuelve un elemento distintivo en su obra, junto al rescate de lo efímero. Lo regional-local cobra un papel protagónico en sus pinturas, le aporta identidad y le permite emanciparse de los discursos imperantes en el siglo XIX. Al analizar su pintura de historia podemos comprender que encuentra fuerza en la práctica política y en el desarrollo del retrato como un proyecto institucional que alcanza su máxima expresión en la representación de usos y costumbres, y del ámbito doméstico.

⁷ Colección Museo Franklin Rawson, San Juan. Inventario: INV 500-3719-253.

⁸ Colección Museo Franklin Rawson, San Juan. Inventario: INV 500-3719-251.

⁹ Colección Museo Castagnino, Rosario, Santa Fe. N.º registro: 847.

La Escuela Cuyana de pintura adoptó características estéticas regionales y la impronta de una autonomía discursiva de relevancia nacional. Franklin Rawson, Procesa Sarmiento y Gregorio Torres marcaron el inicio de la historia del arte local. De espíritu inquieto, estos jóvenes artistas sentaron las bases de una corriente cultural que aportó identidad al proyecto civilizador impulsado por Sarmiento. El contexto social que describe Sánchez de Bustamante (1965) sobre el panorama del arte en las primeras décadas del 1800 alude a una Colonia bajo estricto sistema de fe y privilegio de clase. Nuestros artistas debieron luchar por construir un ambiente para cultivar el espíritu libre, donde pudiera progresar un ideal romántico, pero con una pintura cargada de sentido racional.

BIBLIOGRAFÍA

- Amigo, Roberto (2020). “La familia y la discordia. Sarmiento y los discípulos de Monvoisin”. Conferencia del Seminario *Monvoisin en América*. Santiago: MNBA.
- (2021). “Salvamento en la cordillera. Pintura de historia, política y masonería”. En Fausto Ramírez, Jaime Cuadriello, María José Esparza Liberal, Angélica Velázquez Guadarrama y Universidad Nacional Autónoma de México (eds.). *De la modernidad ilustrada a la ilustración modernista: Homenaje a Fausto Ramírez* (pp. 113-134). Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México e Instituto de Investigaciones Estéticas.
- Díaz, Emanuel, y Alberto Sánchez (2019). “Catastro en Cuyo. Discípulos de Raymond Quinsac Monvoisin y la construcción de la historia del arte regional”. En Gloria Cortés y Marcela Drien (eds.). *Raymond Monvoisin y sus discípulos: Avances de investigación*. Santiago: Ril.
- Fèvre, Fermín (2001). *Orígenes periodísticos de la crítica de arte: Recopilación de críticas periodísticas*. Buenos Aires: Dunken.
- Lira, Pedro (1866). “Las Bellas Artes en Chile. Estudio hecho por el joven don Pedro Francisco Lira Recabarren, a principios de 1865”. *Anales de la Universidad de Chile*, 28.

“Monvoisin” (11 de septiembre de 1843). *El Progreso*, 79.

“Retratos” (30 de enero de 1845). *El Progreso*, 691.

Romera de Zumel, Blanca (1964). *Aportes para una historia del arte de la provincia de San Juan*. Mendoza.

Sánchez de Bustamante, Samuel (1965). *Sarmiento y las artes plásticas*. Mendoza: Talleres gráficos D'Accurzio.

Parte 2
Atribuciones, desatribuciones
y mercado de arte

Consideraciones metodológicas para la identificación de la obra de Monvoisin: una mirada histórica¹

Marcela Drien Fábregas
Centro de Estudios del Patrimonio
Universidad Adolfo Ibáñez

La preocupación en torno a la atribución de obras de arte no es reciente, aunque desde el siglo xvii la pregunta por la autenticidad ha llevado a la formulación de una serie de métodos y herramientas destinadas a brindar certezas al momento de atribuir valor comercial o cultural a una obra. Los procesos de expertizaje siguen siendo procedimientos desafiantes y muchas veces controversiales. De ahí que, con el correr del tiempo, los especialistas han debido integrar una serie de saberes que permitan reducir la falta de certezas a sus propietarios, sean estos museos o coleccionistas. El esfuerzo por catalogar la obra de Monvoisin no está al margen de estas preocupaciones y entregar respuestas claras no siempre ha resultado un asunto sencillo. Las fórmulas de trabajo del artista y, en algunos casos, la difícil identificación del número de “pinceles” que han participado en la factura de algunas de sus telas han plantado nuevas interrogantes en torno a sus prácticas artísticas.

Ejemplos de polémicas y debates en torno a la autoría de obras y la participación de numerosos especialistas e instituciones alrededor del mundo demuestran que el establecimiento de la atribución de la obra de arte y los métodos y procedimientos utilizados para ello siguen siendo, en ocasiones, foco de debate. Desde la subjetividad de los métodos que descansan principalmente en la observación y en la evidencia física, a las consideraciones históricas y documentales, y la incorporación de herramientas científicas, la búsqueda de diversos métodos ha aportado una considerable cantidad de instrumentos que han llevado a reevaluar sus atribuciones en más de una ocasión.

La breve revisión que aquí presentamos pretende, justamente, dar cuenta de algunas de las formas en que expertos más destacados en el campo de las atribuciones han navegado históricamente, desde procedimientos más intuitivos hasta métodos que han apuntado a la validación del carácter científico del proceso de evaluación

¹Algunos de los asuntos tratados en este estudio forman parte del Proyecto Fondecyt de Iniciación en Investigación N.º 11220171.

de evidencias. Las crecientes exigencias de estos métodos han transitado desde el trabajo individual hasta el basado en la conformación de equipos de trabajo que reúnan distintos saberes que han contribuido al desarrollo de un *expertise* artístico que incorpore diversos tipos de evidencia (documental, bibliográfica, visual y física) y formas de trabajo que involucren una variedad de campos profesionales. Precisamente, algunas de estas consideraciones, surgidas en distintos momentos de la historia, han dado forma a métodos hoy establecidos, algunos de los cuales han formado parte también del complejo proceso de identificación de obras atribuidas a Monvoisin. En efecto, el proyecto ha contado con un equipo multidisciplinar —en el que participan historiadores del arte, artistas y químicos, entre otros— que involucra no solo estudios histórico-artísticos, que apuntan al estudio de los contextos de producción, de circulación de las obras, y características formales, estilísticas e iconográficas, sino también estudios materiales, y procedimientos de restauración y conservación. En este sentido, el proyecto *Monvoisin en América: Catalogación razonada de la obra de Raymond August Quinsac Monvoisin y sus discípulos* brinda una oportunidad extraordinariamente valiosa para examinar las múltiples perspectivas y formas de evidencia que participan en el proceso de identificación de su obra.

El conjunto de estos saberes y sus instrumentos, renovados con el paso del tiempo, son fundamentales para comprender la naturaleza de la obra en tanto forma de representación y objeto. De ellos dan cuenta los dos volúmenes publicados hasta ahora en el marco del proyecto *Raymond Monvoisin y sus discípulos. Avances de investigación* (2019) y *Estudios e intervenciones de restauración de la obra de Raymond Quinsac Monvoisin* (2022), a los que se suman los estudios que componen este volumen.

BÚSQUEDA DE MÉTODOS E INSTRUMENTOS PARA LA ATRIBUCIÓN

La revisión de obras históricamente atribuidas a un artista se ha transformado en una práctica cada vez más frecuente. La necesidad

de mirar bajo un nuevo lente la evidencia material y acudir a nuevas fuentes documentales y bibliográficas se explica por la propia historicidad que subyace a cada proceso de atribución y a las premisas metodológicas que lo conducen. Tal como afirmaba el historiador del arte italiano Enrico Castelnuovo en 1968, los variados resultados de una atribución pueden explicarse por su carácter histórico, es decir, por las ideas que conducen al profesional que emprende esta labor, y que cambian de acuerdo con la realidad cultural de cada época (Castelnuovo, 1968).

Si bien el *connoisseur* se establece como una de las primeras figuras vinculadas a las prácticas de atribución ya en el siglo XVII, su imagen se torna especialmente influyente en el siglo XVIII, cuando la preocupación por la atribución cobraba particular relevancia, de la mano del surgimiento del mercado del arte —en el que tuvo un rol central— y las instituciones museales (Guichard, 2007, p. 173). Dotado de una experiencia autodidacta y un *expertise* adquirido a partir de la práctica, el *connoisseur* alcanzó una condición de experto, que forjó su prestigio a partir de un conocimiento basado en su dominio bibliográfico y en las habilidades visuales desarrolladas a partir del ejercicio de observación, la memoria visual y la intuición. Estas cualidades destacarían en su principal campo de interés, el de la atribución y autenticación de obras de arte (Guichard, 2007, pp. 173-174). En ocasiones comerciante, en otras coleccionista, el *connoisseur* gozó de una autoridad que en el siglo XIX adquiriría la figura profesional del historiador del arte (Guichard, 2011), cuya labor recogió algunos de los principios sobre los que su antecesor había construido sus procedimientos.

La labor de atribución y autenticación asumida por el *connoisseur* como una tarea de carácter científico descansaba en principios metódicos en que tanto la experiencia como la razón ocupaban un lugar central. Esta visión surgiría de la conciencia de los nexos conceptuales entre sus procedimientos y los utilizados en el campo de la filosofía natural, sobre la que se habrían modelado las interrogantes, métodos y modos de análisis que más tarde utilizaría la historia del arte (Smentek, 2014, p. 2).

En el proceso de elaboración de un procedimiento, el *connoisseur* comprendió que las fuentes en las que basaba parte de su quehacer —como los catálogos de remates y *catalogues raisonnés* de colecciones, que en ocasiones incluían grabados de las obras— eran fundamentales. Ellos no solo constituían una fuente de información, sino también un instrumento que le permitía reunir registros visuales de obras y establecer su procedencia (Guichard, 2007, p. 175). Surgidos a fines del siglo xvii, los catálogos razonados constituyeron —y aún constituyen— un instrumento crucial para el estudio de la obra de un artista. El catálogo razonado, que incluía un compendio de sus obras, estaba organizado cronológicamente, con descripciones individuales de las piezas y otros antecedentes relativos a sus características físicas, como medidas, técnica y soporte, y procedencia. Más tarde, incluirían también algunos antecedentes sobre la biografía del artista o el historial de exhibición de la obra (Findlay, 2011, p. 86). El carácter comprensivo del catálogo razonado, su estructura destinada a organizar y sistematizar información al conocimiento del *corpus* del artista y, al mismo tiempo, su capacidad de presentar entradas individuales de las obras, hicieron de él una fuente esencial en cualquier proceso de atribución.

Uno de los más reputados *connoisseurs* de la época es sin duda el comerciante, coleccionista y especialista en grabados y dibujos Pierre-Jean Mariette (1694-1774). Su prestigio se construyó a partir de un tipo de un conocimiento empírico surgido del contacto directo con las obras, que desarrolló a partir de su vasto conocimiento de grabados y dibujos, en torno a los cuales reunió un compendio de notas —que expresaban el espíritu ilustrado que conducía su quehacer— que formaron una amplia cultura visual. Su *expertise* se basó, entonces, en una producción artística inventariada, catalogada e identificada que le permitía comprender el desarrollo de un artista y los rasgos fundamentales de su estilo, elementos a partir de los cuales podía establecer comparaciones (Guichard, 2007, p. 178). En efecto, la comparación era fundamental, pues suponía

la búsqueda de un patrón que exigía el acceso a un conjunto considerable que permitiera observar las variaciones o confirmar la existencia de un “sello” del artista, y el reconocimiento de aquella forma particular de hacer, que se transformaba en el rasgo distintivo del artista.

El fundamento del conocimiento experto de una obra radicaba, así, en el desarrollo de la capacidad de discriminar, de distinguir, de comparar y contrastar. A ello se agregó el especial interés de Mariette por los estudios preparatorios, pues, según señalaba, le permitían seguir la mano del artista “en todas [sus] operaciones” (Guichard, 2007, p. 179). De este modo, tal como Charlotte Guichard ha señalado, Mariette les otorgaba un estatus epistemológico, en la medida en que le permitían conocer la génesis de la obra y la arqueología del gesto artístico, y, al mismo tiempo, eran también una herramienta para atribuir y autenticar una obra (2007, pp. 179-180).

A estas formas de evidencia se agregaría, ya en el siglo XIX, una de gran relevancia en los procesos de atribución: la firma del autor. Al menos desde el siglo XIX, la firma ha sido considerada no solo una marca y un gesto autoral, sino una evidencia que opera como señal de autenticidad, especialmente en el ámbito de la pintura, un arte autográfico por excelencia (Guichard, 2014, p. 11). La relevancia de la firma se vincula, por cierto, a la historicidad de la valoración del gesto y de la mano del artista (Guichard, 2014, p. 16) y, por tanto, es fundamental para identificar la autoría de una obra, aunque algunos especialistas, como el historiador del arte italiano Enrico Castelnuovo, han señalado que podría ser una evidencia insuficiente tanto por las posibilidades de replicar una firma o por el hecho de que dejara fuera a otros artistas o aprendices que hubiesen participado en su creación.

La firma ha sido uno de los elementos principales también en el proceso de catalogación de la obra de Monvoisin, como se advierte en los trabajos de Carolina Ossa y Humberto Olea (2022), junto al de Carolina Ossa incluido en este volumen. Con todo, la ausencia de una firma ha obligado a recurrir, en ocasiones, a otras formas de evidencia que permitan precisar aspectos relativos a la autoría.

Con el surgimiento de la historia del arte como disciplina en el siglo XIX se dio forma también a un modo de conocimiento que requirió de diferentes métodos de trabajo. Las preocupaciones por encontrar una manera más segura de emitir un juicio adecuado sobre la autoría de una obra se expresaron en un primer método, formulado hacia fines del siglo por el italiano Giovanni Morelli.

En 1874 Morelli comenzó a publicar una serie de artículos que a lo largo de dos años darían forma a un nuevo método de atribución. La preocupación de Morelli en torno a este asunto respondía al problema que detectaba en la atribución de autorías de obras de destacados museos europeos. Morelli se propuso establecer un método que redujera el espacio al error, amplificado por la ausencia de firma en las obras —especialmente en el caso de obras de maestros antiguos—, repintes o irregulares estados de conservación (Ginzburg, 2088, p. 186). Consciente las dificultades para establecer atribuciones, Morelli proponía fijarse en aquellos aspectos aparentemente menos importantes que los que permitían inscribir a un artista en una determinada escuela, y a los cuales los copistas parecían prestar menos atención, como los lóbulos de las orejas, las uñas, la forma de los dedos de manos y pies, en definitiva, detalles en apariencia insignificantes y que, al mismo tiempo, constituían una suerte de “escritura mecánica” (Castelnuovo, 1968) que ni los discípulos ni los falsificadores se detenían a imitar. Al igual que el *connoisseur*, destacaba la importancia del análisis directo a la pintura, que, sin embargo, y ya en un contexto tecnológico distinto, le permitía apoyarse también en la reproducción fotográfica (Castelnuovo, 1968). Aunque los métodos se han complejizado, es necesario considerar que todavía es posible advertir los ecos de la propuesta de Morelli.

A pesar del carácter novedoso del método moreliano, sus criterios recibieron críticas de algunos de sus contemporáneos y también de especialistas durante el siglo XX, aunque varias de las atribuciones de Morelli continuaron sin ser refutadas. Sin embargo, el tipo de *expertise* desarrollado en museos creados en el siglo XIX, en torno al cual se originó el método de Morelli, encontraría una nueva dirección

en el trabajo del historiador del arte alemán Wilhelm von Bode (1845-1929), conocido por su labor como director de museos de Berlín. Aunque contemporáneo de Morelli, Bode adoptó una perspectiva de trabajo en torno al método más adecuado para la atribución de obras, que difirió significativamente de la del italiano. A diferencia de Morelli, Von Bode pensó en la necesidad de generar un “expediente” donde se agruparan las pinturas de un artista según sus particularidades. Se trataba de un criterio basado en el análisis visual que pudiese identificar la “personalidad artística” que se revela a través de sus obras (Castelnuovo, 1968). Aunque Von Bode concibió este instrumento para agrupar obras de artistas anónimos, resulta especialmente valioso, pues enfatiza la importancia del archivo visual orientado a sistematizar información sobre las obras.

En este sentido, dirigir la atención a asuntos como los rasgos estilísticos, recursos técnicos o aspectos culturales como la moda, ha permitido establecer y reconocer cualidades distintivas del propio Monvoisin, como se advierte en su meticulosa preocupación por la indumentaria (Marino, 2019; Benavente, Alvarado y Amunátegui, 2022). En algunos casos, una detenida examinación de los rasgos y su confrontación con antecedentes históricos permite situar cronológicamente al retratado y los ya mencionados rasgos estilísticos, que pueden contribuir a confirmar o descartar una atribución (Amigo, 2019, p. 129). En este punto no solo aporta antecedentes relevantes la comparación de fórmulas compositivas, poses, elementos escenográficos, trazos o paletas cromáticas, sino también el examen del uso de soportes, materiales y soluciones técnicas, que contribuyen también a la datación de las obras.

Al trabajo de Von Bode seguiría el de su asistente, Max Friedländer (1867-1958), quien alcanzó gran prestigio como experto en arte flamenco y alemán. Su aproximación a la obra difirió también sustancialmente de la de Morelli, pues, lejos de prestar atención a los detalles, insistió en la relevancia de la primera impresión de la obra como una unidad. Sería a partir de esta confrontación directa e intuitiva con la obra que —a partir de su largo entrenamiento visual— podría formar un juicio

sobre su autoría. Aunque enfrentó un escenario tecnológicamente diferente del de sus predecesores, Friedländer no dejó de ubicar al ojo y a la “intuición” del *connoisseur* en primer lugar, como había sido desde el siglo XVIII, y atribuyó a la primera impresión de la obra un rol fundamental para el juicio (Friedländer, 1960). Junto con la observación directa, que había constituido una constante en las prácticas de atribución, el especialista tuvo a su disposición un extraordinario repertorio de recursos entre los que se encontraban, por ejemplo, rayos X y estudios de pigmentos y soportes que le permitieron acceder a información más precisa.

En el proyecto Monvoisin estos instrumentos han resultado de gran importancia para examinar algunas obras, como lo demuestran los estudios de Tomás Aguayo y Valeria Godoy (2022), y de Néstor Barrio y Fernando Marte (2022), que dejan a la vista la relevancia de los estudios materiales para la comprender las formas de trabajo del artista, en algunas ocasiones imperceptibles con la pura observación.

El aporte de Friedländer se vincula también al hecho de haber recurrido a la historia de los oficios y la historia social para reconstruir las prácticas de taller (Nordhagen, 1999). La atención a este asunto resulta especialmente sugerente en el contexto de la obra de Monvoisin, pues algunas de las telas atribuidas al pintor revelan la participación de otros artistas de su taller, como Clara Filleul (Cortés y Báez, 2019).

Si bien durante su carrera Friedländer recurrió tanto al conocimiento empírico como científico y histórico, la aproximación del italiano Roberto Longhi (1890-1970) incorporó un nuevo tipo de evidencia al proceso de atribución. Reconocido por la atribución de obras de Caravaggio y por la realización de los primeros estudios sobre la obra de Artemisia Gentileschi, es probablemente uno de los historiadores del arte más destacados en este ámbito. Aunque nunca elaboró escritos sobre su método, la admiración de Longhi por el trabajo de Bernard Berenson arroja algunas luces sobre su forma de abordar el estudio de una obra (Nordhagen, 1999,

pp. 99-116). Uno de los rasgos más interesantes de su procedimiento se relaciona con la atención que prestó a las copias como un medio para identificar originales. A pesar de sus posibles deficiencias, la copia podía, en su opinión, transmitir aspectos esenciales del prototipo, criterio que aplicó a algunas de sus atribuciones más importantes. A lo anterior se agregó su interés por los aspectos físicos del soporte, como marcas en la tela, que en el caso de Caravaggio marcaron una constante en la técnica del pintor, lo que permite apuntar que es un aspecto que podría dar cuenta de su autoría en otras obras. Así, su *expertise* no solo se relacionaba con su vasta experiencia de observación, sino también en su conocimiento de las formas de trabajo del período del artista bajo estudio (Nordhagen, 1999, pp. 103-104).

Con el paso del tiempo, a la memoria visual, en la que fuertemente descansó la práctica del *connoisseur* y la disponibilidad de obras para realizar comparaciones formales y estilísticas, se agregaron reproducciones fotográficas de mejor calidad, que aportaron considerablemente a los procesos de atribución. En efecto, facilitaron la apreciación de detalles imperceptibles al ojo más atento y permitieron crear extensos archivos de imágenes a través de los cuales ha sido posible mejorar las condiciones para la comparación de obras. A ello se agrega el uso de equipos y procedimientos científicos como el análisis con fluorescencia de rayos X para el estudio de pigmentos, microfotografías y reflectografía infrarroja para registrar y examinar las fibras de soportes, y exámenes estratigráficos, todos los cuales revelan la importancia de la participación de diversos campos de especialización en este tipo de procesos. Pero la identificación de la obra requiere no solo de evidencias visuales y materiales, sino también históricas, que permitan situar la obra en un contexto de producción específico. De ahí que la reconstrucción del itinerario de la obra deba descansar también en material documental y bibliográfico. Si bien la procedencia de la obra ha constituido una preocupación, su estudio es más bien reciente. El itinerario de la obra no solo alude a su “vida”, sino también a las capas de sentido que agregan los lugares que ha habitado, su historial de propiedad y exhibición.

Es sabido que en el siglo XVII Sebastiano Resta miraba el reverso de los cuadros en búsqueda de la huella de un antiguo propietario (Feigenbaum, 2012, pp. 6-7). Una anotación en el reverso, un timbre en el lino o una inscripción en el marco constituyen rastros que permiten situar temporal, geográfica e incluso genealógica y socialmente una obra.

Asimismo, el historial de procedencia o propiedad, lo que se ha llamado también el *pedigree* de la obra (Guichard, 2007, p. 180), fue considerado históricamente un aspecto relevante en el conocimiento de la obra, por la forma en que afectaba su percepción y significado, además de reafirmar, en algunos casos, su autenticidad (Feigenbaum, 2012, p. 7). En el caso de Monvoisin, este historial de procedencia habla tanto del espacio social en que se situaron los retratados como de la propia obra. En este sentido, el proyecto Monvoisin ha avanzado en la pesquisa documental y en la revisión de fuentes, avances que se ven reflejados en las entradas razonadas elaboradas en el marco del proyecto.

EXPLORACIÓN MATERIAL

El diagnóstico de Morelli sobre el impacto de las intervenciones y del estado de conservación en obras pictóricas ha experimentado un mayor desarrollo en tiempos más bien recientes. Tanto la conservación como la restauración han establecido un estrecho vínculo con el desarrollo de la historia del arte desde el siglo XVIII (Hayes, 2021, pp. 2-3), lo que confirma que las cualidades materiales son evidencias físicas de extraordinaria importancia en el estudio de una obra. Así, casi análogamente a la premisa de Castelnovo relativa a la implicancia del momento histórico en la visión del experto, cada intervención revela también distintas formas de conocimiento.

Como Matthew Hayes señala, los objetos no son estáticos, sino sujetos de cambio a través del tiempo (2021, p. 2). Como en todo objeto, el paso del tiempo y los distintos lugares que han albergado obras de arte ejercen sobre su estado y apariencia importantes

efectos, que dejan no solo testimonio de su recorrido, sino también, en ocasiones, importantes deterioros.

Lo cierto es que no siempre se logra dimensionar el impacto del tiempo, las condiciones atmosféricas del lugar en que se ubica una obra, las a veces frágiles capas de pintura o la intervención destinada a rectificar algún detalle, que pueden resultar en un desafortunado repinte y en la alteración del aspecto del cuadro (Taylor, 2014). Al mismo tiempo, una intervención puede revelar el brillo original de una paleta de color (León, 2022), una expresión del retratado oculta bajo un barniz oscurecido. En efecto, la opacidad de la superficie de una tela puede transformar una habitación en un espacio lúgubre y dejar a una carnación desprovista de su aspecto vital. Un damasco puede tornarse terroso y un celeste, verdoso, lo que dificulta la comparación con aquellas obras en que el rosa de las mejillas y el brillo de una joya ofrece una imagen vívida. Paletas de color alteradas, telas que han perdido la tensión que aportaba firmeza y vigor al soporte pueden perjudicar considerablemente las posibilidades de apreciar sus cualidades.

De hecho, las descripciones contenidas en algunas fuentes dan cuenta de posibles tempranas intervenciones en obras de Monvoisin, como sugiere el aviso publicado en el diario *El Ferrocarril* en que el retratista M. Beauchoef ofrecía a sus propietarios barnizar “sin contribución alguna” las obras del pintor con el objeto (imaginamos) de conservarlas adecuadamente, “por tributar el debido respeto a las obras del célebre pintor” (8 de agosto de 1856).

Por último, es importante mencionar la intervención directa en los soportes, como en el caso del ocasional recorte de telas, que algunos propietarios encargan con el objeto de ajustarlas a marcos menos llamativos y más pequeños, con lo que se remueven porciones —en ocasiones incluso firmas— de las pinturas originales.

La tarea de identificar la obra de Monvoisin ha llevado a reexaminar varios cuadros algún día atribuidos a su pincel. Hoy, los nuevos conocimientos e instrumentos para abordar su estudio y para elaborar el catálogo razonado de su obra han puesto sobre la mesa

un cada vez más amplio conjunto de recursos que permiten repensar en las relaciones entre los estudios histórico-artísticos y materiales, y plantear nuevas y sugerentes posibilidades de análisis del *corpus* del pintor, que en algunos casos este proyecto podrá solo esbozar. En este sentido, un catálogo razonado será sin duda un aporte fundamental para los estudios que nuevos investigadores decidan emprender en el futuro.

BIBLIOGRAFÍA

- Aguayo, Tomás, y Valeria Godoy (2022). “Aproximación a los materiales y técnicas de R. Q. Monvoisin”. En Carolina Ossa (ed.). *Estudios e intervenciones de restauración de la obra de Raymond Quinsac Monvoisin* (pp. 55-67). Santiago: Ril.
- Amigo, Roberto (2019). “Monvoisin y la mujer de Sarmiento. Ejercicios de (des)atribución”. *Raymond Monvoisin y sus discípulos. Avances de investigación* (pp. 127-133). Santiago: Ril.
- Barrio, Néstor, y Fernando Marte (2022). “La historia de los pigmentos y Raymond A. Q. Monvoisin (1894-1870)”. En Carolina Ossa (ed.). *Estudios e intervenciones de restauración de la obra de Raymond Quinsac Monvoisin* (pp. 35-53). Santiago: Ril.
- Benavente, Ángela Isabel Alvarado y Josefina Amunátegui (2022). “Pince-ladas que brillan: las joyas en los retratos femeninos de Monvoisin”. En Carolina Ossa (ed.). *Estudios e intervenciones de restauración de la obra de Raymond Quinsac Monvoisin* (pp. 137-161). Santiago: Ril.
- Castelnuovo, Enrico (1968). “ART (L’art et son objet) – L’attribution”. *Encyclopaedia Universalis*. Recuperado de www.universalis.fr
- Cortés, Gloria, y Rolando Báez (2019). “Primeras aproximaciones críticas al concepto de género y discipulaje. El caso de clara Filleul”. En Gloria Cortés y Marcela Drien (eds.). *Raymond Monvoisin y sus discípulos. Avances de investigación* (pp. 51-66). Santiago: Ril.
- Feigenbaum, Gail (2012). “Manifest provenance”. En Gail Feigenbaum e Inge Reist (eds.). *Provenance: An Alternate History of Art* (pp. 6-28). Los Angeles: Getty research Institute.

- Findlay, Michael (2011). “El catálogo razonado”. En Ronald D. Spencer (ed.). *El experto frente al objeto: dictaminar las falsificaciones y las atribuciones falsas en el arte visual* (pp. 85-92). Madrid: Marcial Pons.
- Friedländer, Max J. (1960). *On Art and Connoisseurship*. Beacon Press.
- Ginzburg, Carlo (2008). “Indicios. Raíces de un paradigma de inferencias indicitarias”. *Mitos, emblemas, indicios. Morfología e historia* (pp. 185-239). Barcelona: Gedisa.
- Guichard, Charlotte (2007). “Connoisseurship and Artistic Expertise. London and Paris, 1600-1800”. En Christelle Rabier (ed.) *Fields of Expertise. A Comparative History of Expert Procedures in Paris and London, 1600 to Present* (pp. 173-191). Londres: Cambridge Scholars Publishing.
- (2011). “Les formes de l’expertise artistique en Europe (XIV^e-XVIII^e siècle)”. *Revue de synthèse*, 132(1), 1-11.
- (2014). “Qu’est-ce qu’une oeuvre originale?”. *De l’authenticité: Une histoire des valeurs de l’art (XVII^e-XX^e siècle)* (pp. 11-17). París: Publications de la Sorbonne.
- Hayes, Matthew (2021). *The Renaissance Restored: Paintings Conservation and the Birth of Modern Art History in Nineteenth-Century Europe*. Los Angeles: Getty Conservation Institute.
- León, Carolina (2022). “Restauración del retrato de *María Luisa Recabarren Rencoret de Foster* (1844)”. En Carolina Ossa (ed.). *Estudios e intervenciones de restauración de la obra de Raymond Quinsac Monvoisin* (pp. 103-119). Santiago: Ril.
- Marino, Marcelo (2019). “Un pincel a la moda. Breves apuntes para la observación de la indumentaria en las obras de Raymond Quinsac Monvoisin”. *Raymond Monvoisin y sus discípulos. Avances de Investigación* (pp. 135-144). Santiago: Ril.
- Nordhagen, Per Jonas (1999). “Roberto Longhi (1890-1970) and his method”. *Konsthistorisk tidkrift/Journal of Art History*, 68(2), pp. 99-116.
- Ossa, Carolina, y Humberto Olea (2022). “Las firmas de Raymond Quinsac Monvoisin”. En Carolina Ossa (ed.). *Estudios e intervenciones de restauración de la obra de Raymond Quinsac Monvoisin* (pp. 17-33). Santiago: Ril.
- Smentek, Kristel (2014). *Mariette and the Science of the Connoisseur in Eighteenth-Century Europe*. Farnham: Ashgate.
- Taylor, Paul (2014). *Condition: The Ageing of Art*. Londres: Paul Holberton.

Autenticidad, mercado
y comercialización de obras
de arte en el siglo XIX en el
“contexto Monvoisin”

Gloria Cortés Aliaga
Jaime Cuevas Pérez
Museo Nacional de Bellas Artes

Hacia finales del siglo XIX se generó en nuestro país una gran polémica a partir de la noticia de pinturas falsificadas en Francia, lo que permitió poner en debate la cuestión del mercado de obras de arte y sus agentes.

Quien tiene en su galería obras imitadas i está convencido de que son originales, eso es tan feliz como si esas obras fueran realmente orjinales [sic]. La fé salva también al coleccionador.

No así los artistas que, a causa de las falsificaciones, sufren grandes perjuicios, sobre todo en el extranjero (“En la policía correccional”, 2 de mayo de 1887).

Las copias no autorizadas y las falsificaciones de autores de alta demanda como Théodule Ribot (1823-1891), Gustave Courbet (1819-1877) o Camille Corot (1796-1875) fueron objeto de disputa y escándalo en los periódicos nacionales. *El Taller Ilustrado* hizo eco del asunto publicando desde entonces diversas notas sobre el tema, y además amplió las acusaciones al mercado local, en el que circulaban obras falsas de artistas chilenos, entre los que se encontraban los escultores Nicolás Plaza (1844-1918) y José Miguel Blanco (1839-1897). Este último inculpaba directamente de vender copias no autorizadas de mala calidad y a bajo costo a comerciantes y a “artistas de mala lei [sic]”, quienes destruían los esfuerzos de quien “sacrifica aun sus horas de reposo al ejercicio de su profesión” (Blanco, 8 de abril de 1889). La denuncia fue inmediatamente reproducida en *El Ferrocarril*, *La Libertad Electoral*, *El Independiente* y *La Tribuna*, con la intención de alertar a los artistas al “ver usurpados nuestros intereses” (Blanco, 22 de abril de 1889), a la vez que poner en antecedentes a los compradores de obras de arte. El mercado de copias de bustos habría sido iniciado por el italiano Juan Sei, con quien Blanco habría tenido una larga disputa legal. Sei fue sucedido por el amoldador Manuel Solar, quien también habría reproducido sin autorización este tipo de obras y vendido bajo su nombre en una casa de remates (Calderón 2º de la Barca, 24 de junio de 1889).

Algo similar ocurría con el mercado de la pintura de retratos, cuyo auge, a raíz de la circulación de artistas europeos, no solo significó un aumento considerable del valor de transacción de algunos autores (todos ellos varones), sino que también favoreció el tránsito de artistas profesionalizados en la copia (autorizadas y no autorizadas) y/o en la falsificación, quienes conformaron verdaderos talleres que, apoyados por marchantes de arte e intermediarios, crearon un mercado bastante favorable en la región. Uno de esos casos es el del marchante franco-brasileño Roberto Heymann (1886-¿?), quien fue responsable de la venta fraudulenta de obras de Jean-Baptiste Debret (1768-1848), Arnaud Julien Pallière (1784-1862) y Johann Moritz Rugendas (1802-1858), entre otros. En Chile, el historiador Armando Braun Menéndez (1898-1986) le adquirió un importante conjunto de acuarelas realizadas por Alphonse Giast, artista aparentemente inexistente¹. Heymann también habría tenido en su poder “el más hermoso autorretrato” de Monvoisin (James, 1949, p. 80) representado a los sesenta años de edad, además de otro realizado tempranamente, en 1839, adquirido a la familia del pintor y vendido posteriormente a Antonio Santamarina (1880-1974) en Buenos Aires². La inexperiencia de los coleccionistas, la necesidad burguesa de adquirir obras de reconocido mérito y el bajo costo al que circularon estas obras, entre otros factores, permitieron el crecimiento y sostenimiento de un mercado alterno en el que se vieron afectadas también las instituciones. Este problema prevaleció en el tiempo y, a partir de donaciones o adquisiciones, incluidas las de reconocidos agentes culturales de mediados del siglo xx, favorecieron que los acervos patrimoniales cuenten hasta el día de hoy con obras de esta naturaleza.

¹ Al respecto, ver la completa investigación de Marcelo Bortoloti sobre el taller de Roberto Heymann (Bortoloti, 2021).

² Al respecto, ver la hipótesis que plantea Carolina Ossa sobre los autorretratos del pintor en esta publicación.



Figura 1. Francis Martin Drexel (at.), *Retrato de María del Rosario Pastoriza de Castro*, ca. 1825/1827. Archivo Fotográfico Museo Provincial de Bellas Artes Franklin Rawson, Argentina. (© Archivo MPBAFR, Argentina)

El caso de Raymond Quinsac Monvoisin (1790-1870) alcanza ribetes más complejos. El inusitado comercio que generó la llegada del pintor francés a Chile en 1843 y el éxito de su exposición realizada ese mismo año en la Universidad de San Felipe (Cancino y Drien 2019), propagó lo que hemos denominado el *estilo Monvoisin* y que diversificó el comercio de retratos de alta demanda. Todo ello derivó en la circulación de originales del pintor y obras de quienes colaboraron en su taller, pero también de falsas atribuciones, falsificaciones de firmas, copias, imitaciones, entre otras categorías.

Aún hoy la autoría única de Monvoisin en relación con la producción del taller genera debates respecto de los límites entre la concepción de la idea y la ejecución material de la obra en la que participan diferentes agentes, lo que ha dificultado los procesos de identificación del *corpus* del pintor. De un total de 423 obras atribuidas a Monvoisin, en su mayoría localizadas en Chile, luego Argentina, Perú y Brasil (de las que quedan por encontrar 130 aproximadamente), se han logrado descatalogar fehacientemente 30, pero queda todavía un importante número que aún se encuentra en estudio y que arroja la complejidad del panorama artístico de las primeras décadas del siglo XIX.

Así, por ejemplo, nos encontramos con la amplia circulación de las obras del pintor austriaco-americano Francis Martin Drexel (1792-1863), quien estuvo en Chile en dos ocasiones, en 1827 y entre 1829-1830, caracterizadas por fórmulas técnicas, compositivas y estilísticas reducidas y específicas como el uso de cielos nubosos y la pose de los personajes retratados. Sin embargo, estas especificidades no han sido argumento suficiente para continuar asignando parte de su producción al pintor francés. Justamente por estas cualidades visuales, la obra *Retrato de María del Rosario Pastoriza de Castro*³ (c. 1825/1827), perteneciente a la colección del Museo Provincial de Bellas Artes Franklin Rawson en Argentina (Figura 1), fue largamente atribuida a Monvoisin y recientemente consignada como una pintura

³ Antes *Retrato de Benita Martínez Pastoriza de Sarmiento*.

de Drexel. Lo mismo ocurre con el *Retrato de niña* (s. f.), que fue exhibida en la exposición de 1955 en las Salas de la Universidad de Chile como una obra de Monvoisin y así ha circulado en el comercio del arte y la historiografía desde entonces, incluida la portada de la exhibición. Los investigadores Roberto Amigo (Argentina) y Ricardo Kusunoki (Perú) han vuelto a referirse a la autoría de la obra, reasignándola a un posible retrato realizado por Drexel⁴.

Por otro lado, en un mercado de carácter popular y para una nueva clase de comerciantes de una baja burguesía, la presencia de un grupo de pintores quiteños residentes en Chile y de artistas chilenos dedicados al mercado popular permitía satisfacer las demandas de obras a bajo costo. Durante toda la primera mitad del siglo XIX, su sistema de organización comercial independiente con socios capitalistas —al margen del tradicional sistema gremial— les permitió enriquecerse y disputar el espacio de la representación a artistas europeos. Muchos retratos de autorías sin identificar provenientes de estos talleres, pero reproduciendo el exitoso estilo implementado por Monvoisin —a modo de marca infalible para la venta (Báez y Cortés, 2019, p. 52)—, circulan también dentro del conjunto de obras atribuidas al pintor, pero que no se condicen estética ni materialmente con su producción (Figura 2).

Otro problema representan las obras de quienes formaron parte del taller de Monvoisin, como la pintora francesa Clara Filleul (1822-1878); los cuyanos Benjamín Franklin Rawson (1820-1871), Gregorio Torres (1819-1879) y Procesa Sarmiento (1818-1899); los chilenos José Luis Borgoño (1811-1876), Gregorio Mira (1825-1905) y Francisco Javier Mandiola (1820-1900), y el peruano Ignacio Merino (1817-1876), por nombrar solo a algunos. Uno de los ejemplos más emblemáticos, y tratado en esta publicación, es el de Clara Filleul, cuyas obras han sido adjudicadas a quien fuera su socio

⁴ Para mayores detalles, consultar la ficha razonada de la obra, publicada en la base de datos en línea Quinsac, <https://quinsac.mnba.gob.cl>

comercial y artístico, Raymond Monvoisin, tal como ocurrió con los retratos de Mercedes Ortúzar y Falco (Figura 3) y de Nieves Vásquez Larenas⁵, ambos realizados y, lo más importante, firmados por Clara Filleul⁶.



Figura 2. Autoría sin identificar, *Retrato de Emil Noel Cappon-Véillon Garnault*, s. f. Colección privada, Chile. (© Nicolás Aguayo)

⁵ Exposición “Las mujeres de Monvoisin”, 2015, curada por Mario Velasco Carvallo en Casas de lo Matta en Santiago de Chile, y exposición en la Universidad de Concepción, 1961.

⁶ Sobre este tema, ver en esta misma publicación el texto de Gloria Cortés, “Clara Filleul: Estrategias de des/autorización creativa en las obras de mujeres artistas”.



Figura 3. Clara Filleul, *Doña Mercedes Ortuzar y Falco*, 1851. Colección privada, Chile.
(© Nicolás Aguayo)

Durante este período el comercio de arte en Chile dependía de intermediarios comerciales, como el quiteño Antonio Palacios, que se encontraba en el país entre 1839 y 1847 (Del Valle y Cortés, 2010; Kennedy Troya, 1998), y por marchantes europeos, especialmente italianos y franceses, que proveyeron de obras diversas a coleccionistas e instituciones. Pero también por un conjunto de empresas y almacenes variados que distribuían objetos de arte y en donde los artistas concesionaban sus obras. Entre ellos se encuentran los señores Kirsinger i Ca. en Valparaíso, quienes vendían originales y copias autorizadas realizadas por artistas nacionales o Antonio Moder en calle Estado, especializado en marcos y objetos de arte, además de famosos martilleros y empresas familiares como la Casa de Remates Eyzaguirre, entre otros.

A raíz del remate de obras del empresario francés radicado en Chile M. Adolfo G., Vicente Grez (1847-1909) relata lo poco preparado que se encontraba el escenario chileno en estas materias y detalla los precios de compraventa. Un “Ticiano [sic] original, se compró en 700 pesos, un Rembrandt en 500, un Horacio Vernet en 800. Un año más tarde [1843] Monvoisin veía algunos de estos cuadros i quedaba asombrado de nuestra credulidad” (2 de julio de 1888). Cincuenta años después, Enrique Duval ofrecía “algunos cuadros de autores extranjeros, de mérito universalmente reconocidos” para ser adquiridos para la galería de pinturas organizada por el gobierno, entre los que se encontraban Corot (2.000 pesos), Bartolomé Esteban Murillo (700 pesos) y Eugène Charpentier (1.500 pesos), entre otros (“Adquisiciones artísticas”, mayo de 1890). El mercado de las copias y la especulación de los llamados maestros antiguos pervivió durante décadas en Chile, especialmente por la esporádica crisis del mercado francés. A ello se sumaba la circulación de paisajistas cuyo mercado europeo se encontraba debilitado y que eran del gusto preferencial de la burguesía chilena. La apertura del mercado occidental a los artistas vivos, como Monvoisin, abrió la posibilidad próspera de la comercialización no solo en Europa, sino también el desplazamiento y la movilidad de los pintores a territorios americanos.

Las especulaciones sobre las obras de los maestros franceses de la escuela de 1830⁷, puede decirse que han terminado: las magníficas telas de los Corot, Troyon, Rousseau, Díaz, && [sic], están colocadas en las colecciones de los ricos aficionados franceses, ingleses i americanos, de donde no saldrán sino por circunstancias excepcionales.

Es una fuente de grandes beneficios que se ha agotado para los comerciantes en cuadros, pero que ha producido el feliz resultado de fijar definitivamente la atención de los aficionados sobre las obras de pintores vivos” (“Pintura europea. Alza i baja en el precio”, 17 de octubre de 1877).

Ingresar al mercado del arte sería una tarea de largo aliento para los pintores, pues la “cuestion [sic] de éxito de venta” dependía más de la “cuestion [sic] del comerciante i no del pintor”, pues el talento no sería suficiente para la circulación; “se paga la reputación”, concluye el autor de la nota (“Pintura europea”, 17 de octubre de 1877).

Y mientras en las Exposiciones Internacionales y Universales francesas se creaba la polémica de los intereses comerciales asociados a jurados, premios y medallas, en Chile la circulación de obras promovida en exhibiciones realizadas en casas de compraventa, como Eyzaguirre, las salas de la Universidad de Chile, iniciativas de particulares como de la Sociedad de Instrucción Primaria⁸ o los salones del *Mercurio* permitieron igualmente a la creación de un incipiente mercado destinado a un “grupo de aficionados”

⁷ En la *Revista de Bellas Artes* de 1890 Pedro Lira comenta la elevada alza de precios en las ventas públicas de Jules Dupré (1812-1889) tras la muerte del pintor. Un paisaje vendido en 1835 por 500 francos habría alcanzado en la fecha de deceso del paisajista un valor de 48.000 francos (Lira, junio de 1890, p. 239).

⁸ En este contexto, es interesante considerar que para la exposición de pinturas de 1867, organizada por la Sociedad de Instrucción Primaria, en su catálogo Pedro Lira incluye a Raymond Monvoisin y Clara Filleul como autores modernos, distinguiéndolos de la pintura nacional.

que adquirieron obras de artistas nacionales “medio cremente [sic]”, pero que permitían fomentar “el arte nacional, haciendo vivir a los artistas” (Uribe Orrego, 1 de febrero de 1886). Así, por ejemplo, en 1889 el pintor nacional Nicolás Guzmán (1850-1928) ofrecía públicamente a la venta su obra *El hundimiento de la Esmeralda con sus tripulantes en el combate naval de Iquique*, presentada en el Salón de ese mismo año, en la suma de 10.000 pesos “dado el tiempo de trabajo, lo gastado en el cuadro y los años de estudio”, añadiendo que si la obra era adquirida por el Estado chileno los artistas podrían “emprender obras cuyo mérito acentúe el grado de adelanto que deba desearse tenga el arte entre nosotros” (“Crónica artística”, enero de 1890, p. 128)⁹.

Todo lo anterior permite entender el panorama de la comercialización de obras de arte en Chile, la dificultad de vender de los artistas nacionales y la facilidad con que circulaban obras falsas, copias vendidas por originales, falsas atribuciones y otras categorías relacionadas con las ventas de obras y la poca experticia del comprador y aficionado chileno.

Respecto del mercado de obras de Monvoisin, es bien sabido que el pintor dividía los valores de los retratos en función del formato de la obra: “seis onzas de oro” para un retrato de medio cuerpo; pero si se le agregaban manos el valor subía a “una onza por cada una” (Barros Arana, 1905, p. 370), al estilo del mercado francés. Sabemos también que, antes de llegar a Chile, el valor de venta de sus pinturas podía alcanzar los 5.000 francos, que fueron los que pagó, por ejemplo, el Museo del Louvre en 1831 por la obra *La exaltación de Sixto V*, presentada al Salón de París de ese mismo año (James, 1954). Un boceto de esta pintura estuvo en manos de Diego Barros Arana (1830-1907) y fue adquirido por tres onzas (\$51)

⁹ Finalmente la obra, ganadora de la primera medalla en el Salón no fue adquirida entonces por el Estado, que adujo el alto costo de la pintura. La obra ingresó al Museo Nacional de Bellas Artes en 1939 a través de la compra de la colección de pinturas de Luis Álvarez Urquieta.

por Marcial González (1819-1887) cuando fue rematada en el Concurso de Borgoño i Solar¹⁰. Un conjunto importante de obras exhibidas en 1843 fueron ofrecidas al Estado en 1845. Pedro Antonio Palazuelos, en sesión de la Cámara de Diputados el 3 de septiembre del mismo año, consta un valor por el conjunto de cinco obras de 8.000 pesos (*Sesiones de los cuerpos legislativos*, 1845), sin embargo “la cantidad de dinero necesaria no fue votada” (James, 1949, p. 58), por lo que las obras quedaron en manos de privados. *Eloísa en el sepulcro de Abelardo* (1840) fue comprado por el doctor escocés, miembro de la Facultad de Medicina de la Universidad de Chile, Tomás Armstrong (1805-1879) en 1856, la cual quedaría posteriormente en manos de la familia Cousiño Goyenechea; Marcial González adquirió en la década de 1850 *La última noche de los girondinos*¹¹ (ca. 1840) por 100 onzas (\$1.700) y *Aristómenes en la Ceada* (hoy identificado como *Aristómenes*)¹² (1824) por 12 onzas de oro (\$207)¹³. Esta última fue vendida posteriormente a Emeterio Goyenechea Gallo (ca. 1834-1884)¹⁴, quien también adquirió *El niño pescador* (1840) en 1876, las que luego pasaron por legado testamentario a su hermana Isidora Goyenechea (1835-1897). Por su parte, Luis Cousiño (1835-1873), cónyuge de Isidora Goyenechea, heredó de su padre, el empresario minero Matías Cousiño (1810-1863), las obras *9 Thermidor*¹⁵ (1836), *Alí Pachá y Vasiliki*¹⁶ (1832) y *Blanca de Beau-lieu (Carlota Corday en prisión)* (1832). Otra fue *Misa católica* (1842),

¹⁰ Para mayores detalles, consultar la ficha razonada de la obra, realizada por Marcela Drien y Eloísa Cruz, publicada en la base de datos en línea. Quinsac, <https://quinsac.mnba.gob.cl>

¹¹ Revisar ficha razonada en <https://quinsac.mnba.gob.cl>

¹² Ídem.

¹³ Los precios son bastantes elevados si se considera que en octubre de 1853 se decretó el sueldo de \$1.500 pesos anuales para el cargo de director del Museo Nacional desempeñado por Rodulfo Amando Philippi (“Museo Nacional. Santiago, octubre 20 de 1853”, 10 de diciembre de 1853).

¹⁴ Existe una discrepancia sobre la primera adquisición de este cuadro, puesto que James indica que fue adquirido después de la exposición de 1843 por Emeterio Goyenechea por la suma de 200 onzas de oro. (James, 1954, p. 93).

¹⁵ Revisar ficha razonada en <https://quinsac.mnba.gob.cl>

¹⁶ Ídem.

comprada por la familia Larraín; *Cristo y Magdalena*¹⁷ (1852), adquirida para la catedral de Concepción por un valor de 6.000 pesos (James, 1949, pp. 80-81)¹⁸, mientras que por *La dimisión de O'Higgins* (1854-1855)¹⁹ y *La prisión de Caupolicán*²⁰ (1859) se habrían pagado 3.000 pesos en total (James, 1949, pp. 84-85).

A las dificultades propias de la producción del taller se suman las variadas copias de las obras más exitosas realizadas por el propio artista para diversificar su mercado. Entre ellas están *El columpio* (1839), pintada inicialmente en Francia y comprada por el Museo del Louvre en 1840 en \$2.000 francos (James, 1954, p. 101), reproducida luego entre 1843/1870 y que actualmente pertenece a la colección del Museo Nacional de Bellas Artes de Chile desde 1919²¹; o *El Niño pescador* o *El pescador de caña*, presentado al Salón de París de 1841 y adquirida en Chile por Goyenechea, de la que realizó al menos una copia en 1850 y que actualmente se encuentra en una colección particular (Figura 4).

El nivel de demanda que existió en torno a la producción del pintor bordelés hizo que la especialización del mercado se ampliara a otros oficios, tal como da cuenta el aviso hecho por M. Beaubœuf, quien muy tempranamente, en 1856, ofrece barnizar, sin retribución alguna, los retratos de Monvoisin²². Cabe preguntarse, entonces, sobre el nivel de intervención sobre las obras, especialmente en relación con las firmas. Esta es, de hecho, una de las estrategias más utilizadas en la comercialización de obras de Monvoisin: la incorporación de su nombre en pinturas europeas que circulaban sin rúbricas.

¹⁷ Ídem.

¹⁸ Ídem.

¹⁹ Ídem.

²⁰ Ver ficha razonada en <https://quinsac.mnba.gob.cl>

²¹ Ídem.

²² *El Ferrocarril*, 8 de agosto de 1856. Probablemente se trate de un miembro de la casa francesa Beaubœuf (1822-1848) dedicada a la distribución de materiales de pintura, enmarcados, además de consignarse como coloristas.



Figura 4. Raymond Monvoisin, *El niño pescador*, 1850. Colección privada, Chile. (© Gloria Cortés Aliaga)

El estudio caligráfico de la firma del artista que ha llevado a cabo la conservadora y restauradora Carolina Ossa (Ossa y Olea, 2022) durante el desarrollo del proyecto *Monvoisin en América* ha servido de indicador para establecer distintos tipos de obras en función de las diferentes firmas que han podido identificarse.

Llama la atención la repetición de un estilo en particular, asociado a un restaurador o intermediario de comercio, cuya participación en el mercado de las artes en los años 70 y 80 del siglo xx —cuando las obras de Monvoisin alcanzan un interés de mercado importante— pone en duda la autenticidad de las obras y sus historiales de venta. Un caso particularmente complejo ha sido el de un gran *Paisaje* firmado y fechado en 1848 que se encuentra en manos particulares. Aunque la firma se encuentra integrada, aparentemente, a la capa pictórica del paisaje, las características estéticas, las técnicas empleadas, la construcción caligráfica, entre otras cuestiones, no se condicen con los paisajes elaborados por Monvoisin, sino que se acerca más a la producción de paisajistas franceses tardíos. A ello se suma que la marca de la tela, Hardy-Alan, comenzó a fabricarlas entre 1862 y 1933, es decir, veinte años después de la fecha en la que aparece firmada la obra. Existen dos hipótesis: que fuera realizada por un discípulo francés, quien firmó como Monvoisin para conseguir un mejor resultado de venta, o bien, que la firma fuera hábilmente incorporada por un reconocido restaurador, responsable de la circulación de la obra. Aunque se requiere de estudios técnicos-científicos más detallados y un análisis más profundo, todo indica que se trata de una adulteración de las capas pictóricas y de la firma.

Otro caso paradigmático lo encontramos en dos retratos legados al Museo Nacional de Bellas Artes de Chile por Hernán O’Ryan Martínez en 1983: *José Ignacio Martínez de la Torre Contador*²³ y *Eusebio Ventura Ruiz Arcaya*²⁴. Por una parte, en términos compositivos, en ambos

²³ Anteriormente titulado *Ignacio Martínez Contador y Jaraquemada*.

²⁴ Anteriormente titulado *Don Ventura Ruiz Irarrázaval*.

cuadros se observan elementos que no se corresponden con los rasgos característicos de las obras de Monvoisin, mientras que las firmas en el anverso de los cuadros son ambas inscripciones apócrifas²⁵.

Más recientemente, se tienen antecedentes de los retratos de Guillermo Blest y de María de la Luz Gana, pertenecientes a una colección particular, que fueron sustraídos y posteriormente encontrados en una casa de antigüedades de Santiago. Cuando fueron devueltas a sus dueños, a las obras se les había añadido en el anverso la siguiente inscripción: “R. Q. Monvoisin”, lo que constata la estrategia comercial de la “marca Monvoisin”.

Todos estos casos ilustran el complejo panorama del sistema artístico en el siglo XIX y la circulación de las obras al interior de un mercado de arte igualmente complejo. Relevar los diferentes cruces de informaciones y sus estados posibles de veracidad es fundamental a la hora de discutir sobre los procesos de atribuciones: las obras pueden ser intervenidas, los detalles técnicos pueden ser falseados, y la información o el historial de circulación y propiedad pueden ser incorrectos. Lo cierto es que estos antecedentes nos obligan a situarnos frente a las obras desde una perspectiva ética y a resguardar la importancia de los catálogos razonados mediante una configuración multidisciplinaria que incluya un debate libre, aunque no siempre consensuado.

BIBLIOGRAFÍA

- “Adquisiciones artísticas” (mayo de 1890). *Revista de Bellas Artes*, Santiago.
- Báez, Rolando, y Gloria Cortés (2019). “Primeras aproximaciones críticas al concepto de género y discipulaje. El caso de Clara Filleul”. En Gloria Cortés y Marcela Drien (eds.) (2019). *Raymond Monvoisin y sus discípulos. Avances de investigación*. Santiago: Centro de Estudios del Patrimonio UAI.

²⁵ Revisar ficha razonada realizada por Roberto Amigo en Quinsac, <https://quinsac.mnba.gob.cl>

- Barros Arana, Diego (1905). *Un decenio de la Historia de Chile. 1841-1851* (Tomo I). Imprenta y Encuadernación Universitaria.
- “Crónica artística” (enero de 1890). *Revista de Bellas Artes*, Santiago.
- Del Valle, Francisca, y Gloria Cortés (2010). “Circulación y transferencia de la imagen: Pintura quiteña en Chile en el siglo XIX”. *Arte Quiteño más allá de Quito. Memorias del Seminario Internacional*. Quito: Fondo de Salvamento del Patrimonio Cultural de Quito.
- “En la policía correccional” (2 de mayo de 1887). *El Taller Ilustrado*, Santiago.
- “Pintura Europea. Alza i baja en el precio” (17 de octubre de 1887). *El Taller Ilustrado*, Santiago.
- Sesiones de los cuerpos lejislativos de la República de Chile: 1811-1845* (1845). Tomo XXXVI, Santiago.
- “Museo Nacional. Santiago, octubre 20 de 1853” (10 de diciembre de 1853). *El Araucano*, 24(1464).
- Blanco, José Miguel (8 de abril de 1889). “Falsificadores descarados”, *El Taller Ilustrado*, Santiago.
- (22 de abril de 1889). “Un falsificador millonario”, *El Taller Ilustrado*, Santiago.
- Bortoloti, Marcelo (2021). “Observaciones de un taller de falsificaciones”. En Pablo Diener. *Rugendas: El artista viajero*. Santiago: Ediciones Biblioteca Nacional.
- Calderón 2° De la Barca (24 de junio de 1889). “La escultura nacional en una casa de martillo”. *El Taller Ilustrado*, Santiago.
- Cancino, Eva, y Marcela Drien (2019). “Monvoisin en América: itinerarios de exhibición”. En Gloria Cortés y Marcela Drien (eds.) (2019). *Raymond Monvoisin y sus discípulos. Avances de investigación*. Santiago: Centro de Estudios del Patrimonio UAI.
- Grez, Vicente (2 de julio de 1888). “Lo que era el arte en Santiago en 1840”. *El Taller Ilustrado*, Santiago.
- James, David (1949). *Monvoisin*. Buenos Aires: Emecé.
- (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*, XXI (50).

- Kennedy Troya, Alexandra (1998). “Circuitos artísticos interregionales: de Quito a Chile. Siglos XVIII y XIX”. *Revista de Historia*, 31(1), 87-111.
- Lira, Pedro (junio de 1890). “Dupré”, *Revista de Bellas Artes*, Santiago.
- Ossa, Carolina, y Humberto Olea (2022). “Las firmas de Raymond Quinsac Monvoisin”. En Carolina Ossa (ed.). *Estudios e intervenciones de restauración de la obra de Raymond Quinsac Monvoisin*. Santiago: Ril.
- Uribe Orrego, Ángela (1 de febrero de 1886). “El arte i las artistas chilenas”, *El Taller Ilustrado*, Santiago.

Clara Filleul: estrategias de des/autorización creativa en las obras de mujeres artistas

Gloria Cortés Aliaga
Museo Nacional de Bellas Artes

Al interior del proyecto *Monvoisin en América: Catalogación razonada de la obra de Auguste Raymond Quinsac Monvoisin y sus discípulos*, la figura de la artista francesa Clara Filleul (1822-1878) ha cobrado especial relevancia (Báez y Cortés, 2020; Cuevas y Cortés, 2018). Si hasta ahora la historiografía chilena la había relegado a un papel subsidiario al del pintor, nuevas investigaciones han evidenciado su rol fundamental no solo al interior del “taller Monvoisin”, sino también en la conformación de los campos intelectuales en los que participaron las mujeres a mediados del siglo XIX. Este reconocimiento nos ha enfrentado a una serie de debates y preguntas sobre el lugar que ocupa la artista en las problemáticas de la historia del arte que ha arrojado el proyecto, entre ellas, la autoría de las obras y el real alcance de su producción.

Clara Filleul-De Pétigny nació en Nogent-Le Rotrou (Francia) en 1822, hija de un comerciante y abogado de pensamiento liberal y anticlerical. Probablemente de madre católica, Filleul desarrolló una serie de libros moralizantes para la Bibliothèque Chrétienne de l'Adolescence et du Jeune Âge, en concordancia con el papel asignado a las mujeres en la educación de las infancias luego de la reforma religiosa llevada a cabo durante la Revolución francesa. Su producción también se amplía a la escritura de viaje, poesía, cuentos, compilaciones y traducciones —publicados por Mégard de Rouen y por Ardant de Limoges— y fue reconocida por *La Gazette des Femmes de Paris* como *femme de lettres*.

La participación de Clara en los círculos de escritura femenina nos invita a pensar en su rol como articuladora de pensamientos e ideas que conjugan asuntos referidos al género, en la escritura pública llevada a cabo en el espacio de lo privado, en la participación femenina en los itinerarios emergentes en el siglo XIX y en las autorizaciones sobre temas en los que se les permite ingresar al debate político y estético: la educación, la moralidad, la religión, entre otros. Es decir, lectoras de su tiempo, las mujeres ingresaron al campo intelectual negociando espacios para dar urgencia a estos sentidos, donde se comparten memorias colectivas sobre la experiencia de ser sujeto

mujer(es) al interior de un sistema o fuera de él. Se trata, entonces, de la construcción de una historia no monumental elaborada desde una posición subalterna y marginal.



Figura 1. Clara Filleul, *Types de Feugiens fait d'après nature à lib de la Terre de Feu par Clara Filleul*, ca. 1854-1855. Musée de l'histoire du Perche, Château des comtes du Perche, Ville de Nogent-le-Rotrou. (© Musée de l'histoire du Perche)

Clara Filleul ejerció además la pintura de manera profesional. Formada tempranamente en París en el taller de Raymond Quinsac Monvoisin (1790-1870), estudió también dibujo, pastel —con la cual ganaría numerosas medallas en adelante— y otras técnicas relacionadas con la formación de las mujeres. De esta época data su *Autoretrato* (1842), que se encuentra en la actualidad en el Musée de l'histoire du Perche, Ville de Nogent-le-Rotrou (Francia) y que denota su gran capacidad técnica, quien, para esas fechas, ya se presentaba como autora independiente en los salones oficiales.

A diferencia de lo que señala la historiografía, Clara llegó a Chile entre 1844 y 1845, sumándose al viaje emprendido por Monvoisin a territorios de América del Sur, donde permaneció aparentemente hasta 1863 con períodos intermedios de viajes a Europa y África. El itinerario de viajes y desplazamientos de Filleul se inicia a los 18 años, cuando fija su destino en Palestina y publica su experiencia tres años después. También estuvo en Argelia y Egipto, y dejó testimonio de estos viajes en dos publicaciones editadas en 1846 y 1850, respectivamente. Además de Brasil y Perú, sabemos que Filleul exploró Tierra del Fuego, lo que sabemos por un inédito dibujo localizado en el museo de Nogent-le-Rotrou, que lleva por título *Types de Feugiens fait d'après nature à lib de la Terre de Feu par Clara Filleul*, realizado aproximadamente entre 1854 y 1855 (Figura 1).

Como sujeta de enunciación en la experiencia del viaje, además de su escritura, la artista nos deja un posible autorretrato narrativo en el que aparece sentada (¿en un tren?)¹, con el mar de fondo, un velo de encaje no convencional que le cubre la cabeza —probablemente para uso exterior— y sosteniendo lo que pareciera ser una carta (Figura 2)². Como remitente o emisora, el género epistolar en la figura de la viajera presupone una transformación del espacio determinada por las experiencias vividas, de modo que la carta se transforma en una representación de la distancia y, al mismo tiempo, de quien se encuentra lejos, en tanto constituye el motor afectivo

¹ El primer ferrocarril inaugurado en Chile fue el de Caldera-Copiapó, que se construyó entre 1850 y 1851. Debido al auge de la minería de la plata, el ferrocarril conectaba el poblado de Copiapó con el puerto de Caldera y algunos asentamientos mineros como el de Chañarcillo, donde Monvoisin habría invertido fallidamente parte de su fortuna para explotar minas de plata a través de la sociedad anónima Monvoisin y Cía.

² La obra, perteneciente a una colección particular, ha circulado como una atribución a Monvoisin o una producción realizada al interior del círculo del pintor. Durante la investigación, la obra se atribuyó a Clara Filleul y su comparación con el autorretrato realizado en Francia ha sugerido la posibilidad de que se trate de otra autorrepresentación de la artista durante su estadía en Chile.

del desplazamiento³. Tanto la escritura de viajes como el autorretrato cobran, en este sentido, un carácter autobiográfico de vital relevancia para entender los campos de acción desde los cuales Clara Filleul se presenta y acciona en el escenario chileno.

Poco sabemos de esta interesante creadora y de sus vínculos intelectuales y artísticos más allá del círculo de Monvoisin. Durante la década de 1850, Filleul participó en distintas versiones de la Exposición Nacional de Artes y Manufactura, y trabajó en la iluminación de fotografías junto al fotógrafo francés Victor Deroche. También formó a algunas jóvenes pintoras en un taller independiente que sostuvo durante su residencia en Chile. Fue socia capitalista del taller Monvoisin, donde fue cocreadora de numerosas obras en una dinámica colaborativa que permitió el crecimiento sostenido e inusitado del mercado de retratos. Tras su regreso a Europa, montó un taller en el que se formaron otras artistas como Mlle. Dubin de Grandmaison⁴, participó en el famoso Salon des Refusés y en el Salón de París de 1864. Residió en dicha ciudad hasta 1878, año en el que fallece. Durante ese tiempo, Clara Filleul sigue escribiendo, pero desconocemos las razones por las cuales sus textos no circularon por territorio nacional ni tampoco por qué no desarrolló una literatura de la experiencia de viaje por tierras sudamericanas. Habría que indagar en sus epistolarios, correspondencias con medios franceses, diarios íntimos, entre otros, para ofrecer un panorama más amplio de la relación entre las esferas de lo íntimo, lo privado y lo público de la artista.

³ Agradezco a Marcelo Marino por las reflexiones conjuntas sobre estas cuestiones y por la generosidad de su lectura.

⁴ *La Gazette des Femmes*, N.º 48, 10 de noviembre de 1878.



Figura 2. Clara Filleul (at.), *Autorretrato* (?), s. f. Colección privada, Chile. (© Gloria Cortés Aliaga)

Su relación personal con el pintor francés no es del todo clara, ya que no hay indicios —más allá de lo especulativo— de una

vinculación sexo-afectiva. El viaje a Sudamérica parece ser una decisión vinculada al impulso y deseo de desplazamiento de Filleul más que un itinerario romántico. Además de haber sido su discípula en París, sirvió de modelo para algunas de las obras del pintor bordelés. Tal es el caso de *La Virgen* (s. f.), obra a tamaño natural que Monvoisin habría pintado para los padres franceses de Valparaíso y que, según Mariano Sarratea, cónsul de Argentina en la década de 1870, se trataría de un “portrait frappant d’une jeune Francaise que Monvoisin avait amenée avec lui au Chili”⁵, razón por la cual los sacerdotes habrían desistido de presentar la obra en la antigua capilla de la comunidad.

Desde una perspectiva en clave emocional, los murales encontrados en la hacienda Los Molles, propiedad del pintor francés desde 1847, pueden estar atravesados por cuestiones afectivas⁶. Además de la intimidad propia del nuevo orden burgués, la politización del espacio doméstico mediante la intervención y el decoro de los muros compartidos por la convivencia nos hablan de un habitar y una sociabilidad moderna marcada, en este caso, por una afectividad social y performática (una estetización de las emociones) llevada a cabo por Monvoisin (si acaso este hubiera participado

⁵ “era un sorprendente retrato de una joven francesa que Monvoisin había traído consigo a Chile” (Vega, 1904).

⁶ Suponemos que Clara Filleul mantuvo con Gregorio Torres una amistad de largo aliento, pues compartieron extensos períodos tanto en el taller como en Los Molles. Pero las relaciones afectivas que sostuvo Clara Filleul con el círculo que rodeaba a Monvoisin quedaron explícitas, especialmente, en relación con las infancias. Cuidó a los hijos de Gastón Monvoisin, sobrino del pintor, con quien habría realizado, aparentemente, cortos viajes al interior de Chile, especialmente Copiapó. También con Delphina y Séverino, hijos de esclavos libertos entregados a Monvoisin en Brasil para realizar trabajos domésticos en la hacienda Los Molles, donde convivieron y crecieron bajo el tutelaje de Clara Filleul. Mientras Delphina se habría quedado en nuestro país cuando los artistas retornaron a Francia, Séverino habría acompañado a Monvoisin y enrolado en 1868 como tambor de los zuavos en la Guardia Imperial en París. El joven habría muerto en la guerra de Argelia entre 1870 y 1871. Entre los efectos personales que Clara Filleul llevó consigo se encontraba el retrato de Séverino niño realizado por Monvoisin. Años después lo entregó, junto a su autorretrato, al museo de su ciudad natal, Nogent-le-Rotrou. Este gesto, nuevamente, es uno de carácter autobiográfico de la artista ligado a las prácticas afectivas.

de ello), Clara Filleul y Gregorio Torres (1819-1879), un pintor afrodescendiente proveniente de Mendoza, importante colaborador del taller y otro habitante recurrente de la casona. Hasta el momento de la investigación, los murales habían sido adjudicados exclusivamente a Monvoisin como autoría autorizada, sin considerar que se constituía en un lugar cohabitado por Clara Filleul, quien además ejercía labores de cuidado y organización del espacio doméstico (Báez y Cortés, 2020). Este sería uno de los primeros problemas que encontramos al interior de la investigación: las fuentes de autoridad de creación masculina y los procesos de des/autorización femenina. La hipótesis que sitúa a la pintora como una de las autoras de los murales cobra cada vez más relevancia si se toman en consideración elementos estéticos y formales del conjunto, además de la formación femenina en cuestiones vinculadas a otros haceres de las llamadas artes menores y su permanente vinculación con las exposiciones de artes, industrias, oficios y manufacturas.

Esta des/autorización la encontramos también frente a la producción más conocida de la artista, los cartones pintados en pequeño formato que reproducen las obras, especialmente los retratos, realizados por Monvoisin. Estas pequeñas obras, que le han valido la desvalorización historiográfica a la producción artística de Filleul, se han presentado frecuentemente como copias de aprendizaje de una alumna respecto del maestro. Una de estas obras, resguardada en el Museo Nacional de Bellas Artes de Chile y catalogada como *Estudio de la Pantanelli* (ca. 1845), se trataría de una copia de *Retrato de doña Adelaida Corradi de Pantanelli (en el papel de Norma)*, realizada por Monvoisin en 1845 y propiedad del Museo Histórico Nacional de Chile⁷. Al respecto, la historiadora Emma de Ramón señala:

⁷ Ver ficha razonada en <https://quinsac.mnba.gob.cl>



Figura 3. Clara Filleul, *Josefa Pinto Díaz de Valledor*, 1852. Colección Museo Nacional de Bellas Artes, Chile. (© Archivo CNCR, P. Monteverde)

Si observamos el retrato que Filleul hizo a Clorinda Pantanelli, la pintura es totalmente distinta: Clorinda no aparece triunfal; esta Norma no sonríe vagamente como sí lo hace su referente: esta es una Norma triste y asustada, su rostro levemente borroso nos recuerda que sus autores no son los mismos y que cada uno de ellos quiso transmitir en sus telas sentimientos muy diferentes (2013, p. 31).

En efecto, en las copias se observan diferencias en el trato del cuerpo de las representadas, las que podrían formar parte de las estrategias creativas de la artista y que hemos visto en óleos, cartones y dibujos. La nueva hipótesis que las sitúa como un trabajo de archivo del taller o un método comercial para la venta de obras elaborado por Clara Filleul, y no de meras copias de aprendizaje, fue expuesta en la publicación sobre los avances de investigación en 2019 (Báez y Cortés, 2020; Cuevas y Cortés, 2018). Pero el reciente hallazgo de una obra firmada por la artista nos enfrenta a un nuevo desafío respecto de este conjunto pictórico. El Museo Nacional de Bellas Artes de Chile cuenta entre sus colecciones con un cartón que representa el retrato de Josefa Pinto Díaz de Valledor, hermana del expresidente Francisco Antonio Pinto, realizado por la artista en 1852 (Figura 3).

Recientemente, encontramos la versión final en un formato tradicional de 85 x 70 cm, firmado y fechado por Clara Filleul dos años después, es decir, en 1854. Aunque presenta algunas variaciones respecto de la anterior, se trata de la primera obra ejecutada en estos dos formatos que hemos logrado identificar en la artista, luego de cinco años de investigación. La obra presenta características matéricas propias del taller, especialmente en la construcción y uso de dobles telas de diferentes densidades que, si bien constituyen una de las marcas más específicas de las obras realizadas en su asociación con Monvoisin, ha sido más reiterada en la producción de Filleul. Debido a su mal estado de conservación, se ha discutido al interior del equipo multidisciplinario del proyecto el interés de esta obra como un importante documento de investigación,

por lo que fue adquirida por el museo. Esta obra-documento permite su estudio material, histórico y estético y, eventualmente, su exhibición como huella de la producción artística de una de las pintoras más significativas de su tiempo en nuestro país. Pero la pregunta más importante que nos ha arrojado esta obra es la cuestión del original. Ante este hallazgo, cabe preguntarse si los cartones corresponden a bocetos preparatorios realizados por Clara Filleul y luego reproducidos por Monvoisin en óleos de grandes formatos, continuando con la práctica de apuntes previos característicos del retrato francés y la pintura romántica que, en el propio caso de Monvoisin, encontramos en *Juana la Loca a los pies de Felipe el Hermoso de Austria, su marido moribundo* (Museo Nacional de Bellas Artes, Chile)⁸ o *La muerte del rey Carlos IX* (colección particular, Buenos Aires, Argentina), entre otras.

Esta nueva hipótesis, que sitúa a la pintora como autora original de la idea de las obras —o de un grupo de ellas—, nos obliga a revisar en mayor profundidad y comparativamente el conjunto de cartones, la producción ampliada de la artista, así como los procesos de manufactura llevados a cabo al interior del taller. Especialmente, si consideramos que las inscripciones en el reverso del conjunto, que consignan el estatuto de copia, no corresponden a la grafía de Filleul, como se había pensado hasta ahora, sino que podrían haber sido incorporadas tardíamente por la familia de Monvoisin, que las donaron o vendieron a diferentes agentes e instituciones, entre ellas, el Museo Nacional de Bellas Artes. Sin duda esto cambiaría, también, las relaciones jerárquicas establecidas entre el llamado maestro y su supuesta ayudante, para proponer una orgánica más horizontal a los modelos establecidos por la historiografía. A lo anterior podemos sumar las relaciones que la propia Filleul podía establecer, en tanto mujer, con las retratadas en los espacios privados y domésticos,

⁸ Ídem.

a los cuales debió tener mayor acceso que el propio pintor. Como creadora autónoma y como socia del taller, Clara Filleul debió idear diversas maniobras para su consolidación estratégica en el campo artístico, a la vez que para mantener activo el taller y su flujo de capital. Ya sean bocetos preparatorios o archivos/muestras de venta, su filiación como alumna, discípula y productora subsidiaria al interior del taller Monvoisin queda desmantelada frente a la evidente participación de Filleul en los ámbitos creativos y de mercado que circundan el taller.

Como retratista, Clara Filleul posee también un sólido registro. Entre los más destacados se encuentran el de *Dolores Urizar del Alcázar de Pando* (Museo Nacional de Bellas Artes, Chile), el retrato realizado en la ciudad de Concepción a *Nieves Vázquez Larenas* (Pinacoteca Universidad de Concepción, Chile), el de *Antonia Vergara Echevers* (Colección Particular, Chile) y un pequeño óleo de la niña *Mercedes Ortúzar y Falco* (Colección Particular, Chile), hija de Ignacio Ortúzar Castillo Urizar y de Enriqueta Falcón Ramírez. Su tía, Tránsito Ortúzar Castillo, y su marido, Rafael Gatica Soiza, fueron retratados un año después por Monvoisin. La imagen de la niña Mercedes realizada por Filleul sigue la tradición del retrato con mascotas que se repite en *Dama peruana* (1845), de Monvoisin, y en *Niña con perro* (ca. 1859), que hemos atribuido en un proceso inicial de investigación a la argentina Procesa Sarmiento (1818-1899) y, recientemente, a Gregorio Torres. El perro, un maltés pequeño, corresponde a las razas más populares entre la alta burguesía europea, por lo que su uso en la retratística es un símbolo de estatus, que recalca el origen de clase de la retratada y que la vincula, al mismo tiempo, con los conceptos de hogar, familia e intimidad, tomando como punto de partida el espacio doméstico.

La forma de abordar las infancias en su obra literaria y pictórica permite también estudiar las representaciones y las prácticas culturales dirigidas a los diferentes tipos de infancias a partir de su condición social, cultural, racial o económica, y desde la perspectiva femenina y al interior de los espacios históricos de exclusión.

Sin embargo, este hermoso y pequeño retrato ha circulado en exhibiciones y catálogos como obra de Monvoisin, aun cuando la pintura presenta visiblemente la firma de Clara Filleul, donde también se consigna el lugar y año de realización, “Chili 1851”. Nos encontramos, nuevamente, ante una estrategia de des/autorización de la obra de la pintora, a lo que se suma el valor de mercado que se le asigna a una producción realizada por el pintor versus el valor de mercado en el que circula la artista, considerablemente menor.

Otro caso similar es el del retrato de *Nieves Vásquez Larenas*, de propiedad de Javiera Spoerer (hoy perteneciente a la Pinacoteca de la Universidad de Concepción, Chile), que, a pesar de contar con la firma de la artista, también fue exhibido como Monvoisin en los salones del Club Alemán en la ciudad de Concepción en septiembre de 1961 (Figura 4) (“Exposición en la Universidad”, 1 de septiembre de 1961)⁹. Finalmente, el retrato de *Santiago Salas Errázuriz*, igualmente firmado por Clara Filleul, fue reproducido como obra del pintor francés en el libro monográfico dedicado a Monvoisin, publicado por Solá y Gutiérrez en Argentina en 1948. Este error fue denunciado por el historiador chileno Eugenio Pereira Salas un año después (24 de noviembre de 1949, p. 2)¹⁰.

La dificultad propia de la cocreación al interior del taller también ha dificultado la determinación de las autorías, aunque los rasgos estéticos de los retratos (las soluciones dadas a los cuellos, mentones, manos), los cuerpos agenciados —como los hemos llamado—, en los que se perciben características de vivencias compartidas en los cuerpos femeninos (miradas, posiciones corporales, entre otros), sumadas a las inscripciones y detalles de la escritura, nos entregan mayores indicios cuando se trata de obras autónomas realizadas por la pintora.

⁹ Agradecimientos a Javier Ramírez Hinrichsen.

¹⁰ Archivo Museo Nacional de Bellas Artes, donación de Marta Colvin, 2008.



Figura 4. Clara Filleul, *Nieves Vásquez Larenas*, s. f. Colección Pinacoteca Universidad de Concepción. (© José Luis Saavedra)

Con todo, identificar la obra de Filleul sigue siendo un problema propio no solo del proyecto, sino también de la historiografía

del arte en Chile. El límite que plantea el proceso creativo al interior del taller abre las preguntas sobre las autorías intelectuales y materiales, o bien, sobre la concepción de la idea y su posterior producción, poniendo en debate la cuestión de la originalidad y la cualidad de autor (como voz autorizada) de una obra, asunto que ha servido para fortalecer las múltiples estrategias de des/autorización femenina en sus procesos creativos y de independencia autoral y creativa. Aunque el proyecto ha permitido relocalizar a Clara Filleul al interior del taller Monvoisin, sigue quedando pendiente una investigación completa de la artista, que abarque la totalidad de su quehacer, que la configura como una importante agente cultural, a la vez que inaugura una compleja red y líneas de análisis.

BIBLIOGRAFÍA

- Báez, Rolando, y Gloria Cortés (2020). “Primeras aproximaciones críticas al concepto de género y discipulaje. El caso de Clara Filleul”. En Marcela Drien y Gloria Cortés (eds.). *Raymond Monvoisin y sus discípulos. Avances de investigación*. Santiago: Ril.
- Cuevas, Jaime, y Gloria Cortés (2018). “Ausencias y omisiones femeninas: los casos de Clara Filleul y Procesa Sarmiento en el ‘taller Monvoisin’. Análisis de las Colecciones Museo Nacional de Bellas Artes y Museo Histórico Nacional”. En Servicio Nacional del Patrimonio, *Fondo de Apoyo a la Investigación Patrimonial*. Santiago: Servicio Nacional del Patrimonio.
- De Ramón, Emma (2013). “Norma y el desacato: la sociedad chilena frente a la irrupción de las mujeres artistas (1840-1850)”. *Seminario Historia del arte y feminismo. Relatos, lecturas, escrituras, omisiones*. Santiago: Museo Nacional de Bellas Artes.
- “Exposición en la Universidad” (1 de septiembre de 1961). *El Sur*, Concepción.
- James, David (1954). “Ensayo de catalogación descriptiva de la obra pictórica de Monvoisin antes de su viaje a América”. *Boletín de la Academia Chile de la Historia*, XXI (50).

Pereira Salas, Eugenio (24 de noviembre de 1949). “Errores en la catalogación de Monvoisin”, *Pro Arte*.

Vega, M. (1904). *Album de la Colonie Francaise au Chili*. Santiago: Imprimerie et Lithographie Franco-Chilienne.

Noticia sobre los
discípulos franceses de
Raymond Quinsac Monvoisin

Roberto Amigo

Museo Provincial de Bellas Artes Franklin Rawson, San Juan

El tema de los discípulos franceses de Raymond Quinsac Monvoisin no se ha tratado en la bibliografía, con las notables excepciones de Clara Filleul (1822-1878), del peruano activo en París Ignacio Merino (1817-1876) y, en menor medida, ya que se presentaba como discípulo de François Trichot-Garnery (1794-1852), la de su sobrino litógrafo Gastón Monvoisin. El objetivo de este ensayo es presentar un núcleo de artistas que, al igual que los arriba mencionados, se reconocieron como sus discípulos al presentarse en los salones de Bellas Artes. De cierta manera mantuvieron presente su nombre, cuando estaba radicado en Chile, a pesar de que su estética se había fijado en los parámetros vigentes en el período de la Monarquía de Julio.

Monvoisin inició su formación con Pierre Lacour (1745-1814), un maestro de su ciudad natal, Bordeaux, que apenas recuerda a su alumno en sus memorias. Su muerte en 1814 lo impulsó a viajar a París, probablemente desde 1815, ya que se encuentra activo como alumno de Pierre-Narcise Guérin (1774-1833) a comienzos de 1816. Se trataba de uno de los maestros más prestigiosos de su tiempo, a la par del que había sido el suyo, Jean-Baptiste Regnault (1754-1829), que continuaba activo, y de los discípulos predilectos de Jacques-Louis David (1748-1825): Anne-Louis Girodet (1767-1824) y el barón Anne-Louis Gros (1771-1835), este último de la misma generación del barón Guérin. Estas líneas diacrónicas son relevantes porque legitiman posiciones en las disputas por premios y encargos, además de afirmaciones estéticas. Los primeros estudios académicos de Monvoisin siguen las formas aprendidas de Regnault, renovadas luego por Guérin (por ejemplo, el boceto *La muerte de Cleopatra*, ca. 1818; *Aquiles reclama a Héctor el premio en los juegos olímpicos*, 1820).

En la etapa de Burdeos realizó, junto con su hermano, pintura religiosa para algunos templos de la región. En 1816, ya en París, pinta uno de sus primeros retratos conservados (el de la duquesa de Angulema está desaparecido), que indica como ya absorbió los nuevos parámetros formales, en particular de la iluminación, que es el sello

distintivo de la renovación de Guérin y marca su influencia en la primera generación romántica, encabezada por dos de sus discípulos Eugène Delacroix (1798-1863) y Théodore Géricault (1791-1824). El primero compartió taller propio con Monvoisin en París por esos años. Se trata del retrato de Guillaume Bodinier (1795-1872), conservado en Anvers, un condiscípulo menos célebre del taller de Guérin, al que debe haber conocido al llegar a París. Está firmado con “Pr.”, referencia al Pierre, tal como figura en los registros tempranos de la academia francesa: Pierre Raymond Jacques. Esta diferencia con el nombre habitual ha generado confusión con el hermano; este debe identificarse gracias al agregado de *ainé*, el “mayor”, tal como figura en los registros de salón, ya que no logró ingresar a la École y se dedicó a la litografía.

Luego, el pintor bordelés utilizó el nombre de su acta de bautismo, “Auguste”, junto con el “Raymond” y agregó el “Quinsac”, referencia al solar familiar en la Gascuña. Es decir, sumó religión y nobleza a su firma de artista. Debe tratarse de nuestro artista, ya que, como se ha mencionado, compartieron el aprendizaje con Guérin, de modo que es notable la semejanza de las pinturas de campesinas italianas de ambos discípulos¹. Otra obra de Monvoisin que fue posesión de Bodinier, también legada al museo de Anvers, *Retrato de hombre a la mesa* —registrada por David James—, debe relacionarse con la iconografía de mendigos, que luego retomaron los discípulos americanos de Monvoisin. Entre los artistas más próximos a Monvoisin se encuentran Horace Vernet (1789-1863), también bordelés, y Joseph-Desiré Court (1797-1865), alumno de Antoine-Jean Gros (1771-1835) y condiscípulo en Roma. En esa ciudad, en marzo de 1825, Monvoisin se casó con la pintora italiana Domenica Festa (1805-1881), hija del pintor Felix Festa, que al establecerse en París con Raymond desde fines de ese año se presentará al salón, como era habitual, con el apellido de su marido.

¹ Para el caso de Filleul, ver el ensayo de Gloria Cortés en este mismo libro.

Ampliar el conocimiento de sus discípulos, y también de algún olvidado condiscípulo, es necesario para discernir autorías en la configuración del catálogo de Monvoisin, más aun considerando la circulación de pinturas europeas en las bocas de venta del mercado de arte sudamericano desde fines del siglo XIX. A partir de la segunda década del siglo siguiente se desarrolló el coleccionismo de iconografía nacional en los países de la región, con la ansiada búsqueda de las imágenes decimonónicas de los artistas extranjeros. Este deseo ha llevado a atribuciones erróneas y adulteraciones, junto al agregado de firmas célebres a pinturas europeas de su tiempo.

Algunas investigaciones se refieren a la falsificación y la adulteración de obras comercializadas por el librero anticuario franco-brasileño Robert Heymann (Casa Brasileira, 11 rue Arsene Houssaye, París). En un primer momento adquirió los fondos conservados por los descendientes de los artistas europeos que viajaron a Sudamérica, intermediación que contribuyó a la notable expansión del conocimiento de la cultura visual del período, pero luego comenzó a cubrir la demanda con adulteraciones y falsificaciones. Ha sido bien estudiado el caso de las ventas de “Jean Baptiste Debret” al coleccionista brasileño Raimundo Ottoni de Castro Maya. El mismo procedimiento se llevó a cabo con la obra de Mauricio Rugendas y de Julien y Jean-León Pallière. Debe tenerse en cuenta este problema al pensar las obras de Monvoisin en algunas colecciones, como la de uno de sus compradores, el argentino Antonio Santamarina, con la advertencia y el cuidado de que por la Casa Brasileira circularon obras de indudable calidad². Al observar el autorretrato de Monvoisin, acuarela del MNBA de Buenos Aires, es posible indicar que no

² Se han escrito diversos textos sobre la falsificación de obras en el siglo XIX (Amigo, 2019; Bandeira y Corrêa do Lago, 2008; Del Carril, 1966, p. 11; De la Maza *et al.*, 2013, 2016; Diener y Costa, 2012; González, 2004; Pessoa, Bandeira y Corrêa do Lago, 2011; Villagrán *et al.*, 2017).

corresponde a los rasgos del artista y que la firma ha sido agregada³ (MNBA 7317), tal vez por un artista francés contemporáneo. Distinto es el caso de *Joven chilena* (MNBA 8580), probablemente de un discípulo, mientras que la acuarela *Dama chilena* (MNBA 7318) es una obra cuestionable en su factura y firma. Incluso, Eugenio Pereira Salas planteó la duda sobre la acuarela *Esposos paraguayos* de la misma colección, al igual que con el mencionado autorretrato (24 de noviembre de 1949, p. 2). Sin embargo, la primera, al igual que el óleo del mismo tema, había permanecido en manos de la familia, según afirma David James (1949).

Otro problema son las atribuciones erróneas (Solá y Gutiérrez, 1948)⁴. Sin embargo, algunas aún se reiteran, como los retratos miniatura del coronel Juan Andrés de Pueyrredón (NHN 1485) y del coronel Casimiro Recuero (MHN 1476), ambos de mano del saboyano Charles Pellegrini (1800-1975) del Museo Histórico Nacional de Buenos Aires (2019, p. 71 y 73). El mismo problema surge ante la miniatura del coronel José Antonio Álvarez Condarco (MHN 1451), que no corresponde ni a Monvoisin —como sostiene el legajo del museo, con fecha de 1822— ni a Pellegrini, ya que el militar sanmartiniano permaneció en Chile hasta su muerte en 1855. Estas obras nos conducen a otro de los problemas centrales de atribución: la confusión de autoría de sus retratos con los de otros artistas extranjeros activos en la región, tan diversos como el mencionado Pellegrini, Amadée Gras (1805-1871) y Francis Drexel, o de sus seguidores locales, como Gregorio Torres (1819-1879). Además de con los retratos, esto ocurre con las escenas costumbristas federales en el Río de la Plata. Pereira Salas, con cierto humor, afirmó la imposibilidad de que realizara tantas en solo en el par de meses que estuvo en Buenos Aires, en los que seguramente se ocupó en tres

³ Revisar ficha razonada en <https://quinsac.mnba.gob.cl>

⁴ No son obras de Monvoisin *Retrato de Manuelita Rosas* (Prilidiano Pueyrredón), MNBA-BA, ni *Retrato del general Agustín Pinedo*, del MHN-BA.

notables piezas costumbristas: *Soldado de la Guardia de Rosas*, *Porteña en el templo* y *Gaucha federal*, más un conjunto de dibujos y retratos que se han catalogado en el marco del proyecto *Monvoisin en América*.

Un dato poco advertido es que, según *La Gaceta Mercantil* (14-16 de septiembre de 1842), en las inscripciones para solicitar pasaporte para viajar a Córdoba se encuentra Monvoisin con una hija, quien “sin duda se trata de Clara Filleul”, ha señalado Aníbal Aguirre Saravia (Del Carril, 1969, p. 179). No puede afirmarse con tal certeza que se trate de la artista francesa —desconocemos con precisión su llegada a Chile—, pero es más que probable que se trate de una colaboradora más que de una relación surgida en el Río de la Plata, cuyo permiso como hija del artista no era viable ante el control de las autoridades federales.

LOS DISCÍPULOS FRANCESES

El objetivo central de este texto es dar a conocer a algunos discípulos franceses de Monvoisin. Es un trabajo en proceso, más bien un registro en catálogos que un estudio exhaustivo y comparativo de sus obras. Parte de una presunción: si se profundiza en el tema podrá comprenderse mejor la labor de Monvoisin como maestro y, a la par el papel de quienes lo siguieron en nuestra región.

Entre los alumnos de Monvoisin en París se encuentra el chileno José Manuel Ramírez Rosales (1804-1877), quien había estudiado con Jean-Charles-Joseph Rémond (1795-1845), un paisajista de la línea de Regnault. Poca influencia de Monvoisin tiene su obra, ya que sigue con constancia la de Rémond, con paisajes exóticos con figuras bíblicas o literarias, incluso en otro subgénero, el paisaje con ruinas. Así, su paso por el taller parisino de Monvoisin tiene más relevancia por los retratos encargados, aunque, tal vez, adquirió lecciones de dibujo para la composición de las figuras. Esta enseñanza del dibujo parece haber sido la fortaleza del maestro Monvoisin. Por otro lado, Ramírez Rosales hizo gala burguesa de sus múltiples intereses, en los que la pintura solo fue uno más de

ellos. Al igual que su primo, Vicente Pérez Rosales (1807-1886), quien también frecuentó las enseñanzas de Monvoisin.

A este primer círculo americano se suma Ignacio Merino, que arribó a París en 1825 y permaneció allí hasta 1838, cuando regresó a Lima. Luego retornó a París —tal vez, por consejo de Monvoisin en Lima en 1847—, donde alcanzó reconocimiento, lo que sabemos por su presencia constante en el Salón de París hasta 1875, un año antes de su muerte. Luego de que el jurado rechazara las cuatro pinturas que envió al Salón de 1849 (*Frère Martin*, *Saint Gerome*; *Frère Jean*, la cuarta ilegible⁵), su aceptación mejoró gracias a un cambio de estrategia para el salón siguiente, donde se expusieron cuatro de las siete que envió: *L'apôtre du Pérou*; *Saint-Francisco-Solano* y las exóticas para el público francés, seguramente tapadas, *Femmes de Lima à l'église (Pérou)* y *Femmes de Lima, costume de ville*.⁶

En la pintura histórica Merino retrató la iconografía colombina —de la que Monvoisin dejó una monumental pintura alegórica con la figura del navegante encadenado— en el Salón de 1855, de la Exposición Universal. La sección peruana incluyó *Cristóbal Colón y su hijo son hospedados en el convento de la Rábida (España)*, conservada en la Pinacoteca Municipal Ignacio Merino de Lima (el mismo asunto fue tratado por Delacroix en 1838), *Halte d'Indiens Péruvien* y *Portrait de M. J. M.*⁷. Las críticas a la pintura histórica de 1855 fueron compensadas tiempo después con medallas menores obtenidas en los salones de 1861 y 1863. En el primero presentó *Cervantes leyendo el manuscrito de Don Quijote de la Mancha*, ahora en el Museo de Arte de Lima; la de paradero desconocido *Último adiós*

⁵ Harriet Griffiths y Alister Mill, *Database of Salon Artists*. Archives des Musées Nationaux. KK 1849/0065.

⁶ Se rechazaron *L'homme entre la vie et la mort*, otra escena limeña y otra con título ilegible. Ídem. KK 1850/0022. Tal vez, la primera pueda pensarse como un antecedente de *Muerto*, del Salón de 1866.

⁷ Ricardo Kusunoki identifica el retrato como el de Francisco Masías, pintor discípulo de Merino en Lima y de Léon Cogniet en Francia.

de Colón a su hijo Fernando, y como escena de género la animada escena de frailes cantores de medio cuerpo (las pinturas “fraileras” fueron uno de sus nichos). En el Salón de 1863 otra vez regresó a la historia de Colón antes de su viaje con *Cristóbal Colón ante los sabios en Salamanca*. Como señala Ricardo Kusunoki, Merino sigue la renovación de la representación de la historia de Paul Delaroche (1797-1856) más que los de su antiguo maestro (Kusunoki, 2017; Lavalle y Castillo, 1917).

La de Merino es una pintura naturalista, que asume el carácter literario de narrativa escolar más que la lectura contemporánea del episodio representado. De este modo, en sus representaciones se diluye el didactismo moralizante del ejemplo de la acción para satisfacer la necesidad de un contenido más popular y anecdótico, que acompaña el fin de la pintura heroica. Como tantos pintores franceses, con la pintura de costumbres Merino recupera la tradición de la pintura española, pero se desplaza seguidamente a las escenas con figuras del siglo XVII, lectura de la pintura del norte de Europa, con preferencia por las escenas de mercaderes y damas ambiciosas. Esto se aprecia sobre todo en *El collar de perlas* (1865) y en *La tienda del usurero* (1867), en las que Kusunoki señala la presencia de Nina Guerin, la dueña del célebre café, como modelo de la mujer fatal. Merino no duda en representar a los mercaderes usureros con los rasgos fisonómicos asociados a los judíos, seguramente por compartidos prejuicios y por la influencia de la lectura de Shakespeare, de la que tenemos testimonio certero porque en el Salón de 1872 expuso una representación de la famosa escena de Hamlet meditando con los restos del bufón Yorick.

El reconocimiento de Merino se desprende de que fue aceptado en el Salón de 1870, el de mayor exigencia de los jurados, con dos obras: *Le seigneur Cornaro vengé* y *La Macûnaise*. La primera era la continuidad narrativa de la presentada el año anterior: *Vengeance du seigneur Cornaro*. Los últimos envíos permiten observar a un artista atento a los cambios en los temas de las pinturas, aunque sin abandonar los asuntos menores y comerciales: en 1874

presentó *Un Parisien*, *La mano de Carlos quinto* y *La vie parisienne*⁸, y en el de 1875, *Un Turc* y *Un hidalgo*.

Uno de los primeros discípulos de Monvoisin fue el pintor y litógrafo Stanilas-Nicolas-Théodore Buffardin, nacido en Avignon en 1805 y fallecido en París en 1860, quien inició su formación con Antoine-Marie Perrot (1787-1849), para luego proseguir con Monvoisin y finalizar con Abel de Pujol (1785-1861), un discípulo de Jacques-Louis David (1748-1825). Fue admitido con la acuarela *Oiseaux, fleurs et papillons* al Salón de 1835, en el que le rechazaron otras cinco⁹. En 1836 presentó otra acuarela similar, *Oiseaux et papillons*, y dos años después fue aceptado con otra acuarela de pájaros y mariposas, que fue alabada por su “grande vérité e d’une précieuse exécution” (*Journal des artistes*, abril de 1838, p. 237). Sumó más rechazos al salón durante diez años, motivo por el cual, tal vez, se dedicó a la litografía y al diseño de decoración para porcelana. El mismo Monvoisin, siempre atento, a las posibilidades comerciales, realizó decoraciones de tema histórico sobre Fontainebleau para Sévres en 1841¹⁰.

Buffardin recién volvió a ser admitido en el Salón de 1848, ya con su principal maestro establecido en Chile, con tres obras disímiles, más acordes con las obras de un artista en sus comienzos que de establecida trayectoria en el medio: *Tête d'étude*, el pastel *Vénus* y el pastel *Portrait d'homme*. Estas imágenes de mariposas

⁸ Kusunoki propone que *La vida parisina* puede identificarse con *La barca*; sin embargo, el título remite directamente a la popular ópera bufa de Jacques Offenbach. *La barca*, tal vez, obliga a indagar una mirada de Merino a la pintura prerrafaelista, expuesta en París desde los años cincuenta.

⁹ Archives de Musées Nationaux. Registre des Ouvrages. KK 30 - 1836/00002. Harriet Griffiths y Alistair Mill. *Database of Salon Artists. Record of Salon entries from 1827 to 1850*. University of Exeter.

¹⁰ Los proyectos resueltos con acuarelas y gouaches se conservan en el Musée National de la Céramique: *Le Connétable Anne de Montmorency reçoit le roi Charles IX à Fontainebleau* le 15 janvier 1564; *Henri IV présente le duc Emmanuel de Savoie à la reine*, à Fontainebleau, en 1599; *Arrestation de Brion à Fontainebleau* le 14 juin 1602; *Louis XVI signe à Fontainebleau le traité de commerce et de navigation* (10 décembre 1786).

y desnudos mitológicos recuerdan detalles de algunas obras de Monvoisin, como los columpios y bañistas. Luego continuaron los rechazos de sus acuarelas y pasteles, pero ya se había establecido como un grabador de alguna relevancia. Al respecto, en 1834 publicó una colección de planchas en la parisina casa Becquet con flores, pájaros y mariposas, su nicho de mercado, acompañadas de *Fantaisie (4 sujets sur la feuille): le repos, faites le beau, les pêcheurs, le déjeuner partagé*. No podemos afirmar que las planchas *Exécution de Jeanne Gray, Arrestation de Jeanne Gray, Sainte Anne enseignant à lire à la Vierge*, más dos planchas de *Histoire naturelle: des animaux*, que acompañan la inevitable colección “de fleurs, oiseaux et papillons” correspondan también a su autoría, pero es probable, ya que en 1852 edita 25 planchas con *Croquis, d’après Raphaël, Michel-Ange, Titien et tous les grands maîtres de toutes les écoles*, con la impresión litográfica de Daras. Entre los asuntos de sus grabados sueltos se encuentran paisajes boscosos y pescadores, ambos tratados también pictóricamente por su maestro Monvoisin.

El prestigio de Buffardin en los motivos ornamentales de flores y hojas estilizadas, modelos para papeles decorativos, se desprende de su inclusión en la conocida *Guide du Dessinateur de l’Industrie* de Fleury Chavant, con litografías de Georges Schlatte.

Otro discípulo más tardío que se dedicó a las naturalezas muertas fue Marcel Gustave Laverdete, nacido en 1816, presente con el género en los salones, formado además con León Cogniet (1794-1880), al igual que Adolphe-Jean-François-Marin Dallemagne. Este último nació en Pontoise en 1811, y estudió en la academia con Jean-Auguste-Dominique Ingres (1780-1867) y Leon Cogniet, además de Monvoisin. Es interesante la frecuencia de Cogniet, ya que estuvo en la academia francesa de Roma entre 1817 y 1822, justamente antes de la llegada del bordelés como discípulo de Guérin. Cogniet se consolidó como uno de los grandes maestros en los años cuarenta, cuando Monvoisin se había retirado de la escena parisina. Otro discípulo de ambos fue Léon-Henry Michel (s/d), aunque este consolidó su formación con el más joven Charles Jalabert (1819-1901).

Dallemagne ofició como fotógrafo, con casa abierta en 1855 en la parisina avenida de Ségur¹¹. Realizó una serie de retratos de artistas y escritores situados en símiles de ventanas con marcos arquitectónicos barrocos y pesados cortinajes, los cuales fueron comercializados por Nadar. Entre los retratos se encuentra el de su maestro Monvoisin, de perfil, con una mano sobre una estatuilla del *Moisés* de Miguel Ángel, elección curiosa para un pintor, pero acorde con las ideas espiritistas del final de su vida (la prohibición de Moisés de consultar a los muertos —Deuteronomio 11— era la prueba veterotestamentaria de tal posibilidad, según Alan Kardec, de que Monvoisin realizó un retrato que presentó al Salón de 1867)¹².

Una cuestión olvidada en la bibliografía es el interés de Monvoisin por los procesos fotográficos, particularmente en los papeles sensibles: propuso utilizar la cera aplicada en los grabados sobre plancha de cobre para preparar la placa de vidrio esmerilado. Su intervención en estas exploraciones de cómo reproducir la imagen es conocida

¹¹ Marion Perceval indica que aprendió la técnica con Hippolyte Lazerges, aunque este es reconocido como pintor orientalista, lo que coincide con lo mencionado por Nadar en su autobiografía, donde se refiere a ambos como “pintores de mérito” (Hannavy, 2013, p. 365; Nadar, 2015, pp. 159-160). Según el sitio del Musée d’Orsay el maestro en fotografía fue Charles Ernest Lazègues, tal vez una confusión con el psiquiatra.

¹² El mencionado retrato tomado por Dallemagne está catalogado por él mismo como *Raymond Auguste Quinsac Monvoisin, peintre d’histoire, portraitiste et lithographe*. No tenemos registro de su actividad como litógrafo, pero es probable que haya participado en la empresa familiar, ya que fue el oficio de su hermano Pierre luego de que dejara la práctica de la pintura y fundamentalmente de su sobrino Gastón, luego de regresar de la hacienda chilena en 1857. Según David James, hizo ensayos de litografía, junto con su hermano, establecido como litógrafo en el Pasaje de l’Orme, en París. Es difícil, entonces, indicar si los litógrafos presentes en el salón eran discípulos de Pierre o de Raymond, de modo que sigue habiendo confusión entre ambos hermanos desde las primeras décadas del siglo. Así, registramos a Etienne David; Hippolyte-Marguerite Didiée, Leo Drouyin, Charles Geoffroy, Amédée Varin y Pierre-Adolphe Varin; otros trabajaron sus obras, como de Villain, Pierre-Nicolas Gérard y Narcise Desmadryl. Este último, conocido por las planchas sobre Delacroix, ya había trabajado obras de Monvoisin en 1831; tal vez esta relación pesó para su viaje a Chile en 1845.

por la explicación de su propuesta en el manual del óptico Soleil sobre daguerrotipos y papeles sensibles (1840, pp. 52-53). Sin duda, la fortuna de la galería fotográfica de Dallemagne ha opacado su trabajo pictórico de sólido paisajista, cuya primera participación en el salón fue con la pintura de paisaje *Vue d'une usine sur la rivière d'Essones* en 1833, cuando su maestro presentó *Ali Pachá et Vasiliki* y *Blanche de Beaulieu*, entre otras. Al año siguiente participo con los paisajes *Vue prise du pont de l'Hospice, à Corbeil*, con presencia continua, salvo las acuarelas rechazadas en 1838. Por ejemplo, en 1839 fue aceptado con cuatro telas de paisaje, pero se le rechazó un retrato de niño. Este salón contó con el envío más numeroso de Monvoisin: diez obras de distintos géneros. El paisaje de Auvergne *Thiers sur les bords de la Durole*, de su discípulo, mereció un breve elogio de la crítica (*Journal des beaux-arts et de la littérature*, abril de 1839, p. 182).

Al año siguiente presentó *La Vue prise sur les bords de la Seine, près le pont Aguado*, “est rendue avec une grande simplicité de site, rechauffé et surtout harmonisé par un beau soleil; c'est un petit paysage frais, gracieux, et qui prouve que cet artiste est en voie de progres” (29 de marzo de 1840, p. 202). En 1841 participó con una novedad para su constante trabajo de paisajista, ya que incluyó un asunto religioso, el descanso de la Sagrada Familia en la huida a Egipto. Al año siguiente se exhibieron paisajes de Chantemerle y Royat, que fueron los últimos aceptados, ya que rechazaron su autorretrato en 1843 y los envíos siguientes hasta el 1847, cuando presentó nueve telas, pero solo fueron aceptados menores estudios de paisaje.

No deben ser casuales estas miradas negativas a su obra, según se desprende de la partida de Monvoisin a fines de 1842. Tal vez por eso se encuentra en espacios de menor legitimación como la cuarta exposición, de 1850, organizada por la Société des amis des arts de La Rochelle, donde expone *Bords de la Seine* y *Après la pluie, souvenir d'Auvergne* (N.º 72 y 73). Los rechazos se suceden hasta 1855, cuando le aceptan *Une mare à la sortie d'un bois* (m. 2835). Luego, probablemente tanto por los rechazos como

por su dedicación al estudio fotográfico (participó en las exposiciones de la Société française de photographie, fundada en 1854, y en exposición del Palais d'Industrie de 1865) no se encuentra su obra en los salones, en los que fueran regularmente incluidas las miniaturas y pasteles de su mujer Augustine-Philippe De Cagny (1821-1875) que, según costumbre, figura como Mme. Dallemagne, quien se formó con la miniaturista Lizinska de Mirbel (1796-1849). Adolphe reaparece en el Salón de 1863 con un giro clave en su obra, resultado de su viaje por el norte africano: *La place Saint-André à Oran (Algérie)*. En el mismo salón se encontraba *Baigneuses*, de Monvoisin. Dos años después, presentó el paisaje de *La sortie des Ventes à la Reine; forêt de Fontainebleau*, vale anotar que de 1864 es el bosque atribuido a su maestro conservado en el MNBA de Santiago. Los paisajes de Dallemagne deben tenerse presentes para pensar las atribuciones a Monvoisin de algunas obras, sin firma o adulteradas, que circulan en el mercado. En el Salón de 1872, siempre registrado como “élève de Monvoisin, d'Ingres, et de M. L. Cogniet”, presentó *La ferme du Mont, à Etretat (Seine-Inférieure)* (n. 421), conservada desde 1884 en el Musée des beaux-arts de Nantes (Figura 1). Una excepción para una década cuya presencia en los salones se limitaba a las acuarelas, incluso de los mismos escenarios, hasta poco antes de su muerte en 1882 en Corbeil-Essonne.

También fueron paisajistas François-Joseph-Léo Drouyn (1816-1896) y Ernest-Joachim Dumax (1811-1893). El primero, una figura singular del movimiento romántico, frecuentó a Monvoisin desde 1840 hasta la partida de este a Chile, para continuar su derrotero con Paul Delaroche (1797-1856), pero principalmente ingresó como dibujante para relevar monumentos en la Girona, de modo de avanzar en los estudios arqueológicos de la región. Fue conservador del museo de Burdeos, ciudad en la que ocupó una posición relevante en la educación y en los estudios históricos. En 1857, presentó en el Salón de París *Lisière de Forêt à Saint Symphorien*. Luego de estudiar con Monvoisin, Dumax prosiguió con Jean-Baptiste-Camille Corot (1796-1875), pero la pince-

lada y composición de sus paisajes son más próximos a la obra del primero que a la renovación del segundo. En 1847, en viaje por Italia, realizó representaciones de la campiña romana y de las poblaciones costeras próximas a Palermo y Nápoles. Luego destacan sus vistas de la costa de Normandía y de Alsacia, como las que presentó en el Salón de Rouen de 1862: *Vue prise à Stroswi (Alsace)* y *Vue prise sur les bords de la Moselotte (Alsace)*.



Figura 1. François Dallemagne (dit), *La Ferme du Mont, à Etretat (Seine Inférieure)*, 1871. Óleo sobre tela. Musée d'arts de Nantes. (© Alain Guillard)

En ese mismo salón regional se presentó *Un Officier de zouaves mortellement blessé (campagne d'Italie 1859)*, de Amanda Fougère, nacida en Coutances (Manche) en 1820. Comenzó sus estudios en *École royale et gratuite de dessin pour les jeunes personnes*, dirigida por Monvoisin. En el mismo espacio público inició su aprendizaje Hector Viger (Jean Louis Hector Viger-Duvignau, 1819-1879), huérfano a los dos años, que tuvo a Monvoisin entre sus maestros, aunque a su

muerte haya sido opacado: “L’art français vient de perdre l’un de ses représentants les plus recommandables et les plus distingués, Hector Viger, peintre d’histoire, de genre historique et de portraits, ancien élève de Drolling, de Paul Delaroche et de Henri Lehmann” (Descamps, 1879, p. 3). Luego, Descamps comentó que ingresó al taller privado de Monvoisin en octubre de 1837, para proseguir con los quienes fueron registrados como sus maestros en el Salón. Cabe señalar que fue rechazado en los salones hasta 1845, cuando se le aceptaron unos retratos. Es más, al año siguiente no fue admitida la pintura de historia *Demócrito et les Abdéritains* que, sin embargo, ingresó al de 1847. Su fuerte fue la pintura de historia religiosa, renacimiento de la pintura católica al que debe haberse aproximado por el discípulo de Ingres, Lehmann, quien regresó de Roma en 1841. Lehmann había trabajado también en los encargos de Versailles, como Monvoisin.

Amanda Fougère se registró en los salones, en los que participó entre 1844 y 1870, como discípula de Charles de Steuben (1788-1856) y Monvoisin. Interesante elección, ya que ambos maestros trabajaron al mismo tiempo para el museo histórico de Versailles: mientras nuestro artista realizaba la conflictiva batalla de Denain, el primero se ocupaba de la de Poitiers. También de Steuben recibió encargos para los retratos históricos, e incluso se ocupó del asunto de Juana la Loca en 1836, próximo en el tiempo a la obra del mismo personaje histórico-literario por el pintor bordelés. Fougère obtuvo una medalla de tercera clase en el salón parisino de 1847, con *Deux orphelines*, tema de niñez y pobreza al que regresó en reiteradas ocasiones. Entre sus numerosas participaciones sobresale la de 1859 por *Fabiola y Syra* (Figura 2) escena tomada de la novela *Fabiola o La iglesia de las catacumbas*, del célebre cardenal Nicolas Wiseman, publicada en 1855. Tal como indica el catálogo del salón: “Fabiola resta quelques instants comme anéantie par la lecture et les paroles de l’esclave chrétienne ; mais bientôt la grâce, comme une rosée céleste, pénètre ce cœur, si allier il n’y a qu’un moment, et la jeune payenne commence à croire aux grandes vérités de la foi”.



Figura 2. Amanda Fougère, *Fabiola, dame romaine, écoute les lectures que lui fait Syra, son esclave*, ca. 1859. Óleo sobre tela, 129 x 133 cm. Dépôt, Cherbourg-en-Cotentin, Musée Thomas Henry. (© Fabrique de Patrimoines en Normandie)

Seguramente el asunto agradó a Monvoisin, presente en el mismo salón con las pinturas americanas, porque tomar el texto de Wiseman era una pronunciación de fe católica, ya que aquel actuaba para restablecer la jerarquía de su iglesia en Inglaterra desde su nombramiento como primer arzobispo de Westminster. Entre los subgéneros recurrentes practicados por Fougère se cuentan los retratos de religiosos y hermanas católicas, más la iconografía de santas. Falleció en Lisieux en 1875.

En el Salón de 1859 también se expusieron tres obras de Louis-Eustache Lorsay (1822-1871), dos estudios de escenas de género y una pintura histórica: *Nuit de la Saint-Barthélemy. Le duc de Guise insultant le cadavre de l'amiral Coligny*. Se trata de su última participación, ya que había estado activo desde los años cuarenta, siempre atento a las pinturas anecdóticas que funcionaban en el mercado de arte, al estilo de *Pierrot malade* y las coloridas escenas cortesanas del siglo XVIII, deriva decorativa del estilo *trobadour*. Parte de la demanda comercial de ilustraciones, participó tanto en ediciones de libros (desde Molière a la fisonomía de Lavater) como en las carpetas temáticas, y señaló el conjunto de 18 retratos de actores y actrices grabados por Colette (*Catalogue des estampes relatives...*, 1900). Utilizó en ocasiones el seudónimo de "Lampsonius".

De los seguidores de Monvoisin que se dedicaron a la pintura de historia sobresale Isidore Patrois (1815-1884), aunque su éxito en el género fue tardío, en los años sesenta. Publicó libros de enseñanza de dibujo, en coautoría con Alphonse Daix, con quien presentó el método en 1840. Editaron *Nouvelle méthode de dessin et de perspective pratique* y luego *Nouvelle méthode de dessin. Figure, ornement, paysage*. Sus simpatías políticas las expresó en 1848 con un juego de naipes republicanos conocido como *Jeu des libérateurs*, donde figuran Napoleón y Bolívar, y que fue impreso en París por Lartigue.

Desde luego, realizó pinturas de paisaje, como *Une des entrées de la forêt de Chaource*, aceptada en el Salón de 1844, luego de haber sido rechazado desde 1841. Entre 1845 y 1848 le admitieron unas acuarelas, para proseguir con mayor aceptación tanto con retratos como con las escenas de género, por ejemplo, *La mère désolée* y *Tout ce qui reste d'une famille*, del Salón de 1852. Alcanzó repercusión con las pinturas dedicadas a Juana de Arco, un tema caro a Monvoisin a lo largo del tiempo, pero más en la misma década que ocupó a Patrois: *Jeanne d'Arc prisoner in Compiègne*, 1864 (Musée des beaux-arts d'Orléans) y la difundida *Jeanne-D'Arc conduite au Supplice* (musée de des beaux-arts de Rouen), presentada al en

el Salón de 1867 (Figura 3) (Minet, 1911)¹³. Entre ambas realizó una pintura que recuerda los bocetos para Sèvres de Monvoisin: *François Ier confère à Rosso les titres et les bénéfices de l'abbaye de Saint-Martin, en récompense de ses travaux de décoration au palais de Fontainebleau*, 1865 (musée de Blois) (Figura 4). Se conservan algunas de singular exotismo, como *Ienickh et Niévasta, les promis*, del Salón de 1870 (musée des beaux-arts Reims), que dan cuenta de su paso por Rusia, donde dirigió su mirada a la cultura popular campesina.

Luego de la muerte de Monvoisin su nombre continuó presente en los salones en las obras de sus alumnos hasta fin de siglo. Por ejemplo, en el Salón de 1872 estuvieron Pierre-Amédée Varin, con una pintura de tema histórico presente: *Commencement de l'incendie du cloître de Saint-Jean-des-Vignes, pendant le bombardement de Sois-sons par les Prussiens, en octobre 1870*; y el paisajista y grabador Charles-Philippe-Auguste Carey (1824-1897), también formado con el gran ilustrador de libros Tony Johannot (1803-1852). Carey dibujó una serie de retratos de artistas y músicos, impresos en litografía o grabados en talla dulce, entre ellos Paul Delaroche, Gavarny y Berlioz. Pierre-Adolphe Varin (1821-1897) participó con dos grabados de armaduras de M. Viollet-le-Duc para el *Dictionnaire du Mobilier*. Otros discípulos fueron Alfred-Thompson Gobert (1822-1894), que trabajó en los diseños para la manufactura de Sèvres y fue discípulo además de Delaroche; Louis Hudel (s/d); y el sólido dibujante Eugène Levasseur (1822-1866), quien fue maestro del grabador Charles Geoffroy (1819-1882), que había comenzado en el dibujo con Monvoisin.

¹³ Otro aspecto es el impacto de Monvoisin en las regiones francesas. Por ejemplo, Seligmann copió en crayón negro *Mort de Gilbert*, que se encontraba en el museo de Nancy, para presentarse al salón de la misma ciudad en 1843. También está el caso de Augustine Leriverend, de soltera Rosignol, alumna de Granger, pero que estudiaba las figuras femeninas en la pintura de Monvoisin.



Figura 3. Isidore Patrois, *Jeanne d'Arc allant au supplice*; Rouen, 1431; *Jeanne d'Arc conduite au supplice*, inv. n° D 1867.1 Óleo sobre tela, 101 x 203 cm. (© C. Lancien, C. Loisel / Réunion des Musées Métropolitains Rouen Normandie)



Figura 4. Isidore Patrois, *François 1er remettant les bénéfices de l'abbaye de Saint-Martin au Rosso dans la galerie de Fontainebleau*, 1865. Óleo sobre tela, 100 x 145 cm. (© Château royal de Blois / F. Lauginie)

Este recorrido por los discípulos franceses detectados de Monvoisin, seguramente incompleto, deberá ser complementado con un estudio preciso de sus obras, de difícil acceso, para poder comprender su impacto como maestro no solo en la conformación de una escuela regional americana, sino también francesa, que desde la formación inicial en el dibujo se despliega en la comprensión del arte como parte del sistema mercantil de las imágenes.

BIBLIOGRAFÍA

- Catalogue des estampes relatives au théâtre, portraits, caricatures, modes, coiffures, costumes, travestissements, tableaux, dessins et aquarelles, le tout appartenant à M. L. Artiste dramatique* (1900), París.
- Amigo, Roberto (2019). “Soi disant”. *Hilario*. Buenos Aires.
- Bandeira, Julio, y Pedro Corrêa Do Lago (2008). *Debret e o Brasil. Obra completa. 1816-1831*. Río de Janeiro: Capivara.
- De la Maza, Josefina, Catalina Valdés, Carolina Vanegas y Juan Ricardo Rey-Márquez (2013). “El enigmático caso Giast: transitividad, reflexividad e identidades múltiples en la producción y circulación de acuarelas de viajeros decimonónicos en Sudamérica” (pp. 405-420). *Las redes del arte. Intercambios, procesos y trayectos en la circulación de las imágenes. VII Congreso internacional de teoría e historia de las artes / XV Jornadas CAIA*. Buenos Aires: CAIA.
- De la Maza, Josefina, Catalina Valdés, Carolina Vanegas y Juan Ricardo Rey-Márquez (2016). “Art Collectors in Network and Identity Narratives: Contributions to a Cartography of the Genre of Types and Costumes in South America”. *Artl@s Bulletin*, 5(1), art. 6, 61-71.
- Del Carril, Bonifacio (1964). *Monumenta iconographica. Paisajes, ciudades, tipos, usos y costumbres de la Argentina: 1536-1860* (tomo II). Notas biográficas por Aníbal G. Aguirre Saravia. Buenos Aires: Emecé.
- (1966). *Mauricio Rugendas. Artistas extranjeros en la Argentina*. Buenos Aires: Academia Nacional de Bellas Artes.
- Descamps, Henri (1879). *Hector Vîger, peintre d'histoire et de genre, sa vie et ses oeuvres*. París: impr. de V. Goupy et Jourdan.

- Diener, Pablo, y María da Fátima Costa (2012). *Rugendas e o Brasil. Obra completa*. Río de Janeiro: Capivara.
- González, Beatriz (2004). “Augusto Le Moyne y el tráfico de imágenes”. *Donación Carlos Botero-Nora Restrepo: Augusto Le Moyne en Colombia 1828-1841*. Bogotá: Museo Nacional de Colombia.
- Hannavy, John (2013). *Encyclopedia of Nineteenth-Century Photography* (vol I). Routledge.
- James, David (1949). *Monvoisin*. Buenos Aires: Emecé.
- Journal des artistes* (abril de 1838). Año XII, I(17).
- (29 de marzo de 1840). Año XIV, I(13).
- Journal des beaux-arts et de la littérature* (abril de 1839). Año VI, I(12).
- Kusunoki, Ricardo (2017). *Ignacio Merino. Pintor de historia. 200 años*. Lima: Municipalidad Metropolitana de Lima.
- Lavalle, Juan B., y Teófilo Castillo (1917). *Ignacio Merino (1817-1917). Edición conmemorativa del primer centenario del nacimiento del eminente pintor peruano*. Lima: Concejo Provincial de Lima, Casa Editora M. Moral.
- Minet, Émile (1911). *Catalogue des ouvrages de peinture, dessin, sculpture et d'architecture*, Rouen: impr. de J. Girieud.
- Museo Histórico Nacional (2019). *Miniaturas. Daguerrotipos. Muebles de guardar: contadores y escribanías*. Buenos Aires.
- Nadar, Felix (2015). *When I Was a Photographer*. Cambridge, Londres: MIT Press.
- Pereira Salas, Eugenio (24 de noviembre de 1949). “Errores en la catalogación de Monvoisin”. Santiago: Proarte.
- Pessoa, Ana, Julio Bandeira y Pedro Correa do Lago (2011). *Pallièrre e o Brasil. Obra completa*. Río de Janeiro: Capivara.
- Solá, Miguel, y Ricardo Gutiérrez (1948). *Monografías de artistas extranjeros que actuaron en la Argentina: Raymond Quinsac Monvoisin, su vida y su obra en América*. Buenos Aires: Academia Nacional de Bellas Artes.
- Soleil, J.-F. (1840). *Guide de l'amateur de photographie, ou Exposé de la marche à suivre dans l'emploi du daguerréotype et des papiers photographiques*. París: edición del autor.
- Villagrán, Daniela, Mariana Vidangossy, Karina Araya e Ítalo Quintanilla (2017). *Perspectivas viajeras. Una mirada a los artistas viajeros del Archivo Central Andrés Bello*. Santiago: Universidad de Chile.

Epílogo:
historia, historiografía y
patrimonio

José de Nordenflycht Concha
Universidad de Playa Ancha

—¡Aquello es pintura neoclásica, literatura, porquería, basura! ¡Escuela enemiga de los pintores románticos e impresionistas, artistas libres, sanos, de la luz y el paisaje!

—¿De quién es? —repuso el niño, no haciendo el menor caso a las palabras con que Aguiar descalificaba la obra.

—De Monvoisin... un pintor de segundo orden, compañero de Ingres, otro porfiado —replicó.

ADOLFO COUVE (1979, p. 7)

La atención crítica y la producción historiográfica sobre las manifestaciones artísticas del siglo XIX en Chile han maltratado a sus referentes. Por cierto, de una manera distinta a las descalificaciones del farmacéutico Carlos Aguiar, de la novela de Couve. Ya que a partir de la construcción de imprecisiones, descartes, selecciones y manipulaciones, entre otras operaciones que pueden resultar igualmente laudatorias, se alimentó la conformidad para con un conocimiento parcial, es decir, un verdadero mal tratamiento desde el punto de vista disciplinar, sean historiadores o críticos quienes se hicieron cargo de narrar nuestra historia.

Por eso, no es raro que Adolfo Couve —escritor que le escabulle a la pintura—, quien tuvo una lectura crítica de la pintura en Chile, se distancie escépticamente de un Monvoisin que ha estado en el centro de la construcción de un “mito de origen” o “ficción fundacional”, como apunta Josefina de la Maza (2014).

Si la elaboración de catálogos razonados ha sido el medio por el cual muchos historiadores del arte han logrado validar su trabajo, el exceso ficcional del sentido y contexto de esas herramientas los llevó a legitimar escuelas nacionales con un afán taxonómico que no fue otra cosa que convertir medios en fines. Consecuencia de ello es que, si hay un arte nacional chileno, debemos poder identificarlo, ficharlo y ordenarlo para arribar a un canon (Nordenflycht, 2003). Llegados a ese objetivo, colgamos las obras en las paredes

de un museo, amontonamos el resto en sus depósitos y a seguir repitiendo lo que creemos saber de ello.

Una sumaria revisión del trabajo historiográfico sobre “el arte decimonónico chileno” nos permite distinguir que se ha concentrado en construir relatos hagiográficos de algunos artistas —*alla Vasari*—, haciendo referencia a tópicos donde la ilustración del relato se pone al servicio de la causa, la del poder, por cierto.

Hasta ahí nada nuevo.

Sin embargo, sabemos que las modificaciones metodológicas de la disciplina nos han enseñado que una historia, que es un relato, solo será conocimiento histórico cuando le cambiemos la letra capital por una hache mayúscula: Historia. Estas consideraciones han ido desplazando la idea de Historia del Arte Nacional, por una Historia del arte local y regional. Una historia del arte nacional es fácilmente instrumentalizable y, por lo mismo, imprecisa, incompleta e injusta, si es que la deontología disciplinar existiera. Las historias locales y regionales del arte, cuando se piensan en plural desde los territorios y las diversidades de los sujetos que devienen en ellos, son menos imprecisas porque ya no se difumina el efecto de la imagen en la sombra de un posible prestigio, su vanidad simbólica o la posición geopolítica de quienes han sido representados. Más bien aparece con bastante nitidez la capacidad de reconocimiento de los sujetos por su pura presencia.

Las imágenes producidas mediante las prácticas artísticas son hechos históricos. Su anacronismo, desde su pura presencia, las convierte en parte de una cultura material que da cuenta de su inmanencia, de esa inmanencia irreductible cada vez que se activa con la mirada.

Las imágenes que circulan bajo el régimen del sistema artístico son igualmente parte de un relato historiográfico. La mirada que las activa supone una posición disciplinar en donde su anacronismo devenga en relato, y esa narrativa sumada a otras en un relato colectivo diseminado entre aquellos autores que se reconocen en una comunidad.

Finalmente, algunas de estas imágenes serán patrimonio siempre que podamos programar su obsolescencia tanto como nuestros procesos de valoración actúen desde la debida participación de sentidos comunes que se abran a significados futuros.

Pensando en esta secuencia es que nos asomamos al esfuerzo por construir conocimiento a partir del proyecto de puesta en valor de la obra de Monvoisin. Esto lo hemos hecho con lo encontrado en el archivo de un historiador del arte, sus relaciones con otro colega, los testimonios materiales de ese encuentro y su devenir hacia la condición patrimonial de las obras que refieren, en tanto son fuentes de esa construcción historiográfica.

En tiempos de “motores de búsqueda” y “*big data*”, la serendipia es uno de los métodos de pesquisa que todavía mantienen el asombro y la curiosidad en varios de nosotros. Los que queremos creer que la historia del arte no es una ciencia exacta, porque simplemente sus objetos de estudio, métodos y resultados no son exactos. Y en donde refugiarse en la ciencia como criterio de autoridad sobra, porque tenemos al arte de nuestro lado.

Entonces fue que buscando otras cosas nos encontramos con estas.

En el repositorio del Archivo Central Andrés Bello de la Universidad de Chile existe un fondo de documentos del historiador del arte chileno Eugenio Pereira Salas. En una de sus cajas encontramos un sobre muy sencillo con el membrete de la Universidad de Chile en su extremo superior izquierdo y con un rotulado manuscrito en lápiz rojo que dice: “fotos para el libro de Don Eugenio Pereira”. Al abrirlo pudimos observar que contenía decenas de copias fotográficas, las que en su anverso daban cuenta —en su gran mayoría— de registros de obras de Raymond Monvoisin y en cuyo reverso en casi todas se lee: “David James”.

En esa misma caja encontramos una carpeta con varias cartas en cuyos sobres se leen remitentes y destinatarios en Buenos Aires, Río de Janeiro, Santiago de Chile, París y Burdeos, en cuya portada se lee atravesado en diagonal: “David James”.

Todos los que nos hemos asomado a informarnos sobre Monvoisin estamos familiarizados con el libro de David James, sin embargo, creo que no todos sabemos mucho de él, o por lo menos yo no mucho. Pero dedicado ya hace algunos años a la historiografía del arte regional, la serendipia me impuso la tarea de averiguar noticias respecto de su contexto y las circunstancias que lo llevan a terminar siendo, al día de hoy, “a quien siempre nos veremos obligados a citar”, como advertía Waldo Vila en 1955 (VV. AA, p. 29).

David James nos resultó en un principio bastante esquivo, lo que prueba de paso que confiar en los algoritmos de los motores de búsqueda no es siempre tan eficiente como se cree. Finalmente, gracias a que en la Rochester University —su *alma mater*— existe un repositorio donde se custodian los David James Papers —los cuales todavía no he ido a revisar personalmente— sabemos algunas cosas. Nació en 1915, obtuvo su Bachelor de la Rochester University en 1935 y luego un PhD en la Harvard University en 1942, donde conoció al profesor de origen español Amado Alonso. Con esa formación se ganó una plaza de profesor en la Princeton University entre 1938 y 1940. A partir de 1941 y hasta el final de la Segunda Guerra Mundial estuvo movilizado, y terminó siendo profesor en la Brown University hasta su retiro en 1956. Luego de ello se dedicó finalmente a *dealer* de grabados e impresos hasta su muerte en 1968.

James pertenece a la generación de investigadores en historia del arte estadounidenses que, al ser impedidos de seguir haciendo trabajo de campo en Europa, se vuelcan a “descubrir las américas” en un amplio rango de tópicos. Desde el interés por el período colonial andino de Harold Wethey hasta la atención hacia el arte más contemporáneo de los países sudamericanos, como fue el caso Stanton Catlin y, por cierto, Kubler en México o Palm en las Antillas, habrá varios autores que lograrán vincular la producción artística de distintos períodos históricos en América Latina al curso de la historia universal del arte —o sea, la occidental— incluso de manera forzosa y mañosa, como Pal Kelemen.

Asociado a ese interés están los viajes. Sabemos que para sus pesquisas e investigaciones James viajó por varios países sudamericanos, lo que tuvo como efecto improbable la construcción de una red de “conocedores” locales de todo tipo, que iban desde coleccionistas hasta profesores universitarios, pasando por gestores institucionales y encargados de museos. Una lista sumaria de esos nombres los conocemos bastante bien: Marques Dos Santos en Brasil, Antonio Santamarina en Argentina o Luis Vargas Rozas en Chile encabezan un variopinto directorio de colaboradores al trabajo de James. Por lo que, si hubo artistas viajeros operando en la región sudamericana durante el siglo XIX, consecuentemente habrá historiadores del arte viajeros. Inaugurando nuestros colegas de antaño este perfil tan curioso de historiadores que prestos y presurosos se mueven constantemente de sus gabinetes y archivos, a diferencia de los sedentarismos de otros historiadores.

Dedicando su curiosidad y esfuerzo intelectual a la circulación de la imagen europea en las américas durante el siglo XIX, lo que, aparte de Monvoisin, lo concentró en el trabajo de Otto Grashof, Mauricio Rugendas y August Borget, a este último le prologó una edición de dibujos (Borget, 1960). Con este bagaje podemos entender un poco más el sentido de la monografía que le dedica a Monvoisin, la que, por cierto, no era la primera.

La Academia Nacional de Bellas Artes de Argentina (ANBA), creada en 1936 bajo la presidencia del arquitecto Martín Noel, promovió hasta entrada la década del 40 la edición de una serie de muy completas monografías sobre monumentos y sitios coloniales. Recordemos que Noel fue un gran promotor del estilo Neocolonial en la arquitectura, por lo que, como consecuencia de su conocimiento empírico, trabajo en terreno y viajes por el sur andino altiplánico de Perú y Bolivia, estos temas entran en la temprana agenda editorial de la ANBA.

Luego será el turno de cubrir temáticas del período republicano. En ese contexto aparece la primera monografía de Monvoisin, en un formato de tapa dura (*hard copy*), profusamente ilustrado y con un anexo

documental de transcripciones de textos del propio Monvoisin, cuyos autores son Miguel Solá (1891-1979) y Ricardo Gutiérrez (1877-1959). El primero incursiona en el formato periodístico, así como el de divulgación histórica. El segundo, en cambio, se desempeñó como gestor de instituciones encargadas de políticas públicas en educación y fue profesor de Historia del Arte en la Universidad de La Plata. Ambos ya le habían prestado atención al siglo XIX desde el interés por documentar la presencia de artistas europeos y sus registros y descripciones del territorio sudamericano, como fue la obra de Pallière (1945).

Solo al año siguiente se publicó en Buenos Aires la monografía de David James, en un modesto formato de bolsillo, por la casa editora Emecé, en el contexto de la colección de divulgación “Buen Aire. Imágenes y Espíritu de América”. Como bien sabemos, James cita a los autores argentinos, chilenos, peruanos y brasileiros. Dentro de los primeros a Schiaffino, pero no cita ni se refiere a los mentados Sola y Gutiérrez. Curioso. La distribución de los libros de la ANBA al parecer fue muy limitada, lo que no es difícil de especular si consideramos que las ediciones eran costosas, pesadas y de gran formato. Por el contrario, una editorial comercial como Emecé, distribuye profusamente en Argentina y al menos en Chile tuvo presencia en el mercado de las librerías, habida cuenta de las ediciones que se encuentran en repositorios públicos y privados.

Obviamente, la relación de James con Chile es lo que ha despertado nuestro mayor interés y quedará pendiente seguir profundizando en ella. Solo adelanto que en el inventario del archivo de Rochester se consigna entre todo el material un manuscrito de ficción que se titula: *Love In Santiago: Four Tales...* y en ese momento es cuando mi alarma de serendipia comienza a sonar.

En concreto, lo que tenemos en el fondo de la Universidad de Chile son varias fotos y documentos que testimonian una relación recíproca entre Pereira Salas y James. Por ejemplo, James menciona que Pereira Salas, en su calidad de bisnieto de José Gandarillas, le da acceso a una carta escrita a principios de 1843 dando cuenta de la exposición de Monvoisin en Santiago (1949, p. 55).

Por su parte, Pereira Salas reconoce que el conocimiento del trabajo europeo de Monvoisin antes de su primer viaje a América se lo debemos “al prolijo catálogo del profesor David James” (VV. AA., 1945, p. 42), y precisa más adelante: “La gama temática de las 110 telas que ha catalogado el profesor David James para el período de 1825 a 1848 va desde los cuadros mitológicos, que lentamente, hasta el retrato en que parece concentrarse” (VV. AA., 1945, p. 45).

Como hemos dicho, los textos del propio Monvoisin fueron difundidos en los extractos reproducidos en el libro de Sola y Gutiérrez, sin embargo, cabe destacar que en nuestro país ese mismo año circulan en una transcripción que hiciera Pereira Salas publicada en la *Revista Chilena de Historia y Geografía* (Monvoisin, 1948, pp. 5-7). Todo, un año antes de que se publicara la monografía de James. Por eso, los aportes y convergencias pudieron ser bastantes recíprocos y horizontales entre ambos autores.

Nuestra hipótesis de por qué el material de James relativo a Monvoisin está en Chile —y no en Rochester— es que se lo compartió a Pereira Salas cuando, con motivo de la exposición retrospectiva de las obras de Monvoisin en la Sala de Arte de la Universidad de Chile, organizada por el Instituto de Extensión de Artes Plásticas entre abril y mayo de 1955, se programó un ciclo de conferencias que fueron recogidas en un libro que inicia una serie de monografías de la misma institución, donde se expresa con mayor nitidez el interés de Pereira Salas por el pintor bordelés.

Si la referencial obra póstuma de Pereira Salas no dedicó un capítulo específico a Monvoisin, lo que en su prólogo la discípula Regina Claro disculpa con el razonable argumento de que era un “tema” ya tratado en otros textos y lo estaba dejando para un final que llegó antes de lo esperado, no es menos cierto que lo menciona profusamente en casi todos los capítulos de su monumental obra (Pereira Salas, 1962).

Y a propósito de monumental.

En momentos en que la intervención y alteración de los monumentos dispuestos en el espacio público busca explicaciones más allá

del lamento profiláctico y las soluciones técnicas, no resulta casual que estemos finalmente preocupados de la dimensión patrimonial del trabajo de Monvoisin. Un *corpus* que por un lado está presente en las colecciones públicas que resguardan sus obras y que, por otro, está presente en un número que no será fácil de precisar en las colecciones privadas. Y, en medio de ello, una situación muy particular en aquellas obras que están emplazadas *in situ*.

Sumariamente, el conocimiento desplegado de estas obras por los autores mencionados se basa en una eventual visita al lugar que hubiera hecho Luis Álvarez Urquieta, de la cual desconocemos detalles al día de hoy más allá de lo que publica en el *Boletín de la Academia Chilena de la Historia* (1941), respecto 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 (1948, p. 30).

James asegura que las pinturas de Los Molles serían de su autoría y se sumarían a otros frescos — que no precisa y hoy están perdidos — de 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, pero deja a Monvoisin como un artista que domina el fresco y la pintura mural, de modo que no sería una excentricidad, sino parte de una serie. Seis años después, Pereira Salas secunda la moción cuando comenta:

“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” (VV. AA., 1955, p. 51). Autores como Waldo Vila francamente nunca fueron a Los Molles, de otro modo no escribiría: “En el corredor, sobre las paredes de yeso, pintó murales al óleo, con un tema de las musas y un bouquet de flores chilenas” (Vila, 1955, p. 33).

Si a partir de los resultados y avances de este proceso de puesta en valor hay novedades, una de las más interesantes es la referida a la atribución de las obras ubicadas en la ex Hacienda Los Molles (Quilpué), que, como vemos, siempre han estado referidas inequívocamente a Monvoisin. Ahora, sobre la base de lo planteado por Gloria Cortés y Jaime Cuevas (Báez y Cortés, 2020; Cuevas y Cortés, 2018), entran dudas razonables de que podrían ser de Clara Filleul, lo que desde el punto de vista de su puesta en valor implicaría algunas cosas.

¿Si la autoría efectivamente se reconociera a ella, en parte o totalmente, todos los autores se olvidaron? ¿Es que acaso sus obras no entran ni en el mito de origen ni en la ficción fundacional? Creemos que fueron apropiadas, no por Monvoisin, sino por los relatos que de él conocemos en textos de los “descendientes” de James, en donde nadie se atreve a contradecirlo cuando desliza al pasar que Clara Filleul fue una “pintora de talento limitado” (James, 1949, p. 63). Muy por el contrario, el crítico Antonio Romera incluso aventura la siguiente idea: “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” (VV. AA. 1955, p. 65).

¿Cómo podría ser entonces que alguien proponga que la obra cumbre del maestro sea atribuida a una discípula tan limitada? ¿Qué impertinencia sinsentido sería esa?

Leemos que Eugenio Pereira Salas entusiastamente reflexiona:

Para nosotros sus cuadros, que manos justicieras —las de Richon Brunet y Álvarez Urquieta en Chile; de Schiaffino, en Argentina; Marques dos Santos, en Brasil y David James, en los Estados Unidos y tantos otros— van ubicando en las casonas centenarias, junto al patio de naranjos que enmarca el hierro artístico de la reja quejumbrosa, forman la más preciada Galería Nacional. Estas telas, que esperamos ver un día reunidas y clasificadas para su cabal conocimiento, y cuya expresión técnica han analizado y analizan en estas conferencias, los críticos señores Waldo Vila y Antonio Romera, son una perpetua lección de historia” (VV.AA., 1955, p. 54).

¿No será momento de perpetuar una historia que permita abrir preguntas impertinentes para lecciones futuras?

Todo eso, y más, cabe en un sobre.

BIBLIOGRAFÍA

- Álvarez Urquieta, Luis (1941). “Notas sobre Raimundo Augusto Quinsac Monvoisin”. *Boletín de la Academia Chilena de Historia*, 17.
- Borget, August (1960). *En las Pampas y los Andes: treinta y tres dibujos y textos sobre Argentina, Chile y Perú de Auguste Borget*. Buenos Aires: Emecé.
- Cortés, Gloria, y Marcela Drien (eds.) (2020). *Raymond Monvoisin y sus discípulos: Avances de investigación*. Santiago: Ril.
- Couve, Adolfo (1979). *La lección de pintura*. Santiago: Pomaire.
- De la Maza, Josefina (2014). *De obras maestras y mamarrachos*. Santiago: Ediciones Metales Pesados.
- James, David (1949). *Monvoisin*. Buenos Aires: Emecé.
- Monvosin, Raymond Quinsac (1948). “Fragmentos autobiográficos”, *Revista de la Sociedad de Historia y Geografía*, 111, 5-7. Transcrito por Eugenio Pereira Salas.
- Nordenflycht, José de (2003). “Territorio, filiación y texto: de la historia del arte en Chile a la historia del arte chileno.”. En VV. AA. *Iconografía, identidad nacional y cambio de siglo (XIX-XX)*. Santiago: Ril.

- Pallière, Juan León (1945). *Diario de viaje por la América del Sud*. Introducción, traducción y notas de Miguel Solá y Ricardo Gutiérrez. Buenos Aires: Peuser.
- Pereira Salas, Eugenio (1962). “El influjo de los artistas franceses en la época romántica”. *Anales de la Universidad de Chile*, cxx (125), 255-263.
- Solá, Miguel, y Ricardo Gutiérrez (1948). *Monografías de artistas extranjeros que actuaron en la Argentina: Raymond Quinsac Monvoisin, su vida y su obra en América*. Buenos Aires: Academia Nacional de Bellas Artes.
- VV. AA. (1955). *Exposición de Raymond Quinsac Monvoisin*. Santiago: Instituto de Extensión de Artes Plásticas, Universidad de Chile.

Autoras y autores

ROBERTO AMIGO

Historiador del arte, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires. Docente Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires. Investigador-docente, Instituto del Desarrollo Humano, Universidad Nacional General Sarmiento. Ha participado como investigador principal en distintos proyectos colectivos de investigación, como José Gil de Castro. Cultura visual y representación, del Antiguo Régimen a las repúblicas sudamericanas, entre otros. En su actividad profesional ha sido curador en jefe del Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires. Anteriormente llevó a cabo la dirección académica de la catalogación razonada de la misma institución, y actualmente dirige la catalogación de la colección del Museo Provincial de Bellas Artes Franklin Rawson de San Juan. Coordinador general del proyecto Monvoisin en América: catalogación razonada de Raymond Quinsac Monvoisin y sus discípulos.

GLORIA CORTÉS ALIAGA

Doctoranda en Historia, Universidad Nacional San Martín, Argentina; Magíster en Historia del Arte, Universidad Adolfo Ibáñez; Historiadora del arte, Universidad Internacional SEK; Curadora Museo Nacional de Bellas Artes. Académica en programas de posgrado sobre curatoría crítica, ha desarrollado diversas investigaciones en torno a la configuración de la modernidad en Chile y sus alcances en las políticas visuales. Se ha especializado en estudios con perspectiva de género y feminismos, siendo autora de diversas publicaciones, artículos, catálogos y libros. Coordinadora en Chile del proyecto Monvoisin en América: catalogación razonada de Raymond Quinsac Monvoisin y sus discípulos.

JAIME CUEVAS PÉREZ

Magíster en Historia del Arte, Universidad Adolfo Ibáñez; Licenciado en Teoría e Historia del Arte, Universidad de Chile. Investigador de Colecciones, Museo Nacional de Bellas Artes, Chile. Sus intereses de investigación se centran en la historia del arte y cultura visual del siglo XIX en Chile y América Latina; coleccionismo y representación de sujetos subalternos. Ha publicado el libro *Catastro y visualidad de Afromestizos en Chile*. Colección del Museo Nacional de Bellas Artes (2019).

EMANUEL DÍAZ RUÍZ

Historiador del arte de la Universidad Nacional de San Juan, Argentina, docente en las carreras Profesorado y Licenciatura del Departamento de Artes Visuales de la Facultad de Filosofía, Humanidades, y Artes (FFHA) de la misma institución; e investigador del Instituto de Expresión Visual de la FFHA y del Gabinete de Estudio del Arte de San Juan de Fundación Exedra. Desde el año 2020 es director del Museo Provincial de Bellas Artes Franklin Rawson de la ciudad de San Juan, Argentina.

MARCELA DRIEN FÁBREGAS

PhD. in Art History, Stony Brook University, Estados Unidos; Magíster en Humanidades c/m en Historia, Universidad Adolfo Ibáñez. Profesora Departamento de Historia y Ciencias Sociales e investigadora del Centro de Estudios del Patrimonio, Universidad Adolfo Ibáñez. Sus investigaciones se han centrado en la historia del arte en el siglo XIX, particularmente en el estudio de exposiciones, circulación y prácticas de coleccionismo en Chile. Actualmente sus investigaciones se centran en la circulación de pintura europea antigua en Chile.

MARCELO MARINO

Licenciado en Historia del Arte, Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza, Argentina. Investigador asociado CIAP-UNSAM (Centro de Investigaciones en Arte y Patrimonio, Universidad Nacional San Martín). Ha sido docente y curador invitado en diversas exhibiciones del Museo de Arte Hispanoamericano Isaac Fernández Blanco, en Buenos Aires, y es colaborador en la curaduría de la colección de moda y textiles de la misma institución. Sus estudios, capítulos de libros y artículos publicados están relacionados con la representación de la indumentaria en las artes visuales de los siglos XIX y XX, los discursos del cuerpo y de la política y la formación de modelos de masculinidad y feminidad.

JUAN MANUEL MARTÍNEZ SILVA

Doctorando en Estudios Americanos, magíster en Historia de la Universidad Adolfo Ibáñez y licenciado en Teoría e Historia del Arte por la

Universidad de Chile. Fue curador del Gabinete Numismático del Museo Histórico Nacional y hasta el 2013 fue curador de las colecciones patrimoniales de dicho museo. Ha realizado actividades docentes en la Facultad de Artes Liberales de la Universidad Adolfo Ibáñez, así como en otros centros de estudios superiores.

JOSÉ DE NORDENFLYCHT CONCHA

Doctor en Historia del Arte por la Universidad de Granada, España. Director del Departamento de Artes Integradas de la Universidad de Playa Ancha, Valparaíso. Ha participado en distintos proyectos de investigación, curatoriales y editoriales acerca del debate contemporáneo sobre las prácticas artísticas y su puesta en valor patrimonial. Es autor y coautor de innumerables artículos, catálogos y libros, entre estos últimos destacan *Monumentos y Sitios de Chile* (1999), *Patrimonio Local* (2004), *Post Patrimonio* (2012), *Patrimonial* (2017) y *Estudios Patrimoniales* (2019).

CAROLINA OSSA IZQUIERDO

Magíster en Estéticas Americanas y Licenciada en Arte con mención en Restauración, ambos por la Pontificia Universidad Católica de Chile. Es la encargada de la Unidad de Conservación y Restauración en el Museo Nacional de Bellas Artes, especialista en Gestión de Riesgo para el patrimonio cultural y editora de la publicación *Estudios e intervenciones de restauración de la obra de Raymond Quinsac Monvoisin* (Ril, 2022).

Se terminó de imprimir esta primera edición,
de trescientos ejemplares, en el mes de noviembre de 2023
en Eclipse Impresores JR.
Santiago de Chile.

