

3 MIRADAS
ARTE
en CHILE
3 MIRADAS
ARTE
en CHILE
3 MIRADAS
ARTE
en CHILE
3 MIRADAS
ARTE
en CHILE

3 MIRADAS

ARTE

en CHILE



MUSEO
NACIONAL
BELLAS
ARTES



3 MIRADAS

ARTE

en CHILE

Juan Manuel Martínez



MUSEO
NACIONAL
BELLAS
ARTES

A detailed line drawing of a classical building facade, featuring a large central dome with a lantern on top. The facade includes arched windows and doorways, with intricate architectural details like columns and decorative panels. The drawing is rendered in a light brown color on a white background.

Colección MNBA 2014



colección 2014

Roberto Farriol, director Museo Nacional de Bellas Artes

El Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA) da inicio a una etapa de renovación de la muestra de su colección, conformada por más de 5.000 obras de artistas nacionales y extranjeros; patrimonio artístico de nuestro país, cuyo principal objetivo es el fortalecimiento y la puesta en valor del arte nacional, así como también del extranjero.

Esto a partir de la implementación de estrategias que apuntan al enriquecimiento de la cultura desde el arte, poniendo énfasis en la identidad, en lo multicultural de nuestra nación e impulsando una política de inclusión de nuevos medios y expresiones artísticas; aportando también contenidos y experiencias que permitan una mejor comprensión del arte como reflejo del contexto tanto nacional como internacional.

Con la misión de rescatar y conservar la memoria del arte en Chile, estamos modernizando el museo, transformándolo en un espacio accesible a investigadores; abierto a diferentes posiciones sobre el arte e impulsor de variadas interrogantes en torno a este, en sus múltiples perspectivas. Es así que la reinterpretación de nuestra colección a partir de tres curadores invitados, con diferentes formaciones y perfiles investigativos, recoge ese prisma complejo y rico del conocimiento, renovando la forma de apreciar y comprender las obras ya conocidas por todos, incorporando otras y abriéndose a tecnologías aplicadas en el arte.

Esta apertura de *Arte en Chile: 3 miradas*, desarrollada a lo largo del año 2013, se materializó en marzo de 2014 en la constitución de un resultado curatorial compartido y pluralista de destacados investigadores-curadores nacionales. Se les confió la responsabi-

lidad de ofrecer distintas perspectivas analíticas de la colección, dando cabida a relatos basados en sus posiciones, reflexiones y preocupaciones originadas desde el cruce de la historia y la teoría de cuatro siglos del arte en Chile, y también, desde la práctica artística y sus infinitas problemáticas, transversales en los contextos sociales, políticos y medios empleados por los artistas.

Juan Manuel Martínez, Alberto Madrid y Patricio M. Zárate, curadores de distintas líneas investigativas, asumieron el desafío de abordar críticamente nuestra colección y su historia, incorporando nuevos relatos y comprendiendo estas diferencias como parte fundamental de la diversidad presente en nuestra sociedad. Entendiendo que la “construcción” de los relatos, además de establecer enlaces cronológicos, es una instancia para plantear interrogantes sobre la propia versión de la historia (del arte) y preguntas que se desprenden y sobrepasan los límites de la propia obra.

Como toda curatoría, se trata de una operación selectiva basada en un pensamiento estructurado, que busca darle sentido y consistencia a ciertas hipótesis sobre las relaciones materiales, simbólicas, contextuales y/o ideológicas de un conjunto de obras de arte expuestas.

Es así como, **Juan Manuel Martínez**, abordando la historia temprana de Chile, estructura su curatoría a partir de los modelos y funciones que a través de la imagen se han establecido con relación al poder. Su propuesta, de corte histórico, hila una crítica secuencia centrada en “**El poder de la imagen**” y la instrumentalización de esta. Desde obras que abarcan el período Virreinal a piezas de inicios del siglo XIX, Martínez, como historiador, nos ofrece una compleja travesía en el tiempo de la imagen al servicio de la construcción de realidades, identidades y transformaciones de nuestra sociedad.

Con una serie de obras provenientes del período Virreinal, Martínez inicia su relato curatorial presentándonos la forma de utilización de la imagen desde la Corona española en América. Obras que, en favor de un saber, dirigen el mensaje evangelizador hacia una población indígena para su cristianización, para lo cual las imágenes en el convento se convirtieron en el dispositivo fundamental de la conversión. El curador, en un segundo momento, provoca una inflexión de estas normas de representación y mensajes, modificados como consecuencia de la emancipación americana tras la obtención de la independencia en Chile. De este modo, la pintura se constituye como una poderosa arma política de declaración y determinación de los valores de una nueva sociedad en tanto que nación libre. Posteriormente, Martínez nos introduce en la mirada romántica de los viajeros, exploradores científicos, naturalistas y pintores inspirados en una literatura ilustrada de la naturaleza o la búsqueda de lo bello en su estado natural. Como cronistas de una época, que conciben el paisaje como apertura y libertad, pintan actividades y costumbres populares en Chile; una suerte de nostalgia de un paraíso preindustrial. Finalmente, Martínez realiza un amplio despliegue de retratos que reflejan el mundo de los salones del Santiago de finales del siglo XIX. Los artistas, consecuentes con el modelo imperante de la Academia, responden ante las necesidades y los gustos de una sociedad que mira a Europa como referente a imitar.

Alberto Madrid, bajo el título “**Sala de Lectura: (Re) presentación del libro**”, reflexiona con obras del museo sobre la relación de la imagen del libro en la historia de la pintura desde diferentes contextos y períodos, tanto materiales del objeto-libro como inmaterialidades del mismo. Se detiene para hacernos ver-leer como un acto de mirar la palabra escrita desde los distintos modos de (re)presentación y soportes, a través de una selección de libros de artistas contemporáneos.

De esta forma, Madrid instala un diagrama curatorial fundamentado en el cruce temporal de obras ya vistas de la colección con nuevas adquisiciones de piezas contemporáneas. Consecuente con ello, su estructura curatorial, a partir de cuatro capítulos, constituye una secuencia de representaciones, materialidades y usos del libro donde se superponen y dialogan los tiempos y contextos, para continuar con las formas de leer en relación con el género presente en distintos momentos de la historia del arte nacional. Finalmente, Madrid concluye su propuesta exhibiendo diferentes estrategias de desplazamiento del libro desde renovadas formas que trasgreden la función de leer para ser parte de transferencias de sentidos entre el leer, el mirar y el tocar; una puesta en escena del soporte libro que, en su deconstrucción y exposición fragmentada, da cuenta de un actual territorio en crisis y en permanente resignificación; haciéndonos, de esta manera, ver-leer sobre la irrenunciable relación entre la imagen y la palabra.

Patricio M. Zárate, utiliza obras de la colección para hacer una revisión de la historia del arte en Chile bajo el título **“Los cuerpos de la historia”**. A través de los cuerpos (de obra), el curador pone en evidencia una serie de estrategias visuales como argumento de situaciones veladas por la propia historia. Desde esta posición crítica ante el abandono y la marginación, indaga en los lugares de reclusión y en prácticas de segregación. En consecuencia, su enfoque curatorial es una denuncia que opera como una metáfora de un Chile que no queremos ver. No sujeto a un orden cronológico, M. Zárate fundamenta su argumento desde la noción del cuerpo social como institución política y sus representaciones ante el dolor, la violencia y la represión. Es así como el curador sitúa la presencia de los vestigios de sujetos y los acontecimientos que conforman una memoria visual que se resiste al olvido y la omisión, denunciando de este modo estas prácticas como algunas de las más crueles, devastadoras y con mayores secuelas en la sociedad y la cultura.

Es así como, a través de este plan de modernización del MNBA, respondemos a los principios de inclusión y ética ciudadana, promoviendo una práctica al diálogo reflexivo en torno a las legítimas y diferentes visiones sobre el arte. En tal sentido, estas tres curatorías, junto con incrementar consistencias teóricas, han permitido incorporar nuevas piezas a la colección del museo, completando series inconclusas de obras, intentando cubrir los inevitables y abrumadores vacíos de la historia e incorporando obras recientes de las últimas décadas del arte en Chile. Incluyendo a su vez nuevos medios tecnológicos y soportes contemporáneos que forman parte de nuestra globalizada cultura de lenguajes integrales y de conocimientos transversales con otras áreas del saber.

Finalmente, teniendo como horizonte acercar al espectador a una mirada crítica y abierta a nuevas visiones de la propia idea del arte, ofrecemos esta propuesta curatorial sobre nuestra colección, entregándole a la comunidad otras formas de apreciar nuestro Patrimonio. Esta iniciativa es parte del compromiso del museo con la ciudadanía por impulsar la educación y la cultura desde una visión abierta a nuevas lecturas sobre el arte en Chile. Un proyecto de modernización que se complementa y extiende con la digitalización del archivo y documentación de nuestra biblioteca con la puesta en marcha del Centro de Documentación del arte nacional, mejorando los servicios de acceso a la información, optimizando la infraestructura y habilitando nuevos espacios de trabajo.

Como Museo Nacional de Bellas Artes de Chile, tenemos por misión ofrecer un lugar abierto a la comunidad, vinculante con su entorno social y cultural. De ahí que nuestro anhelo, como equipo que trabaja día a día en la institución, sea despertar la capacidad de asombro de nuestro público, propiciando una experiencia significativa y transformadora de acercamiento a nuevas percepciones sobre el arte en nuestro país.



abstract

The chronological and historiographical horizon covered by this exhibition comprises a selection of works corresponding largely to the Vice-regal period, in the eighteenth century and early nineteenth century, works produced in Chile or in the American continent. It also includes paintings of the 1820s and 1830s, among which there are some by José Gil de Castro, Charles Wood and Johann Moritz Rugendas. The selection ends with works by Alejandro Ciccarelli, founder of the Academy of Painting and by the renowned French painter Raymond Monvoisin and his followers.

One of the objectives of this curatorship is to present through the image, the visual culture of that era, to explore the artistic practices and discourses. The narrative of the exhibition focuses on the power of the image as a key to

reading, in order to visualize how these works have moved in areas that go beyond the mere representation, to relations between art, politics and society.

Methodologically the space of the exhibition was organized through five areas, which stand for a chronological order, but can be reviewed individually. For each area there is a work that has been selected as a turning point to represent the period, this in order to provide greater understanding of each period.



El poder de la imagen

Juan Manuel Martínez, curador

El poder de la imagen.



Las imágenes de persuasión

The Power of the Image

EL PODER DE LA IMAGEN

Las imágenes del arte se han convertido en un campo de estudio fértil para historiadores, historiadores del arte y antropólogos, entre otros investigadores de las ciencias sociales. La imagen como fuente documental, como un código, se despliega sin duda para conocer el pasado.

La historia del arte ha presentado un sinnúmero de herramientas para poder develar y leer a través de estas imágenes. Desde las tradicionales visiones en un correlato de estilos, la del *connoisseurship* de un museo o galería, la visión desde la historia social y la iconografía han dado pistas para conocer las obras del pasado.¹

En este sentido, Hans Belting prefiere diferenciar la historia de la imagen de la historia del arte propiamente dicha. En su propuesta, las imágenes —por tanto— no son competencia de los historiadores del arte hasta que co-

¹ Moxey; (2004), p. 7.

mienzan a coleccionarse como obras y responden a las reglas artísticas.² Y es precisamente en el museo donde la imagen va cobrando un sentido histórico y social.

El coleccionismo es, por sobre todo, un ejercicio de la memoria donde poseer, recopilar, acumular y comparar son formas verbales que dan cuenta de este ejercicio de constituir un orden imaginario. Esto nos remite irremediablemente al pasado; en este sentido, el coleccionismo solo puede comenzar cuando el pasado asume una forma coleccionable—definición que se funda en la desarraigada abstracción del objeto respecto al pasado—. Este desarraigo se explica, una vez perdida la vida del objeto en su contexto original, pasando a sumir el poder de un espectro; el objeto en una colección brilla por la mortandad del ayer.³

El tiempo transcurre como un sujeto, pero se recoge como un objeto. La historia de la colección y, específicamente, del objeto coleccionable, es la historia de la conversión del sujeto en objeto otorgado por el transcurso del tiempo. Por esto, la puesta en valor del objeto implica que el pasado siempre tendrá un sello moderno.⁴

² Belting;(2009).

³ Maleuvre;(2012), p. 280.

⁴ Op. cit., p. 281.

Imagen retiro portada
GASPAR MIGUEL DE BERRIO
Patrocinio de San José
1744

Imágenes páginas 12 - 13
14 - 15
Sala curatoria Juan Manuel Martínez, de la exposición *Arte en Chile: 3 miradas*, muestra permanente de la Colección del MNBA

Imagen der.
MAESTRO SAN ROQUE (At.)
Santiago Apóstol en las Navas de Tolosa
Primera mitad siglo XVII





Uno de los objetivos del presente estudio⁵ es evidenciar, a través de la imagen, la cultura visual de estos períodos; entendiendo el término cultura visual “como el espectro de imágenes características de una cultura particular en un momento particular”.⁶ De la misma manera que la relación de la imagen con el tejido social de una época, lo que Baxandall denominó “el ojo del período”.⁷ La pregunta, entonces, debe indagar sobre las distintas circunstancias en que se genera la producción, su uso y su impacto en las distintas sociedades.

El horizonte cronológico e historiográfico que abarca esta investigación, basada en la muestra montada en el Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA) de Santiago de Chile, comprendió una selección de obras de su colección, correspondiente al período virreinal —en gran parte a los siglos XVIII y comienzos del XIX—, producidas en Chile o dentro del ámbito americano. De la misma manera, comprendió una selección de obras de los decenios de 1820 y 1830, entre las que se encuentran algunas de José Gil de Castro, Carlos Wood

5 Este estudio se basa en la propuesta curatorial de la muestra *El poder de la imagen*, en el contexto del proyecto de una nueva lectura de la colección permanente del MNBA, la que se concretó en la exposición *Arte en Chile: 3 miradas* a cargo de Alberto Madrid, Juan Manuel Martínez y Patricio M. Zárata, la que se inauguró en marzo del 2014.

6 Moxey;(2004), pp. 125-126.

7 Lo que se desprende de la cita a Belcari, que realizó Baxandall;(2000), p. 187.



Imagen der. e izq.
RAYMOND
MONVOISIN
Paisaje
1864

y Juan Mauricio Rugendas. Se finalizó con obras de, entre otros, Alejandro Ciccarelli (fundador de la Academia de Pintura) y Raymond Monvoisin, Francisco Javier Mandiola y Clara Filleul.

Si bien es cierto que algunas de estas obras han sido exhibidas con anterioridad en las salas del Museo, se propuso realizar nuevas lecturas frente a estas pinturas y esculturas desde una mirada que las contextualizase en el ámbito de la cultura visual en el Chile del período tratado. Es así que *El poder de la imagen* se transforma en el hilo conductor que recorre los cinco ámbitos propuestos mediante la pintura religiosa, el retrato, la alegoría, la pintura de historia y la de paisaje. Un juego que transita entre el poder que establece una imagen dentro de una sociedad, como

Departamento Colecciones



también la forma en que esa imagen fue manipulada desde el poder con el fin de persuadir o entregar mensajes dentro de una sociedad determinada.

Otro aspecto de este ejercicio fue la visibilización de la colección del Museo, la que ha sido formada por capas, constituida por corpus establecidos por el gusto del coleccionista de fines del siglo XIX y comienzos del XX y que fueron adquiridas por la institución en diferentes períodos. Una suerte de traslado del gusto privado a la institucionalidad estatal y, por ende, al espacio público.

Dentro de la historia cultural de una nación y en su desarrollo histórico, el coleccionismo de arte es un pilar fundamental. Este va más allá del carácter personal —ya sea de un artista o

Darío Tapia



de un período determinado—, convirtiéndose con el tiempo en la memoria colectiva de una nación; un elemento central en la historia de un arte nacional. Este proceso configura un sistema de las artes, con comitentes y un mercado específico. Es precisamente aquí donde el coleccionista de arte, en un país o un período determinado, se constituye en una pieza fundamental de este engranaje.⁸

En 1880, en las dependencias del nuevo edificio del Congreso Nacional en Santiago, se inauguró el primer espacio expositivo del MNBA. Para esto, el Gobierno había creado el Consejo de Bellas Artes, institución que organizó el Museo y se hizo cargo de reunir las obras artísticas en poder del Estado chileno así como también de adquirir las primeras piezas, conformando una incipiente colección de 140 obras.

Aquella colección inicial, con el paso del tiempo, se fue ampliando. En especial en el espacio transitorio del edificio conocido como el Partenón, en la Quinta Normal. Con las celebraciones del Centenario y la inauguración del Palacio de Bellas Artes en el Parque Forestal, pinturas y esculturas tuvieron finalmente un domicilio conocido y la colección se amplió con la adquisición de obras provenientes del extranjero a través de donaciones y legados. Este crecimiento se incrementó en las décadas siguientes, especialmente en 1939, con la compra de la colección de Luis Álvarez Urquieta —en parte presentada en esta muestra— la que se suma a las donaciones de Wittgenstein, Santiago Ossa Armstrong e Ismael Valdés.

En el contexto de renovación de su colección, el MNBA presentó su acervo de pintura y escultura, a fin de dar cuenta del proceso de construcción de la memoria visual presente en el imaginario de nuestra cultura nacional.

⁸ Cortés; (2004), p. 199.

Imagen página 20
GIOVATTO MOLINELLI
El Campo de Marte
1859

Imagen página 21
MATEO PÉREZ DE ALESSIO
Sagrada familia o La pérdida de Jesús y su hallazgo en el templo
ca. 1605

Imagen página 23
CHARLES WOOD
Naufragio del Arethusa, Valparaíso 1826 (detalle)
1826





LAS IMÁGENES DE PERSUASIÓN

En las primeras exhibiciones del MNBA, las obras de arte virreinal no fueron contempladas; era el Chile de la segunda mitad del siglo XIX, el cual había tomado distancia con su pasado hispánico. Las enunciaciones negativas de la intelectualidad liberal del siglo XIX⁹ fueron decisivas para sepultar y no dar estatus de obra de arte a estas imágenes, como tampoco a las innumerables copias europeas y nacionales que se exhibieron en esa época. El gusto del coleccionismo del salón no se correspondía con obras que habían sido realizadas para satisfacer la piedad y la devoción. Esta inclinación, que es la fuente constitutiva de la colecciones del Museo,¹⁰ excluyó estas obras, integradas posteriormente a la colección mediante donaciones y legados insertos en patrimonios familiares.

⁹ Martínez;(2011).

¹⁰ Estudio que se está realizando en el marco del Proyecto FAIP-DIBAM 2014, "Del gusto privado a la institucionalidad estatal. La colección Álvarez Urquieta en el espacio público del Museo Nacional de Bellas Artes", dirigido por Marianne Wacquez .

Sin embargo, estas fueron la expresión de un gusto y fueron exhibidas en salones, aunque muchas veces recortadas con marcos que no correspondían o bien sacadas de sus altares a pesar de su evidente musealización o de la obligatoriedad de asociarlas a un estilo determinado en función de un objetivo comercial o, en el caso americano, a partir de un sentido de nacionalismo.¹¹ Un tema al que los países de América Latina se vieron enfrentados a discutir en la primera mitad del siglo XX a fin de fortalecer sus proyectos políticos refundacionales. De esta manera se incorporaron al patrimonio nacional.

El espacio de la cultura virreinal fue amplio y sin límites; durante los siglos de poder hispánico en América, el territorio geográfico y cultural del continente no tuvo límites precisos; si bien es cierto que existieron los de tipo político entre virreinos, estos solo operaron en función de un aspecto administrativo. Un solo poder dominaba estos territorios y ese era el rey. La Iglesia, en su relación de patronato regio, y los demás administradores políticos representaban los intereses de la Corona en estas tierras a las que se denominaba los reinos indios. Para visualizar este dominio omnímodo y regio, se utilizaron —abarcando varios matices— todas las formas posibles que dieran cuenta de ese poder. Sin duda, el primero de ellos fue el poder político sobre el territorio y sus habitantes, los que se transformaron en súbditos. De la misma manera, se

¹¹ Por ejemplo, la obra denominada *Inocencia* SURDOC 2-119, correspondería posiblemente a un fragmento de una Anunciación, pero es una obra claramente recortada puesta en una clave de pieza de colección. Una obra que proviene de la colección Álvarez Urquieta, comprada por el Museo en 1939.

Imagen páginas 24 - 25
Sala curatoria Juan
Manuel Martínez, de
la exposición *Arte en*
Chile: 3 miradas, muestra
permanente de la
Colección del MNBA

Imagen der.
MAESTRO SAN
ROQUE (At.)
Adoración de los
pastores
Primera mitad siglo XVII





manifestó el poder religioso que el monarca concretó bajo la operación de un regio patronato.

Chile era el último enclave imperial, ya que estaba ubicado en una zona geográfica de frontera y marginal con respecto a los centros de producción artística virreinal. La categoría en la que fue catalogado nuestro territorio dio pie a una serie de interpretaciones en la historia del arte nacional, que desde el siglo XIX no fue valorizada. Una excepción fue Eugenio Pereria Salas que, en su voluminosa obra *Historia del arte en el Reino de Chile*,¹² denominó el comienzo del arte producido en Chile como “arte hispano-chileno”.

Posteriormente, el relato historiográfico nacional se ha referido a este tipo de piezas como marginales o tributarias de los grandes ejes de producción virreinal. Esto se ve fortalecido gracias a que gran parte de la colección de este período perteneciente al MNBA corresponde a una producción realizada fuera del territorio que actualmente conocemos como Chile. Bien lo decía Álvarez Urquieta en 1933:

*Vulgarmente se dice que, todos los cuadros que no tienen mérito artístico que existen en los conventos y viejas iglesias son cuadros quiteños.*¹³

¹² Pereira;(1965).

¹³ Álvarez;(1933), p. 31.



Dario Tapia

Imagen der. e izq.
DESCONOCIDO
Conversión de San Agustín
Siglo XVIII

Esto ha dificultado la apreciación de estas obras, ya que por su afán nacionalista y comparativo siempre en el ámbito artístico, se ha tratado de ver en estas la expresión de un territorio o nación, siguiendo una suerte de determinismo geográfico asociado a escuelas determinadas. Entendiendo aquí el concepto de escuela como lo que define la producción de diferentes artistas de una región determinada o cuyos estilos artísticos perduran en sus discípulos o seguidores.¹⁴

14 Cruz;(1986), p. 114.

El poder de la persuasión

Persuadir es un término incorporado en el ámbito hispánico ya en el vocabulario de Alonso de Palencia, en 1490, y proveniente del latín: “dar a entender”,¹⁵ como una forma de obligar o convencer a alguien con razones.¹⁶ En este período fue usado como la estrategia de conversión, definido como *propaganda fidei*, que no se debe confundir con el concepto moderno de propaganda, pues este se desarrolló de forma masiva recién con la Revolución Francesa.¹⁷

15 Corominas;(1973), pp. 10 y 454.

16 Ver DRAE Tomo 2;(2001), p. 1740.

17 Burke;(2003), p. 13.

Persuadir en la fe, ya no solo como una evangelización inicial sino como la representación de una piedad y de formas religiosas que apelan a las emociones del espectador y que, para ello, buscan capturar los momentos de mayor dramatismo.¹⁸

El establecimiento de los conquistadores europeos —especialmente de los españoles— en el Nuevo Mundo no solo significó un proceso de dominación territorial o política de una población nativa, sino también una apropiación cultural y una incorporación de la población indígena al

18 Argan;(2010).

Imperio español. Este proceso fue documentado en forma exhaustiva por diferentes actores y medios a partir de la llegada de los europeos a América.

Lo que hoy denominamos arte virreinal se constituyó en la representación de lo real, basándose en un discurso teológico contrarreformista donde actuó un criterio de verosimilitud que consistió en la disolución entre realidad y representación, la cual se convirtió en una tarea primordial en el marco de una sociedad plural en lo referente a lo étnico, con un claro proyecto de evangelización y dominación por parte del Imperio español.



Las imágenes de persuasión



Darío Tapia

Como puerta de entrada a este período, se presenta la obra *Pérdida de Cristo y su hallazgo en el templo* (ca. 1605) de Matteo Gondi (Godi o Matteo da Leccia), conocido como Mateo Pérez de Alessio. La obra realizada por Gondi, nacido en Leccia hacia 1540 y discípulo de Miguel Ángel¹⁹ ya aparece en Malta en 1577 bajo la firma de Mateo Pérez de Alecio, seguramente debido a las comitencias con el ámbito hispánico. En 1590 se establece en Lima y, junto con Bernardo Bitti y Angelino Medoro, se convierten en los principales divulgadores del manierismo. Matteo Gondi permanece en el Virreinato del Perú hasta 1616, año de su regreso a Italia, donde fallece en 1632.²⁰

¹⁹ En ficha de Silvia Benassai en Bandera, (2007), p. 14.

²⁰ *Op. cit.* p. 16.

La obra de Gondi se inscribe en el ámbito del manierismo italiano realizado en la zona andina de América del Sur, la cual a través de la representación de la historia sagrada dio cuenta de una correcta interpretación plástica del episodio bíblico, siguiendo la tradición pictórica europea en un contexto andino. La pintura muestra a la Sagrada Familia en primer plano; el fondo se impone con una perspectiva monumental arquitectónica y con un embaldosado multicolor y, en la parte superior, un rompimiento de gloria.

El pintor sigue los preceptos manieristas de una paleta de colores vibrantes y de caídas de telas en los vestidos de las figuras; la presencia de animales como el

gato, el perro y la cita a lo exótico con el papagayo, además del relato evangélico de San Lucas en latín que se incorpora en la estela.

FILI, QUID FECI/STI NOBIS SIC [?] / ECCE PATER TUUS/ ET EGODOLEN / TES QV[AE] RE / BAMUS [TE]./ ET AIT AD ILLOS:/ QUID EST QVOD ME / QVAEREBATIS [?] / NESCIEBATIS / QVIA IN HIS,/QVAE PATRIS MEI / SVNT, OPORET ME ESSE [?].²¹

²¹ Inscripción en la obra, corresponde al relato del Evangelio de San Lucas, 2, 48-49. «Cuando le vieron, quedaron sorprendidos, y su madre le dijo: "Hijo, ¿por qué nos has hecho esto? Mira, tu padre y yo, angustiados, te andábamos buscando". Él les dijo: "Y ¿por qué me buscabais? ¿No sabíais que yo debía estar en la casa de mi Padre?"». Biblia de Jerusalén; (1976).

La producción artística virreinal estaba basada en el desarrollo del oficio artístico, siguiendo el patrón de los gremios de la Europa medieval y renacentista, donde el límite entre la creación y el buen oficio se desdibujaba, como también la relación entre el artista y el artesano. En el siglo XVII, los escultores de imágenes adquieren importancia en el contexto social de la zona andina, como es el caso de Gaspar de la Cueva o Luis de Espíndola. Como contrapunto, en la segunda mitad de los siglos XVII y XVIII, la gran mayoría de las esculturas son realizadas por indígenas, produciéndose un fenómeno de cambio en el prestigio social y del oficio, lo que determinó que los indígenas fueran con-

siderados solo como artesanos, cayendo así en el anonimato.²² Tres esculturas que pertenecían originalmente a retablos se presentan aquí; la primera, el *Dios Padre*, de autor desconocido, y las otras dos atribuidas al Maestro de San Roque, quien estuvo activo en la zona de Potosí.²³ Mientras la *Adoración de los Pastores* está datada en 1640, el *Santiago Apóstol en las Navas de Tolosa* lo está de forma más tardía.²⁴ Ambas muestran los influjos de las manifestaciones artísticas europeas en lo referente a la pintura, escultura y grabados, los que fueron determinantes en la producción de las representaciones surgidas en un sinnúmero de talleres, donde se desarrollaron como un oficio de maestros y obradores.

El uso de las técnicas de reproducción de la imagen a través del grabado determinó, en los siglos en cuestión, una amplia circulación de imágenes que sirvieron para la realización de ciclos pictóricos hagiográficos y alegóricos con una clara impronta local. Aportando a un tipo de representación religiosa un carácter conmemorativo, convirtiéndoles en objetos de memoria de culto en un “planeta católico”. Es por esto que dichas manifestaciones se deben inscribir en la hermenéutica de un mundo donde la imagen era la transmisora de ideas y de políticas con un fin de persuasión. Tal es el caso de una pintura que da cuenta nitidamente de una parte de este período: el *Patrocinio de San José*, de Gaspar Miguel de Berrio (1744).²⁵ Es una obra que utiliza recursos alegóricos a fin de dar cuenta de un discurso teológico y político en una sociedad estamental y plural. Una representación de carácter devocional pero también alegórico. Es el santo mediador y protector repre-

22 Mesa y Gisbert;(1972a), p. 16.

23 *Op. cit.*, p. 135.

24 Cruz;(1986), p. 237.

25 Perteneció a la Colección de Roberto Ossandón Guzmán en 1965 a quien le fue comprado. Existe una obra semejante en Bolivia.

Imagen páginas 30 - 31 y 35

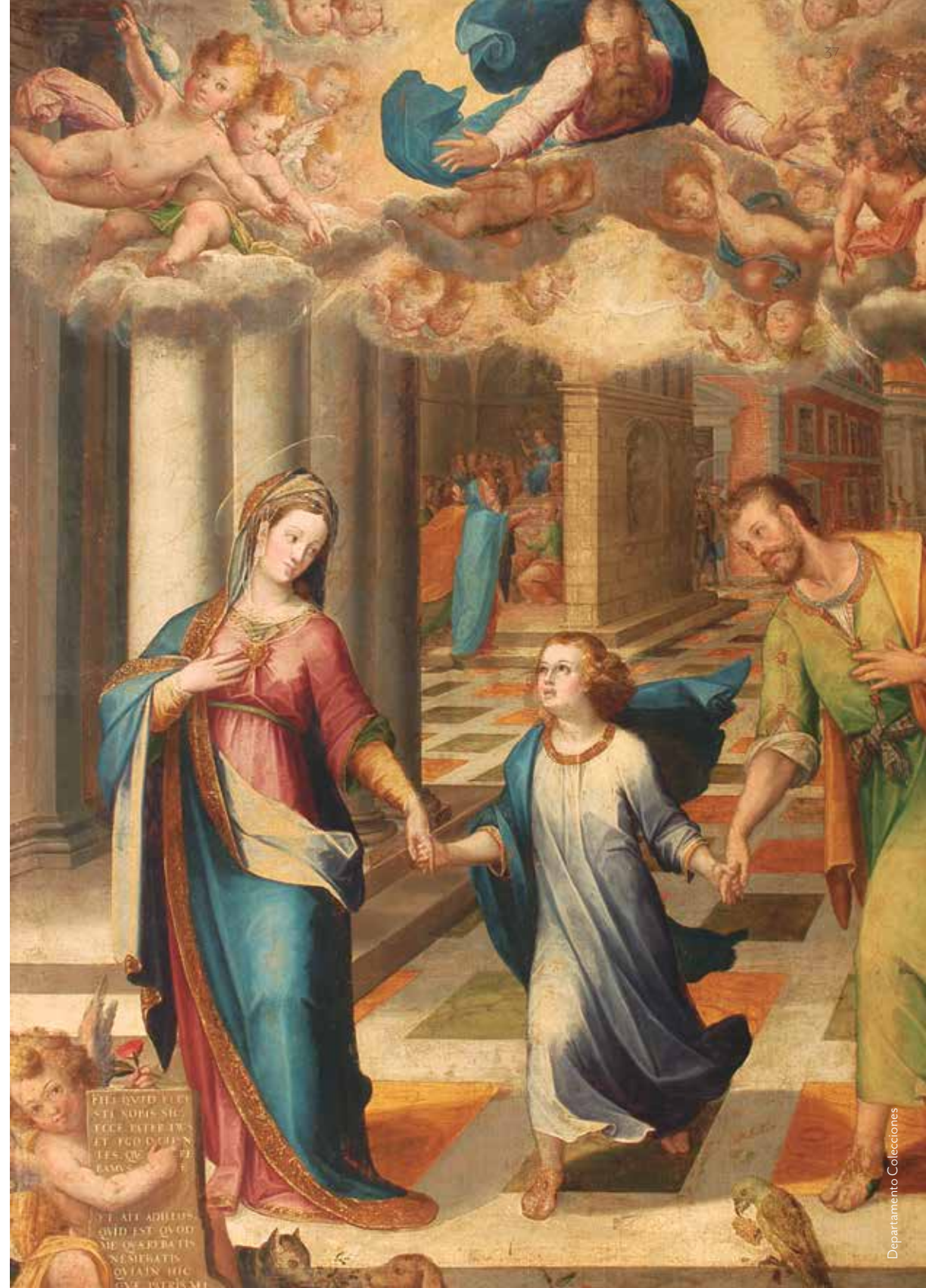
MATEO PÉREZ DE ALESSIO

Sagrada familia o La pérdida de Jesús y su hallazgo en el templo (detalle)

ca. 1605

Imagen páginas 32 - 33

Sala curatoria Juan Manuel Martínez, de la exposición *Arte en Chile: 3 miradas*, muestra permanente de la Colección del MNBA





sentado como un monarca, una clave en su interpretación la otorgan las filacterias. La primera, que va desde la Virgen del Carmen al anillo que sostiene San José; se debe a un sentido del matrimonio místico. Alusión a las santas próximas a San José; Santa Gertrudis la Magna y Santa Teresa de Jesús, en relación a las órdenes religiosas femeninas pero también al matrimonio de San José con la Virgen María, donde hubo un especial acento por las autoridades eclesiásticas virreinales de mostrar este paradigma como un modelo de matrimonio.²⁶ Allí, San José logra su participación en la escena. Los anillos son las arras del Espíritu Santo; también el que el faraón dio a José en el Antiguo Testamento es referido en la segunda filacteria.²⁷ La tercera filacteria en tanto, en la parte central, es una referencia al Salmo 105:21-22 que da cuenta del poder que Dios le dio a José.²⁸

La paradoja de San José como un humilde carpintero se transforma en la imagen de un soberano, lo que demuestra el paso de la iconografía cristiana de ser una religión proscrita y marginal a ser la religión oficial de un imperio rodeado del poder áulico. Así como se asocia la representación de un Cristo en la forma de pantocrátor, a San José en su figura de intercesor se le representa como un faraón. Se asocia también la imagen del monarca español a la de un ser justo, que recibe a sus devotos —quienes acuden a él para lograr sus favores— como súbditos.

La obra se realizó en el contexto de complejidad política que vivía el Virreinato en el siglo XVIII, con los constantes levantamientos contra el poder imperial por parte del mundo indígena y mestizo. El artista Berrio, proveniente de esa región,

Imagen izq.
GASPAR MIGUEL
DE BERRIO

**Patrocinio de San
José** (detalle)

1744

²⁶ Villaseñor Black; (2006), p. 55.

²⁷ *Constituit eum dominum domus sue et principem omnium possessionum sue* (Lo puso por señor de su casa hizo y fue un líder de todas sus posesiones), traducción del autor.

²⁸ Barriga; (2010).

realizó un gesto de reconocimiento a la autoridad monárquica borbónica en relación a un mensaje teológico.

Una perspectiva para dar cuenta de una idea local se presenta en la obra de Melchor Pérez de Holguín (ca. 1660-1732), quien nació en Cochabamba y muy joven se trasladó a Potosí, una de las ciudades más importantes de los virreinos americanos y gran centro productor de pinturas y esculturas. Las composiciones sobre el tema de la Sagrada Familia corresponderían más bien al último período de la vida del pintor, que va desde los años 1715 a 1732. La obra *La huida a Egipto* (1715), también denominada *El retorno de Egipto*, da cuenta de las obras de este pintor acerca del ciclo de la vida de Cristo.²⁹ Los detalles del paisaje y de la indumentaria se complementan con los colores, mientras que el paisaje con las garzas volando y su exuberancia dan cuenta de un escenario local. La pintura se basó en un grabado de Vorsterman, según una obra de Rubens.

Sigue estos mismos parámetros la obra *Sagrado Corazón y Santa Gertrudis*, de autor anónimo. Esta es una representación de la monja benedictina alemana Gertrudis, la que se inscribe y sigue el corleato de la obra literaria *El embajador de la Divina Piedad*, texto en que Santa Gertrudis relató su experiencia mística con el Sagrado Corazón de Jesús. En la iconografía que se desarrolló en América, se la representó como una abadesa, con báculo, a pesar de que nunca lo fue, así como también con un hábito de monja agustina —que es azul— y no de benedictina —que es negro—. La representación más conocida en torno a ella es el intercambio de corazón con Jesús; imagen que corresponde a un concepto barroco de piedad.

²⁹ Mesa y Gisbert; (1972b), p.208.



Departamento Colecciones

Imagen de:
GASPAR MIGUEL
DE BERRIO
*Patrocinio de San
José*
1744

Su devoción en América se sitúa en el siglo XVII, después de su canonización.³⁰ La pintura corresponde al espacio geográfico del Virreinato del Perú, donde la adoración de esta santa monja se extendió por los innumerables conventos femeninos de la zona, a lo que se suma la gran fe en el Sagrado Corazón de Jesús en el ámbito virreinal andino.

Si bien en el territorio del Reino de Chile no existió una gran producción artística, este sí fue un gran receptor de los circuitos comerciales establecidos en la zona y, en lo que se refiere específicamente a la producción local, esta siguió los parámetros de toda la América virreinal. La obra *Fray Pedro Bardesi y los pobres* representa la extendida devoción a partir del siglo XVIII en Chile. Pedro de Bardeci nació en Orduña (Vizcaya, España) en 1641. En Chile profesó como franciscano en 1676, viviendo en el convento de la Recoleta Franciscana de Santiago. En vida tuvo fama de santidad y más aún después de su fallecimiento, el 12 de septiembre de 1700, el que causó mucho impacto entre los habitantes de la capital del Reino.³¹ Ya en 1726, la Real Audiencia de Santiago había pedido a Roma su pronta beatificación, por lo que Felipe V la solicitó oficialmente al papa, logrando que comenzase este proceso en 1730. En la obra aparece un texto, que es presumiblemente posterior, que representa —en una clave de pintura popular anónima— al venerable en una de sus acciones de piedad.

Los siglos del Virreinato en América se cierran con las grandes alegorías y con el género pictórico del retrato. Este último funciona como un elemento de memoria familiar. La perduración de esta se convirtió en una tipolo-

³⁰ Schenone;(1998), Tomo 1, p. 428.

³¹ Rovigno;(2001).

Imagen de:
MELCHOR PÉREZ DE
HOLGUÍN
La huida a Egipto
1715





gía fundamental en el período, concretado en el género del retrato de donantes, el cual abordó la memoria religiosa de una sociedad; una forma de perpetuar el recuerdo de los fundadores de una familia o de la generosidad del mandante para el desarrollo de obras pías. El ofrecimiento de un objeto de santidad parecía dar derecho al donante para recordar, por medio de su imagen, el beneficio que resultaba para la causa de la fe y la perpetuación de su memoria.³²

El retrato que Manuel de Salzes solicitó corresponde a una representación religiosa, una pintura de devoción cuyo encargo cumple una doble función: primero, la del solicitante como un comitente que establece una relación con el artista en cuestión y, luego, la del donante. Con esto se construye un tipo de obra cuya manifestación devocional y advocativa es presentada con uno o más personajes religiosos; tradición habitual en Europa desde la primera mitad del siglo XV.³³

En este caso, la obra cumple con todos los parámetros de los retratos de donantes, representados en oración a los lados de las imágenes de devoción, con su respectiva cartela. Manuel de Salzes, oriundo de Nestares (La Rioja, España), fue representado con el uniforme de teniente de infantería del Batallón del Comercio, junto con su esposa Francisca Infante, su hija Ignacia y una criada que, según las investigaciones, tendría el nombre de Marcia Angélica.³⁴

Imagen izq.
DESCONOCIDO
**Sagrado corazón y
Santa Gertrudis**
Siglo XVIII

³² Martínez; (2009), p.6.

³³ Martínez, Richter, Valdivieso; (2014).

³⁴ *Ibidem*.



Al comenzar el siglo XIX, ya en el ocaso del Imperio español en América, los intentos de Manuel de Salas por crear la Academia de San Luis, y la llegada del pintor Martín de Petris, fracasaron en la labor de formar artistas locales. No obstante, existen algunos retratos del pintor europeo, uno de ellos realizado a Estanislao Recabarren Pardo de Figueroa³⁵ (ca. 1797), que lo muestra con todos los atributos de su poder como eclesiástico.

La construcción plástica y simbólica de este género reflejó contextos históricos y artísticos determinados, los que podríamos sintetizar en palabras de Peter Burke:

*... el retrato es un género pictórico que, como tantos otros, está compuesto con arreglo a un sistema de convenciones que cambian muy lentamente a lo largo del tiempo. Las poses y los gestos de los modelos y los accesorios u objetos representados junto a ellos siguen un esquema y a menudo están cargados de un significado simbólico.*³⁶

Los elementos plásticos del retrato se pueden convertir en una fuente de carácter primaria para leer el pasado, ya que representan un juego visual y simbólico propio de épocas muy determinadas y que en muchos casos entregan elementos narrativos que obligan al espectador a recorrer con la mirada cada uno de los detalles representados.

No obstante, el arribo a Chile del pintor José Gil de Castro, proveniente de Lima —capital del Virreinato—, dinamizó de manera notable el arte del retrato, plasmando, antes del quiebre del Imperio español, la *vera effigies* de los súbditos más reputados del reino. Un testimonio de

Imagen izq.
DESCONOCIDO
*A Devoción de Don
Manuel de Salzes y de
Doña Francisca Infante
o Don Manuel de Salzes
y familia*
1767

³⁵ De la colección del Museo Histórico Nacional.
³⁶ Burke; (2001), p. 30.

ello son el *Retrato de Doña Francisca Izquierdo Jaraquemada Romero y Águila* (1814) y el *Retrato de Ramón Martínez de Luco y Caldera y su hijo José Fabián* (1816), dos obras que apelan al tema de la memoria familiar.

Un ejemplo de retrato femenino fue el realizado en 1814 a Francisca Izquierdo Jaraquemada Romero y Águila.³⁷ Hija del maestro de campo, el español Santos Izquierdo y Romero —quien fuera capitán de las milicias del príncipe de Santiago y alcalde de la ciudad— y de la criolla Josefa Tadea Jaraquemada y Águila, casados en 1781, quienes tuvieron seis hijos. Francisca Juana de Dios fue bautizada el 9 de marzo de 1795 en la Parroquia del Sagrario en Santiago, falleciendo soltera en Valparaíso el 7 de enero de 1815; fue la tercera hija después de dos hermanos, Domingo y José Ignacio, quienes se dedicaron a la carrera eclesiástica. Se la representó de pie y sosteniendo un abanico en una de sus manos. En la parte superior se aprecia el escudo familiar con la leyenda: “ECCE BEATIFICAMOS EOS QUI SUSTINVERUNT” (Aquí honramos a aquellos que perseveraron), tomado de la Epístola de Santiago 5,11. El escudo familiar es semejante al retrato de su padre, realizado anónimamente a fines del siglo XVIII.

De la misma manera opera el retrato *Don Ramón Martínez de Luco y Caldera y su hijo José Fabián* (1816). Ramón Martínez de Luco y Caldera, nacido en Santiago y fallecido en la misma ciudad en 1835, estudió en el Colegio Carolino y posteriormente Filosofía en la Universidad de San Felipe, fue agricultor en el valle de Aconcagua y alcalde de San Felipe en 1810. Se casó en Santiago con Juana de Andía y Varela Morandé y tuvieron una nutrida familia. En la obra aparece con Fabián, su hijo primogéni-

³⁷ Óleo sobre tela, MHN 3-364, en préstamo en el Museo Nacional de Bellas Artes.



Imagen de:
 JOSÉ GIL DE CASTRO
Don Ramón Martínez de Luco y Caldera y su hijo Don José Fabián
 1816



to. La pintura, proveniente de la colección de Luis Álvarez Urquieta, comprada por el Museo en 1939, significó la llegada del primer retrato del pintor José Gil de Castro a este, junto con el retrato de O'Higgins. La obra originalmente perteneció al pintor nacional Francisco Javier Mandiola, quien estaba casado con Carmen, la hija menor de Ramón Martínez.

Este retrato es el reflejo de la idea de esa creciente demanda de figuración, a través de la representación de la elite local, que sin duda está relacionada con los grados de participación de un orden borbónico que se estaba extinguiendo en América, donde el retrato claramente pasó a ser un símbolo de poder de un grupo social autoconsciente de esto; un doble retrato de la memoria en un contexto político complejo.

Imagen izq.
JOSÉ GIL DE CASTRO
Retrato de Doña
Francisca Izquierdo
Jaraquemada Romero y
Águila
 1814

La obra de José Gil de Castro, basada casi exclusivamente en el retrato de una elite local, no fue solo la colección de una galería de hombres y mujeres ilustres, sino la representación de un intento de construir el sujeto del buen súbdito y, durante la República, del buen ciudadano.

LA IMAGEN DEL PODER

El nacimiento de Chile como nación independiente y la desarticulación del Imperio hispánico dieron como resultado la necesidad de crear un nuevo imaginario político-icográfico que sustituyera al del Antiguo Régimen. En este sentido, el retrato operó como una herramienta eficaz para conseguir tal resultado.

El valor simbólico de mayor relevancia del retrato reside en la perpetuación de la memoria —una forma de conjurar la muerte— y en la representación de una imagen que pretendía reflejar las virtudes y logros que el modelo retratado logró en vida. En muchos casos, es el reflejo del poder, del estatus o de la relación con el mundo sobrenatural, como así mismo la representación del afecto cotidiano y hogareño.

La realización de un retrato pone de manifiesto contextos históricos y artísticos determinados; las poses y gestos de los modelos y los accesorios, atributos y escenografías re-

La imagen del poder

El nacimiento de Chile como nación independiente y la desarticulación del Imperio hispánico dieron como resultado la necesidad de crear un nuevo imaginario político-icográfico que sustituyera al del Antiguo Régimen. En este sentido, el retrato operó como una herramienta eficaz para conseguir tal resultado.

El valor simbólico de mayor relevancia del retrato reside en la perpetuación de la memoria —una forma de conjurar la muerte— y en la representación de una imagen que pretendía reflejar las virtudes y logros que el modelo retratado logró en vida. En muchos casos, es el reflejo del poder, del estatus o de la relación con el mundo sobrenatural, como así mismo la representación del afecto cotidiano y hogareño.

La realización de un retrato pone de manifiesto contextos históricos y artísticos determinados; las poses y gestos de los modelos y los accesorios, atributos y escenografías re-

presentados son un mensaje para el espectador. Los elementos plásticos plasmados en los rostros y en su entorno sirven para leer el pasado que, como un espejo, acercan a una identidad que se percibe distante. Si bien en las representaciones virreinales se hizo hincapié en los escudos heráldicos, en el vestuario y mobiliario, además de en la respectiva cartela indicando la procedencia de los personajes, en la elite republicana la representación del poder se vio reflejada en condecoraciones, vestuario y entorno escenográfico. Uno de los grandes retratistas que trabajaron en Chile fue el pintor José Gil de Castro y Morales (1785-1837),³⁸ quien se instaló en Santiago con un taller de pintura y se dedicó a retratar a grandes dignatarios y personajes de la elite chilena y rioplatense. Formado en Lima, estuvo ligado al oficio de los talleres de pintura cuando esta ciudad era capital del Virreinato, donde se produjeron gran cantidad de retratos y pintura religiosa para satisfacer los requerimientos de la elite local. A Chile llegó aproximadamente en 1813, un período ya marcado por el proceso revolucionario emancipador. En Santiago pintó a la elite virreinal chilena, además de realizar pinturas religiosas y retratos del rey Fernando VII. Después del triunfo patriota en la batalla de Chacabuco, José Gil de Castro se destacó por convertirse en el retratista de los altos mandos militares y de los ciudadanos notables de la incipiente nación; realizó los retratos oficiales de O'Higgins, San Martín y Freire, entre otros. Fue un testigo privilegiado de este

³⁸ Su biografía se ha completado gracias al proyecto de investigación: "José Gil de Castro, Cultura Visual y Representación del Antiguo Régimen de las Repúblicas Sudamericanas", dirigido por Natalia Majluf, en este sentido en especial en determinar el año de su fallecimiento, entre otros aspectos de su vida y obra. Kusunoki;(2009), p. 47.

Imagen páginas 50 - 51
Sala curatoria Juan
Manuel Martínez, de la
exposición *Arte en Chile:*
3 miradas, muestra
permanente de la
Colección del MNBA

Imagen de:
JOSÉ GIL DE CASTRO
Don Bernardo
O'Higgins, Director
Supremo
1821



Departamento Colecciones



Imagen izq.
 JOSÉ GIL DE CASTRO
 Don Bernardo
 O'Higgins, Director
 Supremo
 (detalle)

1821

39 Bazaguchiascúa; (1820), p. 187.

cambio de paradigma. El retrato de Bernardo O'Higgins como director supremo realizado en 1821, es un ejemplo excelente de la nueva iconografía republicana. Una noticia sobre su importancia la entregó fray José María Bazaguchiascúa, franciscano, en razón de la petición para realizar el retrato del padre Esquivel en 1820:

... hasta que llame al ciudadano José Gil de Castro, Capitán segundo Cosmographo, y miembro de la mesa Topographica de este Estado, insigne antigrahistista en grande, autor de admirables obras, que tenemos suyas, fuera de las que han caminado a la Europa, entre las que se merecen singulares elogios los retratos de nuestro ínclito General el Señor San Martín, el Reconquistador, el Libertador de Chile.³⁹

Bazaguchiascúa utilizó el término "antigrahistista" como definición de retratista, lo que nos da una pauta sobre el valor del retrato en la época y la de José Gil de Castro en ese contexto. Un ejemplo de ello es el resultado de dicho retrato realizado al padre Esquivel:



Dario Tapia



Dario Tapia

FRANCIS MARTIN
 DREXEL
 Retrato de Joaquín
 Campino y Salamanca
 1827

NETESIO JOSÉ
 MORALES
 Retrato del Obispo José
 Ignacio Cienfuegos
 1822

Así fue, que apenas le vio, nos lleno a todos de placer, afirmando, que no solo tenía aire, y se parecía; sino que confirmó, que se parecía mucho, como decía el Padre Pizarro, con preferencia a otras facciones bastante parecida, la nariz, que dice es idéntica, y como si la hubiera visto, agregando: que conforme se va secando la pintura, más se va pareciendo, porque en encarnación toma el blanco fino, que el Padre tenía. Muchas veces nos ha dicho admirado N.P. Provincial, que jamás creyó, que la mitad, de los que se ve, saliese, y es lo mismo, que el Padre Pizarro me decía cada facción, que iba saliendo conforme, a lo que el dictaba; hasta que se concluyó, sin acabar de ponderar la viveza de la imaginación del facultativo, al mismo tiempo, que el estudio den los movimientos, posición, y colores de la naturaleza.⁴⁰

Si bien representó a los nuevos ciudadanos, José Gil de Castro paralelamente realizó pintura religiosa, una suerte de unión entre el Antiguo Régimen y la nueva sociedad, la cual, es cierto, mantenía las piedades virreinales. Tal es el caso de la obra Santo Domingo, donde se puede visualizar de forma clara el rasgo de un paisaje nacional con el perfil cordillerano en el fondo de la obra.

Después de consolidarse la emancipación, las nuevas naciones americanas abrieron sus fronteras al comercio y a científicos, dibujantes, pintores, cronistas y viajeros europeos; que además de pintar o dibujar paisajes y escenas costumbristas, retrataron a los habitantes de las urbes y del campo. Se conocieron nuevos lenguajes plásticos, como la obra de Charles Wood *Naufragio del Arethusa, Valparaíso 1826*, de 1826, basada en un hecho acontecido el 14 de agosto de ese año en la ciudad-puerto donde la fragata norteamericana Arethusa, del puerto de Boston, encalló en las rocas debido a un temporal en el área denominada Cruz de Reyes. En el suceso murió parte de la tripulación, incluido el capitán. Esto es lo que captó el inglés C. Wood



Dario Tapia

Taylor,⁴¹ otorgando a este hecho una potencia dramática, gesto que sin duda abrió dentro del público nacional una nueva mirada relacionada con un estilo pictórico europeo.

Lo anterior también se refleja en el retrato y su evolución desde la postura plástica de Netesio José Morales con *Retrato del Obispo José Ignacio Cienfuegos* (1822); en los artistas extranjeros como Amadeo Gras y *Retrato de Rafaela Bezanilla y Bezanilla de Ovalle*, esposa del presidente Ovalle; en Johan Heinrich Jenny con el *Retrato de Gabriel de Larraín y Aguirre* (1825) o en Francis Martin Drexel con el curioso *Retrato de Joaquín Campino y Salamanca* realizado en 1827. En conjunto, son obras⁴² que dan cuenta, en la década de 1820, de una nueva postura y resoluciones plásticas marcadas por esta apertura de la nueva nación al mundo.

Imagen superior
Sala curatoria Juan
Manuel Martínez, de la
exposición *Arte en Chile:*
3 miradas, muestra
permanente de la Colección
del MNBA

Imagen páginas 58 - 59
CHARLES WOOD
Naufragio del Arethusa,
Valparaíso 1826
1826

⁴¹ Liverpool, 25 de abril de 1793 - Londres, 19 de febrero de 1856. Pintor, ingeniero, marino y militar británico que se radicó en Chile. Diseñó el Escudo Nacional de Chile, adoptado por el Gobierno en 1834, incorporando al huemul y el cóndor. Diseñó además los primeros sellos del naciente Estado.

⁴² De la colección del Museo Histórico Nacional, en préstamo en la muestra.

⁴⁰ *Op.cit.*, pp. 191-192.



La construcción de la imagen del territorio

LA CONSTRUCCIÓN DE LA IMAGEN DEL TERRITORIO

La apertura de Chile al comercio internacional después de su independencia y la creciente llegada de europeos y norteamericanos, hizo del país un destino para viajeros, naturalistas, exploradores y artistas que dieron cuenta de este territorio y su monumentalidad natural. Uno de estos, artista y aventurero por naturaleza, fue Johann Moritz Rugendas.

El 1 de julio de 1834, desembarcó en Valparaíso. No era su primer viaje a América; ya en el marco de la expedición del barón de Langsdorff (cónsul general de Rusia en el Brasil Imperial), Rugendas había viajado como dibujante, tomando contacto con el paisaje exótico que dio a conocer en sus obras a su regreso a Alemania.

En su segundo viaje, se establece en Valparaíso y Santiago, relacionándose con la elite, lo que le facilita entrevistarse con el presidente Prieto, quien le otorga un pasaporte para viajar

por Chile.⁴³ Este contacto con las esferas de poder motivó la realización de obras de carácter histórico como son *La Batalla de Chacabuco y Maipú*⁴⁴ y la obra *Llegada del Presidente Prieto a la Pampilla*,⁴⁵ una suerte de crónica del festejo popular con la presencia del mandatario que ya en esa época había sancionado el 18 de septiembre como la fiesta oficial de Chile. En esta obra, que sigue los parámetros plásticos que se pueden apreciar en *La Batalla de Maipú*, Rugendas utilizó un trabajo de perspectiva; en primer plano los personajes de diferentes clases con sus indumentarias —tomados de algunos dibujos previos—, en el segundo plano la acción principal —el cortejo oficial con el presidente— y en el fondo la visión del paisaje.

A comienzos de 1835 pretendió dirigirse al sur del país para poder registrar a los pueblos indígenas, pero el terremoto producido en la región del Biobío lo hace permanecer en la capital. El 10 de abril se une a una campaña para apoyar a los damnificados del sur de Chile, obsequiando esta pintura.⁴⁶ José de la Cavareda, en una nota del 6 de mayo de 1835, le agradece esta donación:

La Junta encargada de abrir suscripción decretada por el Supremo Gobierno en favor de los Pueblos del Sur, ha recibido con la distinguida nota de Ud. fecha 10 del mes pasado, el her-

43 Lago;(1998), pp 46 ss.

44 *La Batalla de Maipú*, colección Museo Histórico Nacional en préstamo Palacio de La Moneda.

45 Obra que proviene de la colección de Germán Vergara Donoso, legada al Museo en 1984 e ingresa en 1988.

46 Lago;(1998), pp 69-70.

Imagen páginas 60 - 61
Sala curatoria Juan
Manuel Martínez, de
la exposición *Arte en*
Chile: 3 miradas, muestra
permanente de la
Colección del MNBA

Imagen superior der.
ALEXANDER SIMON
Paisaje de Valdivia
1851

Imagen inferior der.
JOHANN MORITZ
RUGENDAS
Llegada del Presidente
Prieto a La Pampilla
1837

Departamento Colecciones



Departamento Colecciones





moso cuadro ha tenido bien remitir con el diseño que rifándose por conducto de la Comisión se invierta en el laudable objeto que ha efectuado su filantropía.⁴⁷

En este período, Rugendas conoce a gran parte de los artistas, viajeros y exploradores —como son Auguste Borget, Fitz Roy, Darwin y Conrad Martens, entre otros— y a Claudio Gay, para quien realiza algunos dibujos que posteriormente aparecerán en el atlas de este último. Rugendas fue un artista del Romanticismo que se sintió atraído por lo exótico y lo dramático, lo cual quedó plasmado en sus obras, tanto en dibujos como en pinturas, y estuvo especialmente interesado en las costumbres de los pueblos de América, a los que describe con exactitud y le sirven como inspiración para sus obras. Así mismo, retrató a la elite local de la época, donde participó activamente en sus salones y círculos. En el caso de Chile, el tema indígena, las tradiciones y estereotipos populares y el paisaje fueron los temas más elaborados, lo que se suma al retrato de la elite social.

Parte de la práctica pictórica de Rugendas fue la de crear bocetos y repetir sus obras, esto en relación con la idea de la *Naturgemälde*, el “cuadro de la naturaleza”, donde siguió las

⁴⁷ Lago; (1998), cita 3, pp 73-74.



Imagen der. e izq.
JOHANN MORITZ
RUGENDAS
**El huaso y la
lavandera**
1835

instrucciones de Humboldt, como también los preceptos de la Academia, basándose en una rigurosa observación del paisaje y de los personajes y así mismo del trabajo del color.⁴⁸ Es por esto que la pintura de costumbres y etnográfica se hace especialmente importante en la obra de Rugendas, ya que desarrolló el tema de la singularidad étnica en los estudios de la población, siguiendo la pauta del artista viajero. No obstante, en Chile desarrolló también otros temas y sin duda tuvo una mirada distinta desde la perspectiva plástica.⁴⁹

El huaso y la lavandera es un célebre boceto de Johann Moritz Rugendas, ingresado a la colección del Museo a través de la compra de la colección de Luis Álvarez Urquieta en 1939. Una obra que se ha transformado en un ícono de la pintura nacional y que tiene como fuente un dibujo donde se hace presente un diálogo entre el huaso y la mujer lavando.⁵⁰ Está dentro de las posibilidades que el *huaso* representado haya sido uno de los primeros amigos de Rugendas, el trasandino Juan Espinosa, con quien compartió vivienda recién llegado a Santiago y con quien realizaba constantes paseos, como da cuenta en la correspondencia de Espinosa a Rugendas, así como también de las andanzas románticas de ambos con mujeres chilenas.⁵¹

La construcción visual del paisaje en Chile sin duda se debe a las obras que realizaron los viajeros, expedicionarios científicos y artistas que visitaron el país después de su independencia. Marcada por los ciclos de las grandes exploraciones, la visión del paisaje entendida como la representación de la morfología física de un lugar geográfico se enfrentó a la interpretación subjetiva de la creación

48 Diener;(1997), p. 34.

49 *Op.cit.*, p. 47.

50 En la colección de dibujos de la Staatliche Graphische Sammlung de München.

51 Carta de Juan Espinosa, 20 de noviembre de 1835, en Richter;(1954), pp. 152-155.

artística. Ese fue el desafío de los artistas y su vinculación con el ámbito científico al incorporarse a equipos exploratorios cuya finalidad fue la de generar imágenes para el estudio de la ciencia.

Un registro que apunta a esta concepción es la obra de Alexander Simon (1805-1852), quien en 1850 llegó al puerto de Corral con su hijo. Al año siguiente viajó al sur, incluido Chiloé. De este período son las obras que el Museo posee, las cuales fueron compradas en 1939 a Luis Álvarez Urquieta y que estaban atribuidas a Vicente Pérez Rosales. En estas piezas, Simon despliega una descripción de la naturaleza austral.⁵²

No obstante, el desarrollo de la fotografía y los nuevos estilos artísticos, así como también el rol y la posición del artista en la sociedad de mediados de siglo, determinó un cambio en la valoración de este género. En este sentido, en las décadas siguientes, la Academia de Pintura no consideró al paisaje como un género de importancia en la formación de los alumnos, pues funcionaba dentro de una lógica de un buen fondo para motivos históricos, religiosos y mitológicos, o simplemente como copia idéntica de la naturaleza.

Esta suerte de negación del paisaje por parte de la Academia no anuló el desarrollo de dicho género en las Bellas Artes en Chile; Antonio Smith fue un claro ejemplo de ello, como también pintores y dibujantes que le precedieron. Ya en la segunda mitad del siglo XIX, la pintura del paisaje se convirtió en una “moda” y el *Salón* la reconoció y le dio una carta de ciudadanía.

52 Rodríguez;(1977).



LA FORMACIÓN DE LA IMAGEN, LA ACADEMIA

Con una naciente República en estado de organización, se hizo necesario que la educación artística fuera de carácter oficial por parte del Estado. En este sentido, las jóvenes naciones americanas fueron receptivas al concepto de pintura oficial. Los maestros de las academias eran —en su mayoría— profesores europeos que enseñaban un tipo de arte destinado a satisfacer la demanda social de la burguesía o del poder político, lo que se acrecentó por un circuito del mercado del arte cuya finalidad era la satisfacción del coleccionista y del encargo privado, así como del estatal.

Este fue el contexto en que se generó la Academia de Pintura, creada bajo el Gobierno de Manuel Bulnes en 1849, cuyo primer director fue el pintor italiano Alejandro Ciccarelli. Esta respondía al deseo del Gobierno de formar a los contingentes de pintores a los que se pedía

La formación de la i
la Academia

un trabajo artístico que se mantuviera y observara los principios clásicos sin exageraciones, pero por sobre todo entender que las artes tienen un fin ejemplar, moral y educativo en sus manifestaciones.

La formación de la Academia de Pintura y la acción formativa de los primeros maestros, Ciccarelli y Kirchbach, significó la construcción de las bases de una institucionalidad instructiva en lo artístico que marcó a los pintores nacionales del siglo XIX. Sin duda, la Academia fue la primera impulsora de la visualidad como un elemento pedagógico. Los Gobiernos entendieron que la inversión en materia del arte, tanto en las referencias de la escultura monumental como en la pintura histórica y alegórica, eran fundamentales. Este arte debía subyugar, enternecer y provocar sentimientos de afinidad con la heroicidad, por lo que los géneros históricos, mitológicos y religiosos en la pintura de caballete tenían una gran eficacia en la opinión pública de la época.

Gran parte de estas obras fueron presentadas al público con espectacularidad en los salones oficiales, exposiciones internacionales, teatros o actos patrióticos para círculos sociales establecidos. Existía una suerte de consagración de estas, situación que se repetía en los monumentos públicos, los que posteriormente serían difundidos a través de ilustraciones, obras de litógrafos y posteriormente con la fotografía. Es así que dichas obras no solo escenificaban actos históricos o alegóricos, sino que se les confería un aura de objetos culturales de gran

Imagen páginas 68 - 69
Sala curatoria Juan Manuel Martínez, de la exposición *Arte en Chile: 3 miradas*, muestra permanente de la Colección del MNBA

Imagen der.
ALEJANDRO CICCARELLI
El árbol seco
sin fecha





relevancia. La función educadora que se les asignó las transformó en vehículos de identidad usados por los Gobiernos para legitimar su idea de nación.

A través de Ciccarelli es posible vislumbrar la evolución del pensamiento artístico presente en los nuevos países americanos.⁵³ En su discurso da cuenta de los objetivos de la Academia y su rol para las nuevas naciones, donde el Estado se servía del arte. Por lo que la figura de Ciccarelli no solo se concretó en un aporte plástico, sino también en una extensión hacia la política, donde se puede visualizar el estado del arte nacional. En septiembre de 1849, en el contexto de las celebraciones patrias, Ciccarelli mostró algunas de sus obras: *Cristóbal Colón* y *Pedro de Valdivia*, piezas encargadas para la decoración del Palacio de Gobierno.⁵⁴

Su obra *El árbol seco* se manifiesta como un bosquejo con un trabajo plástico minucioso, el que se puede contemplar en su conjunto en la obra *Vista de Santiago desde Peñalolén*, de 1853.⁵⁵

⁵³ Alves;(2009), p. 263.

⁵⁴ Rodríguez;(1989), p. 350.

⁵⁵ Colección Banco Santander, Santiago de Chile.

Departamento Colecciones



Imagen izq.
GIOVANNI MOCHI
Una vestal
1867

Imagen der.
ERNEST SIGISMUND
KIRCHBACH
La Fragua de Vulcano
ca. 1869-74

Posteriormente, Mochi siguió la misma senda, tal como se aprecia en su obra *Una vestal*, de 1867,⁵⁶ donde recurre a la lógica de la pintura de historia a fin de escenificar de mejor forma el ambiente *alla antica* de la temática romana:

*Entre las telas que trajo de Europa, se halla su Vestal, que hoy adorna una de las salas universitarias esa hermosa mujer romana, vestida severamente de blanco, la cual, triste i pensativa, con un brazo sobre el ara, después haber dejado apagarse el fuego sacro, medita sobre las consecuencias de su crimen. Este cuadro era muy aplaudido por don Antonio Varas, el político siempre austero i siempre justo.*⁵⁷

La formación de la Academia también influyó en el ámbito de la escultura. En 1850, llegaron de Europa 12 estatuas y 40 bustos para la clase de dibujo.⁵⁸ Un ejemplo lo encontramos en la obra de Nicanor Plaza (1844-1918) *El jugador de Chueca* (1880)⁵⁹ y en la obra de José Miguel Blanco (1839-1897), *Galvarino* (1873),⁶⁰ donde, con una mirada académica en los modelos se aborda una temática de carácter nacional, como el relato fundacional de la nación a través de la figura del indígena.

Imágenes página 74 - 75
NICANOR PLAZA
El jugador de Chueca
1880

Imagen páginas 76 - 77
Sala curatoria Juan
Manuel Martínez, de
la exposición *Arte en
Chile: 3 miradas*, muestra
permanente de la
Colección del MNBA



Juan Carlos Gutiérrez

56 SURDOC 2-1289, obra que ingresa en 1911 desde la Universidad de Chile.

57 Ver Amunátegui; (1892), pp. 232-239.

58 Rodríguez; (1989), p. 350.

59 SURDOC 2-1413. Bronce fundido y patinado. Comprado al autor por la Comisión de Bellas Artes en 1889.

60 SURDOC 2-762. Mármol tallado. Donación de Félix Corte Bórquez en 1989.



La formación de la im la Academia

La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando se funda en 1764 por el rey Carlos III, tras la creación de la Real Academia de San Fernando en 1763, para promover el arte y la cultura en España. Su objetivo principal es el estudio y la conservación de las artes y las ciencias, así como la formación de los artistas y la promoción de su obra.

La Academia de Bellas Artes de San Fernando fue creada por el rey Carlos III en 1764, tras la creación de la Real Academia de San Fernando en 1763. Su objetivo principal es el estudio y la conservación de las artes y las ciencias, así como la formación de los artistas y la promoción de su obra. Entre sus miembros se encuentran artistas de gran relevancia en la historia del arte español.

Desde su creación, la Academia ha promovido el arte con especial intensidad, organizando exposiciones, concursos y becas para artistas. Su influencia ha sido decisiva en la formación de la cultura artística española y en la promoción de su obra.





LA SEDUCCIÓN DEL SALÓN

En enero de 1843, el pintor francés Raymond Monvoisin llegó a Santiago logrando éxito dentro de la elite chilena, en especial con el género del retrato y de la pintura de historia. Su figura planteó una renovación en la plástica nacional, no solo con las obras que trajo como carta de presentación sino por la gran galería de retratos que realizaron tanto él como su taller. Considerado como uno de los fundadores del arte nacional por la historiografía local, logró, durante su permanencia en Chile, formar un taller y un círculo de artistas entre los que se encontraban Clara Filleul y Francisco Javier Mandiola.

Monvoisin y los pintores que lo rodeaban dieron cuenta de un sistema de las artes en el Chile de mediados del XIX configurando circuitos comerciales, comitentes y exposiciones públicas que animaron la escena artística nacional de este período. Una práctica artística esencial fue el retrato. Los retratos de cuerpo entero significaron para Monvoisin los mayores recur-

La seducción del salón

sos plásticos no solo en lo relativo a la tarifa para el cliente, sino por lo espectacular de estos. Dos casos son destacables; el retrato de Julia Codesido de Mora, realizado en Lima en 1846,⁶¹ y el de Juan de Dios Victoriano Martínez del Campo y Gutiérrez, realizado en 1849.⁶²

El primer caso es una de las obras donde resalta el trabajo del vestuario del personaje retratado —que se destaca de toda su producción de retratos femeninos— donde la indumentaria se caracteriza por el uso de terciopelo negro o rojo, acentuando la tonalidad de la piel de las retratadas y confiriéndoles un estatus mayor. Esto correspondería a una opción del pintor que no se relaciona con la gran cantidad de telas presentes en el mercado chileno del período. De la misma forma, hay una ausencia de la representación de telas labradas, sin duda por la limitación de tiempo y recursos, optando por textiles lisos. El caso del retrato de Codesido sería una excepción.⁶³ En el retrato masculino se hace presente la sobriedad de la representación, pero a través de algunos símbolos, como son las insignias militares, paisajes de fondo o las inscripciones, se puede develar el estatus del personaje.

Esto también se puede apreciar en el retrato de Martínez del Campo, nacido en Barraza, Región de Coquimbo, el 8 de marzo de 1799. Su padre fue Francisco Martínez del Campo Blanes y Gómez, establecido en la ciudad de La Serena, y de Francisca Gutiérrez Vértiz Pereda Cárcamo y Barrientos, de

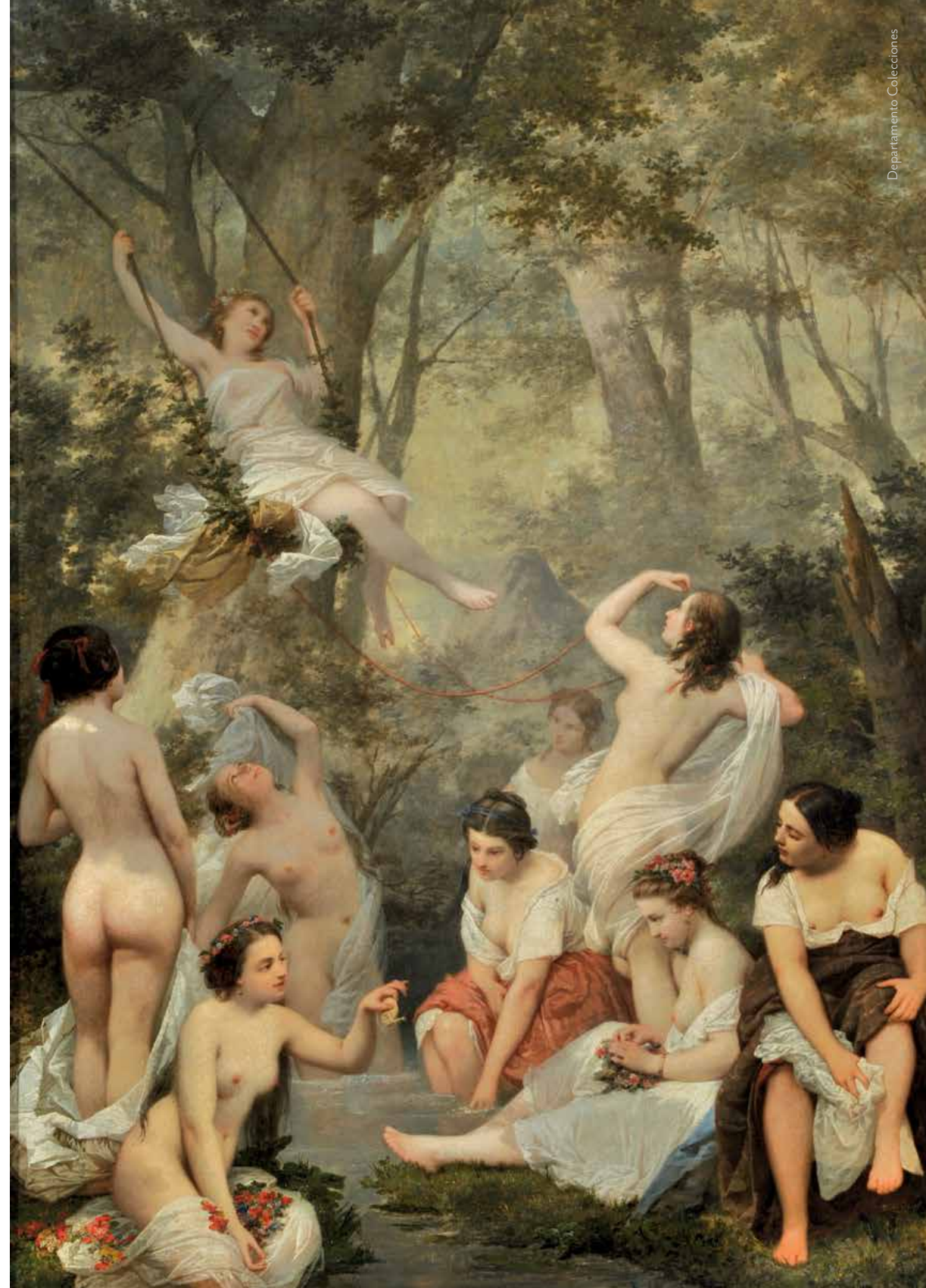
61 SURDOC 2-144, donación de Emilio Bello Codesido en 1954.

62 SURDOC 2-1312, donación de la Familia Martínez Rivas en 1963.

63 Alvarado; (2013).

Imagen páginas 78 - 79
Sala curatorial Juan
Manuel Martínez, de
la exposición *Arte en
Chile: 3 miradas*, muestra
permanente de la
Colección del MNBA

Imagen der.
RAYMOND
MONVOISIN
**Ninfas en el baño o
Baigneuses**
1851





Departamento Colecciones

Valparaíso. Juan de Dios Victoriano se casó con María Josefa Cuadros Pumareda, nacida en 1812; su matrimonio se realizó en la Parroquia del Sagrario el 23 de enero de 1834 y tuvieron nueve hijos. Este es un retrato que apela a la memoria, como aparece en la inscripción de la tela: "Recuerdo a mi Sra./Doña Josefa Mª Cuadros".

El retrato, en su calidad de género autónomo, tiene su función en que los hombres y mujeres representados buscaban mostrar una imagen muy determinada de sí mismos. Como una fuente primaria, obliga a un acercamiento con mirada crítica debido a que la información que nos puede entregar este género artístico está mediatizada por un conjunto de elementos —elementos tomados en cuenta a la hora de la puesta en escena en el taller del pintor o en el espacio oficial o doméstico del retratado—. El retrato trataba de mostrar al personaje de la mejor manera posible, constituyéndose en un aparato de representación que iba más allá de la vida doméstica, convirtiéndose así en un disfraz. Es la razón por la que muchos de los retratados aparecen ataviados con la refinación de una corte,



Departamento Colecciones

Imagen izq.
RAYMOND
MONVOISIN
Doña Julia Codesido
Oyaye de Mora
1846

Imagen der.
CLARA FILLEUL
Estudio de La
Pantanelli
sin fecha

independientemente de que la representación se sitúe en la intimidad de su hogar, ya que su objetivo era mostrar el papel que cumplían o deseaban cumplir en su sociedad.

En el caso de la obra de Clara Filleul, quien llegó a Chile en 1844,⁶⁴ la que realiza no es exactamente una copia de la obra de Monvoisin.⁶⁵ El caso más claro lo vemos en el retrato de Adelaida Corradi de Pantaneli,⁶⁶ en cuyo reverso se lee:

*Étude de la Pantanelli/
Dans le rôle de Norma d'après le/
portrait de R. Q. Monvoisin*

La obra no es una copia, y eso se debe a una noción de taller pero también de una personalidad y rasgos propios de la artista francesa y a la idea de valor de su trabajo.⁶⁷

El juego del taller entre Filleul y Monvoisin fue intenso. El retrato del Obispo de Diego Antonio de Elizondo Prado realizado por Clara Filleul⁶⁸ también fue ejecutado en otro formato por Monvoisin.⁶⁹ O, el caso más evidente, que es el del retrato de Dolores Urizar del Alcázar de Pando realizado por Monvoisin en 1850⁷⁰ y del realizado por Clara Filleul, sin fecha,⁷¹ donde el mismo personaje es retratado de forma distinta. Clara Filleul, a partir de 1851, se independizó del taller de Monvoisin,⁷² y, a pesar de su estadía en Chile, ella siguió exponiendo en el Salón de París desde 1842 a 1878.⁷³

64 Ver estudio de Ramón; (2013), cita 14, p29.

65 De la colección del Museo Histórico Nacional.

66 SURDOC 2-1052. Óleo sobre tela. Donación de familia Monvoisin en 1946.

67 Ramón; (2013), pp. 37-38.

68 SURDOC 2-1050. Óleo sobre cartón. Donación de familia Monvoisin en 1946.

69 SURDOC 2-1309. Óleo sobre tela. Proveniente del Museo Histórico Nacional.

70 SURDOC 2-145. Óleo sobre tela. Sin antecedentes de ingreso.

71 SURDOC 2-1053. Óleo sobre tela. Donación de Gabriel Pando Ocampo en 1941.

72 Rodríguez; (1989), p. 359.

73 Bénézit; (1976), Tomo 4, p. 366.

Imagen de:
**RAYMOND
MONVOISIN
Don Victoriano
Martínez
1849**

Departamento Colecciones



El retrato, género preferido por la burguesía urbana en América, fue rápidamente desplazado por el daguerrotipo a partir de 1840, y luego por el avance de la fotografía, lo cual obligó a los pintores a una rápida reconversión para transformarse en fotógrafos y litógrafos a fin de asegurar su supervivencia. No obstante, se generó un diálogo: los pintores fueron fotógrafos y los fotógrafos incursionaron en el arte del retrato, el que a pesar de la popularidad de la fotografía no perdió su estatus social.

En el ámbito del retrato femenino, el arte occidental, desde el Renacimiento, reflejó una visión individual del estatus social y del rol familiar de la mujer; como hija, esposa y madre, todos roles que daban cuenta de la mujer ideal. Ellas son retratadas generalmente sentadas, vestidas festivamente —a diferencia de los retratos de donantes—, y llevan joyas en sus cabezas, manos y cuellos. Algunas son representadas con un libro en la mano; el que podría ser devocional, para mostrar su religiosidad, o de otra lectura, intentando dar cuenta de su intelectualidad o su formación culta. La mujer debía ser vista, y se aprovechaban sus gestos personales como la lectura, donde se daba cuenta del refinamiento social y cultural, así como también del cultivo de las artes o de la música. Este parámetro de representación dominó buena parte del siglo XIX, dando cuenta de una ideología burguesa, donde hombres y mujeres circulaban en esferas separadas; los varones en el ámbito público y las mujeres virtuosas en el hogar, pensamiento y representación que se consolida en el arte del siglo XIX.

La llegada a Chile de Monvoisin y de Filleul no se puede entender sin el contexto político-social que vivió el país en ese momento, inmerso en la llamada generación de 1842, y su relación con Europa, específicamente con el modelo de

Imagen de:
FRANCISCO JAVIER
MANDIOLA
Retrato de mi hermana
1842

*Imagen páginas 88 - 89,
96 - 97, 100 - 101 y retiro
contra portada*
Sala curatoria Juan Manuel
Martínez, de la exposición
Arte en Chile: 3 miradas,
muestra permanente de la
Colección del MNBA

Francia. Monvoisin y Filleul visibilizaron con su trabajo a una elite local que transitaba en los salones. Mandiola ingresó al taller de Monvoisin en 1844 y, entre 1845 y 1846, pintó a su hermana María del Tránsito siguiendo la retratística impuesta por Monvoisin.

Salones, tertulias, círculos literarios e instituciones culturales estatales en el Chile de mediados de siglo XIX dieron cuenta de un sistema de las artes donde comitentes y artistas —pintores formados en la Academia y otros provenientes del extranjero— tejieron una producción artística siguiendo la tradición y el canon europeo.

Departamento Colecciones



A gallery room with several framed paintings on the wall and a glass display case in the foreground. The room has a wooden floor and a white wall. The paintings are in various styles and are displayed in a row. A glass display case is in the foreground, and a white wall is in the background.

LISTADO DE OBRAS



VIRGINIO ARIAS
Estudios
ca. 1889
37 x 31 cm



VIRGINIO ARIAS
Estudios
ca. 1889
46 x 39 cm



GASPAR MIGUEL DE BERRIO
Patrocinio de San José
1744
137 x 160 cm



JOSÉ MIGUEL BLANCO
Galvarino
1873
Alto 83 cm



DESCONOCIDO
A Devoción de Don Manuel de Salzes y de Doña Francisca Infante o Don Manuel de Salzes y familia
1767
106 x 86 cm



DESCONOCIDO
Fray Pedro Bardesi y los pobres
siglo XVIII
24 x 18 cm



DESCONOCIDO
Inocencia
siglo XVII
44 x 30 cm



JOSÉ GIL DE CASTRO
Don Bernardo O'Higgins, Director Supremo
1821
44 x 34 cm



JOSÉ GIL DE CASTRO
Don Ramón Martínez de Luco y Caldera y su hijo Don José Fabián
1816
106 x 81 cm



JOSÉ GIL DE CASTRO
Doña Mercedes Villegas Romero y Águila, 1819
108 x 82 cm
Col. Museo Histórico Nacional



DESCONOCIDO
Retrato de Doña Josefa González Ponce de León
ca. 1834
75 x 62,2 cm
Col. Museo Histórico Nacional



DESCONOCIDO
Sagrado corazón y Santa Gertrudis
siglo XVIII
35 x 26 cm



FRANCIS MARTIN DREXEL
Retrato de Joaquín Campino y Salamanca
1827
77 x 64,5 cm
Col. Museo Histórico Nacional



JOSÉ GIL DE CASTRO
Retrato de Doña Francisca Izquierdo Jaraquemada Romero y Águila
1814
96,4 x 75 cm
Col. Museo Histórico Nacional



JOSÉ GIL DE CASTRO
Santo Domingo
1817
72 x 47 cm



ALEJANDRO CICCARELLI
El árbol seco
sin fecha
39 x 36 cm



DOMENICA MONVOISIN
Retrato de Monvoisin
sin fecha
12 x 10 cm



CLARA FILLEUL
Estudio de La Pantanelli
sin fecha
34 x 24 cm



CLARA FILLEUL
Don Francisco Arriagada
sin fecha
36 x 27 cm



MARTÍN DE PETRIS
Retrato de Estanislao Recabarren Pardo de Figueroa
ca. 1797
96 x 69 cm
Col. Museo Histórico Nacional



DESCONOCIDO
Conversión de San Agustín
siglo XVIII
31,8 x 41 cm



DESCONOCIDO
Dios Padre
siglo XVIII
128 x 59 x 30 cm



CLARA FILLEUL
Doña Josefa Pinto Díaz de Valledor
1852
37 x 29 cm



CLARA FILLEUL
Retrato de señorita Rosales
sin fecha
25 x 19 cm



CLARA FILLEUL
Retrato de Doña Pepita Reyes
sin fecha
27 x 20 cm



CLARA FILLEUL (At.)
**Retrato del Almirante
Manuel Blanco Encalada**
sin fecha
31 x 18 cm



CLARA FILLEUL
Retrato del Obispo Elizondo
sin fecha
26 x 20 cm



ANTONIO GANA
El Caballero de la Golilla
sin fecha
22 x 15 cm



GIOVANNI MOCHI
Una vestal
1867
246 x 165 cm



GIOVATTO MOLINELLI
Antigua Cañada de Santiago
1861
38 x 46 cm



GIOVATTO MOLINELLI
El Campo de Marte
1859
57 x 78 cm



AMADEO GRAS
**Retrato de Doña Rafaela Bezanilla
y Bezanilla de Ovalle**
ca. 1830
76,5 x 63,5 cm
Col. Museo Histórico Nacional



JOHAN HEINRICH JENNY
Don Gabriel de Larraín y Aguirre
1825
62 x 49 cm
Col. Museo Histórico Nacional



ERNEST SIGISMUND KIRCHBACH
Dido y Eneas
ca. 1869-74
43 x 61 cm



RAYMOND MONVOISIN
El columpio
sin fecha
128 x 107 cm



RAYMOND MONVOISIN
**Doña Juana la Loca y Felipe el Hermoso
moribundo**
sin fecha
35 x 27 cm



RAYMOND MONVOISIN
**Dolores Urizar del Alcázar de
Pando**
1850
88 x 68 cm



ERNEST SIGISMUND KIRCHBACH
La Fragua de Vulcano
ca. 1869-74
58 x 81 cm



MAESTRO SANROQUE (At.)
Adoración de los pastores
primera mitad siglo XVII
152,5 x 82,5 x 11 cm



MAESTRO SAN ROQUE (At.)
Santiago Apóstol en las Navas de Tolosa
primera mitad siglo XVII
85 x 140 x 10 cm



RAYMOND MONVOISIN
**Doña Luisa Gómez Díaz
de Reyes Saravia**
1844
75 x 60 cm



RAYMOND MONVOISIN
Ninfas en el baño o Baigneuses
1851
150 x 103 cm



RAYMOND MONVOISIN
Paisaje
1864
73 x 117 cm



FRANCISCO JAVIER MANDIOLA
Cabeza de estudio
sin fecha
44 x 34 cm



FRANCISCO JAVIER MANDIOLA
Mi hijo Ignacio
sin fecha
36 x 31 cm



FRANCISCO JAVIER
MANDIOLA
Retrato de mi hermana
1842
101,5 x 81,5 cm



RAYMOND MONVOISIN
**Doña Carmen Alcalde y Velasco
de Cazotte**
1843
94 x 65 cm



RAYMOND MONVOISIN
Don Victoriano Martínez
1849
217 x 134 cm



RAYMOND MONVOISIN
**Doña Julia Codesido
Oyaye de Mora**
1846
66 x 56 cm



RAYMOND MONVOISIN
**Retrato de Don Ventura Ruiz
Irrázaval**
1849
56 x 66 cm



RAYMOND MONVOISIN
**Doña Rosa Tadea Reyes
Saravia de García**
1843
72 x 54 cm



NETESIO JOSÉ MORALES
**Retrato del Obispo José Ignacio
Cienfuegos**
1822
21,5 x 17,4 cm
Col. Museo Histórico Nacional



KARL ALEXANDER SIMON
Paisaje de Valdivia
1851
20 x 29 cm



KARL ALEXANDER SIMON
Primer aspecto de Puerto Varas
1852
25 x 33 cm



MELCHOR PÉREZ DE HOLGUÍN
La huida a Egipto
1715
80 x 56 cm



MATEO PÉREZ DE ALESSIO
**Sagrada familia o La pérdida de
Jesús y su hallazgo en el templo**
ca. 1605
267 x 226 cm



NICANOR PLAZA
El jugador de Chueca
1880
153 x 75.5 x 63 cm



ANTONIO SMITH
Claro de Luna
1859
36 x 61 cm



ANTONIO SMITH
**La última paleta utilizada
por el pintor**
sin fecha



CHARLES WOOD
**Nafragio del Arethusa,
Valparaíso 1826**
1826
68 x 88 cm



JOHANN MORITZ RUGENDAS
El huaso y la lavandera
1835
30 x 23 cm



JOHANN MORITZ RUGENDAS
**Llegada del Presidente Prieto a
La Pampilla**
1837
70 x 92 cm



JOHANN MORITZ RUGENDAS (At.)
**Rodeo de huasos maulinos en los
llanos de la mariposa**
1836
43 x 52 cm

BIBLIOGRAFÍA





EQUIPO MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES

Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos (Ty P)

Alan Trampe

Director Museo Nacional de Bellas Artes

Roberto Farriol

Secretaría dirección

Verónica Muñoz

Exhibiciones temporales

María de los Ángeles Marchant

Curadoras

Gloria Cortés Aliaga

Macarena Goldenberg

Curadores invitados

Alberto Madrid

Juan Manuel Martínez

Patricio M. Zárate

Comunicaciones, relaciones públicas y marketing

Paula Cárdenas

María Arévalo

Cecilia Chellew

Diseño

Lorena Musa

Mediación y Educación

Natalia Portugueseis

Graciela Echiburú

Paula Fiamma

Yocelyn Valdebenito

Gonzalo Bustamante

María José Cuello

Benjamín Sánchez

María Celeste Iglesias

Antonia García

Departamento de Colecciones, Conservación

Marianne Wacquez

Nicole González

Natalia Keller

María José Escudero

Camila Sánchez

Talia Angulo

Cecilia Guerrero

Marta Mitjans

Asistente de investigación y administración de sitio web

Cecilia Polo

Administración y finanzas

Rodrigo Fuenzalida

Mónica Vicencio

Marcela Krumm

Soledad Jaime

Autorización de salida e internación de obras de arte

Marta Agustí

Arquitectura y mantención

Fernando Gutiérrez

Museografía

Ximena Frías

Marcelo Céspedes

Gonzalo Espinoza

Carlos González

José Espinoza

Juan Carlos Gutiérrez

Mario Silva

Luis Carlos Vilches

Biblioteca y Centro de documentación

Doralisa Duarte

Nelthy Carrión

Juan Pablo Muñoz

Segundo Coliqueo

Audiovisual

Francisco Leal

Oficina de archivos y partes

Ivonne Ronda

Juan Pacheco

Custodia

Carlos Alarcón

Seguridad

Gustavo Mena

Sergio Muñoz

Eduardo Vargas

Pablo Véliz

José Tralma

Alejandro Contreras

Guillermo Mendoza

Luis Solís

Sergio Lagos

Pablo Pfeng

Maximiliano Villela

Warner Morales

Luis Serrano

Museo Sin Muros

Patricio M. Zárate

CATÁLOGO

Textos

Roberto Farriol

Juan Manuel Martínez

Diseño

Lorena Musa

Fotografías

Darío Tapia

Juan Carlos Gutiérrez

Departamento Colecciones

Edición de texto

Alicia Simmross

Invita:



dibam | DIRECCIÓN DE BIBLIOTECAS, ARCHIVOS Y MUSEOS

Colabora:



Auspiciador MNBA



Media partner:





Este catálogo fue impreso por Andros Impresores con motivo de la exposición *Arte en Chile: 3 miradas*, muestra permanente de la Colección del MNBA inaugurada en el Museo Nacional de Bellas Artes de Santiago de Chile el 20 de marzo de 2014.

Impreso en noviembre de 2014, con un tiraje de 3000 ejemplares, en papel Couché de 170 grs.

ISBN: 978-956-8890-23-0

Reservados todos los derechos de esta edición © Museo Nacional de Bellas Artes.

3 MIRADAS

ARTE

en CHILE

3 MIRADAS

ARTE

en CHILE