

Marcelo Marino. "Raymond Monvoisin. El estilo y la práctica pictórica como dispositivos para la transferencia de las modas y de modelos de apariencia", *TAREA 7* (7), pp. 34-51.

RESUMEN

Las circunstancias políticas de los países sudamericanos a mediados del siglo XIX unidas al intenso desarrollo de la cultura visual tanto en Europa como en toda América Latina tuvieron un impacto fundamental en la manera de construir la apariencia. Este artículo busca explorar los vínculos entre estilo y representación de las modas en algunas obras del pintor francés Raymond Quinsac Monvoisin, activo en Argentina, Chile, Perú y Brasil. Si bien la difusión de las modas se logró en gran medida gracias a la circulación de grabados y revistas, el rol de la pintura de retratos fue fundamental en la exhibición de las maneras de vestir, de posar y de mostrarse en público. En este sentido, los modos de pintar y de representar, importados por artistas como Monvoisin, sus tradiciones pictóricas, la enseñanza académica recibida, su pertenencia a comunidades artísticas europeas más regionales primero y más urbanas después dejaron una impronta en la manera de vestir a sus retratados. La presencia de estilos de vestir de gusto francés, inglés u orientalista se dejó ver en sus obras y se trasladó a las de sus discípulos al tiempo que también influyó en los gustos y la percepción de clientes y de espectadores locales.

Palabras clave: *Moda, representación, apariencia, estilo, Monvoisin.*

ABSTRACT

"Raymond Monvoisin. Style and Pictorial Practice as Devices for the Transference of Fashions and Models of Appearance"

The political circumstances of the South American countries in the mid-nineteenth century, together with the intense development of Visual Culture both in Europe and throughout Latin America, had a fundamental impact on the way of fashioning the appearance. This article focuses on the links between Style and Representation of fashion in some works by the French painter Raymond Quinsac Monvoisin active in Argentina, Chile, Peru and Brazil. Although the diffusion of fashions was achieved largely thanks to the circulation of prints and magazines, the role of portrait painting was fundamental in the exhibition of the ways of dressing, posing and showing oneself in public. In this sense, the techniques of depiction and representation, imported by artists such as Monvoisin, his pictorial traditions, the academic teaching, his inscription in regional and urban European artistic communities, left an imprint on the way he fashioned his models. The presence of French, English or Orientalist styles of dress was observed by his disciples in his works and carried over influencing the tastes and perception of a broader group of local clients and spectators.

Keywords: *Fashion, representation, appearance, style, Monvoisin.*

Raymond Monvoisin

El estilo y la práctica pictórica como dispositivos para la transferencia de las modas y de modelos de apariencia

Marcelo Marino¹

Algunas de las siguientes reflexiones sobre las cuestiones de la representación de la moda en la pintura latinoamericana del siglo XIX surgieron en ocasión del Congreso LASA 2019 (Boston, Estados Unidos) en torno del panel organizado por las doctoras Sandra Szir y María Lía Munilla Lacasa, “Objetos migrantes, fronteras y transculturalidad. Arte y cultura visual en el siglo XIX”. Puntualmente, el tema de la convocatoria se presentó propicio para reparar en el vínculo entre las prácticas artísticas y las estrategias para la representación de la apariencia en la pintura de artistas que viajaron desde Europa a Sudamérica durante la primera mitad del siglo XIX. Comentaré en este texto algunas obras del pintor francés Raymond Quinsac Monvoisin por ser un caso paradigmático de transferencia y difusión de un estilo y una práctica artística que tuvo un importante impacto en los países que el pintor visitó en nuestro continente.²

1 Investigador independiente. marinomarcelo@live.com.ar. <https://orcid.org/0000-0003-3146-1232>.

2 Algunas de las inquietudes que ocupan este artículo están vinculadas con el proyecto transnacional de estudio y catalogación de la obra de Raymond Monvoisin. Coordinado por Roberto Amigo, el nombre del proyecto conjunto entre Chile, Argentina, Perú y Brasil es “Monvoisin en América. Catalogación razonada de la obra de Raymond Quinsac Monvoisin y sus discípulos”.

La adecuada representación de la apariencia se tornó un problema de importancia para los y las artistas dedicados a la pintura de retratos durante el largo siglo XIX. Con el uso de la palabra “apariencia” es necesario precisar que esta hace referencia no solo a las modas y a las prendas de vestir con los que son representados los retratados, sino también al repertorio de poses, gestos y actitudes negociados entre clientes y artistas. Así, el estudio de la apariencia incrementa la densidad de las observaciones que la historia de la moda puede aportar a la historia del arte.

Si, por un lado, en sus usos primeros, la historia de la moda ha sido un útil instrumento para la datación de retratos, el género mismo frecuentemente es escurridizo en este aspecto, plantea interrogantes que suponen ir más allá de la vestimenta y nos lleva a tratar de descifrar la apariencia de los retratados. Por definición, en la noción misma de apariencia encontramos un espacio de probabilidad y de contradicción que en muchas ocasiones juega un papel central en la retórica de un retrato. Las acepciones de esta palabra, además de aludir al aspecto exterior de algo o de alguien, apuntan al carácter móvil y engañoso que la apariencia contiene. Así, el diccionario de la Real Academia Española de la lengua presenta los siguientes sentidos: “verosimilitud, probabilidad” y “cosa que parece y no es”. La última acepción, de sumo interés pues comprende la imagen pintada, es una referencia teatral: “En los corrales de comedias, escena pintada sobre un lienzo, representada por actores o montada con muñecos y tramoyas, que se ocultaba tras el telón de fondo y se descubría en un determinado momento con la intención de causar sorpresa”.

Así, la cuestión de la apariencia haría alusión al artificio, a la habilidad y al ingenio con que está hecho algo con el fin de impresionar a un espectador. Esto también supondría por definición un predominio de la elaboración artística por sobre la naturalidad. Este sentido performático contenido en la palabra y proveniente de un objeto de ilusión utilizado en escena en la comedia áurea del Siglo de Oro español podría superponerse a la construcción que en definitiva es un retrato.³ Es así que la cuestión de la apariencia y de su representación competen a los actores de esta particular puesta en escena, es decir, tanto al sujeto que se dispone para ser retratado y que construye su subjetividad para tal fin, como también a las habilidades del artista. En esta coyuntura, la vestimenta juega un rol esencial.

3 Abel Alonso Mateos. “El teatro barroco por dentro. Espacios, escenografía y otros recursos de la comedia áurea”, *Per Abbat. Boletín filológico de actualización académica y didáctica* 2, 2007, pp. 7-46.

La pertinencia de la observación de la moda para desentrañar la difusión, la transferencia y las adaptaciones de los estilos artísticos de pintores como Monvoisin en su periplo sudamericano estará en el centro de algunos de los ejemplos que revisaré a continuación. También pretendo señalar la importancia de la consideración de las habilidades y modos del artista para representar la indumentaria y de qué forma en las variaciones de esos modos se revelaron diferentes momentos en su producción pictórica.

Ligado a esto, otro de los tópicos ineludibles en cuanto a la figura del pintor tiene que ver con el espacio de privilegio que ha ocupado siempre en la historia del arte, notablemente de Argentina y Chile. Cabe preguntarse si algo de la fortuna crítica e historiográfica de Monvoisin no merecería ser considerado en parte a la luz de estas capacidades y estrategias para representar las modas, la indumentaria y la apariencia.⁴ Con la palabra “estrategias” quiero hacer alusión también a las negociaciones entre artista y comitente, pero también a las técnicas de taller que se desarrollaron para la representación de la vestimenta notablemente durante el período de establecimiento de Monvoisin en Santiago de Chile. En el entorno de este taller, esto significa también reconocer el rol central de la pintora Clara Filleul en la investigación y puesta en práctica de diversos procedimientos para la representación de textiles en sus propias obras y en aquellas realizadas en coautoría con Monvoisin.⁵

Otra de las cuestiones relevantes para situar la producción de retratos de Monvoisin fue su proyecto de pintor. Tanto él como sus colegas en las diferentes instancias de formación y profesionalización en Burdeos, París y Roma enfrentaron, desde el momento revolucionario europeo, el desafío impuesto por un contexto político y social turbulento e inestable. Estos cambios afectaron, fragmentaron y modificaron las instituciones artísticas en diversas ocasiones y por períodos de distinta duración. La práctica artística, la fuerte competencia, la crisis y ampliación de los

4 Inútil es hacer aquí un recuento de la abundantísima historiografía que designa a Monvoisin como el mejor pintor de entre el grupo de artistas viajeros que transitaron por Sudamérica durante la primera mitad del siglo XIX.

5 Sobre el rol de la pintora, escritora e ilustradora Clara Filleul hay una intensa investigación en curso encabezada por Gloria Cortés Aliaga en el marco del proyecto de investigación citado sobre Monvoisin. Este incluye el análisis de la obra de sus colegas como Filleul y de sus discípulos y discípulas. Algunos avances de esta investigación pueden consultarse en Gloria Cortés Aliaga y Jaime Cuevas. “Género y discipulaje. Los casos de Clara Filleul y Procesa Sarmiento en el taller Monvoisin. Análisis de las colecciones del Museo Nacional de Bellas Artes y del Museo Histórico Nacional”, en AA. VV.: *Fondo de apoyo a la investigación patrimonial. Subsecretaría de Investigación*. Santiago de Chile, Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio, 2018, pp. 173-193. También consultar Rolando Báez y Gloria Cortés. “Primeras aproximaciones críticas al concepto de género y discipulaje. El caso Clara Filleul”, en *Raymond Monvoisin y sus discípulos. Avances de Investigación*. Santiago de Chile, RIL, 2019, pp. 51-66.

géneros pictóricos y su subsecuente contaminación, las modificaciones del gusto y el fortalecimiento de una nueva clientela para la producción artística dieron forma a un campo profesional complejo para pintores y pintoras. En este contexto, la pintura de retratos fue el ejercicio obligado de casi todos los y las artistas de la primera mitad del siglo XIX. Esto impuso el desarrollo de una gran versatilidad para introducir variaciones en este género y para, en definitiva, conseguir un relativo éxito como pintor o pintora. En esta carrera muchos quedaron atrapados en diferentes modelos. Modos regionales, elementos residuales de la imaginería monárquica, revolucionaria o imperial, la paulatina crisis de la pintura de historia tal como los artistas la habían aprendido en las instituciones artísticas fueron solo algunas de las contradicciones y de las situaciones que tuvieron que sortear los artistas y las artistas del momento. No pretendo hacer aquí una historia del arte francés de la primera mitad del siglo XIX, sino tan solo introducir algunas variantes que moldearon el estilo que Monvoisin llevó a Sudamérica y operaron en su proyecto como pintor. Para este fin, me parece importante tener en cuenta que la carrera artística de Monvoisin estuvo atravesada por problemas de historia del arte francés, incluso durante su estadía en Sudamérica, y que sus logros y fallidos deben ser contrastados con el horizonte propio de un artista formado en una tradición pictórica muy compleja.⁶

En esta trama artística, pintores como Monvoisin debieron atender paulatinamente al perfeccionamiento de sus recursos técnicos en orden a satisfacer una clientela deseosa de ser representada bajo los nuevos códigos de la apariencia. Mucho se ha escrito sobre la importancia del desnudo en la formación académica a la que accedían los pintores varones y no tanto sobre el desarrollo del gusto y de la agudeza para representar la moda y la vestimenta. Los sucesivos cambios de las modas a partir de 1815 hicieron que la observación de las prendas de vestir y de los textiles que las componían fuera parte central para la actividad de los y las retratistas. Hubo un decisivo alejamiento de los modelos clásicos en el vestir de las mujeres, y hacia el fin del primer cuarto del siglo ya la silueta se había transformado. La cintura volvió a su lugar, los hombros

6 Para un panorama exhaustivo de los cambios en las instituciones francesas desde la Revolución hasta fines del siglo XIX ver Gérard Monnier. *L'art et ses institutions en France*. Gallimard, Paris, (1995) 2013. Sobre las carreras de los artistas en este contexto y las contaminaciones entre los estilos que dieron lugar a lenguajes y obras híbridas ver Harrison C. White and Cynthia A. White. *La carrière des peintres au XIXe siècle. Du système académique au marché des impressionistes*. Flammarion, Paris, (1965) 2009; Jean-Philippe Brunet. *Cadavres et demi-dieux de la peinture romantique française de David à Delacroix*. Clochegourde, Paris, 2018. Sobre el devenir de la pintura de retratos y la profunda transformación del género ver el excelente estudio de Tony Halliday. *Facing the public. Portraiture in the Aftermath of the French Revolution*. Manchester-New York, Manchester University Press, 2000.

y las faldas se ensancharon al tiempo que los accesorios encontraron nuevamente un lugar en el modelado de esa silueta. Para el caso de los hombres, los relatos generalizadores de la historia de la moda se han encargado de repetir que desde la caída del *Ancien Régime* comenzó un aburrido proceso de simplificación de las prendas de vestir y han identificado al siglo XIX como el momento del nacimiento y la consolidación de la morfología del traje de tres piezas que, con las lógicas variaciones, se mantiene hasta el día de hoy. A esto hay que agregarle el triunfo del color negro y el consiguiente rechazo a las prendas de color. Esto es en gran parte correcto. Surgió una gramática inalterable del vestir masculino formal que consistió en tres elementos de uso en conjunto durante todo el siglo XIX: el pantalón, el chaleco y la levita o chaqueta. Ahora bien, la complejidad pasó a estar en los detalles y en los accesorios, en la calidad de las telas y en la perfección del corte de las levitas, en el ajuste y adherencia de los pantalones, en el corte de cabello y en la precisión de las barbas. La pintura de retratos masculinos debió pasar a ocuparse con especial atención a estos detalles, pues eran sutiles pero sofisticados indicadores de lo que significó estar a la última moda.⁷

Las historias generales de la moda masculina no se han detenido en su mayoría a observar estas minuciosidades de las modas. Sin embargo, están presentes en la pintura y ejercen un poderoso rol no solo en la conformación de la apariencia, sino también en el estilo de los y las artistas. Al respecto, la historia del arte, desde el período revolucionario hasta la crisis del sistema académico y del Salón, ha puesto con razón mucha de su atención en las prácticas de la enseñanza artística referidas a la representación de los cuerpos masculinos desnudos. Ha sido menos el énfasis otorgado al estudio de las habilidades por desarrollar en los talleres y academias para la representación de los cuerpos vestidos. Estos cuerpos necesitaban ser representados no ya con drapeados clásicos, sino con vestimentas contemporáneas y con una apariencia acorde con ellas. Incluso los uniformes militares, en el caso de los varones, sufrieron modificaciones. Durante todo el siglo XIX fueron parte del repertorio visual de la masculinidad, pero en el conjunto de poses y formas de representarlos comenzaron a acercarse al modelo del retrato burgués. Podría afirmarse que la profusión de adornos, pasamanerías, cintas, bordados, insignias, botones y demás abalorios presentes en los uniformes militares se desarrolló en función del lugar de exhibición que estas prendas

7 Dos son los trabajos que desde la historia de la moda han complejizado y le han dado densidad al estudio de estos aspectos de la vestimenta y los accesorios masculinos de este período: John Harvey, *Men in Black*. London, Reaktion, 1995, y Christopher Breward, *The Suit. Form, Function, & Style*. London, Reaktion, 2016.



Figura 1. Raymond Quinsac Monvoisin. *Sesión del 9 Thermidor en la Convención Nacional o La caída de Robespierre*, óleo sobre tela, 166 x 260 cm, 1837. Museo Nacional de Bellas Artes, Chile. Crédito fotográfico: Origo Ediciones.

tuvieron en las sociabilidades de la época y que resultaban innecesarios y de ninguna utilidad en el campo de batalla. Es decir que hubo un uso de la indumentaria militar que se vio afectado por los modos urbanos de la vestimenta burguesa. Me interesa resaltar la centralidad de la sensibilidad para percibir estos cambios como un fuerte determinante del éxito profesional de los y las artistas dedicados a pintar retratos.⁸

Tanto Pierre Narcisse-Guérin, maestro de Monvoisin en París y Roma, y los pintores de su generación discípulos de David, como también los coetáneos de renombre de Monvoisin se destacaron en la observación y la pericia para hacer justicia de la vestimenta masculina y del repertorio de poses que esta exigía para su mejor lucimiento. Monvoisin recibió todas estas influencias y no fue ajeno a la complejidad de sentidos que se podían representar con la ayuda de la indumentaria. Incluso en sus pinturas de historia se sirvió de esto. Su gran obra *Sesión del 9 Thermidor en la Convención Nacional o La caída de Robespierre* (1837) (FIGURA 1) es una excelente muestra del rol expresivo de los diferentes

8 Para el problema de la representación en pintura de los cambios en la moda durante la primera mitad del siglo XIX, consultar Amelia Rauser. "From the Studio to the Street. Modelling Neoclassical Dress in Art and Life" y Susan L. Siegfried. "Temporalities of Costume and Fashion in Art of the Romantic Period", ambos ensayos en Justine de Young (ed.): *Fashion in European Art. Dress and Identity, Politics and the Body, 1775-1925*. London, Bloomsbury, 2019, pp. 11-35 y pp. 60-90, respectivamente.

trajes masculinos en una imagen. La presencia de uniformes militares junto con trajes revolucionarios y burgueses aportan con su vocabulario de movimientos exaltados, tirones y empujones al *crescendo* de la tensión. Al mismo tiempo configuran un registro de la apariencia masculina en el medio de los disturbios de la contienda política. Es esta una gran escena hecha de gestos y de trajes.

Los años de formación del primer estilo de Monvoisin vieron surgir retratos exquisitos de varones burgueses y elegantes, y en línea con ellos se situaron dos retratos que lo vincularían tempranamente con su etapa futura en Sudamérica.⁹ Me refiero a los retratos pintados hacia 1827 en París de los chilenos Mariano Egaña (colección Banco Central de Chile) (FIGURA 2) y de José Manuel Ramírez Rosales (colección particular, Chile) (FIGURA 3). Ambos eran amigos, y el último, también discípulo de Monvoisin. En los dos retratos es notable la precisión en la descripción de las ropas y de las modificaciones en la moda que mencioné anteriormente. Las técnicas de sastrería cambiaron de manera notoria desde el comienzo del siglo. Es de notar que durante las décadas de 1920 y 1930 hubo un fuerte interés por la exploración del patronaje para sastrería. La ornamentación le cedió el paso a la estructura.¹⁰ El acento pasó a estar puesto en la construcción y en la calidad escultural de la parte superior del cuerpo de los varones y en el perfecto ajuste de los pantalones. Las tecnologías de la sastrería se vieron asistidas por una abundancia de métodos cuasi científicos publicados notablemente en Francia, Inglaterra y Alemania. Uno de los principales aportes de estas investigaciones sartoriales fue el establecimiento de una práctica estándar en la toma de medidas del cuerpo, una conciencia de que no todos los cuerpos son iguales y que era necesario mensurarlos de una manera metódica y clara. Otro cambio importante afectó a la manera en que se traducían el diseño de la prenda en moldes. Las nuevas investigaciones proponían resolver la moldería dándole más lugar a los cortes curvos en lugar de los ángulos rectos, lo que posibilitó siluetas ceñidas, entalladas y ajustadas. Las levitas comenzaron a ser como guantes y proporcionaron un aspecto definitivamente sentador y sensual. No es un detalle menor que esta erotización del cuerpo masculino a través de las ropas haya resultado de un contacto más cercano y más íntimo entre el sastre y el cuerpo del cliente al momento de tomar las medidas.¹¹

9 Monvoisin llegó a estudiar a París desde Burdeos entre 1815 y 1816. Luego en 1822 se trasladó a Roma desde donde volvió a París en 1825. Allí permaneció hasta 1842, año en que se embarcó con destino a Sudamérica.

10 Ver Anne Hollander. *Sex and Suits. The Evolution of Modern Dress*. London, Bloomsbury, 2016 (1994), pp. 65-66.

11 Para una descripción más detallada de las prácticas de sastrería durante el siglo XIX, ver



Figura 2. Raymond Quinsac Monvoisin. *Retrato de Mariano Egaña*, óleo sobre tela, 117 x 90 cm, 1827. Colección Banco Central de Chile. Crédito fotográfico: Origo Ediciones.

Volviendo a los retratos que me ocupan, se puede percibir en ambos una sastrería impecable y también esa compleja sintaxis de las prendas de vestir que mencioné anteriormente: levita, chaleco, pantalón a los que se suman el reloj de bolsillo, la camisa y la corbata de lazo que cierra y sujeta todo. Alcanzamos también a distinguir las materialidades

Christopher Breward. *The Suit. Form, Function, & Style*, op. cit, pp. 7-35.



Figura 3. Raymond Quinsac Monvoisin. *Retrato de José Manuel Ramírez Rosales* ("Retrato romano"), óleo sobre tela, 100 x 75 cm, 1825. Colección particular, Chile. Crédito fotográfico: Origo Ediciones.

de las prendas. Las levitas de paño de lana demostraban la nobleza de este material. La lana es naturalmente elástica pero firme, se adapta al cuerpo y le da libertad de movimiento sin quebrarse ni arrugarse. Estas características permitían el tratamiento escultural de los hombros y de las solapas, ambos rasgos perfectamente visibles en los dos retratos. Los chalecos presentan una diferencia notable en estos dos cuadros. Ramírez Rosales viste uno de nanquín o mahón amarillento que lo identificaba

sin duda como un joven seguidor de las modas urbanas del momento y lo acercaba a la figura del *dandy*. Además, esta tela de algodón era la preferida para los chalecos que se vestían durante el día para pasear. Este retrato de José Manuel Ramírez Rosales también es conocido como el “retrato romano” por la clara referencia al Coliseo en el esbozado paisaje del fondo y al fragmento arquitectónico donde apoya su brazo. Es muy probable que el lugar recreado por Monvoisin en la pintura haya sido el Foro Romano, donde Ramírez Rosales se ha sentado a descansar entre las ruinas. Hay otros elementos de su apariencia en el retrato que el pintor utilizó para vincularlo con este entorno. La capa que el retratado viste era la clásica capa utilizada desde el siglo anterior por los viajeros del *Grand Tour*. Prenda de gran versatilidad y de fácil uso, no solamente resguardaba de las inclemencias del tiempo. Uno de los usos raramente mencionados era el de protección de las prendas de vestir. En este retrato vemos cómo José Manuel la dejó caer a un costado y suponemos que ha cubierto con ella el polvo de las ruinas. Sus pantalones probablemente blancos y los faldones de la levita no se ensuciarían de esta manera, y la pose le confería un aspecto descuidadamente elegante. Sus cabellos también tienen relación con el pasado antiguo. La disposición cuidadosamente desordenada de los rulos alrededor del rostro era testimonio de toda una sucesión de cortes y peinados que aludían a los grandes personajes de la Antigüedad. Así, los estilos *à la Titus* o *à la Brutus* se venían utilizando desde el período postrevolucionario y notablemente durante el imperio en Francia. No es casual que, si Monvoisin decidió ubicar al personaje en el centro del antiguo Imperio romano, haya optado también por peinarlo de esa manera.¹²

Otros elementos importantes para mencionar son los anillos con piedras preciosas en ambas manos y la leontina de oro de varias vueltas que sostiene el reloj de bolsillo.¹³ Signos de opulencia, distinción y refinamiento, es necesario notar que los anillos no son accesorios que aparecen frecuentemente en los retratos masculinos pintados por Monvoisin. Menos aún anillos con gemas. Hay en este retrato una marcada intención de caracterización del personaje de Ramírez Rosales reforzada por su mirada tranquilamente meditativa, dirigida a algún lugar de los

12 Para una descripción de estos estilos y para las primeras referencias literarias a estos nombres consultar James Stevens Cox. *An Illustrated Dictionary of Hairdressing & Wigmaking*. London, Batsford, (1966) 1989, pp. 13, 34 y 153.

13 “Leontina” es el nombre que se le daba a la cadena que sostenía el reloj de bolsillo. Podía ser de diferentes longitudes y con eslabones más o menos gruesos. Las formas de disponerlas eran de lo más diversas. Podían cruzarse de un bolsillo al otro del chaleco colgando en el medio de un botón de este para lograr dos graciosas curvas, pero también la leontina podía elevarse hasta la camisa y engancharse en algún ojal por medio de dijes y alfileres. Monvoisin fue especialmente creativo en la representación de este elemento en sus numerosos retratos masculinos, tanto los ejecutados en Europa como los sudamericanos.

imponentes vestigios del Foro. Acaso estaba buscando una referencia que aparecía en el libro que sostiene delicadamente en su mano.

En el caso de Mariano Egaña, la pose, el entorno y sobre todo el chaleco de seda negra facetada le otorgan a la imagen otro tipo de seriedad y de compostura. Egaña aparece representado decididamente como un hombre con intereses políticos. Abogado de formación, tuvo diversas tareas como funcionario del gobierno chileno, notablemente fue ministro del Interior y de Relaciones Exteriores y embajador de Chile en Inglaterra en la época en que su retrato fue pintado por Monvoisin. No me extenderé aquí haciendo una detallada descripción de su aspecto. Me interesa solamente comparar algunos aspectos con la imagen anterior de Ramírez Rosales. Ambos caballeros visten camisa blanca de algodón, pero difieren en los materiales de las corbatas de lazo. Ramírez Rosales lleva corbata de muselina, lo que hace que su nudo se vea algo más flojo, más espontáneo. Monvoisin ha cuidado el detalle de mostrar las numerosas vueltas que esta corbata da alrededor de su cuello. Egaña fue representado vistiendo una corbata de algodón de una sola vuelta y de nudo sencillo. Sostiene esta corbata otra pieza frontal que a su vez sujeta y eleva el cuello. Esto le da cierta rigidez y una base sólida sobre la que se asienta su rostro. Las diferencias en los usos de los cuellos y de las corbatas pueden pasar inadvertidas para el espectador actual, pero eran fundamentales en la construcción de las subjetividades masculinas de aquel momento. En el caso de Egaña, Monvoisin parece haber utilizado la rigidez del cuello para acentuar su mirada firme y segura hacia el espectador del cuadro.

Mariano Egaña también porta su reloj de bolsillo. La leontina se escurre por la parte superior del chaleco y se engancha en un botón del chaleco por detrás. El reloj descansa seguro y accesible en el bolsillo del chaleco. Es evidente la evocación al uso del tiempo según la manera de exhibir el objeto. Egaña no podía perder el tiempo cuando necesitaba consultar el reloj para organizar sus tareas de funcionario. Su reloj estaba entonces en el lugar adecuado que se le destinaba en el chaleco. Es claro que Ramírez Rosales podía darse el lujo de ordenar su jornada de otra forma o quizás el tiempo fuera de importancia relativa para él puesto que el nudo de su leontina y la ubicación del reloj al nivel de la cintura demuestran que era este primeramente un objeto de adorno y luego un instrumento útil.

En este sentido, los nudos de las corbatas también se corresponden con este empleo de las horas y podrían leerse como una alusión temporal. Cuanto más sofisticado el nudo, más tiempo empleado en su ejecución. En definitiva, es preciso tener en cuenta que por más espontánea que nos resulte la apariencia de un caballero en el siglo XIX,

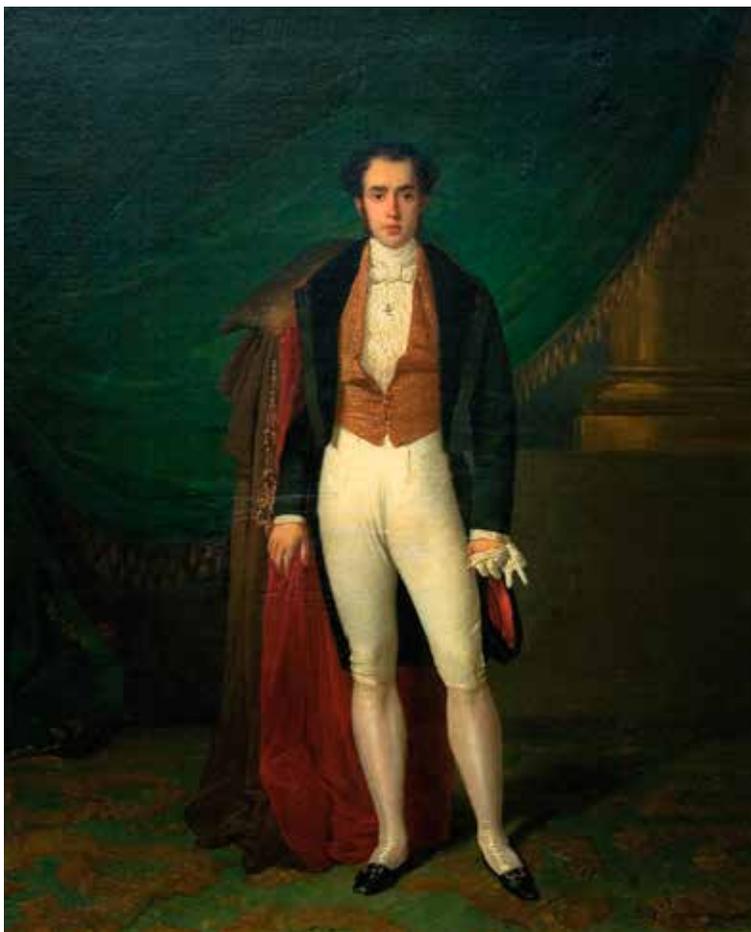


Figura 4. Raymond Quinsac Monvoisin. *Retrato de José Manuel Ramírez Rosales*, óleo sobre tela, 82 x 65 cm, s/f (circa 1827). Colección particular. Crédito fotográfico: Origo Ediciones.

en la realidad, las tecnologías del vestir, del peinado y del adorno eran sumamente complejas.

Muchas más son las cuestiones referidas a la moda masculina que se pueden observar en estos retratos previos a la etapa sudamericana de Monvoisin. Al respecto, también es interesante contrastar otro retrato, esta vez de cuerpo entero, de José Manuel Ramírez Rosales (colección particular, Chile) (FIGURA 4) pintado por Monvoisin. Claramente este retrato también debió de ser pintado entre 1827 y 1830 en París. Ahora bien, el mismo personaje del “retrato romano” luce distinto. La retórica

de su apariencia difiere del otro retrato. La indumentaria que exhibe, y notablemente, sus *culottes*, su chaleco aparentemente bordado con hilos de oro, medias de seda y zapatos planos con hebillas eran un anacronismo pues esas modas correspondían al final del *Ancien Régime* y se usaron con variantes hasta no más allá de 1810 o el final de la era napoleónica.¹⁴ Cabe preguntarse cuáles fueron las intenciones detrás de este retrato. ¿Viste acaso Ramírez Rosales un disfraz a la moda del Antiguo Régimen? En un momento en el que la paleta de colores a disposición de los varones se había reducido al negro, azul oscuro o a algunos tonos de marrón, los códigos en las prácticas del vestir eran tan estrictos que el color y sobre todo los textiles con inclusiones de hilos metálicos solían reservarse para los disfraces o para celebraciones especiales. Muchas veces los detalles de color, los textiles con diseños tejidos en *jacquard* o las superficies brillantes identificaban ropas que se vestían en otros países o en épocas pasadas.¹⁵ Otro elemento característico del siglo precedente es el *jabot* que deja ver su chaleco abierto. Este adorno había desaparecido desde hacía al menos quince años y se había remplazado eventualmente por un discreto plisado vertical de las camisas a la altura del pecho. Es de notar que el retratado lleva una capa con importante cuello de piel y pesada pasamanería con hilos dorados. Completan el atuendo los guantes, el sombrero de copa alta en una mano y nuevamente un anillo en la otra. La forma en que el retratado exhibe una mano descubierta y la otra a medio descubrir introduce un fragmento de temporalidad. Monvoisin parecería estar contando una historia en la que Ramírez Rosales apenas ha llegado a la gala y está posando para el pintor mientras libera sus manos de los guantes. Estos detalles, sumados al aparente anacronismo de la moda que porta José Manuel, nos obligan a repensar la obra y considerar la práctica del vestir y de la sociabilidad que representa la imagen, esto es, el universo del entretenimiento y de la diversión como elemento que construía un estatus. Después de todo, estos personajes eran parte central de una sociedad acomodada santiaguina que requería de testimonios visuales de su inserción en la vida de París.

Más adelante en el tiempo, en las primeras obras ejecutadas durante su paso por Buenos Aires, en Argentina, en 1842, Monvoisin activó un mecanismo de observación propio del pintor que enfrentaba una realidad visual que le era nueva al tiempo que sometía esa novedad a los modos de representación que conocía.¹⁶ Valeria Lima ha apuntado con

14 Cristina Barreto y Martin Lancaster. *Napoleone e l'Impero della Moda*. Milano, Skira, 2010, pp. 99-107.

15 Ver John Harvey. *Men in Black*, op. cit., p. 24.

16 Me refiero aquí a la tríada clásica compuesta por las obras *La porteña en el templo*, *Soldado*

certeza al hecho de que estas obras no solamente serían el resultado de la combinación de sus destrezas pictóricas europeas con la experiencia de la extranjería. La autora reconoce también en el grupo de obras porteñas “el inicio de lo que sería un largo período de aprendizaje para el artista y de experiencias definidoras de una visualidad marcadas por este y otros contactos a lo largo del siglo”.¹⁷ Parte central de este aprendizaje tuvo como objeto la observación meticulosa de las formas de vestir locales y la puesta en juego de dispositivos pictóricos importados para su representación. Ya en este momento inicial de su periplo sudamericano podemos observar que Monvoisin fue particularmente cuidadoso y puso especial atención en la construcción de la subjetividad de los personajes a partir de la metódica representación de las ropas y los gestos. El cuadro *La porteña en el templo*, de 1842 (colección particular, Buenos Aires) (FIGURA 5), es un ejemplo de esta mirada intensamente descriptiva que Monvoisin activó. Tan central fue el rol de la ropa en sus primeros cuadros pintados en Buenos Aires que podríamos llegar a considerar muchas de ellas casi como pinturas de género.¹⁸ Esta contención de los estilos fue propia de mucha de la producción artística de los pintores europeos que se ubicaba en la tensión entre la tradición neoclásica y el impulso romántico. Estos dos polos que se conectaban en la práctica artística de la época estuvieron presentes en diferentes grados en todos los períodos de la obra del pintor.¹⁹ La indumentaria fue un vehículo privilegiado en la representación de estas contradicciones y deslizamientos de un estilo a otro.

La porteña en el templo impacta por muchas cuestiones.²⁰ Al igual que sucede con las otras pinturas que Monvoisin ejecutó a su llegada al Río

de Rosas y *Gaucho federal*, las tres pertenecientes a colecciones privadas de Buenos Aires. A este grupo se podría agregar el *Retrato Juan Manuel de Rosas*, en el que viste poncho, del Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires. Todas estas obras fueron pintadas por Monvoisin en 1842.

17 Valeria Lima. “Alessandro Ciccarelli e Quinsac Monvoisin: arte e politica na America oitocentista”, en *V Encontro de história da arte*. Campinas, IFCH/UNICAMP, 2009, p. 265.

18 Sobre los límites difusos de la categoría pintura de género y sobre la formación de los pintores de escenas de género en Francia, ver respectivamente Michäel Vottero. “Mise en place et développement d’une catégorie picturale aux contours incertains” y “Les visages du peintre de genre, formation et mise en place d’un métier”, ambas en *La peinture de genre en France, après 1850*. Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2012, pp. 21-57.

19 Sobre la delimitación problemática entre neoclasicismo y romanticismo ver Anita Brookner. *Romanticism and Its Discontents*. London, Viking/Penguin, 2000 y también “Neoclassicism: Some Problems of Definition”, en Robert Rosenblum. *Transformations in the Late Eighteenth Century Art*. New Jersey, Princeton University Press, (1965) 1974, pp. 3-49.

20 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 María de Lourdes Ghidoli. *Estereotipos en negro. Representaciones y autorrepresentaciones visuales de afroporteños en el siglo XIX*. Rosario, Prohistoria, 2015.

de la Plata, su calidad es altísima. El pintor estaba decidido a impresionar, y en este primer período hizo uso de sus mejores habilidades, las mismas que catorce años antes había utilizado en los retratos de los chilenos en París. En esta imagen que 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 modos para asistir a la iglesia. Esta mujer que es 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 cuestiones. Por un lado, demuestra el contraste con la piel negra del sirviente y, por el otro, genera zonas de destellos de luz que nos sirven



Figura 5. Raymond Quinsac Monvoisin. *La porteña en el templo*, óleo sobre tela, 156 x 142 cm, 1842, Colección particular.

para apreciar que la tela del vestido es seda y que la pericia del pintor está en el difícil ejercicio de pintar ese textil en negro. Es importante destacar esto a la vez que no debe sobredimensionarse porque, después de todo, Monvoisin era un pintor maduro, y pintores como él estaban preparados para los desafíos que planteaba la representación de la textura visual de los textiles. Lo que me interesa señalar es el hecho de que Monvoisin trabajó una particular idea de belleza con esta imagen, y mucho de ello residía 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 se sirvió de la introspección de la meditación religiosa para mostrar estos efectos.

Algo importante para agregar al análisis de este cuadro es la presencia del 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 relación con *La porteña en el templo*.²¹ La pose en su totalidad 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. Por otro lado, la presencia del esclavo negro estaría en función de la dinámica del dispositivo orientalista. Un dispositivo paradójico, puesto que el traje europeo impecable que viste el niño negro, contrario a los efectos que tenía en el retrato de José Manuel Ramírez, por ejemplo, en donde construía la subjetividad masculina y la personalidad del retratado, en su cuerpo lo designa como sirviente. Este cuerpo infantil vestido a la europea es pertenencia de su ama y signo de su estatus. *La porteña en el templo*, por el tratamiento que Monvoisin hizo de la apariencia de los dos protagonistas, se constituiría así también como otra de las imágenes que perpetuaron e implantaron una poderosa cultura visual imperial europea haciendo uso de los motivos locales.²²

21 El artículo señero en relación con este problema es el de Roberto Amigo. "Beduinos en la Pampa. Apuntes sobre la imagen del gaucho y el orientalismo de los pintores franceses", *Historia y Sociedad* 13, noviembre, 2007, pp. 25-43.

22 Beth Fowkes Tobin. *Picturing Imperial Power. Colonial Subjects in Eighteenth-Century British Painting*. Durham y Londres, Duke University, 1999. Aunque referido al contexto colonial británico y al siglo XVIII, las ideas que atraviesan este formidable ensayo son operativas para pensar los procesos de transferencia de las ideas imperialistas a través de la implantación de los estilos pictóricos en otras geografías y temporalidades.

Los retratos de París, las pinturas de historia y las primeras obras que Monvoisin ejecutó en suelo sudamericano ponen en evidencia lo fundamental que resultaba el buen manejo de las negociaciones entre moda y práctica artística. Los años que siguieron para Monvoisin en Chile y sus visitas a Perú y a Brasil significaron nuevos desafíos. La abundante producción de retratos en la capital trasandina lo obligó a disponer de un taller en donde, como ya he mencionado, trabajó con artistas ya formadas, como Clara Filleul, y todo un grupo de discípulos y discípulas entre los que cabe destacar a los cuyanos Benjamín Franklin Rawson, Procesa Sarmiento y Gregorio Torres. Es justo imaginar que, dado el volumen de trabajo que encararon en ese taller para satisfacer a una clientela ávida de retratos, las discusiones principales entre artistas formados y en formación hayan tenido como eje el problema de la representación de la vestimenta. Es en el ámbito del taller donde en definitiva se concretó esa transferencia que no solo era de técnicas y estilos pictóricos, sino también de los gustos en el vestir. De esta manera, en el ámbito sudamericano las pinturas se transformaron también, junto con las ilustraciones de moda que circulaban en la prensa ilustrada, en importantes agentes para la imitación de los modos de construir una apariencia acorde con las sofisticaciones del gusto europeo.