

**INFORME: RETRATOS FEMENINOS DEL SIGLO XIX:
LA REPRESENTACIÓN PICTÓRICA
DEL VESTUARIO**

INTRODUCCIÓN

El Museo Histórico Nacional (MHN) custodia una importante colección de trajes del siglo XIX, la que es testimonio de la indumentaria utilizada por un grupo de la sociedad chilena en tal época. Sus características formales y la riqueza de sus telas nos hablan de la evolución de la moda en cuanto a técnicas, materialidad, industria y comercio con el resto de América Latina y Europa.

La documentación sobre la importación y comercialización de telas y trajes del siglo XIX, junto con el análisis técnico-instrumental de las colecciones textiles nos han permitido –en proyectos anteriores– identificar materiales y técnicas de la mayoría de estos objetos creados en la segunda mitad del siglo. Sin embargo, contamos con menor cantidad de testimonio material y documental de la primera mitad del mismo siglo. El retrato constituye entonces una de las fuentes más importantes para el estudio del traje en esta época, cuando aún no hacía su aparición la fotografía.

Tanto el MHN como el Museo Nacional de Bellas Artes MNBA poseen una colección de retratos de la época, que dan cuenta del vestuario utilizado en el período mencionado y que muestran detalles de telas y elementos decorativos, como en las obras de José Gil de Castro y Raymond.

Monvoisin. A través del análisis de la práctica pictórica de retratos femeninos de la primera mitad del siglo XIX –reconociendo soportes, efectos ópticos, técnicas y recursos específicos– logramos identificar la materialidad del vestuario representado y estructura de las telas, como también, su influencia simbólica en las configuraciones sociales de la época.

Este proyecto consistió en la documentación de 20 prendas de vestir y 15 retratos femeninos de la primera mitad del siglo XIX, la investigación histórica referente a vestuario y retratos, y la comparación de las características formales, materiales y de color de los retratos seleccionados y de otras pinturas del período, con los mismos elementos en las prendas de vestir del MHN escogidas y de otras colecciones de vestuario.

Como resultado de este proyecto, logramos establecer una relación entre técnicas pictóricas específicas, y materialidades y estructuras del vestuario femenino del período; entre las cualidades de los objetos volumétricos y su representación visual, pudiendo además comprobar la estrecha relación que existe entre la historia del traje y la historia del arte.

Cada pieza estudiada –tanto textiles como retratos– está documentada ahora de manera más específica con una ficha general, una ficha técnica, y un dossier comparativo. Tres ejemplares de vestuario y tres de pintura están presentes en este informe, y la totalidad de las fichas estarán disponibles en la Biblioteca del MHN.

Como producto secundario, se mejoró el equipamiento tecnológico de análisis y registro del Departamento Textil.

PROBLEMA EN ESTUDIO

Objetivo general

Identificar aspectos materiales y formales del vestuario femenino representado en las obras pictóricas del siglo XIX, y la relevancia de su representación para los ideales estéticos de la época.

Objetivos específicos

- Identificar telas y otros materiales del vestuario femenino representado en las obras pictóricas de la primera mitad del siglo XIX.
- Identificar técnicas pictóricas de la época en relación a la representación de objetos.
- Identificar escuelas artísticas.
- Evaluar correspondencia entre documentación histórica sobre importaciones de tela y vestuario, el análisis instrumental y técnico de las piezas del MHN correspondientes a la época y la identificación de la tela por medio del análisis instrumental de la representación pictórica.
- Analizar la relevancia de la representación realista de objetos físicos para los ideales estéticos de la época.
- Estudiar la evolución del vestuario femenino en Chile en un período que cuenta con pocos vestigios materiales.

METODOLOGÍA

La metodología de investigación es inductiva, se basa en el material pictórico y textil seleccionado, con el objetivo de obtener un enunciado general para comprobar la hipótesis planteada, a partir del estudio de casos particulares analizados técnicamente con instrumental óptico. Este proceso fue complementado con métodos deductivos utilizados en la investigación documental, y en el cruce de la información obtenida de las piezas textiles y retratos.

Se trabajó con un equipo multidisciplinario, conformado por la curadora de la colección de vestuario del MHN, una diseñadora e investigadora textil y una historiadora del arte. A este equipo se sumaron la conservadora restauradora del MHN, Carolina González, y la conservadora restauradora Haylin Villalobos.

Se realizó la selección de 20 prendas de vestir del período de 1800 a 1850 de la Colección Textil y Vestuario del MHN, y la pre selección de 22 retratos femeninos chilenos del período de 1800 a 1850, de las colecciones del MHN y MNBA, principalmente obras de José Gil de Castro, Raymond Monvoisin y Clara Filleul. De éstos retratos, se seleccionaron 15 para los análisis técnicos. Todos estos objetos fueron fotografiados en sus aspectos generales, detalles técnicos y constructivos, para su correspondiente ficha.

Paralelamente se llevó a cabo la investigación sobre las telas y su comercio en la primera mitad del siglo XIX en Chile, y se buscó el material de referencia en colecciones de otros museos, tanto de las prendas como de los retratos seleccionados. Con todo el material de imágenes de referencia recopiladas se formó un dossier de cada pieza.

Se hizo el análisis de las telas con instrumental óptico, utilizando el método C. I. E. T. A. En esta etapa se obtuvieron una serie de fotografías de acercamiento. Luego se elaboró la ficha técnica de las telas y de los retratos. En esta ficha se incluyen la descripción de detalles técnicos de elaboración y fotografías de acercamiento, más referencias de otras colecciones.

Por último, se fotografiaron los trajes, con el objetivo de replicar la luz y los volúmenes de algunas de las telas representadas en los retratos.

RESULTADOS

Vestuario femenino.

La primera mitad del siglo XIX, la moda neoclásica

En los primeros años del siglo XIX, el desfase que mediaba entre la moda europea y la indumentaria chilena se acortó bruscamente. En estos años, la mujer chilena abandonó la estética del traje pesado que la envolvió en años anteriores, reemplazándolo por el traje neoclásico de influencia francesa.

En Europa esta moda abarcaría el período comprendido entre 1790 y alrededor de 1820. Este modo de vestir tiene su origen en la admiración de Napoleón, “*por la estructura, poder y la gloria del Imperio Romano*” (Glier, 2010).

La nueva moda femenina, basada en la Antigüedad grecolatina, llegó a Chile hacia 1801, año en que las damas santiaguinas comenzaron a usar las túnicas delgadas y semi transparentes de la moda neoclásica, a las que se les llamó “camisones”.



Izq: Retrato de María del Tránsito Baeza de la Cuadra de Melián. Der: Retrato de Mercedes Villegas Romero. José Gil de Castro. Museo Nacional de Bellas Artes.

Entre 1800 y 1820 prácticamente no existen testimonios de cronistas sobre la transformación del traje. Está registrada en documentos y en especial en los retratos, como los del mulato peruano José Gil de Castro. Numerosas damas chilenas fueron retratadas con el traje de la nueva moda: talle bajo el pecho, ceñido con cintas, transparencias, algunos con pequeñas colas recogidas sobre el brazo, escotes generosos –en general cuadrados– rodeados de encajes, mangas cortas y abullonadas, o largas y amplias ajustadas en la muñeca. Algunos camisones tenían corpiños de raso o terciopelo, otros eran sencillos de raso, y cubiertos por túnicas transparentes bordadas en hilos metálicos.

En las dotes de la época aparecen descritos camisones de gasa bordados, con cintas y encajes; otros de gasa bordados en oro, con fondo de terciopelo; de raso con bordados y encajes al cuello; de crespón, de raso “lirio”, de “tela de araña”, de “quimón” y “coco”. Junto a estos tejidos continuaban vendiéndose los tradicionales terciopelos, sedas, paños y bayetas importados, a los que se sumaba la escasa producción local de paños, de Chillán y Curicó (citados en Cruz de Amenábar, 1996).

Aunque el uso de esta vestimenta se difundió entre las damas chilenas entre las dos primeras décadas del siglo XIX, los documentos demuestran que aún no desaparecía la antigua indumentaria de saya, faldellín, jubón, cotona y camisa; ambas clases de vestimenta coexistieron en el ajuar de las mujeres de mayor rango social. Los camisones fueron

utilizados como traje de gala para ocasiones especiales –como lo demuestran los retratos de Gil de Castro– y el atuendo tradicional era la ropa de uso cotidiano.

Hacia 1820 y 1821, era notoria la ansiedad por la adopción de la moda europea. Aún así, los viajeros relatan que el traje de las chilenas era sencillo y elegante, sus vestidos no llevaban la “cargazón de adornos y el gran número de sus colores, que se oponen entre sí”, como el traje de las europeas (citado en Alvarado, Espinoza). Al mismo tiempo, la vestimenta española seguía siendo utilizada para ir a misa, como relata Maria Graham.

La moda femenina en el segundo cuarto del siglo XIX

En la década de 1820 la cintura comenzó a bajar, volviendo a su posición normal durante la década de 1830, el talle más estrecho se volvió a poner de moda y “regresa el corsé como elemento imprescindible del atuendo femenino. También bajaron los hombros y los escotes, y la falda empezó a ahuecarse hasta alcanzar la forma acampanada en la década de 1830” (Iwagami, 2002), estas faldas llegaban hasta el tobillo. Las mangas se agrandan alcanzando máximo volumen alrededor de 1835. Se les llamó manga gigot, jamón o pata de cordero, porque su forma recordaba la pierna de cerdo. “Correspondiendo a la estética poética de la era Romántica, y desmintiendo la real incomodidad de vestirlos, los vestidos con sus enormes aunque graciosas mangas le daban a las mujeres una apariencia de hadas” (Glier, 2010).

El volumen de estas mangas hacía que la cintura pareciera más pequeña. La amplitud de las mangas y de la falda, significó que hubiera “una fuerte demanda de materiales de colores claros, como la muselina, y tejidos translúcidos como el organdí” (Iwagami, 2002). También en el período romántico estuvieron de moda las telas con pequeños motivos florales.

Hacia 1840, desaparece la manga pernil, las faldas se vuelven más amplias con el uso de varias enaguas, la cintura baja y se estrecha aún más que en la década anterior, el corsé continuaba en uso. Luego aparecen las primeras crinolinas, llamadas así por estar confeccionadas con crin de caballo, esta prenda ayudó a que las faldas pudieran ahuecarse más sin necesidad de tantas enaguas. “Las características principales de la moda de la década de 1840: escote muy pronunciado, mangas pequeñas que cubren los hombros redondeados, una cintura acabada en punta para hacer el talle más fino y una falda ligeramente ahuecada. Todos estos elementos realzan las cualidades femeninas de la gracia y la sensibilidad” (Iwagami, 2002).

“La moda de los 1840 era recatada y limitada, comparada con la extravagancia del período Romántico, de acuerdo con la influencia conservadora de la reina Victoria, que fue coronada en 1837” (Glier, 2010).

Pese a la gran variedad de telas que llegaban a Chile en el período en estudio, en los retratos femeninos observamos apenas unas pocas, en general telas lisas tradicionales, como raso, tafetán y terciopelo, además de encajes.



Izq. : Retrato de Doña Julia Codesido Oyaye De Mora. Raymond Monvoisin.

Der. : Retrato de la señorita Rosales. Clara Filleul.

Ambas obras son del Museo Nacional de Bellas Artes

A partir de mediados del siglo XIX las formas de las faldas se fueron haciendo aún más redondeadas y voluminosas. Hacia la década de 1850 estaba de moda llevar faldas con muchas hileras de volantes horizontales, que servían para realzar la forma acampanada de la prenda.

El chal

La vestimenta vaporosa de principios del siglo XIX, sumada al invierno, trajo consigo el uso del chal. Aquí en Chile no era una novedad, pues se puede considerar otra variante del manto tradicional, usado en forma paralela a los mantones, manteletas, mantillas y rebozos del atuendo antiguo. Telas suaves y livianas como sedas, gasas, tules y encajes –incluso raso y tafetán– eran utilizadas para confeccionar los chales o “charles”, como se los llama en algunos documentos. En documentos de dotes aparecen chales de seda, gasa, tafetán “aurora”, tafetán “caña”, sarga, crespón (citado en Cruz de Amenábar, 1996). *“En la década de 1830 estaban de moda los fichús y varios tipos de capas, como la esclavina. Estas prendas realzaban el volumen de las mangas pernil y cubrían el escote con transparencias”* (Iwagami, 2002).



Izq. : Retrato de mi hermana, Francisco Javier Mandiola.
Der. : Doña Rosa Tadea Reyes Saravia de García. Raymond Monvoisin.
Ambas obras del Museo Nacional de Bellas Artes.

Comercio de telas en Chile

Desde fines del siglo XVIII los precios de las telas experimentaron un descenso, gracias a la producción en telares industriales. Los textiles, tanto lisos y estampados se podían producir más rápido y a menor costo, por lo que los tejidos fabricados en serie para el vestido y los muebles estuvieron disponibles para una gran parte de la sociedad. Los consumidores se beneficiaron de una mayor variedad de productos a costos más bajos, mientras los trabajadores textiles sufrieron las consecuencias de la menor necesidad de mano de obra calificada.

Los registros de los movimientos comerciales e importaciones del período no aportan mucha información sobre telas. Existió un desorden enorme en el control de entrada y salida de mercaderías, debido a que Valparaíso fue puerto de tránsito.

Francia siguió siendo la principal fuente para el vestuario de lujo y mobiliario en sedas durante el siglo XIX, como lo había sido durante todo el siglo XVIII, mientras que la destreza técnica de Inglaterra permitió al país sobresalir en la producción en masa para el consumidor del mercado medio.

Según relatan algunos viajeros citados por Isabel Cruz, en esta época se incrementaron las tiendas de géneros en Chile, por un alza en la demanda de estos productos. Todavía no existían tiendas estables francesas en Santiago, como en Río de Janeiro.

Los negocios de géneros y de ciertas prendas de vestuario –como medias y pañuelos– tuvieron una época próspera en las dos primeras décadas del siglo, gracias al descenso de los precios, la aparición de obrajes y la primera fábrica de paños en Santiago, del suizo Heytz. Los inventarios de estas tiendas dan muestra de la difusión que alcanzaron las telas delgadas y casi transparentes de algodón.

El retrato en la primera mitad del siglo XIX

La indumentaria es un sistema de comunicación social, como explica Lurie (1994): *“Mucho antes de que yo me acerque a usted por la calle lo suficiente como para hablar, usted ya me está comunicando su sexo, su edad y la clase social a la que pertenece por medio de lo que lleva puesto... quizás yo no consiga expresar con palabras lo que estoy observando, pero registro de forma inconsciente la información; y simultáneamente usted hace lo mismo respecto a mí”*. Este modo de comprender el vestuario no es contemporáneo, ya en el siglo XVIII se escribieron muchos tratados sobre el vestido. *“Eran obras descriptivas, pero fundadas explícita y muy conscientemente en la codificación de la indumentaria, es decir, en el establecimiento de relaciones entre determinados tipos de vestuario y determinados oficios, clases sociales, ciudades, regiones. El vestido se percibía como una especie de lengua, de gramática: existía un código de la vestimenta”* (Barthes, 2003).

La representación pictórica del vestuario en la pintura chilena de la primera mitad del siglo XIX respondía más a este deseo de comunicar ciertas cualidades de los retratados (clase dirigente política y económicamente) que al de presentar la realidad física. Como veremos en las pinturas seleccionadas, la representación del vestuario en este período muestra una transición entre el simbolismo icónico (como el de José Gil de Castro) y un simbolismo más sensorial (en Monvoisin).

El arte latinoamericano a principios del siglo XIX va desde las representaciones oficiales, reales y religiosas (ideales valóricos virreinales, impuestos por los españoles), a comenzar a retratar a la elite o aristócratas que surgían junto con los ideales de la ilustración. Durante la Colonia, *“Generalmente los cuadros ‘base’ llegaban desde España, y luego los artistas locales los reproducían las veces que fuera necesario para que todos los súbditos americanos pudieran acceder a su monarca, aunque fuese a través de una representación”* (Allamand, 2008). Esta estrecha relación entre representación y representado es justamente el motivo por el cual la elite busca inmortalizar su imagen y dejar en la memoria su “categoría social” a través de diversos atributos interpretables simbólicamente: posturas, poses, peinados, vestuario. Más tarde, para la elite republicana, el vestuario junto a las condecoraciones y el entorno escenográfico, serían elementos de representación del poder (MHN, 2009).

En el análisis de las obras de José Gil de Castro, Raymond Monvoisin, Clara Filleul y otros no identificados, hemos podido observar objetivos y técnicas diferentes en su representación. En la obra de Gil de Castro los retratados hacen ostentación de los trajes, representados con gran preciosismo de los detalles (MHN, 1994). Monvoisin por su parte solía dar énfasis en el *“entendimiento, apreciación y descripción de las cualidades*

visuales y táctiles de las telas, pieles, plumas, encajes y trabajo de joyería”, para destacar la individualidad de los retratados.

En resumen, es posible apreciar una dedicación especial en la representación de la moda enfocada en inmortalizar simbólicamente las configuraciones sociales de la época, lo cual nos ha permitido reconocer la materialidad del vestuario y estructura de las telas posiblemente más usadas por la elite nacional.

La representación durante la independencia, momento de transición pictórica

Según Martínez (MHN, 2009), en la historia del retrato han dominado los de carácter oficial: reyes, gobernadores y presidentes, en el caso de Chile, conforman la memoria visual de los inicios de nuestra nación. Sin embargo, de la pintura religiosa se desprende un género que lleva –poco a poco– al retrato de la sociedad, marcado por el desarrollo del individualismo desde fines del siglo XVII. Así, la sociedad chilena elige ser retratada junto a imágenes votivas que conmemoran la generosidad de la familia con una orden religiosa, en donde la simbología se expresaba en la heráldica, vestuario y cartelas (más literales que simbólicas). Luego, siguiendo la fórmula europea la elite republicana simboliza sus atributos de poder a través de la indumentaria principalmente.

En función de los efectos ópticos deseados, cada artista seleccionaba los soportes, pigmentos, técnica y recursos oportunos para conseguir materializar sus ideas, por supuesto, dentro del contexto de posibilidades del momento histórico. Por ello, a pesar de que existía instrucción académica en cuanto a “recetas” para la representación de indumentaria, no podemos identificar una única forma de elaborarlas, sobre todo si comparamos la pintura de independencia, liderada por el peruano José Gil de Castro, con la republicana, liderada por el francés Raymond Monvoisin y los inicios de la Academia en Chile.

Según Pedro Lira, en la pintura de José Gil: *“las figuras son tiesas, pobre el colorido y casi nulo el claro-oscuro, pero hay mucha sinceridad en el estudio de las fisonomías y de los detalles”* (Álvarez, 1934). José Gil de Castro volcaba su energía en el dibujo y preciosismo de los detalles, esto es evidente en la representación de encajes y joyas, especialmente, en cuanto a vestuario. Para José Miguel Blanco, *“Gil superó como pintor a los quiteños, tanto en la armonía del color, como en la prolijidad de los detalles. Su manera de pintar, o sea, su factura, como hoy se acostumbra a decir, revela una paciencia a toda prueba, tal como la delegaban los pintores flamencos de los siglos XV y XVI”* (Álvarez, 1934). Es por ello que recibió distinciones como Maestro Mayor del Gremio de Pintores en 1816 y “Pintor de cámara del gobierno de Perú” como podemos leer en el retrato de María Antonia Lorca (Col. MHN), entre otras.

Durante los años 2011 y 2012, se realizó un proyecto internacional (Chile, Argentina y Perú) que ha investigado la obra de Gil de Castro desde aspectos históricos, estéticos y técnicos, presentando en su primera publicación los resultados de los análisis técnicos elaborados por restauradores. Estos estudios muestran la probabilidad de existencia de

un taller en donde seguidores del pintor habrían colaborado en la creación de las obras utilizando la técnica del calco, entendida esta como la copia desde un original a través del dibujo sobre éste¹. “*Los procedimientos de calco no solo parecen haber servido para facilitar la multiplicación de imágenes –lo que hace más factible imaginar la participación de asistentes en la producción de las pinturas– sino también para trazar la posición de accesorios y detalles de los trajes y uniformes*” (Majluf, 2012). Según la macrofotografía realizada al retrato de Luis de la Cruz (Col. MHN) –en el marco de dicho proyecto–, se revela el estarcido² del bordado del pantalón. Esta técnica nos hace comprender mejor la transición entre la obra de José Gil y Monvoisin, Filleul y otros románticos, pasando de una manera muy táctil de concebir la pintura a una más óptica. Como explica Riegl en “El arte industrial Tardorromano” de 1901, este es un proceso dialéctico de cercanía-lejanía en donde pasamos de apreciar un objeto en su individualidad (percepción cercana del símbolo) al conjunto de elementos pictóricos y sensoriales. Este cambio se evidencia en el uso de claroscuro en la siguiente generación, y de manera simbólica en el objeto a representar que –en el caso del retrato femenino– se trata de cualidades concretas valoradas por la sociedad que componen “una mujer ejemplar” v/s una idea de mujer la cual es posible valorar percibiéndola desde lejos incluso.

La expansión del retrato y la institucionalización del gusto en Chile

Las primeras décadas del siglo XIX: “*significaron la búsqueda de una nueva orientación y de una nueva misión para la pintura, basada en dos requerimientos: los intereses individuales del artista dirigidos hacia una expresión intensamente personal y las exigencias derivadas de un público que entiende ahora el arte como una satisfacción de necesidades puramente individuales. En estas circunstancias era imposible pretender que el artista nacional afrontara súbitamente las exigencias de las nuevas temáticas: el retrato, el cuadro histórico, el tema mitológico. Es en este marco donde la influencia de la pintura europea y particularmente de la francesa tendrán un papel prioritario*” (Galaz y Galaz, 2009). De hecho: “... *son varios los casos en que los líderes de la Independencia se educaron y vivieron en el extranjero, por lo general en Europa. Y muchas veces esta es la raíz de sus ideas revolucionarias*” (Silva y Kirsi, 2008). Del mismo modo en el arte, Europa parece ser la raíz de las transformaciones estéticas, así lo demuestra la llegada de Monvoisin, que trae consigo de Francia técnica e ideales representativos nuevos para la pintura criolla hasta entonces virreinal.

Estos ideales representativos iniciaban la formación de un “gusto estético” en la sociedad chilena. Más que el desarrollo de la facultad de juzgar belleza al modo de Kant, este “gusto”, refiere al inicio de la construcción de un espacio social en torno a la valoración del arte a través de la distinción (Bourdieu, 1984), y por lo tanto del auge del retrato de

¹ ID en TAA: 27420

² Técnica de copiar un dibujo perforando orificios en el contorno y utilizando una tiza fina o polvo de grafito para transferir aquéllos a la superficie subyacente. ID en TAA: 28458

miembros de la elite como unión simbólica entre el *campo*³ artístico-cultural y ellos. El retrato realista y burgués es, según Martínez (MHN, 2009) la última manifestación de este género durante el siglo XIX, pues aparece la fotografía, masificando la posibilidad de inmortalizar ya no solo personas, sino también paisajes y acontecimientos, con lo cual el retrato manifiesta cada vez más el capital cultural del retratado, siendo cada vez más relevante la técnica de representación de la indumentaria frente a la simbología icónica.

Raymond Monvoisin “*trae lo que se está haciendo en ese momento en Europa: el claroscuro. La luz y sombra. Ofrece la posibilidad de representar una sociedad como se presenta en Europa*” (Valdés, 2007).

Si bien destaca su virtuosísimo Romántico (como la exaltación de lo subjetivo) en la crítica de la época: “*Monvosin supo obrar el prodigio de fijar en el lienzo el carácter de un hombre. Y no hai muchos que puedan vanagloriarse de este milagro artístico*” (Magallanes, 1905). Lo cierto es que técnicamente nos encontramos con una variedad muy amplia de resultados al analizar lo que hoy preservamos como obras de su autoría en nuestras instituciones patrimoniales. Existe disparidad en los logros pictóricos de dibujo anatómico, pero también de representación de ropajes y escenarios. Esto se debe a la impresionante cantidad de retratos que produjo en su estadía en nuestro país lo que se debe a la ayuda de aprendices en su taller, entre los que destacan varias mujeres, especialmente la francesa Clara Filleul también estudiada en la presente investigación. “*En el caso de Monvoisin, el fondo del cuadro lo pintan sus ayudantes. Los ropajes, él y su ayudante, Clara Filleul, detalla Mario Velasco*” (Valdés, 2007). En efecto, su taller se configuró como una fábrica comercial en donde él pintaba rostros y el resto quedaba en manos de los aprendices. En el vestuario por ejemplo, Waldo Vila dice que: “*... los encajes se pintaban en forma mecánica, aplicando a la tela, encajes verdaderos*” (Vila, 1953). Algo censurado por la crítica francesa.

En los vestuarios representados por Monvoisin y su taller destacan los vestidos sencillos de escote pronunciado, talle en punta muy ajustado, mangas cortas y faldas amplias recogidas en la cintura, la mayoría de ellos de terciopelo, para lo que existen técnicas aprendidas en academia. Sobre como pintar el terciopelo, John Cawse explica en 1840: “*... puede ser pintado de una sola vez, haciendo las formas mediante el tinte medio y el de sombra; luego realizar las luces con toques ligeros y claros, y terminar las sombras, como se indica en el raso. Las sombras de los drapeados nunca deben pintarse con colores deslumbrantes, porque éstos destruyen el carácter natural de la sombra, que es de reposo y tranquilidad*” (Cawse, 1840). Lo que nos reafirma la importancia del claroscuro en el logro de texturas y volúmenes.

³ Bourdieu describe el campo como una red de relaciones objetivas entre posiciones objetivamente definidas –en su existencia y en las determinaciones que ellas imponen a sus ocupantes– por su situación (situs) actual y potencial en la estructura de las distribuciones de las especies de capital (o de poder) cuya posición impone la obtención de beneficios específicos puestos en juego en el campo y, a la vez, por su relación objetiva con las otras posiciones. El Campo Cultural sería aquel a través del cual las clases se diferencian por su relación con la producción, por la propiedad de ciertos bienes, pero también por el aspecto simbólico del consumo.

Esto nos refuerza la idea de cuán importante era para la pintura europea de la época la representación del vestuario. Así lo vemos con pinturas coetáneas como las de Ingres. De hecho, Pereira Salas comenta la posibilidad de relacionarlos estéticamente explicando que Monvoisin: “...sigue un camino que no es completamente del neoclasicismo, ni tampoco por modo cabal del romanticismo. Anda por uno intermedio, por una doble vía de razón e instinto, de sensibilidad y a la vez de cosa mental... una parte de su pintura está derivada hacia la abstracción estilística. En esto se ve el influjo de Guérin, pero la proximidad a Ingres...” (Pereira et al., 1953).



Izq. Portrait of Madame Rivière. Der. : Louise de Broglie, condesa de Haussonville.
Jean-Auguste-Dominique Ingres.

Sobre el óleo de Madame Philibert Riviere de 1806, realizado por Ingres, Conisbee describe el cuidado por la representación del vestuario como algo característico de aquellos retratos de señoras de la sociedad francesa: “Su presentación casi sin sombras, anatomía sutilmente distorsionada, y los trajes y las joyas lujosamente reproducidas son todas características que Ingres repetiría reiteradamente en sus representaciones de las mujeres” (Conisbee, 2000). Los cuales sin duda buscaban destacar como cualidad no solo belleza, sino más bien, su posición social a través de la representación del vestuario.

CONCLUSIONES

Indudablemente existe una relación entre la historia del arte y la historia del traje, según Anne Bisonette: *“las obras de arte y representaciones visuales han sido a menudo excelentes fuentes de conocimiento en relación a la postura corporal y modificaciones, prendas de vestir, accesorios, cabello, cosméticos y de toda clase de adornos estéticos y físicos del cuerpo”*.

Respecto a la importancia que los artistas le dan a los trajes en el contexto de un retrato, Anne Hollander expresa: *“cualquier artista figurativo está, de hecho, igualmente interesado ??en todas las partes del espacio pictórico. Haga lo que haga con el vestuario, este es un dispositivo expresivo y representa una decisión formal con tanta importancia como la que hace sobre los rostros y la ambientación”*.

Los historiadores del traje recurren a menudo a las representaciones visuales como fuente de información, siendo éstas de mucha utilidad; sin embargo hay que decir que tienen varias limitaciones, como por ejemplo *“la licencia creativa por parte del artista presenta ramificaciones complejas y añade un grado de interpretación y la separación de la materia”* (Bisonette, 2003).

Por su parte la historiadora del traje Claudia Kidwell (citada en Bisonette, 2003) señala que es de gran importancia el conocimiento de las prendas de vestir históricas para analizar la indumentaria de los retratados, y señala que: *“este enfoque de cultura material haría el estudio del vestido en el arte más perspicaz y ayudaría a asegurar una mayor coherencia en la identificación de la ropa en un retrato antes de que se realicen esfuerzos para interpretar los significados culturales contenidos en la imagen”*. De tal modo que diferentes estudiosos especializados en vestuario histórico coinciden en que para referirse al vestuario en representaciones visuales, como los retratos por ejemplo, se debe tener un profundo conocimiento de éste. La falta de conocimiento, puede conducir a errores de interpretación, al igual que se podría *“confundir el producto de la imaginación del artista con la realidad”* (Bisonette, 2003), o dar demasiado crédito a la creatividad del artista.

Bisonette difiere de la idea de la historiadora del arte e historiadora del traje Aileen Ribeiro (citada en Bisonette, 2003) que señala: *“ese vestido alcanza la inmortalidad a través del retrato, que el lienzo le da una vitalidad que no puede lograrse en la penumbra de una existencia del Museo”*, ella por su parte señala: *“creo que los artefactos nos ayudan a nosotros a darnos conocimiento del pasado con menos intrusiones. Las prendas sobrevivientes son entidades físicas que no requieren un voto de confianza para convencer al espectador de su existencia. Aun alteradas o modificadas por manos humanas, sus modificaciones forman parte de su historia y no es una práctica engendrada por un pintor del retrato con el fin de cumplir con su propio esquema interpretativo. Las fuentes visuales son esenciales para el estudio del vestido, pero la exposición y el examen de vestigios de ropa no deben subestimarse como fuente de conocimiento”*.

En el caso específico de los autores presentes en esta investigación, la relación entre los retratos y los vestigios históricos, entiéndase la colección de trajes del Museo Histórico Nacional, la del Museo de la Moda y otras colecciones revisadas, sus representaciones

no siempre coinciden con las prendas de vestir conservadas. En general, en los trajes representados se reconoce la silueta del período, con algún desfase de la moda europea; pero en el caso de la obra de Monvoisin, no se identifican en los retratos las telas y colores de moda, la mayor parte de los vestidos de las retratadas son de terciopelo rojo o negro. Habría que señalar que la producción en Chile de Monvoisin es bastante inferior en cuanto a la calidad de la representación de las telas y trajes, a la de su producción europea, incluso a la de Lima.

En la obra de Gil de Castro hay una mayor cercanía con trajes en colecciones de museos (hay que especificar que el MHN no cuenta con piezas de vestuario de este período), constituyéndose sus retratos en un documento de la moda de época.

En cuanto a los colores presentes en las obras, los retratos de la década de 1830, son en su mayoría de color azul o celeste, esto coincide con el único traje que el museo posee de 1835, pero no coincide con los colores que estaban más de moda en la época que eran el rosado, los tonos ocres y en general las telas livianas con estampados pequeños. Sí coincidiría con la gama cromática de moda un vestido de la colección del museo de color verde musgo con bordados en amarillo oro.

Lo interesante es que se encontraron muchos trajes de color celeste en retratos, figurines de época e inclusive en caricaturas correspondientes a la década de 1830. Como también existen muchos retratos de autores contemporáneos a Monvoisin que también representaron vestidos rojos y negros, muchos de ellos en terciopelo. Esto último nos lleva a pensar que paralelo a la moda del vestuario existiría una moda para ser retratadas. Por otro lado la ausencia en esta época de retratos con telas labradas podría tener relación con una limitación de recursos, ya sea materiales o de experticia para pintar telas más complejas, limitándose a representar telas de un color. También podría decirse que tanto el terciopelo negro como el terciopelo rojo resaltan la piel de las retratadas y al ser una tela de gran riqueza les confiere un mayor estatus en el contexto social de la élite del período de mediados del siglo XIX.

La presente investigación incluyó no sólo trajes sino que también chales, manteletas y mantillas. Se encontraron muchos chales y mantillas presentes en retratos de diferentes autores, no así manteletas. Particularmente interesante es el mantón de Manila amarillo en el retrato de la hermana de Francisco Javier Mandiola del MNBA, ya que existe un ejemplar casi idéntico en la colección del MHN. Cabe señalar que el autor reproduce en detalle los bordados, pero no logra representar la caída del crep de seda con que están confeccionados este tipo de chales, a diferencia de los chales de Ingres, dibujante eximio que logra un efecto táctil de las cualidades de los tejidos: en sus chales de cachemira se puede reconocer la suavidad, el peso y la caída del material.

En la mayoría de los retratos es posible identificar ciertas telas: en especial terciopelos, raso, tul, encajes gracias a las técnicas pictóricas utilizadas. La representación pictórica de un traje y de la tela de la que está confeccionado requiere de una observación minuciosa de los pliegues, cambios de color del tejido según la luz de volúmenes y zonas de profundidad. Las arrugas producidas donde el cuerpo está flectado producen áreas de luz y sombra.

Según un manual de pintura: “*el secreto para pintar correctamente un pliegue consiste en alternar las zonas de sombra y las de luz con un breve degradado o escala de tonos*” (Martín Roig, 2008). A su vez, “*la aplicación y la técnica empleadas para resolver las arrugas y los pliegues de un vestido pueden aportar mucha información acerca de la naturaleza del tejido, su suavidad o consistencia*” (Ibid.), por ejemplo cuando un tejido es suave presenta arrugas poco pronunciadas, no hay cambios bruscos de color y la luz se observa más difusa

Por el contrario cuando la tela representada es una tela que se arruga mucho, tienden a aparecer gran número de pliegues de formas irregulares. Por su parte cuando el tejido es rígido, “*los pliegues son amplios, marcados y de contorno geometrizable*”.

En telas de superficie brillante como el raso, las zonas de luz se presentan en bloques sobre las partes altas de los volúmenes del cuerpo del retratado, en especial cuando la fuente de luz es intensa. Este tipo de luz también produce partes sombreadas en bloque. El raso tiene menos medios tonos que el terciopelo.

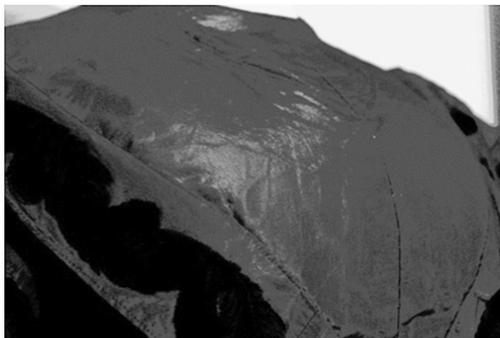
El terciopelo se identifica por los pliegues más gruesos, brillo moderado. Los bordes de la prenda son representados con un borde no definido con brillo. Las líneas de pliegues son sin interrupción y más fluidas.

El tafetán aparece en los retratos con menos brillo que el raso, y con pliegues menos gruesos. Las zonas de luz son más pequeñas que en el raso. Las líneas de las sombras y luces en los pliegues se quiebran, forman ángulos. En el organdí se utiliza la técnica de aguadas o veladuras, una vez terminado el traje del retrato. El moiré es representado con planos de luz, siguiendo las curvas típicas de la tela.

Los encajes son pintados con líneas hechas con pincel y el tul. En el caso de Monvoisin y Filleul, se representa con impresiones de un tul sobre la pintura, una vez trabajado el traje del retrato. Para dar la sensación de pliegues de esta tela, se superponen varias impresiones. En el caso de Amadeo Gras, en el *Retrato de Rafaela Bezanilla y Bezanilla de O valle* hay un intento de impresión con tul sobre la pintura. Y hay áreas del echarpe con la trama del tul dibujado con pincel.

Al reproducir en fotografía las condiciones de luz sobre raso, terciopelo y tafetán, comprobamos la diferencia de claroscuros producidos por las distintas telas, y los pliegues que caracterizan a cada una de ellas.

TRAJES



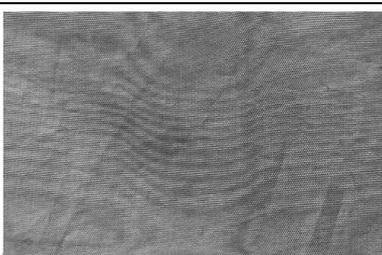
RETRATOS



Fotografías de raso, terciopelo y tafetán, posterizadas en photoshop, comparados con detalles de telas de retratos seleccionados para este proyecto.



Departamento Textil
Proyecto Faip 2013



TELA:

Diseño: Tela moiré de color celeste.

Material: Seda teñida en hilado.

Color Munsell Mate:
Celeste: 2.5B 6/4

Ligamento: Tafetán 1/1 moiré.

Colección: Vestuario

Objeto: Vestido

Nº de Inventario: 1985-040

Donante: Familia Larraín Valdés

Usado por: Rosario Portales de Morandé

Época: 1830-35

Medidas:

Largo cuerpo: 125 cm.

Ancho cuerpo: 42 cms.

Largo falda:

Contorno cintura:

Descripción: vestido de seda moiré celeste, escote de hombro a hombro, con un vuelo de la misma tela en el contorno. Cortado en la cintura, con una pieza aplicada en forma de pretina. Falda con pliegues anchos. En el ruedo y sobre el vuelo va bordado con hilo de seda celeste, con motivos florales. Mangas largas muy aglobadas, que se van angostando hacia el puño. Forrado en algodón beige. Presenta signos de transformación en la basta y el escote.

Piezas complementarias:

Ubicación: Mueble J, cajón 9, Depósito textil.

Referencias Bibliográficas:

- <http://www.pinterest.com/pin/197032552417951072/> 05.08.2013
- <http://www.pinterest.com/pin/197032552417951188/> 05.08.2013
- http://www.wallposters.com/-sp/Fashion-Plate-Paris-Illustration-from-Le-Petit-Courrier-Des-Dames-1830-Posters_i6241869_.htm 05.08.2013
- http://www.digilibraries.com/html_ebooks/105378/33020/
- www.digilibraries.com/@33020@33020-h@33020-h-12.htm 01.08.2013
- http://www.koshka-the-cat.com/royal_magazine6.html 05.08.2013
- <http://www.encore-editions.com/erastus-salisbury-field-portrait-of-julia-ann-adams-peck-1843-original-size-29-x-36> 17.08.2013
- <http://www.aaawt.com/html/gallery18.html> 12.08.2013
- http://www.metmuseum.org/Collections/search-the-collections/82289?rpp=20&pg=5&ft=* &deptids=8&when=A.D.+1800-1900&what=Dresses&pos=82 05.08.2013
- <http://www.pinterest.com/pin/188377196884033918/> 05.08.2013
- <http://www.mccord-museum.qc.ca/scripts/large.php?accessnumber=M971.105.3&Lang=1&imageID=194877> 06.08.2013



Departamento Textil Proyecto Faip 2013

N° DE INVENTARIO: 1985-040

CALIFICACIÓN TÉCNICA: Tafetán moiré.

Rapport de ligamento: 2x2 hilos.

Urdimbre:

Proporción: 1 urdimbre

Fibra: seda celeste de múltiples filamentos, con torsión suave en S.

Recorte: n/a

Densidad: 68 hilos/cm

Trama:

Proporción: 1 trama o lat

Fibra: seda celeste de múltiples filamentos, con torsión suave en S.

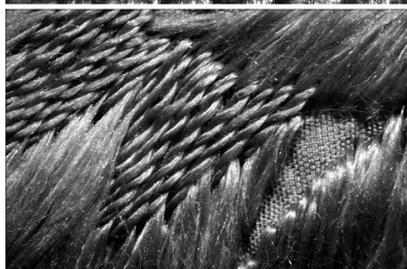
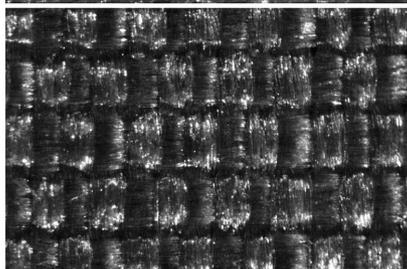
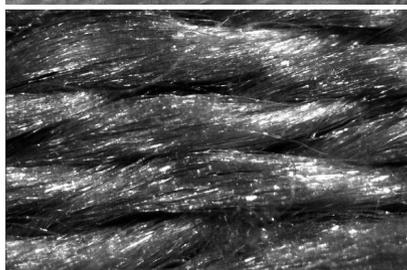
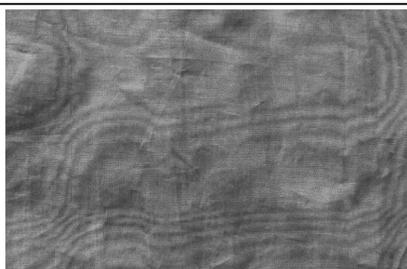
Recorte: n/a

Densidad: 26 pasadas/cm

Construcción interna: Los hilos evolucionan individualmente, para formar un tafetán 1/1.

Tinte y acabados: teñido en hilado.

Fecha del estudio y autor: Verónica Guajardo Rives, 26 de diciembre de 2013.





Departamento Textil
Proyecto Faip 2013



1985-040



1827 - Nothing Extenuate nor aught done in Malice. Caricature, English



1829 - The Sleeves Curiously Cut. June 30



1830 - Le petit courrier des dames. Paris.



1830 - www.digitallibraries.com



1831 - The Royal Lady's Magazine June.



ca. 1835 - Lady Ruth Whitier Shute-



1843 - Retrato de Julia Ann Adams Peck - Erastus Salisbury Field, USA



ca. 1830 - McCord Museum - Canada



1832-35 - The Metropolitan Museum of Art



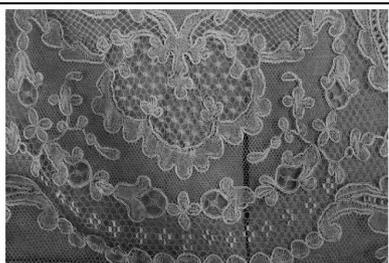
1834-37 - Day dress - www.pinterest.com



Vestido de carruaje. Seda (Gros de Napoles), encaje de algodón. Ca. 1830. National Gallery of Victoria, Melbourne.



Departamento Textil
Proyecto Faip 2013



TELA:

Diseño: Cuerpo, tela lisa color beige.
Falda de encaje color crudo.

Material: Seda teñida en hilado.

Color Munsell Mate:

Cuerpo gris 10YR 7/1
Falda color original forro lila 10P 8/2
Falda encaje beige 10YR 7/2

Ligamento: Tela de fondo, gros de Tours.

Colección: Vestuario

Objeto: Traje

N° de Inventario: 1978-113.1.2

Donante: Hernán Rodríguez V. (fam. Errázuriz Rodríguez)

Usado por: Nicolasa Toro y Zambrano de Correa

Época: c. 1840

Medidas:

Largo cuerpo: 36 cm.

Ancho cuerpo: 38 cm.

Largo falda: 100 cm.

Contorno cintura: 72cm.

Descripción: Cuerpo confeccionado en tela de seda color gris, de escote redondo y amplio, con mangas cortas. De talle ajustado terminado en punta por delante. El delantero está decorado en alforzas anchas. Forrado en tela de fantasía.

Falda larga, de corte amplio acampanado, con falda interior en seda gris. Sobre ésta, una falda en encaje color beige con motivos florales. Tiene dos vuelos recogidos de encaje, que terminan en ondas. Cintura recogida, sin pretina.

Piezas complementarias: para exhibiciones se puede acompañar con chal n° 1978-131.

Ubicación: Blusa, MP. Falda, MN depósito textil.

Referencias Bibliográficas:

http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Federico_de_Madrazo_y_Kuntz_-_Retrato_de_Isabel_II_-_Google_Art_Project.jpg 07.10.2013

http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Mar%C3%ADa_Eugenia_de_Guzm%C3%A1n_Condesa_de_Teba_-_Federico_de_Madrazo_-_1849.jpg 07.10.2013

<http://barbararosillo.blogs.elle.es/tag/puntillas/> 07.10.2013

<https://www.flickr.com/photos/pcoin/2212602642/> 07.10.2013

<http://www.pinterest.com/pin/422986589973403988/> 07.10.2013

Otras Referencias: La señora Nicolasa fue la última condesa de la Conquista, abuela de Isabel Irrázaval Correa.



Departamento Textil
Proyecto Faip 2013

Nº DE INVENTARIO: 1978-113.1.2

CALIFICACIÓN TÉCNICA: tafetán 1/1 con efecto de acanalado por trama, por grosor de la misma.

Rapport de ligamento: 2x2 hilos

Urdimbre:

Proporción: 1 urdimbre

Fibra: seda beige de múltiples filamentos, con torsión suave en S.

Recorte: n/a

Densidad: 92 hilos/cm

Trama:

Proporción: 1 trama

Fibra: seda beige de múltiples filamentos, sin torsión aparente

Recorte: n/a

Densidad: 24 pasadas/cm

Construcción interna: Los hilos evolucionan individualmente, para formar un tafetán 1/1.

Tinte y acabados: Teñido en hilado

CALIFICACIÓN TÉCNICA FALDA: encaje de seda de producción industrial.

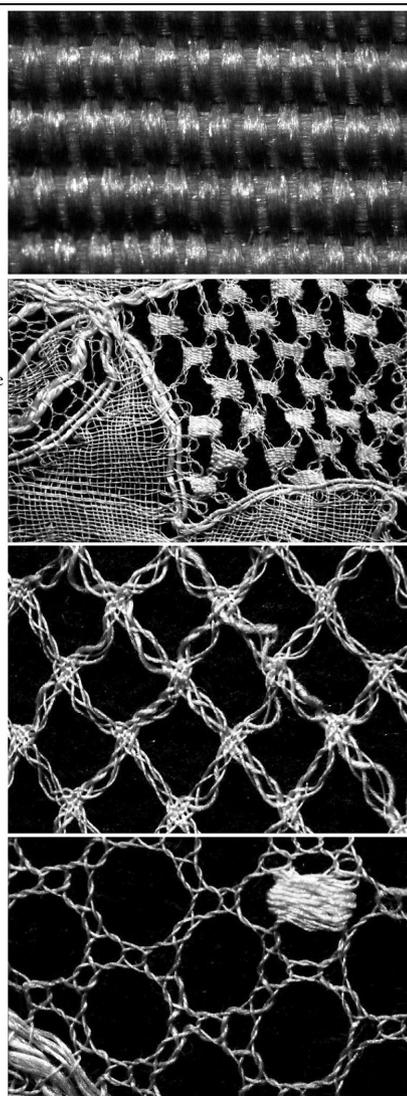
Rapport: n/a

Fibra: seda cruda de 1 cabo con torsión en S

Construcción interna:

Tinte y acabados: Seda sin teñir.

Fecha del estudio y autor: Verónica Guajardo Rives, 22 de noviembre de 2013.





Departamento Textil Proyecto Faip 2013



1978-113.1.2



April 1844 -Le Follet -
Wedding dress



1844 - Retrato de Isabel II.
Federico Madrazo y Kuntz-



1851 - Luisa Fernanda Mont-
pensier - José Madrazo y Agudo



1851 - Luisa Fernanda
Montpensier - José Madrazo
y Agudo



1852 - Elizabeth Wethered
Barringer - Federico de Madrazo
y Kuntz



Victoria & Albert
Museum ca. 1840



Bunka Gakuen Costume
Museum c. 1840-50



Departamento Textil
Proyecto Faip 2013



TELA:

Diseño: Motivos florales en negro y azulino.

Material: Seda teñida en hilado.

Color Munsell Mate:

Azul: 5PB 3/6

Negro: Neutrals 2/

Encaje: 2.5Y 7/1

Ligamento: raso de 5, escalonado de 3, de 2 lats (tramas), liseré (con efectos de bastas por trama de fondo).

Colección: Vestuario

Objeto: Traje

Nº de Inventario: 1981-157. 1.2

Donante: Sady Zañartu

Usado por: Camila Bari de Zañartu

Época: 1850-55

Medidas:

Largo cuerpo: 41 cm.

Ancho cuerpo: 47 cm.

Largo falda: 103 cm.

Contorno cintura: 60 cm.

Descripción: traje de damasco de seda azul y negro, compuesto por:

1. Cuerpo con escote rebajado, manga larga tipo pagoda. Cuerpo entallado terminado en punta leve en el delantero. Abertura central en la espalda. Adorno de pasamanería azul en mangas y puño con encaje blanco.

2. Falda muy recogida con una cinta de faya negra en el contorno del ruedo.

Piezas complementarias:

Ubicación: 1. MP 2. MÑ

Referencias Bibliográficas:

http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Eleonora_Amalija_F%C3%BChrer_v_Heimersdorf.jpg 07.10.2013

<http://www.vam.ac.uk/users/node/4873> 07.10.2013

<http://www.metmuseum.org/collections/search-the-collections/159159?img=1> 07.10.2013

http://www.quite-contrary.org/extant_clothing_1840_1859.php 07.10.2013

<http://www.mfa.org/collections/object/woman-s-two-piece-day-dress-421155> 07.10.2013

Otras Referencias:



Departamento Textil Proyecto Faip 2013

N° DE INVENTARIO: 1981-157

CALIFICACIÓN TÉCNICA: raso de 5, escalonado de 3, de 2 lats (tramas), liseré (con efectos de bastas por trama de fondo).

Rapport:

Urdimbre:

Proporción: 1 urdimbre

Fibra: seda color negro, con torsión leve en S.

Recorte: 1 hilo

Densidad: 96 hilos/cm

Trama:

Proporción: 2 lats (tramas)

- 1° lat, de fondo

- 2° lat, de fondo, hace efectos de bastas

Fibra:

- 1° lat, seda color negro de múltiples filamentos, sin torsión aparente

- 2° lat, seda color negro de múltiples filamentos, sin torsión aparente

Recorte: 1 tramado

Densidad:

- 1° lat

- 2° lat

Construcción interna: el raso se estructura con la urdimbre y ambos lats, el 1° lat hace gros de tours, con ambos lats. Cuando el 1° lat hace efecto de bastas por el derecho, la urdimbre hace gros de tours 2/1 por debajo.

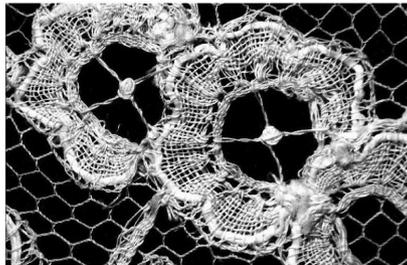
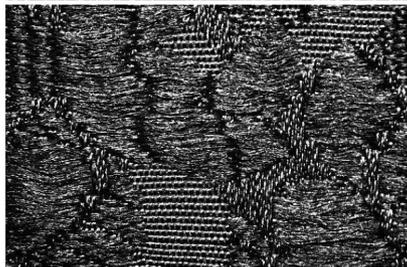
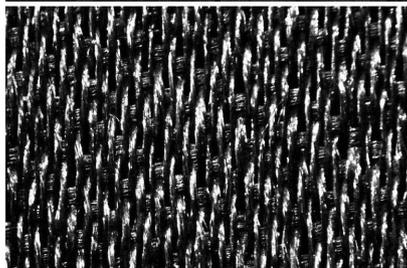
Tinte y acabados: teñido en hilado.

CALIFICACIÓN TÉCNICA ENCAJE: tul de máquina con aplicaciones.

Construcción interna: aplicaciones posteriores al tejido de base.

Tinte y acabados: seda cruda.

Fecha del estudio y autor: Verónica Guajardo Rives, 20 de noviembre de 2013.





Departamento Textil
Proyecto Faip 2013



1981-157.1.2



1848 - Fashion Plate La Mode



ca. 1850. Eleonora Amalija Führer v. Heimersdorf.
National Museum of Slovenia.



ca. 1845 - Blue silk striped dress - www.quite-contrary.org



1848-50 - Block printed wool day dress.
Victoria and Albert Museum



1850-52 - Evening dress.
The Metropolitan Museum of Arts



Woman's two-piece day dress-
American, early 1850s.
Museum of Fine Arts Boston



Departamento Textil

Proyecto Faip 2013



Colección: Pintura y Estampas

Objeto: Pintura

N° de Registro: 3-188

Título: Retrato de Isabel Riquelme y Meza

Creador: José Gil de Castro y Morales

Época: 1819

Medidas: Alto: 104.5cm.

Ancho: 78.5cm.

Descripción:

Figura femenina representada de tres cuartos de cuerpo, sentada en un sillón, en su mano derecha sostiene un abanico. Leyenda en el anverso: D^a Isabel Ri(...)me . En el reverso la firma: Fecit Josefus Gil Anno Libertates 1819. Isabel Riquelme y Meza nació en Chillán en 1760 a los 18 años convivió por cuatro años con el entonces Teniente Coronel Ambrosio O'Higgins, quien posteriormente se convirtió en Gobernador del Reino. Fruto de esa relación nace Bernardo. Posteriormente Isabel contrajo matrimonio con Félix Rodríguez, de este enlace nació Rosa Rodríguez. En 1823, ella acompañó a Bernardo O'Higgins al exilio al Perú. Muere el 21 de abril de 1839, sus restos son repatriados el 16 de agosto de 1947.

Detalles Técnicos:

(foto detalle)



Material: Óleo, tela

Técnica: Pintura al óleo.

Soporte: Tela

Ubicación:

Sala La Reconposición del Orden

Referencias Bibliográficas:

Carnet Histórico, Revista Zig - Zag 1910; Molinare 1915, pp.679-681; Álvarez 1933, p. 51; Álvarez 1934, n° 17, p. 17; Cifuentes 1939; Eyzaguirre 1942; Eyzaguirre 1950, n° 65, pp.33-34; Romera 1951, p.19; Reliquias de la Patria, Revista Zig-Zag 1959; A.C.DIBAM: 04.09.1959; . A.C.DIBAM: 09.09.1959; Revista Zig - Zag N° 2578; 1954. Millar 1957-1958; Galvez 1959-1960; Santa Cruz y Ossa 1959; Millar 1963; Vasari 1969; La Tercera 1974; A.C.DIBAM: 22.07.1977; Muñoz 1975; Boletín 1980A, p.5 ; Garcés 1980; Mañátegui 1981. N°48. pp.179-180; Rojas 1981, p. 216; Rodríguez 1982A, p. 80; Cruz 1984, pp. 106-107; Solanich 1985. pp.13 y 59; Pereira 1992, p. 216; La Época 1993; Santiago 1994, p. 27; Cruz 1996, p. 200; Leiva 1999, pp.76-79; Nueva York 2004-2005; Contardo.2007. p.7; Martínez 2007, p.59; Allamand y Huneus 2008. pp. 23, 67,68, 70, 92, 93 y Portada

<http://www.metmuseum.org/collections/search-the-collections?when=A.D.+1800-> 10-03-2014



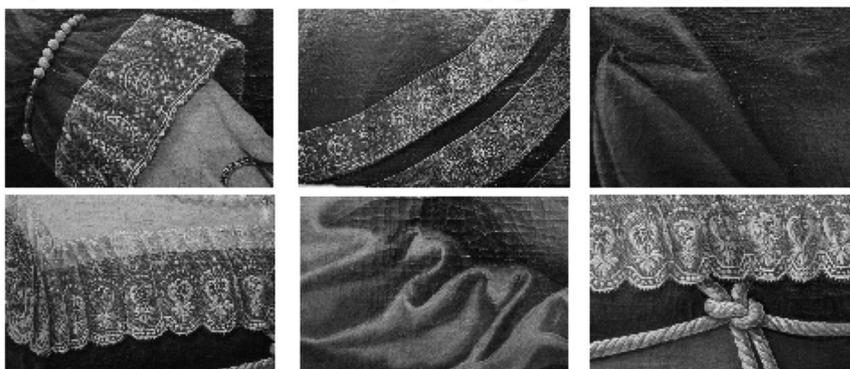
Departamento Textil

Proyecto Faip 2013

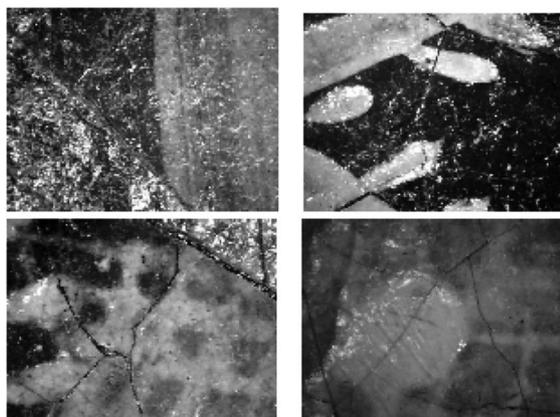
Descripción técnica:

En esta composición se pintó primero el fondo, luego la figura y el vestido, la silla y al final las decoraciones del vestido (encajes). El vestido fue conformado aplicando un color azul general y luego veladuras de color blanco cuya translucidez varía según el brillo que deseaba lograr. El trabajo de los pliegues es muy cuidadoso y definido y los trabaja mediante veladuras –unas más cubrientes y otras más translúcidas- para darles forma. En las zonas de sombras empleó un azul más oscuro. Los pliegues se muestran con cierto grado de rigidez lo que le otorga mayor volumen al vestido. Estas características concuerdan con el tafetán. En el escote, mangas y zona baja del vestido se observan aplicaciones de encajes. Éstos fueron trabajados mediante un achurado y pinceladas que conforman decoraciones. Para generar luces, sombras, el artista empleó un color blanco y un ocre mezclado con blanco. Y el efecto de ondulación, lo logró a través de un achurado no continuo, es decir, dejando espacios si achurar lo que a la distancia se interpreta como pliegue u ondulación del encaje.

Detalles



Fotografía microscopio 50X





Departamento Textil

Proyecto Faip 2013

Referencias de pinturas:



Retrato de Isabel Riquelme y Meza por José Gil de Castro y Morales. 1819



Retrato de una dama con sombrero con una pluma de avestruz por Joseph Clover. Ca. late 1810's?. Norwich Castle Museum & Art Gallery



Retrato de Madame de Senonnes por Jean Auguste Dominique Ingres. 1815. Nantes, Musée des Beaux-Arts



Retrato de la Princesa Marie-Joséphine Louise de Savoie por Marie-Éléonore Godefroid. 1810

Referencias en vestuario:



1810-1813. The Metropolitan Museum of Art



1810-1813. The Metropolitan Museum of Art



1803. The Metropolitan Museum of Art



1815. The Metropolitan Museum of Art



Departamento Textil

Proyecto Faip 2013

	<p>Colección: Pintura y Estampas. Museo Histórico Nacional Objeto: Pintura Nº Registro: 3-85 Título: Retrato de Doña María del Rosario Formas Patiño y Morles de Vial Creador: Anónimo Época: Mediosos siglo XIX (Ca. 1835)</p>
	<p>Medidas: Alto: 76.5 cm. Ancho: 64 cm.</p>
<p>Detalles Técnicos</p>	<p>Descripción: Figura femenina de medio cuerpo y medio perfil. Vestida con un traje celeste, sobre los hombros un chal de muselina bordado. Fondo de color celeste. En la cabeza una peineta de carey. Se trata de una representación figurativa realista de la forma, cuya composición exhibe una única figura en el centro en primer plano que se inserta en un fondo difuminado. La figura corresponde a la representación de María del Rosario Formas quien nació en 1779 en San Fernando, sus padres fueron Nicolás Camilo Formas y María Rosa Patiño. en 1801 se casó con Agustín María Vial (1772-1838), formando una familia de nueve hijos.</p>
<p>(foto detalle)</p>	<p>Ubicación: Sala La Consolidación del Orden Republicano</p>
	<p>Referencias Bibliográficas: Parra, Nadia,Vera, Carolina:Catálogo Razonado de los retratos femeninos de la colección pictórica del Museo Histórico Nacional. Tesis de grado para la Licenciatura en Historia del Arte, Universidad Internacional SEK. Santiago de Chile, 2007. pp.154-156. http://www.gogmsite.net/iberian-style-in-the-revolv/1833-marquesa-de-casa-riera.html_10-03-2014 http://www.aawt.com/html/item/feat_524.html_10-03-2014 http://gb.pinterest.com/search/?q=1832_10-03-2014 http://www.pinterest.com/sandyslookingbk/fabulous-wedding-dresses-of-the-past/_10-03-2014 http://janeanstensworld.wordpress.com/tag/regency-dress/_10-03-2014</p>
<p>Material: Óleo y tela Técnica: Pintura al óleo Soporte: Tela</p>	



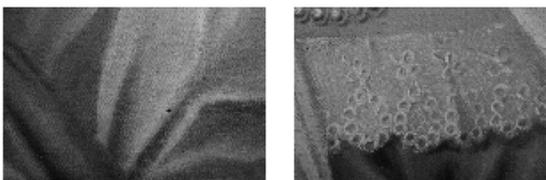
Departamento Textil
Proyecto Faip 2013

Descripción técnica:

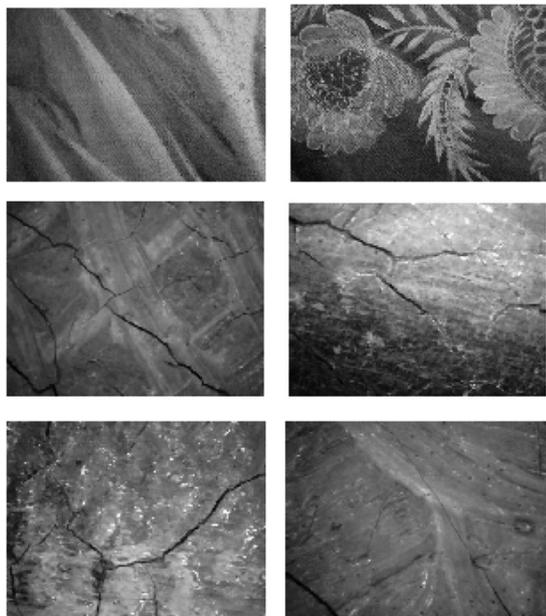
En primer lugar, el autor realizó el fondo, luego la figura, su vestido y al final el manto de organdí. Esto se evidencia en la superposición de pigmentos y el efecto de transparencia del manto.

Para representar la transparencia utilizó la técnica de la veladura, aunque en algunas zonas aplicó el pigmento más cubriente para conformar los pliegues pero con los bordes difuminados, en estos casos también realizó pinceladas más rectas para dar la sensación de rigidez, propio de este textil. Se observa en imágenes de microscopía y fotografías con macro, que incluso aplicaba un color violáceo en las zonas con veladuras para acentuar el efecto de transparencia del organdí. Las decoraciones fueron realizadas al último, con trazos más definidos y pastosos, donde se ve claramente el paso del pincel.

Detalles



Fotografía microscopio 50X





Departamento Textil

Proyecto Faip 2013

Referencias de pinturas:



Retrato de Doña María del Rosario Formas Patiño y Mozles de Vial. Ca. 1835. Col. MHN



Marquesa de Casa Riera por Vicente López y Portaña. 1833



María Cristina de Borbón – Dos Sicilias, reina de España por Vicente López y Portaña. 1830



Retrato de Lady Ruth Whittier Shute. Ca. 1835

Referencias en vestuario:



Ca. 1835. Museo Histórico Nacional



1832-35 - The Metropolitan Museum of Art



1833 Vestido de novia. Powerhouse Museum



Vestido de carruaje. Seda (Gros de Napoles), encaje de algodón. Ca. 1830. National Gallery of Victoria, Melbourne



Departamento Textil

Proyecto Faip 2013



Colección: Arte Chileno - Pintura. Museo Nacional de Bellas Artes.

Objeto: Pintura

Nº de Registro: 2-255

Título: Retrato de Doña Constanza Pando de Ocampo

Creador: Raymond Monvoisin

Época: 1850

Medidas: Alto: 153cm.

Ancho: 109cm.

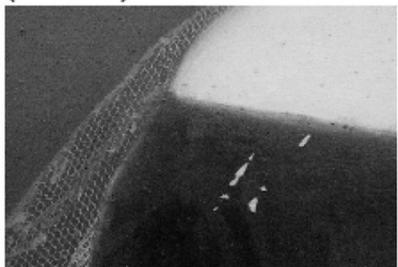
Descripción: Figura femenina de cuerpo entero, de frente. Se encuentra vestida con vestido de color rojo con mangas tres cuartos, prendedor dorado en el centro del escote y un chal de muselina bordado sobre sus hombros, que recoge con la mano derecha, mientras cae sobre su antebrazo izquierdo, el cual se apoya en la mesa lateral junto al florero que contiene flores de colores blanco, ocre, anaranjado y azul. Fondo de estudio con cortinas y columnas.

Constanza Pando Unízar fue la segunda esposa del viudo Gabriel Ocampo Herrera. Uno de sus hijos, Rodolfo Ocampo Pando, fue electo diputado propietario por Loncomilla entre 1888-1891.

Ubicación: Depósito

Detalles Técnicos

(Foto detalle)



Material: Óleo, tela

Técnica: Pintura al óleo

Soporte: Tela

Referencias Bibliográficas:

biografias.bcn.cl/wiki/Rodolfo_Ocampo_Pando

http://commons.wikimedia.org/wiki/File:PORTRAIT_OF_LADY_ELIZABETH_HARCOURT_1840.jpg- 10-03-2014

http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Portrait_einer_eleganten_Dame_in_rotem_Kleid_und_Biedermeierschmuck_1844.jpg- 10-03-2014

<https://americangallery.wordpress.com/2010/09/05/>- 10-03-2014

http://es.wikipedia.org/wiki/Mannela_Rosas- 10-03-2014

[http://fr.wikipedia.org/wiki/Louise_d'Orléans_\(1812-1850\)](http://fr.wikipedia.org/wiki/Louise_d'Orléans_(1812-1850))- 10-03-2014

<http://www.pinterest.com/skogkatten/new-roccoco-1840-1870-evening/>- 10-03-2014



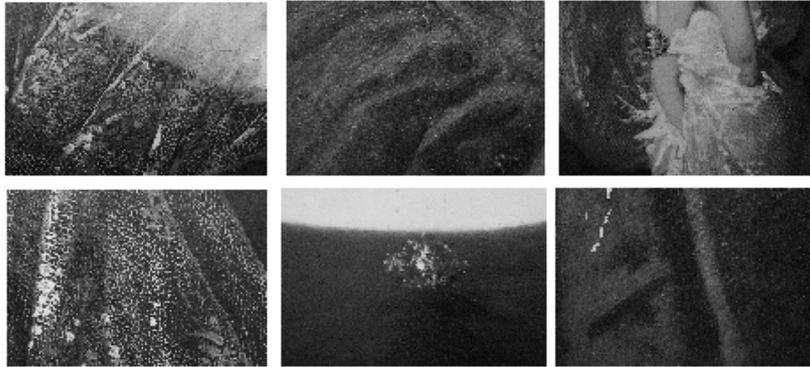
Departamento Textil

Proyecto Faip 2013

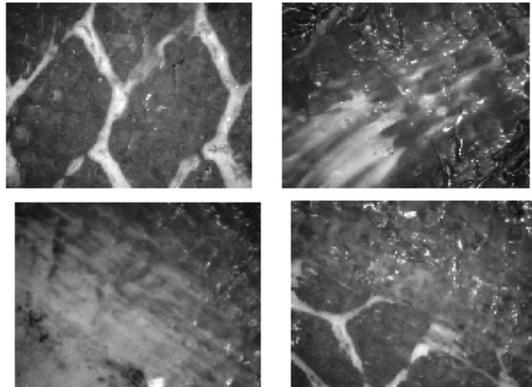
Descripción técnica:

La composición se inició con el fondo, luego la figura y flores que están a su izquierda, el vestido y al final los accesorios como joyas y tul. El vestido fue pintado, aplicando un color rojo general y luego trabajó las sombras, mediante pinceladas de un rojo-marrón oscuro. Creó zonas intermedias – matices – mezclando ambos colores y aplicándolo con la técnica del pincel seco. La parte superior del vestido fue trabajado mediante pinceladas más difuminadas, pero en las zonas con más pliegues y zonas de sombras, el autor aplicó pinceladas con gran cantidad de pigmento, en las cuales es posible observar el paso del pincel, dejando zonas más pastosas. Esta forma de aplicación de los pigmentos genera el efecto de un brillo tenue y suave propio del terciopelo. Sobre los hombros, la mujer representada lleva un tul, incorporado mediante la técnica de transferencia, aplicando pigmento sobre un tul y presionando éste sobre el lienzo. En imágenes de microscopía y fotografías con macro, se observa la superposición de transferencias del tul para producir el efecto rugosidad y también que, en algunos casos, el tul quedó impreso sobre el vestido, lo que confirma la técnica compositiva descrita antes. Una vez hecha esta transferencia, en algunas zonas el artista delimitó la tela mediante un trazo continuo difuminado, realizó las decoraciones del tul mediante pinceladas translúcidas y puntos de color, y aplicó pinceladas con mayor carga de pigmento en la zona donde la mujer representada sostiene el tul en su mano, arrugándolo.

Detalles



Fotografía Microscopio 50X





Departamento Textil

Proyecto Faip 2013

Referencias de pinturas:



Retrato Constanza Fando de Ocampo por Raymond Monvoisin. 1850. Colección MNBA



Retrato de Matilde Gana Castro por Nataniel Hughes. Ca. 1850. Colección MHN



Retrato de Carmen Olmos Aguilera por Raymond Monvoisin. 1855. Colección MNBA



Retrato de una dama elegante en vestido rojo y joyas Biedermeier. 1844



Retrato de Adeline Kent Pratt. Ca. 1840. Maryland Historical Society



Retrato de Lady Elizabeth Harcourt por Sir George Hayter. 1840



Retrato de Mameita Rosas por Prilidiano Pueyrredón. 1851. MN BA. Buenos Aires.



Retrato de Louise de Orleans por Winterhalter

Referencias en vestuario:



Cuerpo de traje. Ca. 1845. Colección MHN



Traje de tarde de brocado de seda y lana. Ca. 1840 New Brunswick Museum



Traje de tarde de brocado de seda. 1841-1846. Sudley House



Vestido de seda Americano. Ca. 1840. Metropolitan Museum of Art

AGRADECIMIENTOS

Nuestros agradecimientos por su colaboración al proyecto a Roberto Farriol y Marianne Wacquez, Director y Conservadora del Museo Nacional de Bellas Artes, a Jorge Yarur, Presidente del Museo de la Moda, y en especial a Haylin Villalobos, Conservadora, por su aporte en el análisis pictórico de los retratos.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALLAMAND, ANA FRANCISCA *et al.* *José Gil de Castro: el retratista de la independencia*. Origo Ediciones. Santiago de Chile, 2008.
- ALVARADO, ISABEL; ESPINOZA, FANNY. *Vestuario chileno del siglo XVIII y primera mitad del XIX*. Tesis de Título. Facultad de Arquitectura y Urbanismo. Universidad de Chile. Santiago 1980. Inédito.
- ÁLVAREZ URQUETA, LUIS. *El Artista Pintor José Gil de Castro*. Publicaciones de la Academia chilena de Historia. Empresa periodística “El Imparcial”, 1934.
- BARTHES, ROLAND. *El sistema de la moda y otros escritos*. Paidós Comunicación 135. Editorial Paidós, España 2003.
- BISSONETTE, ANNE. *Fashion on the Ohio Frontier 1790-1840*, Kent State University Museum. 2003.
- BORDIEU, PIERRE. *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*. Londres, Routledge. 1984.
- CAWSE, JOHN. *The art of painting. Published by Rudolph Ackermann, at his eclipse sporting gallery and repository of arts*, 191, Regent Street. London, 1840.
- C. I. E. T. A. Notes on Hand Weaving Techniques in Plain and Figured Textiles. 1987.
- C. I. E. T. A. Tracés Techniques. 1979.
- C. I. E. T. A. Vocabulaire Français. Français, Allemand, Anglais, Espagnol, Italien, Portugais, Suédois. 1997.
- C. I. E. T. A. Vocabulario Técnico de Tejidos. Español, Francés, Inglés, Italiano. 1963.
- CONISBEE, PHILLIP *et al.* Catálogo de exhibición “Portrait by Ingres. Image of an Epoch”. Editado por The Metropolitan Museum of Art. New York, 2000.
- CRUZ DE AMENÁBAR, ISABEL. *El Traje, transformaciones de una segunda piel*. Serie Arte y Sociedad en Chile, 1650-1820. Ediciones Universidad Católica de Chile. 1996.
- GALAZ, GASPAR; IVELIC, MILAN. *La pintura en Chile. Desde la Colonia hasta 1981*. Segunda edición. Ediciones Universitarias de Valparaíso. Pontificia Universidad Católica de Valparaíso. Valparaíso, 2009.

- GLIER REEDER, JAN. *High Style. Materworks from The Brooklyn Museum Costume Collection at The Metropolitan Museum of Art*. The Metropolitan Museum of Art, New York. Yale University Press, New Haven and London. 2010.
- HOLLANDER, ANNE. *Fabric of Vision. Dress and drapery in painting*. National Gallery Company Limited. 2002.
- IWAGAMI, MIKI. "Siglo XIX". En: *Moda. Una Historia desde el siglo XVIII al siglo XX. La colección del Instituto de la Indumentaria de Kioto*. Taschen, 2003.
- KANT, IMMANUEL. *Crítica del juicio* (Kritik der Urteilskraft) (1790). Trad. de Manuel García Morente, Madrid, Espasa-Calpe, 1999 (8ª edic.), ISBN 84-239-1967-6.
- LURIE, ALISON. *El lenguaje de la moda, una interpretación de las formas de vestir*. Paidós Ediciones. Barcelona, España 1994.
- MAGALLANES MOURE, MANUEL. "Monvoisin". *Revista Zig-Zag*. Santiago 59 v., (abril 1905).
- MAJLUF, NATALIA. *Más allá de la imagen. Los Estudios técnicos en el Proyecto José Gil de Castro*. Asociación Museo Arte de Lima MALI. Lima 2012.
- MARTÍN ROIG, GABRIEL. En: *Pintura de figura humana. Manual para principiantes*. Parramón Ediciones. Barcelona, 2008.
- MATHISON, GILBERT FARQUHAR. "Santiago y Valparaíso, ahora un siglo. Relato de un viajero inglés". En *Opúsculos varios* de J.T. Medina reunidos por Guillermo Feliú Cruz. Tomo III. Imprenta Universitaria. Santiago, 1926.
- MUSEO HISTÓRICO NACIONAL. *Voces, rostros y escrituras: mujeres en el siglo XIX. Doble de letras, mujeres y trazos escritos*. Catálogo de exposición, 2009.
- MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES. *José Gil de Castro en Chile*. Catálogo de Exposición Retrospectiva, Junio-Julio 1994.
- PEREIRA SALAS *et al.* *Monvoisin*. Santiago: Eds. Instituto de Extension de Artes Plásticas, Univ. de Chile, 1953.
- SILVA AVARIA, BÁRBARA KIRSI. *Identidad y nación entre dos siglos: Patria Vieja, Centenario y Bicentenario*. LOM Ediciones, Santiago 2008.
- VALDÉS URRUTIA, CECILIA. *El Mercurio. Artes y Letras*. "Los retratos de Monvoisin serán el hilo conductor de la serie de TV". 18. 11. 2007.
- VILA, WALDO *et al.* *Monvoisin*. Santiago: Eds. Instituto de Extensión de Artes Plásticas, Univ. de Chile, 1953.

Internet

<https://www.pinterest.com/>

http://www.metmuseum.org/toah/hd/txtn/hd_txtn.htm, Nineteenth-Century European Textile Production

<http://smoda.elpais.com/articulos/pintores-del-vestir/2324>, 11 de marzo, 2013. Pintores del vestir.

ISABEL ALVARADO P.,
Investigadora Museo Histórico Nacional
VERÓNICA GUAJARDO R.,
Co-investigadora, Independiente
SIGAL MEIROVICH S.,
Investigadora Museo Histórico Nacional
