

**FONDO DE APOYO
A LA INVESTIGACIÓN PATRIMONIAL
2018**

Autor: Investigadores(as) del Servicio Nacional del Patrimonio Cultural

Editorial: Ediciones Subdirección de Investigación

Año: 2018



INFORME:

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

INTRODUCCIÓN

El presente informe da cuenta de los resultados de la investigación “Ausencias y omisiones femeninas: los casos de Clara Filleul y Procesa Sarmiento en el taller Monvoisin. Análisis de las colecciones Museo Nacional de Bellas Artes y Museo Histórico Nacional”, realizada durante 2018 en el Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA), financiado por el Fondo de Apoyo a la Investigación Patrimonial. El objetivo de la investigación fue realizar un estudio crítico de la presencia/ausencia de las artistas de mediados del siglo XIX, centrándose en Clara Filleul (1822–1878) y Procesa Sarmiento (1818–1899) y su participación en exposiciones públicas, su valoración en el campo artístico local, las transferencias visuales (transacciones, versiones, copias) entre discípula-maestro, la independencia simbólica/formal y las vertebraciones posibles entre estas artistas. En este sentido, nos preguntamos por el contexto que recibe a las artistas hacia 1844, por las condiciones y posibilidades sociales/profesionales para el ejercicio del arte de una mujer artista, las transacciones pictóricas en la producción visual en relación al llamado “taller Monvoisin” y las subjetividades femeninas implícitas en la producción de las obras de estas mujeres.

En relación con la obra específica de Monvoisin, resulta interesante detenerse en los discípulos o el círculo asociado al artista y su biografía que, según la tradición de la historiografía del arte, habrían oficiado como asistentes y/o alumnos, tales como Gregorio Torres (1819–1879), Clara Filleul (1822–1878) y Procesa Sarmiento (1818–1899), entre otros. Sobre el círculo en torno al pintor, se evidencia un silencio historiográfico en relación con las capacidades de los artistas por derecho propio, quienes establecían relaciones de dependencia que sería necesario revisar en tanto los escenarios de discipulaje y autonomía están cruzados por la experiencia del taller, aun cuando este último se presente sin rupturas al proceso formativo y colaborativo. Ante la necesidad de contar con organizaciones temáticas, cronológicas y/o estilísticas, se superpone la noción de un campo en que el concepto de autoría no responde a un único nombre, sino que se abre hacia lo colectivo, hacia un trabajo de taller; lo que a la vez nos obliga a buscar con detenimiento indicios sobre quién o quiénes serían los responsables de tal o cual obra, considerando variables antes no registradas como las de género, etnia y clase, que seleccionan y silencian nombres a la vez (Báez y Cortés, 2019).

En el caso de los artistas mencionados, la noción de *autonomía sin rupturas* podría indicar que, junto a las subordinaciones en tanto mulato (Torres) y mujeres (Filleul y Sarmiento), también sería posible proponer el influjo del mercado y no solo asuntos exclusivamente vinculados

a la formación directa al alero de Monvoisin. Efectivamente, el pintor se constituye como una etiqueta de mercado del siglo XIX que opera hasta el XX, aspecto que habría hecho posible su inscripción en la historia de la visualidad y, sin dudas, habría permitido la continuación de un “estilo Monvoisin” altamente rentable en manos de sus discípulos. En ese sentido, más que una preocupación por la autoría académica, importa la idea de *marca*, que permitiría a ciertos autores vincularse rápidamente con el medio, como se revela en un aviso publicitario publicado por el “discípulo” Gregorio Torres en el diario *El Progreso* durante enero de 1845:

“RETRATOS. D. Gregorio Torres, retratista discípulo del señor Monvoisin con quien a trabajado durante toda su residencia en esta capital, i conocido ya por muchas obras suyas acaba de abrir su taller en los altos de la casa de las señoras Concha i Cerdá, número 44 calle de san Carlos (antes de los Uérfanos). Las personas qe gusten ocuparlo en cualqiera especie de retratos, serán servidas a su satisfacción i por precios mui moderado. – La entrada es por una escala qe da al patio principal de la casa”.

En el caso de las mujeres que formaron parte del taller, ya sea como alumnas o colaboradoras, el análisis historiográfico se complejiza. La construcción de una visualidad moderna convoca rasgos de masculinidad que han sido repasados por autoras que van desde Linda Nochlin (1971) a Andrea Giunta (2018), quienes denuncian las condiciones sociales diferenciadas de producción de pintura de acuerdo con la variable genérica. Es de esperar que la revisión del andamiaje significativo en el que descansa la historia del arte en tanto disciplina que ha liderado la visualidad en sus tránsitos estéticos abra sus posibilidades de intervención formulando planos de análisis que superen ciertos juicios ya establecidos, especialmente aquellos relativos a la selección de autores y obras canónicas.

“Ausencias y omisiones femeninas: los casos de Clara Filleul y Procesa Sarmiento en el taller Monvoisin. Análisis de las colecciones Museo Nacional de Bellas Artes y Museo Histórico Nacional” es una investigación que se inserta en el proyecto internacional “Monvoisin en América: catalogación razonada de la obra de Auguste Raymond Quinsac Monvoisin y sus discípulos”, conformado en Chile por el Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA) y el Centro Nacional de Conservación y Restauración (CNCR), con la colaboración del Museo Histórico Nacional (MHN), la Universidad Adolfo Ibáñez y la Universidad de Playa Ancha; en Argentina por el Museo Franklin Rawson (MFR), la Universidad de San Juan y TAREA (Instituto de Investigación sobre el Patrimonio Cultural); en Brasil por la Pinacoteca de São Paulo; y en Perú por el Museo de Arte de Lima (MALI).

PROBLEMA DE ESTUDIO

Las ausencias y omisiones de mujeres creadoras al interior de la historiográfica han sido impedimentos centrales para conocer a las artistas, y se constituyen en prácticas de exclusión y marginación de aquellos sujetos situados en los bordes de la historia. No es novedad que la construcción de los relatos historiográficos es clave en las ausencias y omisiones, cuestión

que se acentúa si se considera al dispositivo museo y sus colecciones dentro del espectro posible de construcción de esos mismos relatos. En este sentido, como bien lo establece la historiadora del arte Soledad Novoa para el contexto chileno en relación con la producción artística del siglo XIX,

“del extenso listado de nombres enunciado [en *Estudios sobre la historia del arte en Chile Republicano, investigación paradigmática para el contexto local*] por [Eugenio] Pereira Salas, no más de cinco artistas están incluidas con sus obras en nuestra colección MNBA, cuestión que evidentemente nos plantea un desafío si entendemos la institución Museo como un espacio de escritura históriográfica: la ausencia en nuestras colecciones deviene una ausencia en los relatos históricos sobre producción artística en Chile” (Novoa, 2013, p. 17).

En este sentido, los museos y sus colecciones se constituyen como espacios complejos que, si bien tienen el potencial de expandir los márgenes de entendimiento de distintos períodos históricos a partir de la escritura, de igual modo poseen la potestad de restringirlos, de cerrar el espectro posible de interpretación y, especialmente, de reestructurar los márgenes discursivos en función de los objetos que albergan y los regímenes políticos/estéticos de su visualidad. El desarrollo de nuevos campos relacionados con la memoria, el patrimonio, las colecciones, las diversidades e identidades culturales ha permitido cambiar el paradigma respecto del museo en el siglo XIX y XX. La investigación al interior de la institución fortalece y promueve la búsqueda de nuevos contextos y lenguajes que permitan a los visitantes entender y valorar, contextualizar y traer a la memoria las obras que configuraron un imaginario en la sociedad chilena que puede ser, hoy en día, resignificado a partir de los estudios visuales, la historia del arte, los estudios culturales y los feminismos, entre otros.

La problematización situada de los contextos históricos y de las condiciones de producción artística y socialización en Chile hacia 1844, de las posibilidades sociales/profesionales para el ejercicio del arte de una mujer artista, de las transacciones pictóricas entre discípulas y maestro, y de las estrategias de negociación y autonomía planteadas y desarrolladas por las mismas artistas en sus procesos de resignificación simbólica permiten trazar no solo los modos en que fueron percibidas por el contexto local, la historiografía y la crítica, sino también por ellas mismas y sus entornos, sus redes de filiación y afectos. De este modo, los espacios propios donde crear y las asociaciones donde reflexionar y trabajar constituyen un mapa de las relaciones femeninas, una cartografía invisible de las prácticas artísticas de las mujeres en las que se reclama a la diferencia, la posesión o la carencia de la libertad, la identidad, la trasgresión y la solidaridad. De esta manera, se hace eco a la ya reconocida y pionera pregunta que formuló la historiadora del arte Linda Nochlin: “¿Por qué no han existido grandes artistas mujeres?” (1971), texto que cuestiona los discursos hegemónicos de la historia del arte elaborados sobre el mito romántico del genio excepcional, “dando un giro que replantea la historiografía al considerar los aspectos sociales que intervienen en la producción artística, tales como el papel de las academias, las instituciones, los patrocinios y las condiciones personales que favorecen la creación de los artistas de uno y otro sexo” (Cordero y Sáenz, 2001, p. 10).

La reconstrucción del itinerario artístico de las autoras y la posición que ocuparon en la escena nacional, por medio de la fortuna crítica y el balance historiográfico, permiten estudiar cómo se ha conformado la imagen de Clara Filleul y Procesa Sarmiento en el relato local, a la vez que develar e identificar las estrategias discursivas de las artistas como agenciadoras de lo subalterno. En este sentido, la historia y teoría del arte se han revitalizado por la crítica feminista, en tanto es posible plantear nuevas preguntas para la investigación, problemáticas tradicionalmente silenciadas, y situar sujetos muchas veces relegados a los márgenes de la historiografía. En esta línea, como establece la historiadora del arte Georgina Gluzman, “el encuentro entre historia del arte y crítica feminista permite desafiar el silencio historiográfico en torno a las mujeres y poner de relieve los modos en los que han intervenido en la creación, defendiendo firmemente su reconocimiento como productoras culturales” (Gluzman, 2016, p. 12). De esta manera, se permite recuperar historias de mujeres invisibilizadas por la historiografía, examinando los condicionamientos sociales que pesaron sobre las artistas e investigando los modos en que las representaciones del lugar otorgado a las mujeres en el arte han influido en sus propias prácticas. En este sentido, se comprende el hecho de que tanto Clara Filleul como Procesa Sarmiento hayan sido inscritas en la historiografía local como *discípulas* de Raymond Monvoisin.

METODOLOGÍA

La historia del arte planteada desde categorías específicas en las que se privilegian determinadas formas de producción y, en consecuencia, a sus productores, no son decisiones neutrales ni universales. Whitney Chadwick (1992, p. 11) nos recuerda que se establecen sobre la base de un sistema de valores y creencias que afecta significativamente la forma en que la historia del arte es socializada e incorporada en la cultura de una sociedad. En ese sentido, la legitimidad de la construcción de discurso de las artistas chilenas ha sido edificada, tradicionalmente, a partir de la asociación de una influencia masculina que determina el proceso de aprendizaje o el desarrollo de producción de la obra. A lo anterior se suma su categorización a partir de lo que se ha denominado *arte femenino*, que demerita el carácter universal de la obra producida por las mujeres, o bien, anula su participación individual. Sin embargo, la heterogeneidad de las memorias de las mujeres y sus redes de filiación considera también las formas en que vivieron la situación de productoras desde diversas condiciones; su posición social, su participación en la sociedad civil y su identidad como sujetas político plural. La multiplicación de enfoques analíticos del feminismo obliga a poner atención no solo en la diferencia genérica, sino también en los tropos de clase, racialidad/etnicidad y orientación sexual (Butler, 1997) o lo que Kimberlé Crenshaw define como *interseccionalidad* (1989), que construyen una nueva genealogía femenina y estrategias discursivas que otorgan “voces al silencio de las mujeres dentro, a través, contra, por encima, por debajo y más allá del lenguaje de los hombres” (De Lauretis, 2000, p. 18).

La experiencia femenina, entendida como pensamiento y acción, alude a la diversidad de sensibilidades y posiciones ideológicas de estas artistas, y a las influencias y transferencias que recibieron y entregaron en su entorno más cercano. Los modos de trabajo, heredados de la tradición feminista, como “la coparticipación, la incorporación de los afectos y subjetividades

como modo de conocimiento, desjerarquización” (Mayayo, 2013, p. 29), entre otros, permiten definir identidades ligadas a lo que Julieta Kirkwood (1984) define como la *enunciación o autoenunciación* de sujetas autónomas o lo que Julia Kristeva (2001) establece como *genio femenino*. Este último reside en la capacidad de transformar la singularidad de sus biografías arraigadas en las experiencias en un legado que trasciende, provoca mutaciones en el pensamiento hegémónico y se desarrolla al margen de las instituciones.

En términos operativos, la investigación implicó un levantamiento bibliográfico y documental (prensa, catálogos, artículos y fuentes secundarias) para construir un cuerpo textual que permita no solo registrar información relativa a las artistas investigadas, sino también trazar los imaginarios asociados a ellas. Esto se potencia si se considera lo poco habitual que es encontrar fuentes primarias en primera persona de mujeres artistas (como cartas o notas), sino que, por el contrario, la regla general son aquellos textos en tercera persona, escritos por hombres asociados a ellas (padres, hermanos, maridos). Por ello, se requiere de un análisis crítico que justamente considere transversalmente la interseccionalidad como una necesidad para la investigación, de modo de identificar aquellos elementos tanto internos como externos que han modulado las prácticas artístico/sociales en la historia.

RESULTADOS¹

El contexto de la historiografía local no está exento de los problemas planteados por la crítica feminista y las consideraciones metodológicas para la historia del arte, situación que se comprueba al analizar los relatos sobre la artista Clara Filleul, pintora, ilustradora y escritora de cuentos que arribó a Chile hacia 1844/1845 —cuatro años antes de lo que se consigna en la historiografía— y regresó a Francia alrededor de 1863, quien ha sido relegada a un plano secundario en relación con el maestro Raymond Monvoisin. Clara Filleul es mencionada en los relatos históricos en subordinación a Monvoisin, quien llegó a Chile a fines de enero de 1843 desde Argentina y dejó a su esposa —la también artista Doménica Festa— y a su hija Blanca en Francia. Durante ese período, Filleul, junto al francés Monvoisin, emprendieron viajes temporales hacia Perú, Brasil y Francia, donde destacaron por realizar en conjunto una serie de retratos. En términos opuestos, la historiografía local inscribe a Monvoisin como un agente fundacional en la historia del arte en Chile debido a su producción artística en el territorio local. En palabras de Josefina de la Maza (2014), alrededor de la imagen de Monvoisin se ha construido una de las ficciones fundacionales más efectivas y consolidadas en el campo local, atribuyéndole un efecto de modernidad en la sociedad chilena en función de su presencia pública y de mercado.

La llegada de Monvoisin a Santiago fue largamente anunciada por la prensa y sus proyectos seguidos paso a paso hasta la apertura, en febrero de 1843, de la promocionada Academia de

¹ Parte de la investigación será publicada en el libro *Monvoisin en América: catalogación razonada de la obra de Auguste Raymond Quinsac Monvoisin y sus discípulos. Avances de investigación*, por el Museo Nacional de Bellas Artes y la Universidad Adolfo Ibáñez.

Pintura y Escultura. En el mismo año, Monvoisin organizó la primera exposición de pintura europea de Chile, con cuadros que había trasladado consigo desde París. Entre ellos se cuenta *Ali-Bajá en Janina*, una obra de corte orientalista cuyo éxito en el público chileno inspiró la publicación de una novela en folletín del mismo nombre en el periódico *El Progreso*. La exposición dio a conocer el talento del artista y le granjeó innumerables encargos de retratos.

Monvoisin y su obra se articulan en directa oposición al arte colonial virreinal, aborrecido y denigrado en cuanto al gusto, así como en términos objetuales y estéticos. Es así como, con la emergencia de este pintor, se fue definiendo el mito del comienzo de la modernidad artística chilena. Hacia 1845 Monvoisin conoce en Santiago a Johann Moritz Rugendas, recién regresado de Perú. Quizás este encuentro estimuló su idea de partir hacia Lima a mediados de ese mismo año junto a Clara. Sus ganancias como retratista le permiten, al volver a Chile, adquirir el extenso fundo Los Molles, donde Filleul pasará largas jornadas. En 1847, ambos artistas parten hacia París con la intención de reencontrarse con su familia y, en el caso de Monvoisin, llevarla a Chile, aunque solo logra convencer a su sobrino y ahijado de volver con él, de modo que Doménica Festa y su hija Blanca se quedan una vez más en París. Al regreso pasan un tiempo en Río de Janeiro, donde retrata al emperador Pedro II y a otras tantas personas de la Corte; además participa en la Exposición General de Bellas Artes de la ciudad con tres retratos. En este contexto se suscitó una gran polémica en la prensa referida a la calidad y veracidad del retrato realizado por el pintor al emperador y, aunque se tienen antecedentes de que a Monvoisin se le ofreció quedarse en la ciudad, reemprende el camino hacia Chile a comienzos de 1848. Su segunda estadía en nuestro país se desarrolló entre Santiago, Valparaíso y Los Molles, donde Monvoisin y Filleul siguieron ejecutando retratos sin interrupción, al igual que obras de temas religiosos y algunos paisajes. Monvoisin regresó a Francia en 1859, mientras que Clara Filleul lo hace cerca de 1863, año en que participó en el Salón des Refusés y en 1864 en el Salón de París.

Procesa Sarmiento, una de las hermanas menores del intelectual y político argentino Domingo Faustino Sarmiento, se encuentra en Chile entre 1841 y 1857 como exiliada de la dictadura de Rosas. Si bien Procesa es considerada por la historiografía argentina una de las primeras pintoras con proyección pública, se posee escasa información sobre su vida y producción artística. Sí se ha relevado su quehacer en el campo educativo, ya que fue directora y profesora de tres colegios en San Felipe de Aconcagua, en el Colegio de Pensionistas de Santa Rosa en Santiago y en Copiapó, y abrió un taller de pintura donde dio lecciones y pintó retratos de la sociedad nacional, por ejemplo, del presidente Manuel Montt (Salón de Pintura de San Juan, 1884). Regresó a Argentina en 1857, pasó posteriormente por Mendoza y se fue a San Juan definitivamente en 1868, lugares donde continuó ejerciendo la docencia, e impartiendo lecciones de pintura y bordado.

En esta línea, es sintomático que al interior de las colecciones públicas en Chile únicamente se tuviera registrada una obra de su autoría. Se trata de *Retrato de Pedro Bari*, perteneciente a la colección del Museo Histórico Nacional.

El caso de Clara Filleul

Clara Filleul-De Pétigny nació en Nogent-Le Rotrou, al norte de Francia, el 18 de marzo de 1822. Su padre, François-Adrien Filleul-De Pétigny, fue un liberal que participó en *L'emeute de Nogent-le-Rotrou lors de la procession de 1838*, un enfrentamiento entre católicos y anticlericales influenciados por la Ilustración y la Revolución francesa. Este acontecimiento nos da luces sobre el contexto intelectual en el que se desenvuelve la artista y los ideales compartidos al interior del ambiente familiar. A los 18 años Clara emigra a París, donde participa en actividades literarias y se convierte en alumna de pintura y dibujo del pintor bordelés Raymon Quinsac Monvoisin. De esa etapa es su cuadro *La folle du Luxembourg* (1842) y un autorretrato de la artista a los 20 años de edad (Figura 1).



Figura 1. Clara Filleul. Autorretrato, 1842. Musée de l'histoire du Perche, château des comtes du Perche / © D. Commenchal.

Arribó a Chile hacia 1844/1845 —en el período que transcurre entre su participación en la *Exposition de l'Industrie* de mayo de 1844 en París y su viaje a Perú con Monvoisin a mediados de 1845— y, creemos, regresó a Francia alrededor de 1863. Clara Filleul es mencionada en los relatos historiográficos como “su asociada” (Barros Arana, 1905, p. 370), “su antigua discípula” (James, 1949, p. 63; Romera, 1969, p. 53), o “posiblemente su amante” (De Ramón, 2013, p. 31), entre otras subordinaciones asociadas al pintor. En términos opuestos, Monvoisin es sindicado como un agente fundacional en la historia del arte en Chile debido a su producción artística en el territorio local, y se le atribuye un efecto de modernidad en la sociedad chilena en función de su presencia pública y de mercado (De la Maza, 2013).

Entre los viajes que realiza la pareja se encuentran retornos esporádicos a Francia, como también Perú y Brasil. En este último país, y como ya hemos mencionado, Monvoisin retrata al emperador Pedro II y participa en la Exposición General de Bellas Artes de la ciudad. En el catálogo de este certamen se hace mención a M. C. F., quien presenta una copia del retrato del emperador. Probablemente se trata de *Mademoiselle Clara Filleul*, obra cuyo paradero actualmente se desconoce. Es posible que se trate del encargo realizado por el propio Pedro II para enviarlo de regalo al rey Luis Felipe de Francia, pero cuyo destino habría sido incierto luego de la Revolución de 1848.

En Chile, Clara Filleul participó en las exposiciones de Artes, Oficios y Manufacturas entre 1851 y 1854, luego de lo cual recibió halagos de la crítica y de la comisión, la que habría “deseado tener a su disposición una medalla para premiar esta obra; pero que, no estando designada por el Supremo Gobierno, sentía no poder satisfacer este deseo”.² Además de colaborar con Monvoisin en la ejecución de retratos de la alta burguesía chilena, realizó obras de manera independiente, como *Doña Dolores Urízar del Alcázar de Pando* (ca. 1850), parte de la colección del Museo Nacional de Bellas Artes de Santiago (Figura 2).



Figura 2. Clara Filleul. Dolores Urízar del Alcázar de Pando, ca. 1850.
Colección Museo Nacional de Bellas Artes.

Pero sus trabajos más conocidos y, probablemente origen de su desvalorización históriográfica, son las “copias” de una serie de obras realizadas por Monvoisin, algunas de las cuales también se encuentran en el Museo Nacional de Bellas Artes. Todas corresponden a

2 *El Araucano*, 4 de octubre de 1851.

obras de pequeño formato a modo de serie, realizadas sobre cartón y con bordes decorativos que simulan un marco (Figuras 3 y 4). En su reverso contienen inscripciones manuscritas que consignan la manufactura de “Clara Filleul *d'après le portrait peint par Monvoisin*”. No tenemos certeza de que la escritura corresponda a la mano de la propia artista, pero entrega información importante sobre los contextos de producción de las obras. Más que ejercicios realizados en el espacio formativo discípula-maestro, estas operaciones nos permiten suponer otras estrategias al interior de las relaciones comerciales, un inventario de modelos o bien un sistema de archivo de la producción del taller. Es posible pensar, también, que el paso de Filleul como iluminadora de retratos en el establecimiento del fotógrafo y pintor francés Víctor Deroche (1824–1886) —a quien probablemente conoció en la Exposición de Arte y Manufacturas de 1852— le haya proporcionado otras herramientas de mercadeo utilizadas por la fotografía: los catálogos de posturas de retratos sociales.



Figura 3. Clara Filleul. *Retrato doña Pepita Reyes*, ca. 1855. Colección Museo Nacional de Bellas Artes



Figura 4. Clara Filleul. *Retrato de la señorita Rosales*, ca. 1855. Colección Museo Nacional de Bellas Artes

Desde 1854 no encontramos a Clara Filleul en los salones y exposiciones nacionales. Es probable que su participación posterior se redujera a la iluminación de las fotografías presentadas por Deroche y Cía. en la Exposición Nacional de Septiembre (1854) y la de Artes e Industrias (1855), donde reciben numerosos premios. Recién en 1863 nos encontramos nuevamente con la artista participando esta vez en el *Salon des Refusés*, cuya intervención es registrada también en la revista *Le Conseiller des Artistes*, y en el Salón de 1864, según

señala la *Gazzette Femme* de 1878, donde además se anuncia su muerte. El 5 de marzo de 1864 publica también un dibujo en *Le Monde Illustré*, donde se señala: “Le debemos a la bondad de Claire Filleul la comunicación de costumbres que hemos reproducido. Esta artista, que por largo tiempo ha vivido en Santiago, amablemente nos da estos detalles que, pensamos, interesarán a nuestros lectores” (p. 156). Se trata de “COUTUMES DU CHILI. — Costumes des Chilienas se rendant à l'église (d'après le croquis de Mlle Clara Filleul)”, donde se describe:

On comprend facilement, après ces détails, que peu de femmes aient pu s'échapper lors de l'embrasement de l'église, Génées par leurs longs vêtements, qui offraient en outre un facile aliment au feu, elles devenaient d'autant plus facilement la proie du fléau qu'elles faisaient plus d'efforts pour lui échapper (p. 156).³

El relato alude al incendio de la iglesia de la Compañía de Jesús ocurrido en Santiago en diciembre de 1863, en el que mueren más de 2.000 fieles, en su mayoría mujeres. Aunque Monvoisin regresa a París definitivamente en 1859, hasta la fecha no teníamos antecedentes precisos del retorno de Clara, pero en la misma revista francesa se dedica una extensa nota al trágico acontecimiento, acompañada de otro croquis de la artista donde se observa la iglesia destruida. Este antecedente nos permite pensar que Clara Filleul aún se encontraba en Chile durante esas fechas, al menos temporalmente.

La labor de Filleul se extiende también a la escritura. Entre los cuarenta títulos publicados en París se encuentran *L'Algérie* (1846), *L'Égypte, son histoire et ses merveilles* (1850) y *La Palestine, ou Une visite aux Lieux Saints* (1866), lugares que además visita y probablemente ilustra. Fue también escritora de cuentos infantiles como *Contes et légendes* (1838), dedicado a su madre, *L'heureuse famille, ou les veillées amusantes* (hacia 1840–1845) y *Fables offertes à l'enfance* (1850), entre otros. Todo están firmados por Mlle C. Filleul-Pétigny o Mlle. Clara F. de Pétigny, y se consigna que también es “autora de varios libros de educación”, publicados principalmente por Mégard de Rouen y Ardaud de Limoges, entre ellos *Alfred, ou le Modèle des écoliers* (1845). También aparece como editora científica de *Fable de Florian* de Jean-Pierre Claris de Florian (1755–1794) y como traductora de *Oeuvres complètes du Chanoine Schmid* (1838).

La hipótesis de Los Molles: afectos, domesticidad y creación

Las ganancias obtenidas por Monvoisin como retratista le permiten adquirir el extenso fundo Los Molles (Quilpué, Región de Valparaíso), donde Filleul pasará extensas jornadas “y para quien sabe también desempeñar oficios quasi domésticos” (Pereira Salas, 1955, p. 51), entre ellos, el cuidado de los hijos de Gastón Monvoisin, sobrino del pintor. No sabemos con certeza si es el propio Monvoisin quien oficia como tutor de las ganancias de Filleul en el negocio de la retratística, pero tenemos como antecedente un documento de 1855 en el que el

3 “Se comprende fácilmente, después de estos detalles, que pocas mujeres pudieron escapar durante el incendio de la iglesia. Estorbadas por sus largas ropas, que ofrecían por otra parte un fácil alimento al fuego, se convirtieron fácilmente en presas del flagelo a medida que hacían mayores esfuerzos para escapar de él”.

pintor le paga a su compañera y colaboradora “seiscientos cuarenta y seis pesos en moneda corriente de oro o plata sellada por igual valor recibido en dinero efectivo a mi entera satisfacción y sin derecho a reclamo”, consignando que para su cumplimiento hipoteca todos sus bienes “habidos y por haber en toda forma de derecho” (James, 1949, p. 86). Desconocemos el origen de dicho documento, pero parece referirse a un préstamo efectuado por Filleul, lo que reafirmaría su independencia económica.

En la casa patronal de Los Molles encontramos seis pinturas murales en una de las habitaciones principales, las cuales representan la música (Figura 5), la literatura, la escultura, la pureza (aunque probablemente se trate de la poesía) y una no identificada, pero que, siguiendo el programa iconográfico del conjunto, puede corresponder a la alegoría de la pintura. Un jarrón con flores completa la serie.



Figura 5. Alegoría a la música. Hacienda Los Molles.

Historiográficamente, dichos murales han sido atribuidos a Monvoisin a partir de la mención realizada por el crítico de arte Álvarez Urquieta en 1941. Una primera aproximación estética y formal durante la investigación ha permitido poner en duda que haya sido el pintor quien ejecutó estas obras, especialmente las figuras relacionadas con la música, la pureza y la pintura no identificada. Las mujeres-sin-cuerpo de Monvoisin se pueden definir como una característica constante de la producción del artista, ya identificada por Auguste Jal en 1827 respecto de *Le Mentor surprenant Télémaque auprès d'Eucharis* presentada al Salón de ese mismo año.

La belleza y composición “glacial” de los protagonistas, donde “no existe el más mínimo sentimiento de amor” (James, 1954, p. 93), se contrapone a estos cuerpos femeninos donde las curvas, redondeces y movimientos infieren otra mirada implicada en la factura de los murales. Situarnos desde el cuerpo y desde la mirada —masculina y femenina— en la construcción de narrativas visuales será uno de los caminos posibles para reforzar la hipótesis en la que reconocemos a Clara Filleul como una de sus autoras, especialmente si consideramos que la artista vivió cerca de diez años en la casona. También es importante atender su vinculación con las exposiciones de artes, industrias, oficios y manufacturas, la ejecución de miniaturas y otros hacedores de las llamadas artes menores, desarrolladas ampliamente por las mujeres. El relato sobre Procesa Sarmiento en el que la artista pinta “un bouquet de violetas que mostró á Monvoisin quien le objetó que sus violetas eran color violeta” (Belín, 1900, p. 243), indica el restrictivo acceso a los géneros a los que podían acceder, que incluían papel pintado para paredes, pintura sobre porcelana, esmaltes y coloreado a mano, “fondos florales, además de la decoración de mobiliario y de paredes” (Torres, 2007, p. 59), entre otros. Esta relación con el diseño y las artes decorativas permitió que los desnudos femeninos ingresaran a espacios reservados al hogar y que las alegorías constituyeran la mejor excusa para la experimentación plástica del cuerpo. Los manuales de ornamentos y decoraciones de la época, como el de Alexandre Collette (1853), eran ampliamente difundidos y probablemente compartidos con otros asiduos visitantes a Los Molles, en un ambiente de intercambios y transferencias visuales que nos invita a pensar en los aspectos emocionales de la vida social implicados en estas operaciones.

El alejamiento de Filleul de la vida pública por algunos períodos, sumado al cuidado de los hijos (ajenos), pudo incitar a la artista a decorar el hogar que compartía con Monvoisin, en un gesto de apropiación del espacio privado y reforzamiento de los vínculos de intimidad, confianza y cuidado. Un ejemplo similar lo encontramos en Dolores Vicuña (1843–1882), hermana de Benjamín Vicuña Mackenna, sobre la cual el propio historiador señala: “Sólida pintor flores y aunque no fue nunca una artista correcta, como lo requería su índole vivaz, dejó los muros de su casa literalmente cubiertos de obras” (Vicuña Mackenna, 1883, p. 38). Otras pinturas murales decorativas fueron realizadas por artistas como Rosa Aldunate Carrera (1836–?), a quien se le atribuyen las trece escenas de paisajes localizadas en los muros de la casa patronal donde vivía en Peñaflor.

Durante todo su período en Chile Clara Filleul siguió escribiendo y publicando en Francia, tarea que desarrolló en el dominio de lo privado, donde se conjugan los espacios de privacidad-intimidad (creación, lectura, encuentro) con los de privacidad-domesticidad (previsión, trabajo y cuidado) como políticas de sujeción y subordinación no emancipatorias (Lerussi, 2014).

Aun cuando se presenten como librepensadoras, las mujeres vinculadas al segmento laico se mantienen en una posición subalterna y marginal debido a que las organizaciones anticlericales desarrollaron espacios de sociabilidad masculina más estructurados y jerárquicos (Maza, 1998, p. 322), siguiendo los postulados de Rousseau (1762) según los cuales la familia y el hogar son los lugares de lo femenino por “naturaleza”. Elsa Rose Maxwell señala que “al

confinar su expresión literaria a la intimidad del espacio doméstico”, las mujeres acudieron a los géneros considerados “apropiados”, como la literatura infantil o la poesía, evitando así “[las posibilidades de] convertirse en objetos del escrutinio masculino” (Maxwell, 2015, p. 51), estrategia doblemente utilizada por Filleul tanto en la escritura como en la pintura.

Los entornos íntimos y domésticos de la artista, plasmados en obras como *Una guasa* (ca.1855), se constituyen probablemente en el único vínculo femenino mientras se encuentra en la hacienda Los Molles (Figura 6).



Figura 6. Clara Filleul. *Una guasa*, Ca.1855. Colección del Museo Nacional de Bellas Artes, Chile.

Esta hipótesis nos invita a poner en el centro de la discusión otros espacios relativos a la creación a partir de la construcción de las relaciones afectivas y morales, junto a los procesos de subjetivación de las mujeres creadoras. La falta de fuentes y archivos sobre la producción de Clara Filleul —el mayor obstáculo para recuperar las historias de las mujeres artistas— nos obliga a recurrir a otros modelos de producción de significado arraigados en las prácticas femeninas y su relación con la cultura visual, reconociendo a esta artista como una productora cultural compleja, que propone su propia cartografía psicológica y espiritual.

Sobre Procesa Sarmiento

El caso de Procesa Sarmiento difiere del de Clara Filleul. Al respecto, Georgina Gluzman ha realizado uno de los más recientes balances historiográficos sobre las mujeres artistas del siglo XIX y mediados del XX en Argentina, lo que ha permitido no solo articular de manera crítica los distintos relatos historiográficos, sino también situar de manera comprensiva las fuentes. Si el siglo XIX ha sido escasamente valorado por la literatura artística tradicional,

la valoración de las mujeres artistas del período ha bordeado lo peyorativo, en tanto se las designa como “aficionadas” (Gluzman, 2017) y “cultoras de la pintura femenina, de flores, de frutas” (Pagano, 1937). En esta línea, incluso a pesar de la alta valoración que le otorga Domingo Faustino Sarmiento al quehacer artístico de su hermana Procesa —“obras de arte femenil admirables” (Sarmiento, 1885)—, la sitúa junto a Benjamín Franklin Rawson, también discípulo de Monvoisin y pintor altamente valorado por la historiografía argentina como aficionados o retratistas (Gluzman, 2014).

Procesa Sarmiento estuvo en Chile entre 1841 y 1857, desarrollándose como retratista. En 1851 comenzó a trabajar como profesora en el Colegio de Pensionistas de Santa Rosa —homónimo a su lugar de formación—, fundado junto a su hermana Bienvenida. La enseñanza y la educación fueron los pilares centrales del quehacer de Procesa, quien logró construir un amplio círculo de estudiantes y discípulas en el tiempo. En una de las cartas de Domingo Faustino, a propósito del retrato de su nieto Agustín Klappenbach pintado por Procesa en 1876, señala que, si bien el cuadro presenta ciertos “defectos”, la representación de sus flores merece ser elogiada: “¡Qué perfección en el dibujo, qué fluidez en los colores, y qué curvas que nunca son desmentidas por un pulso duro y recto!” (García, 1979, p. 30). En Santiago, asiste diariamente al taller de Monvoisin junto a Gregorio Torres, artista mendocino afrodescendiente y uno de los discípulos más cercanos del francés. Al respecto, Domingo Faustino relata la ocasión en que Monvoisin le indica a Procesa que ya se encuentra en condiciones de pintar, pidiéndole que copie su obra *Niño pescando* (c. 1843), a lo que ella responde:

“—¿Cómo he de pintar, si no conozco los colores?

—Eso no se enseña, pinte como lo entienda: ahí tiene la cara del pescador; y comenzó en una tira de papel como escapulario este pequeño cuadro, y que es hoy tal cual salió entonces de su pincel: verdadera copia del niño pescador con su gracia infantil, con el estilo y las carnaduras en que se distingue la obra de Monvoisin. Creemos que no ha vuelto á hacer nada tan perfecto. Mientras pintaba teníase á su lado Monvoisin, que era muy avaro de su tiempo, con la paleta suya en una mano y el pincel en la otra, pues había interrumpido su trabajo para lanzar en el camino del arte á la discípula” (Sarmiento, 1884, p. 241).

Continúa Domingo: “Tres horas duró la copia, y tres horas permaneció Monvoisin absorto ó complacido viendo para él cosa tan vulgar”, puesto que ante los buenos resultados de la copia Monvoisin le dice al conde de Dermillon, quien también se encontraba en el taller, que aquel “es el talento del indio, la imitación”. Sarmiento no pierde la oportunidad de “aclurar” que “ni una sola gota de sangre india corría por sus venas azules”.

En el Museo Histórico Nacional se encuentra el retrato de Pedro Bari, óleo sobre tela firmado por Procesa Sarmiento, realizado en Chile y que ingresó a su colección en 1992 (Figura 7). La pintura cuenta con una inscripción al costado inferior izquierdo, que entrega información del contexto y contenido de la obra, aunque lamentablemente es parcial debido al deterioro. Según es posible identificar en la inscripción, se menciona lo siguiente: “Pedro Bari/nacido hacia (...) /Suesia [sic] 1846”.

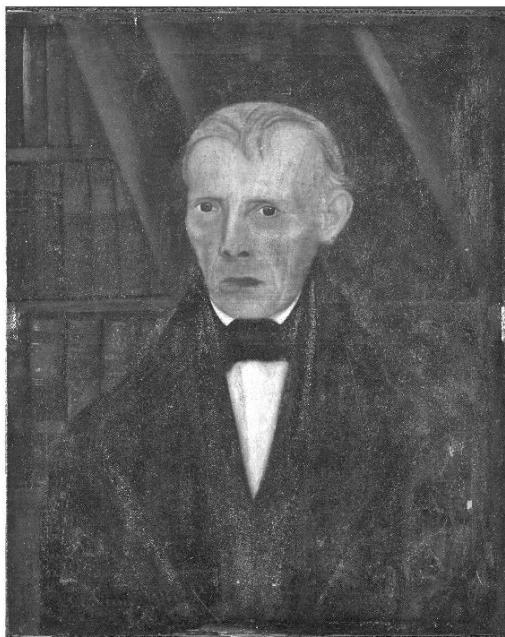


Figura 7. *Procesa Sarmiento*. Retrato de Pedro Bari, 1845. Colección Museo Histórico Nacional.

Pedro Bari habría nacido en Suecia en 1785 (Fuenzalida, 1906, p. 197) o en 1796 (Thayer Ojeda, 1989, p. 374) “siendo su verdadero apellido Campani. Se ha contado que viajando llegó al pueblo de Bari (en Italia) i adoptó el nombre de ese pueblo” (Fuenzalida, 1906, p. 197). Bari fue una figura pública y política en Los Andes, y llegó incluso a ser alcalde de la ciudad hacia 1824.⁴ Fue secretario general de Domingo Faustino Sarmiento durante su primer exilio en Chile en 1831, año en que el argentino llegó a esa misma ciudad. Asimismo, de acuerdo con el propio Domingo Faustino Sarmiento, Bari fue su amigo íntimo desde que él tuviera 20 años y Bari 60, lo que hace pensar que su nacimiento fue incluso anterior a 1785. Si bien no se tienen antecedentes precisos sobre la llegada de Bari a Chile, se sabe que en septiembre de 1820 el Senado chileno amparó su solicitud de ciudadanía:

“[avalados en los] sentimientos que animan sus ideas, con los servicios interesantes que ha justificado haber hecho en honor de nuestra independencia i política emancipacion, dan un motivo justo para que, sancionando el Senado la carta de ciudadanía que se le despachó por el Excmo. Señor Supremo Director de la República, le ampare en los privilejos que le deben corresponder como ciudadano de Chile, quedando sujeto a la lei que se sancionará para el goce de esta gracia”.⁵

4 Congreso Nacional, sesión 11, del 27 de noviembre de 1824, p. 64.

5 Congreso Nacional, sesión 280, 25 de septiembre de 1820, p. 371.

Si bien estos antecedentes son preliminares, nos hace pensar que el retrato se podría tratar de una obra póstuma realizada por Procesa Sarmiento a raíz de la muerte de Bari hacia 1846, animada por el cariño o cercanía entre el retratado y su hermano, o incluso de ella misma, ya que es muy probable que se hayan conocido en 1841 cuando Procesa llegó a Chile. Tal vez la torpeza de ejecución y de “calidad” pictórica sea un reflejo de la propia condición del retratado y su rigidez mortuoria, especialmente si se considera lo desigual de este retrato en relación con otras obras que se conocen de la artista. Al interior de las instituciones se ha considerado “una obra de mala factura” ironizando la figura del representado, lo que recuerda el comentario que recoge Gluzman de Augusto Belín Sarmiento, nieto de Domingo, respecto de la obra de Procesa: “[Juan Navarro Clark] debe tener algunos cuadros retratos de esa pintora si no los ha destruido como mamarrachos”. Aunque la elogiaba como copista, Eduardo Schiaffino señalaba que “cuando se lanzaba a originales, por lo menos de mi tiempo, era atroz, con accesorios de hojalata y proporciones imposibles”⁶.

Queremos referirnos aquí a la obra de Procesa Sarmiento como un objeto abyecto, no en su origen epistemológico utilizado por Julia Kristeva, sino como aquello que “no respeta bordes, posiciones ni reglas” (Kristeva, 1989, p. 27), en este caso, de las normas de la representación. Lo abyecto como lo feo, lo horrendo, adjetivos que acompañan la obra de Procesa y que refieren a las formas de percibir la belleza y las relaciones de poder atravesadas en ello: lo bello como lo bueno, lo feo como lo malo. La fealdad-abyección se presenta entonces como un acto corporal subversivo, en este caso, sobre el manoseado concepto de “calidad” empleado constantemente sobre la producción artística femenina. Lo ominoso y destructible.

Por otro lado, en el Museo Nacional de Bellas Artes nos encontramos con el retrato *Niña con perro*, de autor no identificado, aunque asignado al círculo de Monvoisin (Figura 8). A raíz del proceso de restauración realizado en 2018 en el marco del proyecto “Monvoisin en América” y de las discusiones con los historiadores del arte nacionales y argentinos implicados en el mismo, se ha planteado la hipótesis de que su autora podría corresponder a Procesa Sarmiento. Dicha atribución se realizó tras una observación atenta y documentada de la obra de Raymond Monvoisin, en la cual es posible objetar que sea el autor del retrato, tanto por las diferencias de estilo como por sus soluciones pictóricas. Por otro lado, la obra recuerda otras producciones atribuidas a la artista en Argentina, tanto por la similitud de los motivos —niña y su perro— como por las cualidades pictóricas, especialmente en cuanto al abatimiento del plano en la representación del rostro de ambos animales y la identificación de una paleta cromática relacionada con la escuela cuyana de pintura, a la que se asocia la artista.

6 Carta de Augusto Belín Sarmiento a Eduardo Schiaffino, datada “París 1 Julio 1927”, Archivo Eduardo Schiaffino, Archivo General de la Nación, Buenos Aires, Legajo 5.



Figura 8. Procesa Sarmiento, at. *Niña con perro*, s/f. Colección Museo Nacional de Bellas Artes.

No es novedad que una de las dificultades para investigar a las mujeres artistas en general y en el siglo XIX en particular es la escasez de fuentes, archivos y documentos para reconstruir sus memorias y su producción. Para el caso de Procesa Sarmiento, hasta el momento pareciera ser que la única manera de acceder a ella es en tercera persona por medio de su hermano, a través de sus cartas, testimonios y referencias. Como certamente señala Georgina Gluzman, pareciera que la legitimación de Procesa se da por tres vías: como retratista mediante sus encargos, como pintora a través de escasas oportunidades de exhibición y, finalmente, como docente por la conformación de un círculo de mujeres nucleadas en torno a su figura (Gluzman, 2014).

A partir de la investigación de Georgina Gluzman accedimos a los pocos rastros que dejó la autora. Uno de los elementos más interesantes para nuestra investigación es el álbum iniciado en Chile por Procesa, “inaugurado por una poesía de Juan María Gutiérrez” (Gluzman, 2014), quien se encontraba de viaje por Chile en 1843. Objetos híbridos que cruzan palabra e imagen, los álbumes de mujeres se instalan como símbolos de poder social que les permiten a las artistas darse a conocer profesionalmente, no solo creando sus propios álbumes, sino firmando los álbumes de las otras, en que se solicitaba también la firma a los artistas consagrados cuando acudían a los salones y tertulias. Este objeto/libro desarrollado desde lo privado e íntimo permite conocer las políticas visuales de estas mujeres y el valor simbólico que otorgan a las imágenes, permitiendo su transformación en un objeto intermedial cuya circulación ocupa un complejo entramado entre lo público y lo privado. El álbum también es un trasmisor de conocimiento entre las mujeres, reuniendo imágenes del acontecer social, escrituras y comentarios de sus dueñas, montando una red de sociabilidad femenina casi telegráfica, que opera fuera de la institucionalidad de las artes y de la política. A modo de

ejemplo, el álbum de Procesa incluye una clara posición de su autora al incorporar los retratos de los exiliados antirrosistas.

También es posible encontrar un retrato de Raymond Monvoisin realizado por Procesa Sarmiento, similar aunque en diferentes posturas, al realizado por Doménica Festa en 1836. Este último pertenece a la colección del Museo Nacional de Bellas Artes y hasta 2012 se identificó como su autora a Clara Filleul debido a la firma de la obra, consignada como: *Mme. Monvoisin*. En el propio álbum, según señala Gluzman, Sarmiento retrata también a su círculo más íntimo y, recalca la autora, retrata “a su familia de modo ininterrumpido”. Incorpora también “ramilletes así como adornos en papel y pacientes bordados en pelo” aportados por Bienvenida y Rosario Sarmiento. Volvemos aquí al giro emocional y los vínculos afectivos como proceso de resignificación identitaria sobre los lugares de lo femenino, donde se cruzan significados y significaciones.

CONCLUSIONES

Sin dudas establecer el corpus ampliado de obras de Procesa Sarmiento nos arrojará más luces respecto de la producción y trayectoria vistas aquí. Las preguntas que surgen son múltiples y el camino hacia la revisión de las obras de estas mujeres arrojará resultados, probablemente, inesperados. La fortuna crítica de Clara Filleul revela a una artista compleja e independiente. Es mencionada recurrentemente en la *Gazette de Femmes* en Francia aludiendo a su producción literaria y pictórica; en Chile ofició no solo como alumna de Monvoisin, sino también como un eje importante en la producción artística del pintor, como creadora independiente de retratos, como profesora y maestra de dibujo en Chile y Francia, como iluminadora de fotografías en el taller del fotógrafo Victor Deroche, como literata consolidada, mencionada en el diccionario de literatura francesa contemporánea publicado en Francia, entre otras actividades. Por el contrario, Procesa Sarmiento ha caído en el olvido historiográfico chileno, su repertorio visual es desconocido y su labor educativa escasamente abordada. La legitimación de Procesa, como señala Gluzman, siguió diversas vías: como retratista se realizó mediante sus encargos, como pintora a través de escasas oportunidades de exhibición y finalmente como docente por la conformación de un círculo de mujeres nucleadas en torno a su figura.

La construcción de los lugares de lo femenino, de pertenencia e identificación desde una perspectiva colectiva, genera nexos afectivos que relacionan a las mujeres artistas con las cuestiones sociales, el desamparo, la soledad y los espacios de subjetividad e intimismo. Desde ese territorio, las relaciones de las artistas de la época quedan expresadas en la producción de redes fuera de la institucionalidad, como los círculos de intimidad, familia y entornos de “lo privado”, como en la construcción ideológica de los álbumes o el decoro del hogar como declaración política de los afectos. Ambas artistas se constituyen en sujetos presentes/ausentes por la crítica de arte y se establecen como referentes para ejemplificar cuáles son los discursos localizadores por medio de los cuales se les asignó un rol, en un momento concreto, a las artistas en Chile. Ambas constituyen linajes que desmantelan la autoridad paterna. Educadoras, ilustradoras, retratistas y viajeras, ambas artistas se ubican en una difusa frontera

entre lo público y lo privado, insertas en la producción de los saberes femeninos, al decir de la socióloga chilena Julieta Kirkwood (1984), que incorporan las palabras, la lingüística; nombran, enuncian, transforman.

AGRADECIMIENTOS

Agradecemos al Área de Mediación y Educación del MNBA, al Departamento de Colecciones del MNBA, al Departamento de Administración del MNBA, al Centro Nacional de Conservación y Restauración, al Museo Histórico Nacional, al Musée de l'histoire du Perche, Francia, y al Museo Franklin Rawson, de Argentina.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Báez, Rolando y Gloria Cortés (2019). “Primeras aproximaciones críticas al concepto de género y discipulaje. El caso de Clara Filleul”, en: Gloria Cortés y Marcela Drien, *Monvoisin en América. Avances de investigación*. Santiago de Chile: Centro de Estudios del Patrimonio, Universidad Adolfo Ibáñez. En preparación.
- Barros Arana, Diego (1905). *Un decenio de la historia de Chile (1841–1851)*, tomo I. Santiago de Chile: García Valenzuela.
- Butler, Judith (1997). *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. Nueva York/Londres: Routledge.
- Cordero, Karen, e Inda Sáenz (comps.) (2001). *Critica feminista en la teoría e historia del arte*. México D.F.: Universidad Iberoamericana.
- Crenshaw, Kimberle (1989). “Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory and Antiracist Politics”, en: *University of Chicago Legal Forum*.
- Chadwick, Whitney (1992). *Mujer, arte y sociedad*. Barcelona: Destino.
- De Lauretis, Teresa (2000). *Diferencias. Etapas de un camino a través del feminismo*. Madrid: Horas y horas.
- De la Maza, Josefina (2013). “Del naufragio al cautiverio: Pintores europeos, mujeres chilenas e indios mapuche a mediados del siglo XIX”, en: *Artelogie*, 5. Recuperado de <http://cral.in2p3.fr/artelogie/spip.php?article241>
- (2014). *De obras maestras y mamarrachos. Notas para una historia del arte del siglo XIX chileno*. Santiago de Chile: Metales Pesados.
- De Ramón, Emma (2013). “Norma y el desacato: la sociedad chilena frente a la irrupción de las mujeres artistas (1840–1850)”, en: Museo Nacional de Bellas Artes, *Seminario Historia del arte y feminismo. Relatos, lecturas, escrituras, omisiones*, Santiago.
- Fuenzalida, Alejandro (1906). *La evolución social de Chile (1541–1810)*. Santiago de Chile: Barcelona.
- García Martínez, José A. (1963). *Orígenes de nuestra crítica de arte. Sarmiento y la pintura*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas.
- Giunta, Andrea (2018). *Feminismo y arte latinoamericano. Historias de artistas que emanciparon los cuerpos*. Buenos Aires: Siglo XXI.

- Gluzman, Georgina (2014). *Mujeres y arte en la Buenos Aires del siglo XIX: prácticas y discursos*. Tesis de Doctorado en Historia y Teoría de las Artes. Universidad de Buenos Aires, Argentina.
- (2016). *Trazos invisibles. Mujeres artistas en Buenos Aires (1890–1923)*. Buenos Aires: Biblos.
- (2017). “Mujeres y artes en la Argentina finisecular: de la fascinación al olvido”, en: Soledad Novoa y María Laura Rosa, *Compartir el mundo. La experiencia de las mujeres y el arte*. Santiago de Chile: Metales Pesados.
- James, David (1949). *Monvoisin*. Buenos Aires: Emecé.
- (1954). “Ensayo de catalogación descriptiva de la obra pictórica de Monvoisin antes de su viaje a América”, en: *Boletín de la Academia Chile de la Historia*, XXI(50).
- Kirkwood, Julieta (1984). *Los nudos de la sabiduría feminista*. Santiago de Chile: Flacso.
- Kristeva, Julia (2001). *El genio femenino. La vida, la locura, las palabras*. Buenos Aires: Paidós.
- (1989). *Poderes de la perversión: Ensayo sobre Louis-Ferdinand Céline*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Lerussi, Romina (2014). “De vuelta al debate de la domesticidad”, en: *Mora*, 20(2).
- Mayayo, Patricia (2013). “Después de ‘Genealogías feministas’. Estrategias feministas de intervención en los museos y tareas pendientes”, en: *Investigaciones Feministas*, 4, pp. 25–37.
- Maxwell, Elsa Rose (2015). *La escritura de mujeres, la esfera pública letrada y la autoría literaria femenina en el Caribe anglofono e hispano: Los debates sobre la esclavitud y su abolición en el siglo XIX*. Tesis para optar al grado de doctora en Literatura, Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad de Chile.
- Maza, Érika (1998). “Liberales, radicales y la ciudadanía de la mujer en Chile (1872–1930)”, en: *Estudios públicos*, 69.
- Nochlin, Linda (1971). “Why Have There Been No Great Women Artists?”, en: *Art News*, 69(9).
- Novoa, Soledad (ed.). (2013). *Historia del arte y feminismo: relatos, lecturas, escrituras, omisiones*. Santiago de Chile: Museo Nacional de Bellas Artes.
- Pagano, José León (1937). *El arte de los argentinos*. Buenos Aires: Autor.
- Pereira Salas, Eugenio (1995). “La existencia romántica de un artista neo-clásico”, en: Guillermo Feliú Cruz, Waldo Vila Silva, Eugenio Pereira Salas y Antonio R. Romera. *Catálogo de la exposición de R. Q. Monvoisin*. Santiago de Chile: Universitaria.
- (1992). *Estudios sobre la historia del arte en Chile republicano*. Santiago de Chile: Universitaria.
- Romera, Antonio (1969). *Asedio a la pintura chilena*. Santiago de Chile: Nascimento.
- Rousseau, Jean-Jacques (1762). *El contrato social o los principios del derecho político*. Ámsterdam: Marc. Michel Rey.
- Sarmiento, Domingo (1884). “Salón de Pintura de San Juan (El Nacional, Julio 3 de 1884)”, en: Augusto Belín Sarmiento (1900). *Las obras de D. F. Sarmiento publicadas bajo los auspicios del gobierno argentino*. Tomo XLVI. Buenos Aires: Imprenta y Litografía Mariano Moreno.
- (1885). “Educación de la mujer, mayo 25 de 1885”, en: Augusto Belín Sarmiento (1900). *Las obras de D. F. Sarmiento publicadas bajo los auspicios del gobierno argentino*. Tomo XLVI. Buenos Aires: Imprenta y Litografía Mariano Moreno.
- Thayer Ojeda, Luis (1989). *Orígenes de Chile: elementos étnicos, apellidos, familias*. Santiago de Chile: Andrés Bello.

Torres, Matilde (2007). *La mujer en la docencia y la práctica artística en Andalucía en el siglo XIX*. Tesis doctoral, Facultad de Filosofía y Letras, Departamento de Historia del Arte. Universidad de Málaga, España.

Vicuña Mackenna, Benjamín (1883). *Dolores. Homenaje a la mujer chilena*. Santiago de Chile: Imprenta de la Patria.

Otras fuentes

Archivo Eduardo Schiaffino, Archivo General de la Nación, Buenos Aires, Legajo 5.

Congreso Nacional, Sesión 11, 27 de noviembre de 1824.

El Araucano, 4 de octubre de 1851.

Le Monde Illustré, “Coutumes du Chili”, 5 de marzo de 1864.

Salón de Pintura de San Juan, *El Nacional*, 3 de julio de 1884.

Senado Conservador, Sesión 280, Ordinaria, 25 de septiembre de 1820.

GLORIA CORTÉS ALIAGA

Investigadora responsable
Curadora, Museo Nacional de Bellas Artes

JAIME CUEVAS PÉREZ

Coinvestigador
