

La puesta en escena de retratos de Pío IX en Chile

1. INTRODUCCIÓN

El propósito de este trabajo es dar cuenta de la presencia de los retratos de Pío IX en la escena pública chilena del siglo XIX, reflexionando en torno a la intencionalidad que caracterizó a las diversas instancias de exhibición de su imagen¹. Los antecedentes disponibles permiten dar cuenta de la circulación de numerosas obras de distintos formatos y materialidades con la imagen del pontífice, algunas de las cuales se conservan en la actualidad. Al mismo tiempo es posible reconocer usos muy diversos, siendo la puesta en escena la que determina si la obra se hace presente, principalmente, en su condición de retrato de una autoridad religiosa, representación del gobernante de los Estados Pontificios o pintura valorada por sus rasgos estéticos.

El entusiasmo que provocó en Roma y en toda Europa la llegada de Pío IX al trono pontificio se manifestó – particularmente en los primeros dos años de su largo gobierno (1846-1878) – en una inédita producción de retratos papales, tanto en escultura como en pintura². Si bien su prestigio se debilitó en los años sucesivos, su figura continuó siendo representada a gran escala y en los más diversos formatos. Al mismo tiempo, algunos acontecimientos de especial relevancia, como su retorno a Roma en 1850 después de la caída de la República, la declaración del dogma de la Inmacu-

lada Concepción o la celebración del décimo séptimo centenario del martirio de San Pedro, dieron ocasión para la ejecución de pinturas históricas en las que se incorpora su retrato³.

Esta amplia producción y circulación de retratos del Papa Pío IX tuvo particulares repercusiones en Chile. Por una parte, quien llegaba al pontificado era una persona que muchos chilenos pudieron conocer, en 1824, como el joven sacerdote Giovanni Mastai-Ferretti, miembro de la misión Muzi⁴; esta vinculación afectiva con quien se autodenominaba «el primer Papa chileno» favoreció la difusión en el país de pinturas, esculturas y grabados con su efigie. Al mismo tiempo, el flujo de estas imágenes coincidía con el interés del episcopado y el clero local por reforzar los vínculos con Roma, proceso que se consideraba fundamental para establecer límites a la injerencia del Estado chileno en asuntos eclesiásticos⁵.

Uno de los aspectos más singulares de la presencia de los retratos de Pío IX en Chile fue su puesta en escena en instancias de carácter público. Efectivamente, la documentación permite aproximarse a una serie de situaciones en las que la imagen del pontífice jugó un papel protagónico. El objetivo del presente texto es, precisamente, estudiar las condiciones en que se produjeron estas apariciones del retrato de Pío IX en la escena pública, identificando los diversos patrones rituales y simbólicos que caracterizaron dichos sucesos.

Como es lógico muchos de los retratos pontificios cumplieron una función religiosa, su presencia permitía avivar la vinculación con el Papa y el sentido de universalidad de la Iglesia. Pero, como ya se indicó, lo que interesa en esta reflexión no es atender a su presencia al interior de un templo, una sacristía o de una casa particular, al servicio de la veneración privada, sino más bien, analizar su activación en el contexto de rituales religiosos, ceremonias de carácter civil o exhibiciones de naturaleza artística.

2. HOMENAJE A UNA IMAGEN DEL PONTÍFICE

El primer acontecimiento vinculado a la imagen del pontífice de que se tiene registro ocurrió el año 1851 y fue recogido por «La Revista Católica». En el primer párrafo del artículo se señala que el ocho de septiembre había tenido lugar «en la Iglesia Metropolitana de esta Arquidiócesis la inauguración del magnífico retrato del Soberano Pontífice Pío IX en la sacristía del Venerable Dean y Cabildo eclesiástico»⁶. La pintura (fig. 1, tav. XLIII), encargada a Roma por el Cabildo eclesiástico⁷ – bien podría ser la atribuida a Vincenzo Podesti que se conserva en la Catedral⁸ –, muestra al Papa de pie contra un fondo de columnas y cortinajes, a la izquierda se representa un trono pontificio y a la derecha una mesa sobre la que descansan un crucifijo y otros objetos.

A continuación el texto del periódico señalaba que la ceremonia se había desarrollado con la presencia del «Señor Arzobispo, los señores Canónigos y una parte notable de los individuos de ambos cleros, y del pueblo, en la antedicha sacristía»⁹. Es interesante observar que el retrato fue instalado en un espacio de circulación restringida, la sacristía de la Catedral y que, por tanto, no se esperaba que la feligresía tuviese un contacto permanente con la imagen. Sin embargo, se trataba una ceremonia pública de inauguración, instancia que permitió a muchos observar lo que «La Revista Católica» calificaba entonces como un «magnífico retrato»¹⁰.

El acto comenzó con una alocución del Arzobispo, seguida de la lectura de un decreto diocesano que normaba el uso y custodia del cáliz de oro regalado por Pío IX a la Catedral. Posteriormente tomó la palabra el sacerdote Manuel Orrego, rector del Seminario. A la luz del discurso de Orrego, transcrito íntegramente en «La Revista Católica», se comprende que la colocación del retrato tiene el carácter de un acto de reivindicación ante las críticas que habían despertado el giro de sus posturas y acciones luego de los sucesos de la República Romana. El orador afirmaba que el



1. Vincenzo Podesti, *Retrato de Pío IX*, óleo sobre tela, Arzobispado de Santiago.

Pontífice había comenzado a impulsar una «revolución pacífica y liberal», sin embargo, «la herejía y la impiedad se coligaron para hacer la guerra y destronar al mejor de los Soberanos, no pudiendo conformarse con ver a un Papa hecho, por decirlo así, el ídolo de todo el mundo»¹¹. Junto a este carácter de desagravio que pareciera haber impulsado la colocación del retrato, Orrego precisa que la pintura debiera servir para recordar el particular vínculo afectivo entre Pío IX y los chilenos, así como para avivar el carácter romano que debiera caracterizar a los católicos. Al inicio de su alocución señalaba a Pío IX como «el único de los vicarios de Jesucristo que haya pisado nuestro suelo»¹², interpelando a continuación a la concurrencia: «vosotros, los que tuvisteis la dicha de conocerle y que os honráis con su amistad, sabéis mejor que yo hasta qué punto llega su bondad»¹³. Al terminar, luego de haber avivado los recuerdos del paso por Chile del entonces sacerdote Mastai-Ferretti y de hacerse cargo de las críticas que recibía el Pontífice, traza con meridiana claridad el objetivo de la ceremonia de colocación del retrato: «el homenaje que hoy tributamos a su retrato, al mismo tiempo que sirva para estrechar

más y más los vínculos que nos ligan al centro de la unidad católica, le indemnice en algún modo de las injurias que le hacen sus injustos enemigos»¹⁴. Como se puede ver, el retrato, a juicio de Órrego, debía ser agente de memoria, símbolo de desagravio y promotor de la unidad católica.

Luego de realizado el acto solemne de colocación de la pintura, la imagen sería vista por un grupo reducido de personas, los sacristanes y sacerdotes que regularmente hacían uso de la sacristía. No obstante, el acto realizado el 8 de septiembre de 1851 fue la oportunidad para presentar la pintura a un público amplio que pudo ser consciente de la carga simbólica que la rodeaba, así como de los efectos que su presencia debía provocar.

3. UNA EFIGIE DEL PAPA EN EL ESPACIO PÚBLICO

Cuatro años después, el 9 de diciembre de 1855, se realizó una solemne procesión para conmemorar el primer aniversario de la declaración del dogma de la Inmaculada Concepción. Las fuertes lluvias del 7 de diciembre habían impedido celebrar el acto el día de la solemnidad. «La Revista Católica» recogió lo sucedido en una extensa crónica que se publicó el día 15 de diciembre. En ella, el redactor da cuenta desde las primeras líneas de la excepcionalidad de la celebración: «quedará siempre grabada en la memoria del religioso pueblo de Santiago estos días memorables en que con una pompa hasta ahora desconocida entre nosotros se ha celebrado el singular privilegio de la Madre Dios»¹⁵. Los festejos estaban indisolublemente unidos a Pío IX, quien había declarado el año 1854 «que era un dogma revelado por Dios la Inmaculada Concepción de María»¹⁶.

La procesión tenía como elemento central la imagen de la Inmaculada montada sobre un anda de plata, delante de ella se ubicaban las esculturas procesionales de varios santos y de los tres arcángeles. Todos los edificios estaban engalanados con cortinajes y en distintos lugares del recorrido se levantaron diez monumentos efímeros en forma de arco «con inscripciones alusivas al objeto, dedicados a María i al inmortal Pontífice que la declaró concebida sin pecado original»¹⁷. El artículo se detiene a indicar que a muchos les había llamado especialmente la atención el conjunto de los cuatro arcos ubicados en los ángulos de la Plaza de Armas, en los que se representaba «a Pío IX en el acto de entregar la Bula dogmática al general de los Menores franciscanos que arrodillado a sus piés la besa i recibe con humilde reconocimiento»¹⁸. No hay antecedentes que permitan saber cuál era la materialidad y el formato de esta imagen repetida cuatro veces en la



2. Francesco Podesti, *Retrato de Pío IX*, óleo sobre tela, Arzobispado de Santiago.

Plaza, sin embargo, llama la atención la rápida recepción de esta peculiar iconografía, surgida en Roma unos cuantos meses antes de la procesión santiaguina¹⁹.

Luego de describir los momentos más significativos de la procesión, así como el entusiasmo de la población que arrojaba flores y coronas desde los balcones, el artículo da cuenta del regreso de las imágenes procesionales a la Catedral. Antes de ingresar nuevamente a la iglesia metropolitana «las miradas de todos se fijaban en el magnífico Retrato del Santo Padre que rije hoy los destinos de la Iglesia universal, que se hallaba colocado bajo un vistoso dosel de terciopelo carmesí sobre la portada principal del templo»²⁰. Es bien probable que se haya tratado de la misma pintura que se colgara solemnemente en la sacristía el año 1851, pues, no hay noticias de la llegada de otro lienzo con proporciones adecuadas para ser colgado en el frontis de la Catedral y recibir el epíteto de «magnífico retrato». Como se puede ver, el Papa presidía la ceremonia gracias a la mediación de su representación pictórica; su nombre y su figura se hacían presentes no solo para recordar y homenajear a la autoridad que

aprobaba el dogma. Su gran retrato colgado bajo dosel en la fachada de la Catedral, cuya observación –como dice el cronista – era ineludible, corresponde al modelo de presencia figurada de una autoridad que no puede participar directamente de una ceremonia.

Durante el período colonial las proclamaciones reales habían sido ocasión para la exhibición en el espacio público de las efigies del monarca, sin embargo, la última celebración de esta naturaleza había ocurrido hacía casi medio siglo, para la ascensión al trono de Fernando VII, en 1808²¹. Aunque la efigie real volvió a aparecer en escena pública en 1815, para la solemne reapertura de la Real Audiencia y juramento de Mariano Osorio como nuevo gobernador, no eran muchos los que podían recordar el acontecimiento a mediados de la centuria²². Las ceremonias republicanas, por su parte, habían recurrido a un complejo sistema de símbolos²³; los retratos de héroes y caudillos también formaron parte del repertorio, pero su exhibición se circunscribió a «los espacios privados y elitistas, donde se negocia y se decide»²⁴. De este modo, la mayoría de los asistentes a la procesión de la Inmaculada de 1855 se enfrentaba por primera vez a la experiencia de una ceremonia presidida por una autoridad que participa por la mediación de su imagen contenida en una pintura.

4. EL RETRATO DE PÍO IX EN UN MARCO CIVIL

La siguiente exhibición pública registrada de la imagen del Pontífice se produjo el 6 de enero del año 1871. La aparición de la imagen ocurrió en un acto, descrito detalladamente en un artículo del periódico «El Ferrocarril», realizado en el salón de actos de la Universidad de Chile con el objeto de permitir al pueblo de Santiago «espresar sus simpatías al Santo Padre por el estado en que se encuentra después de la ocupación de Roma por las tropas italianas»²⁵. El proceso de anexión de los Estados Pontificios al Reino de Italia, iniciado en 1860, culminó el 20 de septiembre de 1870, día en el que las tropas italianas tomaron posesión de la Ciudad Eterna, provocando el rechazo de muchos católicos en distintas partes del mundo. La ceremonia de desagravio celebrada en Santiago contó con varios oradores cuyos discursos se fueron intercalando con piezas musicales ejecutadas por la orquesta del orfeón. La actividad fue interrumpida por contra manifestantes, como recoge el periódico, circunstancia que da cuenta de que el carácter republicano de la ceremonia no estuvo exento de polémica. La puesta en escena era sorprendente, el salón de la Universidad de Chi-

le, institución de carácter estatal, «se encontraba sencilla i elegantemente adornado; el retrato del Santo Padre al fondo, el escudo romano a su derecha, el chileno a su izquierda i las columnas cubiertas de banderillas»²⁶.

A la sazón había tres imágenes de Pío IX de gran formato que pudieron presidir el acto en la Universidad, la pintura ya mencionada que había adquirido la Catedral antes de 1851, un retrato realizado por el pintor Francesco Podesti (fig. 2, tav. XLIV) en 1848 y comprado por el Arzobispo Valdivieso en 1864²⁷ y, finalmente, un lienzo que se conserva en la Catedral de La Serena (fig. 3, tav. XLV) y que debió ser adquirido en Roma por el obispo Orrego mientras participaba en el Concilio Vaticano I²⁸. Francesco Podesti, uno de los pintores más destacados de la Roma de mediados del siglo XIX, representó a un joven Pío IX de pie contra un fondo de columnas y cortinajes, a la derecha se ubica un trono pontificio y a la izquierda una mesa con un crucifijo y otros objetos. La configuración de la obra, actualmente en la Catedral de Santiago, es muy semejante a la del otro retrato que se conserva en la Catedral y que se atribuye a su

3. Retrato de Pío IX, Catedral de La Serena.



hermano Vincenzo, sin embargo, la que ahora se describe da muestra de una maestría muy superior en la caracterización del rostro, la naturalidad de la pose y la ejecución de los detalles. El retrato que se conserva en la Catedral de La Serena muestra a un Papa anciano, de pie, contra un fondo de paisaje en el que se pueden reconocer las siluetas de algunos edificios romanos como el Castel Sant'Angelo. No se trata de un retrato regio, pues, el Papa viste la sotana blanca de uso diario y los símbolos distintivos del poder pontificio no están presentes. Si el lienzo fue encargado por monseñor Orrego en 1870, podría tratarse de una de las últimas imágenes que muestran a Pío IX aún como gobernante de Roma.

Sea cual haya sido la pintura utilizada, la disposición del retrato de Pío IX en el salón de la Universidad era una verdadera declaración de principios, su observación atenta volvía innecesarios los discursos que se pronunciaron ese día 6 de enero. La presencia del escudo con la tiara pontificia y las dos llaves entrecruzadas a la derecha del retrato suponía reconocer que la soberanía del Obispo de Roma sobre los Estados Pontificios aún subsistía y, por tanto, la situación de este territorio – a la fecha del acto – era la de un estado ocupado ilegítimamente. Por otra parte, la ubicación del escudo de Chile a la izquierda de la pintura con la efigie del Papa era también una disposición atrevida, pues, suponía que la República de Chile apoyaba las pretensiones territoriales del Papa sobre los desaparecidos Estados Pontificios, posición altamente compleja si se tiene en cuenta que el país había reconocido al Reino de Italia en 1864, estableciendo de inmediato relaciones diplomáticas formales. Si el retrato que se colgó fue el que ahora se custodia en la Catedral de La Serena el efecto de la combinación de imágenes debió ser aún más fuerte, pues, lo que habrían visto los asistentes era una imagen con la apariencia reciente del Papa y anterior a su reclusión en el Vaticano. Los discursos de los sacerdotes Rafael Fernández Concha y Salvador Donoso, así como el pronunciado por el abogado y político conservador José Clemente Fabres, explicitaron lo que las imágenes contenían, entregando los argumentos jurídicos, teológicos e históricos que, a su juicio, daban sustento a la postura de Pío IX.

La ceremonia concluyó con la firma por parte de los asistentes de una carta dirigida al Pontífice, luego de lo cual Monseñor Aristegui dirigió una oración que todos escucharon de pie, según precisa el cronista del diario «El Ferrocarril»²⁹. Quienes participaron del acto debieron guardar en la memoria los tensos momentos en que los contra manifestantes fueron obligados a salir de la sala,

quizá también recordaran parte de la argumentación de los oradores, pero, lo que difícilmente podrían olvidar era la contundente iconografía del retrato de Pío IX escoltado por los dos escudos. Conjunción de imágenes capaz de encarnar vívidamente la condición del Papa como prisionero en el Vaticano y soberano despojado por la fuerza de sus posesiones, a la vez que transmitía con gran eficacia el rechazo – puramente figurado – de la República de Chile al actuar ilegítimo del Estado italiano.

5. RETRATOS PONTIFICIOS EN EL CIRCUITO ARTÍSTICO

Además de los casos revisados, resulta particularmente interesante examinar la presencia de retratos de Pío IX en espacios culturales y artísticos durante su pontificado y todavía después de su muerte en 1878. Se debe considerar que la participación de pintura religiosa – tanto en exposiciones de arte como en colecciones privadas – aumentó gradualmente en el transcurso del siglo XIX, aunque la inclusión de retratos de autoridades eclesiásticas no fue frecuente. Una revisión de catálogos de exhibición del período, revela que durante la segunda mitad del siglo XIX las representaciones de la imagen del pontífice destacaron no solo por su rol simbólico, sino también por su calidad artística, apareciendo tempranamente tanto en espacios expositivos como en colecciones.

Debe tenerse en cuenta que, desde la década del cuarenta, sacerdotes y obispos chilenos habían impulsado una reforma de la imagen y el espacio sagrado cuya finalidad era contar con pinturas, esculturas y edificios capaces de promover una piedad ilustrada y desterrar así un conjunto de prácticas de devoción heredadas del período colonial que se consideraban inapropiadas³⁰. La necesidad de reemplazar las viejas formas artísticas fue compartida por intelectuales y políticos chilenos, quienes, junto con valorar la necesidad de una reforma de la piedad, consideraban que la exposición cotidiana del pueblo a tantas obras coloniales que no se adecuaban a las reglas del arte hacían un flaco favor a la formación del gusto³¹. En este sentido, la presencia de retratos de Pío IX – ejecutados de acuerdo a criterios académicos – favorecía la regeneración del sentido artístico de la población.

La primera instancia de exhibición pública de un retrato de Pío IX en un contexto artístico se produjo en la primera muestra organizada por la Sociedad de Instrucción Primaria en 1856. La exposición reunió más de cien obras existentes

4. Sala de Pío IX, Museo Larrain Gandarillas, Santiago de Chile (Revista «Zig-Zag», n. 202, enero de 1909).



en las colecciones privadas del país, entre las que se encontraba *Retrato de Pío IX*, realizado por Corradi³², que figuraba en la colección del abogado y político Marcial González³³. La participación de esta obra posiblemente se deba al particular interés del coleccionista en la escuela italiana, tal como se advierte en más de un tercio de las obras de su colección exhibidas en la ocasión, pues, no parece haber existido un vínculo específico entre el político liberal y el pontífice. Sin embargo, no se debe descartar que la imagen de gobernante moderno con que comenzó Pío IX su pontificado³⁴ haya despertado las simpatías de González. Resulta importante mencionar que en el contexto general de la exposición, se trata del único retrato de una figura eclesiástica, a pesar de la participación en la muestra de Monseñor José Ignacio Víctor Eyzaguirre como coleccionista³⁵.

Otro retrato de Pío IX fue exhibido en Santiago con ocasión de la Exposición Internacional de 1875. Se trató de la tela ejecutada por el artista italiano O. Puccinelli, tal como se indica en el catálogo de la muestra³⁶. Esta pintura había llegado a Chile junto a un número excepcional de obras de origen italiano que serían presentadas en el primer evento expositivo internacional en Chile. Al conjunto de pinturas y esculturas italianas llevadas a la exposición por el escultor Alessandro

Rossi, se agregaron otras como la del propio Puccinelli, que según señalaba el catálogo de la sección de Bellas Artes, había sido realizada «del natural» en el Vaticano³⁷. La obra fue elogiada en la guía de la exposición tanto por su belleza como por su autor, consignado como «un célebre artista italiano»³⁸. El interés marcadamente estético de la sección acentuó la ausencia a referencias específicas al carácter eclesiástico e incluso político que entonces tenía la figura del soberano de los Estados Pontificios, aunque el título lo identificaba como *Retrato S.S. Pío IX*, destacando precisamente su jerarquía eclesiástica³⁹.

La obra, ejecutada ese mismo año⁴⁰, había llegado por intermedio del chileno Francisco Ramón Undurraga. Aunque en el marco de la exposición no se especifica el motivo por el cual Undurraga figura como representante de la obra de Puccinelli, entre varias otras pinturas de diversos autores, ello posiblemente se relacione con su paso por el Colegio Pío Latino en Roma. De hecho, Undurraga fue también representante de las obras de otros artistas italianos entre las que se encontraba *Gloria del Salvador* de Francesco Podesti, autor de otro de los retratos del pontífice.⁴¹ Aunque el cuadro de Puccinelli se presentó en la Sección internacional de Bellas Artes, no se han encontrado descripciones que permitan establecer su ubicación en el salón, aunque es posible que,

por sus grandes dimensiones, hubiese estado ubicada en un lugar destacado de la exposición.

Sin embargo, el itinerario de exhibición de la pieza de Puccinelli no terminaría en la exposición de 1875. Tres años más tarde, en 1878, los ex alumnos del Seminario de Santiago obsequiaron el retrato de Pío IX realizado por Puccinelli a Monseñor Joaquín Larraín Gandarillas el día de su consagración episcopal, celebrada el 1 de marzo de ese año, solo tres semanas después del fallecimiento del pontífice el 7 de febrero de 1878⁴².

Más tarde, en 1908, la pintura figuraba entre un conjunto de los bienes de Monseñor Larraín Gandarillas donados por él al Seminario de Santiago, en donde pasaría a formar parte del Museo Larraín Gandarillas, dedicado a las Bellas Artes y Antigüedades⁴³. La tela, que retrata al pontífice sentado de frente, se ubicó en la Sala de Pío IX (fig. 4), indicando no solo la relevancia del cuadro, sino de la figura del eclesiástico en el museo. Así, el obsequio del retrato a Monseñor Larraín Gandarillas constituiría un momento de transición de la obra desde su exhibición temporal, a su rol simbólico de conmemoración eclesiástica y más tarde, a su patrimonialización.

La obra pasó a integrar la colección de un museo destinado no solo a la formación artística de los alumnos del seminario, sino también a la comunidad:

El hombre de gusto que recorre los salones en donde se guardan sus numerosas preciosidades artísticas encuentra á cada paso objetos que despiertan su atención: telas de la antigua escuela española y flamenca, originales de Monvoisin, valiosas miniaturas en bronce del gusto holandés, obras de la moderna escuela italiana, primorosas esculturas, muebles ricos de la época de Luis XV y del imperio, porcelanas de lo más legítimo de Sajonia y de Sevres; interesante museo que añade á su mérito intrínseco el recuerdo de personajes ya históricos, como el ilustre Bello ó los inolvidables arzobispos Larraín Gandarillas, Valdivieso y Vicuña, que hicieron de ellos generoso donativo⁴⁴.

Es precisamente en el marco artístico en donde se sitúa el retrato de Pío IX, tal como se aprecia tanto en el catálogo del museo, como en la Exposición de Arte Sagrado antiguo y moderno realizada con motivo del II Congreso Eucarístico, en 1922⁴⁵. Al Museo Larraín Gandarillas había sido traspasado también un retrato de propiedad de Monseñor Valdivieso, «tegido en seda en 1848, obsequiado por su autor á Su Santidad, quien á su vez, lo obsequió al Ilmo. Sr. Valdivieso»⁴⁶. A este se sumaría una acuarela de Pío IX, obsequiada por Monseñor Gilberto Fuenzalida al Museo que, tal como indica el catálogo, representaba la fundación del Colegio Pío Latino⁴⁷.

6. CONCLUSIONES

Los antecedentes recabados permiten afirmar que la exhibición pública de retratos de Pío IX fue una práctica recurrente durante el siglo XIX. El Pontífice romano se hizo presente en la ciudad de Santiago mediante sus efigies, no sólo por medio de grabados en el espacio doméstico o en ámbitos eclesiásticos restringidos, sino también mediante grandes telas que – en circunstancias singulares – lo mostraban de cuerpo entero ante amplias audiencias.

Es posible reconocer una diversidad de funciones en estas instancias de exhibición pública. En dos ocasiones su efigie fue expuesta con la finalidad de rendirle un homenaje en su condición de autoridad religiosa y gobernante de un estado; la pintura suplantó al Pontífice para que ella, en su representación, fuese la receptora del respeto y consideración de quienes participaron en estas ceremonias. La primera de estas instancias de homenaje ocurrió en la sacristía de la Catedral, ámbito eclesiástico en el que primó la idea de que los católicos de la ciudad manifestaran su apoyo al Papa; la segunda ceremonia de homenaje se desarrolló en el Salón de Actos de la Universidad de Chile, institución republicana que albergó el retrato de Pío IX en cuanto soberano de los Estados Pontificios. Diverso fue el sentido de la exhibición del retrato papal en la procesión de la Inmaculada del año 1855, primero porque en este caso la imagen se hizo presente en la calle, segundo porque su función en este caso fue la de presidir una ceremonia, suplantando así la presencia corpórea del Pontífice. Finalmente, diversos retratos de Pío IX fueron expuestos en salones o museos, atendiendo en este caso a los valores artísticos de las obras; consideración que si bien no anularía del todo la posibilidad de mirar la imagen como lo que era, la efigie de quien gobernaba la Iglesia Católica, desdibujaba en parte su carga simbólica original.

Fernando Guzmán
Centro de Estudios del Patrimonio
Universidad Adolfo Ibáñez,
Peñalolén (Santiago)
fernando.guzman@uai.cl

Marcela Drien
Centro de Estudios del Patrimonio
Universidad Adolfo Ibáñez,
Peñalolén (Santiago)
mdrien@uai.cl

NOTAS

1. El presente artículo forma parte del proyecto de investigación Fondecyt 1180293.
2. G. Capitelli, *Mecenatismo pontificio e borbonico alla vigilia dell'Unità*, Roma, 2011, pp. 20-25.
3. Ivi, pp. 44, 62-65, 88 y 89.
4. F. Martí Gilabert, *La Misión en Chile del futuro Papa Pío IX. I: Preparativos y escala en Buenos Aires (1821-1824)*, en «Anuario de Historia de la Iglesia», 2000, 9, pp. 235-258; F. Kellam Hendricks, *La primera Misión Apostólica enviada a Chile*, en «Boletín de la Academia Chilena de la Historia», 1945, 12, p. 13; G. Martina, *La prima missione pontificia nell'America Latina*, en «Archivum Historiae Pontificiae», 1994, 32, pp. 149-193.
5. S. Serrano, *¿Qué hacer con Dios en la República? Política y secularización en Chile (1845-1885)*, Santiago, 2008, pp. 81-87.
6. *Inauguración del retrato de N.S.P. Pío IX en la Santa Iglesia Metropolitana*, en «La Revista Católica», septiembre 17 de 1851, p. 183.
7. Ivi, p. 184.
8. G. Capitelli, *Los 'pintores de Pío IX' en Santiago de Chile: los misterios del rosario para la iglesia de la Recoleta Dominica (1870)*, en F. Guzmán, J.M. Martínez, *Arte americano e independencia: Nuevas iconografías*, Quintas Jornadas de Historia del Arte, Santiago, 2010, pp. 46 y 47.
9. *Inauguración del retrato de N.S.P. Pío IX...*, cit., p. 183.
10. *Ibidem*.
11. Ivi, p. 185.
12. Ivi, p. 184.
13. *Ibidem*.
14. Ivi, p. 186.
15. *Los días ocho y nueve de diciembre de 1855*, en «La Revista Católica», diciembre 15 de 1855, p. 1321.
16. *Ibidem*.
17. Ivi, p. 1322.
18. *Ibidem*.
19. Capitelli, *Mecenatismo pontificio...*, cit., pp. 68 y 69.
20. *Los días ocho y nueve de diciembre...*, cit., p. 1323.
21. I. Cruz, *La fiesta metamorfosis de lo cotidiano*, Santiago, 1995, pp. 277-279.
22. J. Valenzuela, *Fiesta, rito y política. Del Chile borbonico al republicano*, Santiago, 2014, pp. 269-270.
23. Cruz, *La fiesta metamorfosis...*, cit., pp. 297-307.
24. Valenzuela, *Fiesta, rito...*, cit., p. 274.
25. *Crónica*, en «El Ferrocarril», 7 de enero de 1871, s/p.
26. *Ibidem*.
27. Capitelli, *Mecenatismo pontificio...*, cit., pp. 158 y 159. Sobre este punto se puede ver también: G. Capitelli, *Due dipinti di Francesco Podesti a Santiago del Cile*, en M.G. Aurigemma (ed.), *Dal Razionalismo al Rinascimento per i quaranta anni di studi di Silvia Danesi Squarzina*, Roma, 2011, pp. 446-451.
28. Es probable que al regresar de Roma Monseñor

Orrego permaneciera algunos meses en Santiago o Valparaíso, para posteriormente retornar a su diócesis; de modo que, si el obispo viajó con el retrato que ahora se conserva en la Catedral de La Serena, bien pudo ser facilitado para presidir el acto realizado en enero de 1871.

29. *Crónica*, en «El Ferrocarril», 7 de enero de 1871, s/p.

30. Acerca de las transformaciones del arte religioso en Chile durante el siglo XIX se puede ver: G. Capitelli, *Los 'pintores de Pío IX'...*, cit., pp. 45-57; F. Guzmán, *Religiosidad y arte durante el siglo XIX en Santiago de Chile*, en M. Sánchez (ed.), *Historia de la Iglesia en Chile. Los nuevos caminos: la Iglesia y el Estado*, t. III, Santiago, 2011, pp. 693-704; F. Guzmán, *L'Arte di Roma nel Cile del XIX secolo. Un elemento delle strategie di rappresentazione dell'identità nazionale. Il caso degli altari*, en G. Capitelli, S. Grandesso y C. Mazzarelli (eds.), *Roma fuori di Roma. L'esportazione dell'arte moderna da Pio VII all'Unità (1775-1870)*, Roma, 2012, pp. 419-430; G. Capitelli, *Il mercato globale dell'arte sacra nell'Ottocento. Pratiche, committenze, intermediari, artisti*, en Capitelli, Grandesso y Mazzarelli (eds.), *Roma fuori di Roma. L'esportazione...*, cit., Roma, 2012, pp. 385-416; G. Capitelli, *Pittura romana dell'Ottocento a Santiago del Cile. Addenda, segnalazioni, note su opere di Carlo De Paris, Paolo Mei, Francesco Podesti, Alessandro Capalti, Ignazio Tirinelli, Prospero Piatti*, en M. Lupi y C. Rolle (eds.), *El Orbe Católico. Transformaciones, continuidades, tensiones y formas de convivencia entre Europa y América. Siglos IV-XIX*, Santiago, 2016, pp. 323-347; F. Guzmán y M. Drien, *Monseñor José Ignacio Víctor Eyzaguirre: mecenas, promotor cultural y coleccionista*, en «Intus-Legere Historia», 2019, 13, 2, pp. 26-47.

31. M.L. Amunátegui, *Apuntes sobre lo que han sido las Bellas-Artes en Chile*, en «Revista de Santiago», 1849, T. III, pp. 37-47; J. de la Maza, *De obras maestras y marmarachos*, Santiago, 2014, p. 30.

32. Posiblemente se trate del pintor italiano Néstor Corradi, hermano de la cantante lírica Clorinda Corradi de Pantanelli, con quien llegaría a Chile en 1844.

33. *Catálogo de los cuadros que contiene la Exposición de Bellas Artes de la Sociedad de Instrucción Primaria. 18 de Setiembre de 1856*, Santiago, 1856, p. 9.

34. G. Martina, *Pío IX (1846-1850)*, en «Miscellanea historiae pontificiae», 1974, 38, pp. 1-48.

35. Guzmán y Drien, *Monseñor José Ignacio Víctor...*, cit., pp. 26-47.

36. *Catálogo Oficial de la Exposición Internacional de Chile en 1875. Sección IV. Bellas Artes e Ingeniería*, Santiago, 1875, p. 13.

37. *Ibidem*; A. Letelier, *Reseña Descriptiva de la Exposición Internacional de Chile en 1875*, Santiago, 1875, p. 14.

38. *Guía del visitante a la Exposición de Santiago*, Valparaíso, 1875, p. 43.

39. *Catálogo Oficial de la Exposición Internacional...*, cit., p. 13.

40. *Catálogo Museo Larraín Gandarillas de Bellas Artes y Antigüedades*, Santiago, 1908, p. 5.

41. *Catálogo Oficial de la Exposición Internacional...*, cit., p. 13.
42. *Catálogo Museo Larrain Gandarillas...*, cit., p. 5; Sánchez, *Historia de la Iglesia en Chile...* cit., p. 44.
43. *Catálogo Museo Larrain Gandarillas...*, cit., p. 5.
44. *El Seminario Conciliar de los SS. Angeles Custodios en el quincuagésimo aniversario de la inauguración de sus actuales edificios. 1857-1907*, Santiago, 1907, pp. 59-60.
45. *Catálogo Museo Larrain Gandarillas...*, cit., p. 5; J. Núñez Barboza, *Patrimonio artístico, científico y cultural del Seminario de Santiago*, en *El seminario de Santiago de los Santos Angeles Custodios, Recuerdos. Testimonio de veneración y gratitud de sus exalumnos. 1857-1957*, Santiago, 1957, pp. 370, 373.
46. *Catálogo Museo Larrain Gandarillas...*, cit., p. 8.
47. Ivi, p. 11.

The staging of portraits of Pius IX in Chile

by Fernando Guzmán, Marcela Drien

This article analyses the variety of ways in which portraits of Pope Pius IX operated in Chile during the nineteenth century, where the emphasis ranged from his status as a religious authority to his being the ruler of the Papal States, and the attention paid to the aesthetic nature of his portraits in the public realm. By reviewing the different instances in which these portraits were displayed, this article examines how these paintings shaped the public image of the Pope. Furthermore, it will be argued that the settings in which these portraits were exhibited revealed the ways in which the symbolic meaning of the portraits was transformed in the different contexts in which they circulated.
