

## Miniaturas de tradición suntuaria y manufactura popular: Cerámicas estilo «monjas clarisas» en el Museo de Historia Natural de Valparaíso.

Alejandra Cecilia Fuentes González \*

**RESUMEN:** El presente artículo estudia la colección de «artesanía de las monjas clarisas» perteneciente al Museo de Historia Natural de Valparaíso. Desde un punto de vista histórico, analiza los principales antecedentes de este corpus de 25 cerámicas en miniatura, junto con las características formales y compositivas que permiten comprender la tradición suntuaria de la cual proviene y su manufactura de carácter popular. Basándose en fuentes documentales y visuales, la investigación da cuenta de la llegada de estas piezas en la primera mitad del siglo xx y de su posible adquisición en las ferias de la Alameda de Santiago, donde las seglares que habían heredado el arte monástico ofrecían sus creaciones. Por último, se propone la valoración patrimonial de este conjunto a partir de la historia de las mujeres y la historia material de las emociones.

**PALABRAS CLAVE:** mujeres, monjas clarisas, cerámica, miniaturas, Valparaíso

**ABSTRACT:** The present article studies the collection of «handicrafts of the Poor Clares» held by the Valparaíso Natural History Museum. From a historical point of view, it analyzes the main antecedents of this corpus of 25 ceramic miniatures, together with the formal and compositional characteristics that allow us to understand the sumptuary tradition from which it comes and its popular manufacture. Based on documentary and visual sources, the research accounts for the arrival of these pieces in the first half of the 20th century and their possible acquisition at the Alameda fairs in Santiago, where the lay women who had inherited monastic art offered their creations. Finally, the heritage valuation of these pieces is proposed based on the history of women and the material history of emotions.

**KEYWORDS:** women, Poor Clares, pottery, miniatures, Valparaíso

---

\* Licenciada en Historia de la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso; máster en Gestión del Patrimonio Cultural y doctora en Historia de la Universidad de los Andes (Chile). Actualmente dicta cursos de Historia Colonial, Patrimonio y Archivística en la Universidad de los Andes y en la Universidad Andrés Bello. En los últimos años ha participado de distintos proyectos de investigación, entre los que se destacan «Puesta en valor de las cerámicas perfumadas de las monjas Clarisas» (Fondart N.º 207192).

---

Cómo citar este artículo (APA)

Fuentes, A. (2020). *Miniaturas de tradición suntuaria y manufactura popular: Cerámicas estilo «monjas clarisas» en el Museo de Historia Natural de Valparaíso*. Bajo la Lupa, Subdirección de Investigación, Servicio Nacional del Patrimonio Cultural. <https://www.mhnv.gob.cl/sitio/Contenido/Objeto-de-Coleccion-Digital/98768:Miniaturas-de-tradicion-suntuaria-y-manufactura-popular-Ceramicas-estilo-monjas-clarisas-en-el-Museo-de-Historia-Natural-de-Valparaíso>

El artesano representa la condición específicamente humana del *compromiso*.  
—Richard Sennet, «El artesano», 2010

## Introducción

El Museo de Historia Natural de Valparaíso (MHNV) fue fundado en 1878 por Eduardo de la Barra Lastarria, con el apoyo de destacados personajes públicos del país. Emplazado en el interior del Liceo de Hombres, su propósito era albergar las riquezas de la naturaleza regional y proporcionar un espacio científico para investigadores, turistas, estudiantes y demás moradores del puerto. Asimismo, buscaba situar a la pujante ciudad de Valparaíso en el panorama de las sociedades civilizadas que exhibían abiertamente maravillas naturales y curiosidades exóticas, como una forma de demostrar prestigio, progreso e identidad (Henríquez *et al.*, 2016; Valenzuela, 2020; Schell, 2005). Sus colecciones se fueron constituyendo mediante compras de piezas, canjes con otras instituciones y donaciones desde Chile y el extranjero. Fueron esenciales también las excursiones realizadas por naturalistas como Edwyn C. Reed Brookman y Carlos Porter Mosso, la difusión de las prácticas de recolección en la *Revista Chilena de Historia Natural (RCHhN)* y las expediciones de la Oficina Hidrográfica de la Armada (Valenzuela, 2020; Carmona *et al.*, 2018).

Este promisorio desarrollo se vio interrumpido abruptamente por el terremoto y posterior incendio que afectó a la ciudad el 17 de agosto de 1906, desastre que implicó la destrucción de todas las salas—fauna chilena, mineralogía, mamíferos, etnología, aves y moluscos— y laboratorios del Museo, así como la pérdida de alrededor de 6037 piezas naturales y etnográficas. También se vieron afectados la biblioteca, el archivo y un acervo de «objetos de arte» que resguardaba la casa del rector del Liceo, Carlos Rudolph Rast<sup>1</sup> (Henríquez *et al.*, 2016; López, 2018). Ello significó el traslado momentáneo del MHNV al Liceo Miguel Luis Amunátegui de Santiago y el inicio de un lento y complejo proceso de reconstrucción de sus colecciones, liderado por los esfuerzos y los criterios museológicos de dos de sus directores más importantes: el ya mencionado Carlos Porter (1897-1910) y John Juger Silver (1911-1967).

---

<sup>1</sup> Se desconoce exactamente qué tipos de objetos conservaba Carlos Rudolph Rast y por qué estaban bajo su custodia al momento del terremoto. Es muy probable que se haya tratado de su colección personal, en el marco de las dinámicas del coleccionismo artístico del siglo XIX y sus protagonistas: sujetos que alcanzaban gran connotación pública en Chile, principalmente en los campos político, social, comercial y/o religioso (Drien, 2019).

El presente artículo examina la incorporación a dicho acervo de un corpus de 25 cerámicas en miniatura provenientes de la ciudad de Santiago, registradas actualmente como «artesanía de las monjas clarisas» e incluidas dentro de la Colección de Artes Populares y Artesanías del MHN. Específicamente, el trabajo analiza los principales antecedentes históricos de este conjunto de obras patrimoniales, junto con las características formales y compositivas que permiten comprender la tradición suntuaria de la cual procede y su manufactura de carácter popular. El desarrollo de la investigación da cuenta de la llegada de estas pequeñas piezas policromadas en la primera mitad del siglo xx y su posible adquisición en las ferias navideñas de la Alameda, donde las seglares que habían heredado el arte monástico ofrecían sus creaciones. Asimismo, se constata —a grandes rasgos— su valoración simbólica y patrimonial desde la perspectiva de la historia de las mujeres y la historia material de las emociones, además de su importancia en el marco del coleccionismo regional y sus vínculos con el mercado artístico de Santiago.

Para fundamentar dicha hipótesis, este estudio considera técnicas metodológicas propias de la disciplina histórica, las cuales complementa con herramientas derivadas de la historia del arte. Por una parte, utiliza algunas fuentes documentales del período en cuestión, además de las escasas, pero esenciales referencias existentes acerca de la trayectoria del Museo y la creciente producción historiográfica nacional sobre el coleccionismo científico de los siglos xviii y xix, particularmente los trabajos que buscan comprender por qué y cómo se reunían este tipo de objetos (Serra, 2018; Alegría *et al.*, 2019; Sanhueza, 2016). Por otra parte, se basa en la observación de las piezas puntualmente analizadas, la descripción de las características que las hermanan y el cotejo con otras colecciones de atributos semejantes, primordialmente, con la que hoy conserva el Museo Histórico Nacional (MHN), también constituida en la primera mitad del siglo xx. Cabe destacar, por último, que este artículo se enmarca en el contexto de una investigación colectiva de más largo aliento, que ha examinado este tipo de obras presentes en diversas instituciones públicas y privadas de nuestro país (Cruz *et al.*, 2019); parte de las conclusiones que aquí se presentan se extienden desde aquella.

### **Antecedentes históricos y claves interpretativas de su formación**

Aunque pueda parecer excepcional o sorprendente la existencia de cerámicas de las monjas clarisas en un museo de historia natural como el de Valparaíso, su adquisición durante la primera mitad del siglo xx puede explicarse por

diversos factores internos y externos. Algunos están estrechamente relacionados con las transformaciones que la propia institución museal experimentó en el contexto postterremoto, mientras que otros se vinculan con dinámicas y procesos más amplios de la política chilena y, específicamente, del campo cultural con la llegada del primer centenario de la República.

A la tarea de por sí difícil de reconstruir el Museo después del siniestro de 1906 se sumó el obstáculo adicional que supusieron las nuevas prácticas de consumo de las clases medias, en el marco del surgimiento de la cultura de masas y la proliferación de industrias como el cine y la radio. Entre otras repercusiones, este fenómeno de alcance mundial significó la pérdida de visibilidad de los museos de historia natural frente a otras instituciones científicas y académicas como las bibliotecas; en el caso de Valparaíso, por ejemplo, se consideró que la Biblioteca Pública –y no el MHN– debía ser el agente cultural clave de la refundación de esta ciudad, siguiendo el modelo que brindaba Estados Unidos (Carmona *et al.*, 2018).

Con todo, el contexto político y económico nacional ofrecía condiciones favorables para el desarrollo de los museos chilenos, puesto que el proyecto de modernización impulsado por los gobiernos liberales tras la guerra del Pacífico otorgaba al conocimiento aplicado un papel fundamental. Con el fin de impulsar la investigación y la enseñanza de las ciencias naturales en los centros urbanos, se contrataron científicos extranjeros, se organizaron expediciones, se entregó apoyo a las publicaciones científicas, se adquirieron colecciones y se formaron nuevos museos en distintas regiones del país (Carmona *et al.*, 2018), como sucedió con el Museo de Historia Natural de Concepción y el Museo de Etnología y Antropología (MEA), entre otros («Museos fiscales y particulares del país», 1924).

En este contexto, resultan comprensibles los desvelos y las gestiones iniciadas por Carlos Porter para reconstruir las colecciones que el MHN había perdido a raíz del incendio (Porter, 1907). En efecto, muy pocos meses después de la catástrofe, Porter comenzó a enviar circulares a diversos museos, universidades, bibliotecas, sociedades de historia natural y revistas científicas de todo el mundo, con el propósito de difundir la devastación del establecimiento que dirigía y su firme resolución de «hacerlo renacer de las cenizas». Asimismo, solicitó auxilio a directores de museos y bibliotecas, gobernadores y subdelegados marítimos, comandantes de buques de la Armada, guardianes de faros y diversos amigos y «amantes de la ciencia» a lo largo de todo Chile, con un único objetivo: recuperar las antiguas y magníficas colecciones del MHN a través de obsequios y canjes (Porter, 1907; *Boletín estadístico y de canjes del Museo de Historia Natural de Valparaíso*, 1907).

Por medio de ambos mecanismos fueron ingresando rápidamente nuevos objetos a la sala de la que el Museo disponía en el Liceo Amunátegui de la capital, llegando a colmar tres grandes estantes con alrededor de 8524 piezas –aproximadamente 2000 más de las que poseía antes del funesto acontecimiento–. De entre los numerosos individuos que acogieron el llamado de Porter, sobresalen algunos cuya colaboración resultaría fundamental en los comienzos del proceso de patrimonialización de las cerámicas de las monjas clarisas y, por ende, en la formación de las primeras colecciones públicas de estas piezas en Chile: es el caso de Carlos Samuel Reed Rosa, quien –como se verá más adelante– promovió la incorporación de dicha artesanía al MHN (Porter, 1907; *Boletín estadístico y de canjes del Museo de Historia Natural de Valparaíso*, 1907). También es presumible que hayan participado de esta fase de renovación antiguos colaboradores y «amigos» del Museo, por ejemplo, Francisco Echaurren Huidobro (Martínez, 2019), cuyas colecciones de cerámicas provenientes de las monjas clarisas y de las artesanas de Talagante habían sido previamente exhibidas en París (*Chile en la Exposición Universal de París*, 1867)<sup>2</sup>.

Si bien desconocemos la fecha exacta en que ingresó al MHNV la colección de «artesanía de las monjas clarisas», lo cierto es que el incidente de 1906 y la consecuente estadía de la institución en Santiago le abrieron a esta nuevas oportunidades, fundamentales para comprender la incorporación de dichas piezas durante la primera mitad del siglo xx. En primer lugar, la coyuntura le permitió vincularse con las tendencias de la época en cuanto a la activación del patrimonio coleccionable, en tránsito entre la necesidad de conocer y aprehender la naturaleza del territorio chileno –manifestada en la temprana creación de museos de historia natural en los comienzos de la República– y la preocupación por reconstruir el pasado histórico de la nación a partir de sus huellas materiales –como ocurrió a fines del siglo xix con la Exposición del Coloniaje de 1873 y la posterior fundación del MHN (Serra, 2018)–. Ello trajo consigo una nueva disposición por reunir y conservar objetos de carácter antropológico, lo que significó la multiplicación de este tipo de colecciones en diferentes museos públicos del país<sup>3</sup>. Como señaló el propio Carlos Porter (1909) en la *RCHhN*:

<sup>2</sup> Considerando la existencia de una «colección de objetos de arte» en el Liceo de Hombres de Valparaíso y el conocimiento que Francisco Echaurren, colaborador del Museo desde sus inicios, tenía de las cerámicas de las monjas clarisas, no se descarta que el MHNV haya contado con algunas de estas piezas antes del terremoto de 1906. A la fecha, sin embargo, no se ha logrado comprobar esta hipótesis.

<sup>3</sup> Esto obedeció, por una parte, al desarrollo de la antropología chilena, pero también refleja la etapa que experimentaba en esos años la museología mundial, caracterizada por un marcado interés en el patrimonio de las sociedades «primitivas», «bárbaras» o «salvajes», localizadas en regiones lejanas y exóticas (Alegría, 2019a, 2019b; Polanco, 2019).

En Chile hay un inmenso campo para el investigador interesado en el estudio de la Antropología, o sea, la historia natural del hombre. En cualquier ramo de ella a que se dirijan nuestras investigaciones en el país, hay certeza de entrar en un camino casi virgen. (p. 110)

En un comienzo, suscitaron especial interés los objetos relacionados con los pueblos indígenas, entre ellos, las piezas de barro o alfarería, y luego, las artesanías chilenas asociadas a las categorías de «arte popular» y «folclore», como sucedió con el legado artístico de las monjas clarisas (Cruz *et al.*, 2019)<sup>4</sup>. Ilustrativo es el caso del MEA (1912) –incorporado más adelante al MHN como «Sección Prehistoria»–, cuya recién creada Sección de Folklore adquirió entre 1924 y 1927 medio centenar de piezas de «alfarería pintada» provenientes de Santiago, Pomaire, Melipilla, Rancagua y Talagante, las que incluían figurillas de animales, utensilios domésticos y costumbres populares; Carlos Reed, gestor de la iniciativa, señaló que su propósito era organizar una colección de objetos producidos únicamente por el pueblo chileno y su «industria casera» (Reed, 1927). Algo similar ocurrió en 1944 con la fundación del Museo de Arte Popular Americano (MAPA) de la Universidad de Chile, cuyo conjunto de cerámicas vinculadas a las monjas clarisas se formó con piezas procedentes de dos colecciones privadas: la de Carlos Ossandón Guzmán, constituida entre 1910 y 1920 a partir de ejemplares comprados en las ferias navideñas de la Alameda y exhibida en la Exposición de Artes Populares Americanas realizada en el Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA) el año 1943; y la de Guillermo Gray A., principalmente compuesta por obras de Sara Gutiérrez, heredera y continuadora de la antiquísima tradición monástica y femenina de las cerámicas perfumadas (Lago, 1943; Lago, 1964; Cruz *et al.*, 2019).

En el caso del MHN, este fenómeno implicó priorizar las colecciones nacionales –una de las pretensiones más importantes de Eduardo de la Barra– y, específicamente, las piezas antropológicas (Valenzuela, 2020). Especial relevancia adquirió la Sección de Etnología, la cual fue paulatinamente incorporando «objetos diversos» de alfarería, según constatan los registros de Porter (*Boletín estadístico y de canjes del Museo de Historia Natural de Valparaíso*, 1907). Asimismo, comenzaron a ingresar piezas de artesanía de distintas comunidades del territorio nacional, como sucedió desde 1915 con los objetos provenientes de Rapa Nui o Isla de Pascua (López, 2019; Ramírez,

---

<sup>4</sup> Al igual que en otros países de Latinoamérica, la especialización de la arqueología y la antropología trajo aparejada la creación de museos y secciones dedicados a estas materias (Polanco, 2019).

2017). De este modo, se deja entrever un incipiente proceso de distinción y especialización entre las colecciones naturales y etnográficas del Museo (Valenzuela, 2020), el que encontrará su máxima expresión con el arribo de las cerámicas estilo «monjas clarisas».

Por otra parte, la estancia del MHNV en el Liceo Amunátegui también le significó la oportunidad de integrarse al profuso mercado artístico del Santiago de las primeras décadas del siglo xx, donde las ferias organizadas en la Alameda de las Delicias durante las semanas previas a la Nochebuena adquirían un papel fundamental en términos festivos, religiosos y económicos (Silva, 2012; Serra, 2011; Sanfuentes, 2015). Cada mes de diciembre, aquella zona de la ciudad se transformaba en una enorme y colorida celebración, con la instalación de numerosas tiendas y puestos callejeros (fig. 1) en los cuales se ofrecían flores, frutas, dulces, refrescos y diversas clases de obsequios navi-

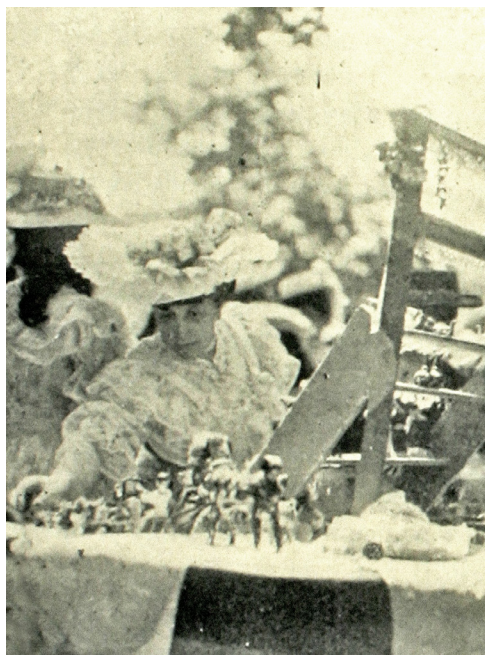


Figura 1. Venta de miniaturas cerámicas en las ferias navideñas de la Alameda de Santiago a principios del siglo xx. Fuente: La Pascua en la Alameda. 30 de diciembre de 1906. *Zig-Zag*, (97). Biblioteca Nacional de Chile, n.º sis. 2655.

deños —entre ellos, piezas de greda provenientes de distintos artífices de Santiago y sus alrededores, por ejemplo, de Sara Gutiérrez y de las ceramistas de Talagante<sup>5</sup> (Tornero, 1872; Bichon, 1947; Silva, 2012)—. Así, es muy probable que Carlos Porter o su sucesor, John Jüger, hayan conocido en dichos lugares el trabajo manual de las herederas extramuros de las religiosas, hipótesis que se sustenta, por una parte, en la amplia convocatoria que estas ferias tenían, y por otra, en el prestigio que a lo largo del tiempo habían adquirido las locitas de las monjas, reconocidas por su fina confección, hermoso colorido y misterioso perfume. Ya en el siglo xix, tales características habían llamado la atención de innumerables colec-

<sup>5</sup> Aunque algunas fuentes indican que las religiosas también vendían sus miniaturas en las ferias de la Alameda (Silva, 2012), en el Archivo del Monasterio Antiguo de Santa Clara no hay registro de ello.

cionistas privados y, a comienzos del xx, comenzaban también a captar la curiosidad de los museos chilenos, que las consideraban una artesanía única en su tipo (Bichon, 1947; Márquez de la Plata, 1959/2009; Cruz *et al.*, 2019).

Un último factor que permite explicar la llegada de este conjunto de cerámicas estilo «monjas clarisas» al MHNV es el énfasis educativo que, a diferencia de su predecesor, imprimió la administración de Juger. En 1911, refiriéndose a la relevancia que –desde su perspectiva– debían adquirir los museos, las bibliotecas y las exposiciones en Valparaíso, el director sostuvo que

Estas instituciones no se limitan a aumentar el coeficiente de difusión de los conocimientos científicos sino que a la vez sirven, como lo ha dicho Bunge, al nobilísimo propósito de «sugerir ideales» en los espíritus deprimidos o falseados por el medio ambiente. (Carmona *et al.*, 2018, p. 169)

En consecuencia, el Museo debía exhibir colecciones completas y de calidad, acordes con sus fines formativos (Carmona *et al.*, 2018).

En efecto, a tenor de las ideas de Juger, la educación proporcionada por los museos y sus objetos estaba vinculada directamente con una «utilidad pública» específica: la higienización moral de la población de la ciudad, corrompida por la falta de progreso y mejoramiento social e intelectual. Asimismo, entendía que cuanto más artística fuera la museografía de las salas y las exposiciones, más eficaz sería su contribución a la educación estética y al agrado del espectador (Carmona *et al.*, 2018). Esta visión expresada por Juger se vería reforzada con la creación en 1929 de la Dibam bajo el alero del Ministerio de Educación, un hito clave en la historia de las políticas culturales del Estado chileno y en el desarrollo de las colecciones museales de nuestro país. Según estos lineamientos –y conforme a la mirada de Juger–, el ingreso de la cerámica estilo «monjas clarisas» al MHNV pudo entenderse como un mecanismo «para elevar en forma gradual y segura el nivel intelectual, moral y físico» de los habitantes de Valparaíso en general y, específicamente, de Playa Ancha, localidad periférica donde se instaló el Museo en 1913, tras finalizar su periplo por Santiago (Carmona *et al.*, 2018).

### Tipologías formales y características compositivas

La colección de «artesanía de las monjas clarisas» que hoy conserva el Museo de Historia Natural de Valparaíso está compuesta por 25 miniaturas de gran atractivo visual, las que hemos dividido en ocho categorías, según un



criterio tipológico formal. El siguiente cuadro ilustra las divisiones que se establecieron, los nombres definidos para cada pieza, la época de fabricación, sus dimensiones y números de inventario respectivos<sup>6</sup>.

Cuadro 1. Clasificación de la colección de «artesanía de las monjas clarisas» del MHNV.

GRUPO	NOMBRE DE LA PIEZA	ÉPOCA	DIMENSIONES*	N.º INV. MHNV
1 Vasijas con dos asas	Vasija en miniatura con dos asas polilobuladas y doradas, con fragmentos faltantes	Siglo xx, primer tercio	Alto: 34,09 mm; ancho: 50,56 mm; diámetro cuerpo: 23 mm	2395
	Vasija en miniatura con dos asas doradas, aves y banda acordonada	Siglo xx, primer tercio	Alto: 28,62 mm; ancho: 31,04 mm; diámetro cuerpo: 16,67 mm	2396
	Vasija en miniatura con dos asas polilobuladas y borde ondeado	Siglo xx, primer tercio	Alto: 24,05 mm; ancho: 24,37 mm; diámetro cuerpo: 15,21 mm	2397
	Vasija en miniatura con dos asas doradas	Siglo xx, primer tercio	Alto: 15,06 mm; ancho: 20 mm; diámetro cuerpo: 11,30 mm	2398
	Vasija en miniatura con dos asas doradas y banda acordonada	Siglo xx, primer tercio	Alto: 17,54 mm; ancho: 22,07 mm; diámetro cuerpo: 13,97 mm	2399
2 Mates	Mate en miniatura con pie ondeado y dos asas doradas	Siglo xx, primer tercio	Alto: 13,22 mm; ancho: 10 mm; diámetro cuerpo: 9,26 mm	2407
	Mate en miniatura con fragmentos faltantes en pie y asas	Siglo xx, primer tercio	Alto: 11,85 mm; ancho: 12,01 mm; diámetro cuerpo: 8,67 mm	2408
3 Jarros	Jarro en miniatura con asa polilobulada y dorada	Siglo xx, primer tercio	Alto: 27,92 mm; ancho: 28,18 mm; diámetro cuerpo: 19,15 mm	2403

<sup>6</sup> Este análisis toma distancia del único registro que posee el MHNV acerca del ingreso de estas piezas, donde están tipificadas, en su mayoría, como «jarros», «jarritos» y «teteritas» (Vera, 1976).

	Jarro en miniatura con asa polilobulada y dorada, y banda acordonada	Siglo xx, primer tercio	Alto: 19,46 mm; ancho: 19,37 mm; diámetro cuerpo: 16,02 mm	2404
	Jarro en miniatura con asa polilobulada y dorada	Siglo xx, primer tercio	Alto: 19,91 mm; ancho: 14,05 mm; diámetro cuerpo: 10,48 mm	2405
	Jarro en miniatura con asa polilobulada y dorada	Siglo xx, primer tercio	Alto: 23,22 mm; ancho: 24,14 mm; diámetro cuerpo: 20,54 mm	2406
4	Tetera pichel en miniatura con asa polilobulada y dorada	Siglo xx, primer tercio	Alto: 55,96 mm; ancho: 58,61 mm; diámetro cuerpo: 30,08 mm	2400
	Tetera pichel en miniatura con asa polilobulada y dorada, y banda acordonada	Siglo xx, primer tercio	Alto: 22,17 mm; ancho: 24,53; diámetro cuerpo: 15,21 mm	2401
	Tetera pichel en miniatura con asa polilobulada y dorada, y pico faltante	Siglo xx, primer tercio	Alto: 22,46 mm; ancho: 20,66 mm; diámetro cuerpo: 18,21 mm	2402
	Tetera en miniatura con asa polilobulada y dorada	Siglo xx, primer tercio	Alto: 13,83 mm; ancho: 12,59 mm; diámetro cuerpo: 11,36 mm	2409
	Tetera en miniatura con asa polilobulada y dorada	Siglo xx, primer tercio	Alto: 11,85 mm; ancho: 12,92 mm; diámetro cuerpo: 11,12 mm	2410
	Tetera en miniatura con asa polilobulada y dorada	Siglo xx, primer tercio	Alto: 12,24 mm; ancho: 12,59 mm; diámetro cuerpo: 9,44 mm	2411
5	Palmatoria en miniatura con asa dorada y bordes ondeados	Siglo xx, primer tercio	Alto: 19,94 mm; ancho: 32 mm; diámetro cuerpo: 35,72 mm	2412
	Palmatoria en miniatura con asa dorada y bordes ondeados	Siglo xx, primer tercio	Alto: 6,23 mm; ancho: 10 mm; diámetro máximo: 13,25 mm	2413

	Palmatoria en miniatura con asa dorada y bordes ondeados	Siglo xx, primer tercio	Alto: 6,04 mm; ancho: 10 mm; diámetro cuerpo: 13,29 mm	2414
6 Braseros	Brasero en miniatura de tres patas, con asas laterales y argollas colgantes	Siglo xx, primer tercio	Alto: 9,01 mm; ancho: 10 mm; diámetro máximo: 15,33 mm	2416
7 Guiseras	Recipiente en miniatura para dulces, con borde ondeado y pez en relieve	Siglo xx, primer tercio	Alto: 30 mm; ancho: 47,16 mm; diámetro máximo: 49,11 mm	2415
8 Animales	Perro sonajero en miniatura, de cola dorada y canasto en hocico	Siglo xx, primer tercio	Alto: 26,78 mm; largo: 32,18 mm; ancho: 12,94 mm	2417
	Cordero sonajero en miniatura con orejas y cola dorada	Siglo xx, primer tercio	Alto: 26,60 mm; largo: 33,90 mm; ancho: 12,78 mm	2418
	Chivo sonajero en miniatura con cuernos y cola dorada	Siglo xx, primer tercio	Alto: 34,34 mm; largo: 34,18 mm; ancho: 13,56 mm	2419

Fuente: Elaboración propia según la investigación realizada y los datos proporcionados por el MHN.

\* Alto y ancho consideran asas, picos y diversas ornamentaciones.

La proveniencia de este conjunto de recipientes de arcilla modelada, cocida, policromada, dorada y perfumada se vincula a una tradicional manufactura suntuaria elaborada entre los siglos *xvi* y *xx* en el Monasterio Antigo de Santa Clara de Santiago (fig. 2), primera institución chilena de vida contemplativa fundada en los albores de la Conquista<sup>7</sup>. Si bien otros «barros de olor» se fabricaban también en España, Portugal, México y Panamá, los de las clarisas chilenas adquirieron especial notoriedad en Europa e Hispanoamérica, por su refinamiento sin igual y la fascinación que despertaba

<sup>7</sup> El Monasterio Antigo de Santa Clara (o Monasterio de Santa Clara de Antigua Fundación) fue fundado en Osorno en la década de 1560. Tras la rebelión indígena que hacia 1598 destruyó las ciudades del sur, se reinstaló en 1605 a los pies del actual cerro Santa Lucía, y sus religiosas comenzaron a ser conocidas como «monjas claras». A fines del siglo *xvii* –y para distinguirlas de las clarisas de Nuestra Señora de la Victoria, cuya casa conventual se fundó en 1678 en la plaza de Armas–, empezaron a ser llamadas «clarisas antiguas». A principios del siglo *xx*, el Monasterio Antigo se trasladó a Recoleta y luego, a Puente Alto. Por la falta de vocaciones y el terremoto del 27 de febrero de 2010, cerró definitivamente sus puertas en 2017 (Fuentes, 2019; Palacios, 2017).

el hecho de que fuesen producidos en la intimidad del claustro –espacio de fabricación local, colectivo y mestizo– (Magalotti, 1972). Con sus sinuosas formas, exquisitas fragancias, superficies suaves y bruñidas, relieves y motivos sigilados, tembleques y demás decoraciones, estas piezas no solo embelesaban los cinco sentidos de la sociedad barroca, sino que también contribuían a su distinción social (Rovira y Gaitán, 2010).



Figura 2. Vista del Monasterio Antiguo de Santa Clara en la Alameda, centro de producción de la cerámica perfumada de las monjas clarisas de Santiago, c. 1870. Colección Museo Histórico Nacional, n.º inv. FC-003927.

En nuestro país, las piezas de las clarisas –principalmente ollitas, vasijas con dos asas, tazas, azucareros, mates y teteras– eran admiradas y solicitadas habitualmente por miembros de la élite, cuya fascinación casi obsesiva por estos objetos se materializaba en la conformación de colecciones específicas, como se comprobó en los casos de Francisco Echaurren, Carlos Ossandón y Guillermo Gray. No se trataba, entonces, de objetos de uso práctico, sino de artefactos decorativos de alto valor simbólico, socioeconómico y cultural, lo que explica, en parte, la incorporación de las «artesañas de las monjas clarisas» al MHN durante la primera mitad del siglo xx. Del mismo modo, su carácter exótico –aquel criterio tan antiguo que había sustentado la creación y difusión de los gabinetes de curiosidades– habría sido un factor clave en el ingreso de este tipo de piezas al Museo, además del sello nacional y educativo que en sus colecciones quisieron imprimir los directores Porter y Juger.

Sin embargo, este nuevo interés museológico del MHN coincidió con una etapa crucial dentro de la vasta trayectoria histórica de este arte religioso y femenino: mientras la producción al interior del Monasterio Antiguo se encontraba en franca disminución, el oficio de las clarisas traspasaba los lími-

tes conventuales, para desarrollarse en el ámbito secular gracias a la labor de las hermanas Gutiérrez y sus discípulas (Bichon, 1947; Márquez de la Plata, 1959/2009; Cruz *et al.*, 2019). En 1927, de hecho, Carlos Reed consignaba que «hace ya muchos años, en algunos conventos de monjas de Santiago, se hacía una alfarería pintada especial; esa industria monástica ya ha desaparecido y es difícil encontrar ejemplares auténticos de ellas» (p. 31)<sup>8</sup>. Dos décadas después, la antropóloga María Bichon (1947) —quien contribuyó a la formación e investigación del conjunto de cerámicas perfumadas perteneciente a la Sección de Arte Popular, Folklore y Artesanías del MHN— daba cuenta del rumbo que esta artesanía siguió fuera del espacio conventual y de las controversias en torno a su autoría:

Ha habido quienes han adquirido verdaderas colecciones de la cerámica que fabrica actualmente doña Sara Gutiérrez, con una de las fórmulas del perfume y técnica decorativa del Antiguo Monasterio, y las están vendiendo a subidos precios como cerámica auténtica de las monjas. Piezas de esta u otra procedencia se han exhibido así en diversas exposiciones, en especial algunas de la producción de la señorita Gutiérrez, silenciando los méritos de esta artista y contribuyendo de este modo a mantener el error y la confusión en esta materia. (p. 28)<sup>9</sup>

Ahora bien, las sospechas sobre la elaboración de este tipo de piezas no eran nuevas, como lo demuestra una nota de prensa de fines del siglo XIX, donde se lee: «Sean o no de las monjas el hecho es que las tales ollitas tienen un olor a incienso que agrada y un sabor marcado a los días de coloniaje» («La Pascua. Cuadros al pasar», 25 de diciembre de 1897, s. p.).

Es en atención a esta problemática —que, más que a una confusión, responde a un proceso de recreación y renovación de este antiquísimo patrimonio chileno— que aquí se propone hablar de cerámicas «estilo monjas clarisas», justamente con el objetivo de establecer una categoría conceptual que permita aunar todas las piezas creadas a partir de la tradición monástica, especialmente durante la primera mitad del siglo XX, ya sea por las propias religiosas o por las herederas de su técnica. Las primeras se podían obtener fundamentalmente por intermedio de anticuarios y coleccionistas avezados, o directamente de las religiosas en el locutorio del Monasterio, como lo sugieren la investigación de Bichon y algunas fotografías de época (fig. 3). Las segundas, en cambio,

---

<sup>8</sup> C. Reed se equivoca al atribuir esta cerámica a «algunos conventos de monjas» capitalinos, pues únicamente se realizaron en el Monasterio Antiguo de Santa Clara de Santiago.

<sup>9</sup> El MHN adquirió piezas de S. Gutiérrez en reiteradas ocasiones durante el siglo XX (Bichon, 1947).

se adquirirían principalmente en las ferias navideñas de la Alameda; el resto del año, distintos comerciantes las distribuían en Santiago, Valparaíso y la zona norte del país (Bichon, 1947).

Por las razones antes señaladas, se presume que el MHNV debió tener acceso a la producción de Sara Gutiérrez y no a los ejemplares antiguos de las religiosas<sup>10</sup>. Esta hipótesis se ve reforzada al analizar las características formales y compositivas de las 25 piezas

respectivas, así como también al comparar la colección estudiada con los conjuntos de obras que hoy conservan el MHN, el Museo del Carmen de Maipú, el Museo de América de Madrid y las últimas religiosas de Santa Clara.

La colección del MHNV está constituida por miniaturas que introducen adaptaciones formales en relación a las piezas fabricadas por las clarisas, sea ofreciendo nuevas figuras –como las representaciones zoomorfas de perros, corderos y chivos (n.ºs 2417, 2418 y 2419)– o bien modificando algunas de las tipologías más antiguas de las cerámicas de las clarisas –como sucede con las teteras de proporción vertical–. En el caso de los animales, los tres ejemplares de la colección se distinguen de las demás obras por tratarse de «piezas sonajeras»<sup>11</sup>, como aquellas que Sara Gutiérrez vendía a principios del siglo xx en las ferias de Nochebuena (Torner, 1872; Silva, 2012), mucho más ligadas a la función lúdica del juguete<sup>12</sup> que al uso decorativo, emotivo y profiláctico que tenían las locitas de las monjas en la Colonia (Márquez de la Plata, 1959/2009; Cruz *et al.*, 2019). La atribución de estos objetos a Gutiérrez se sustenta en la existencia de algunas obras similares en la colección de



Figura 3. Religiosas junto a un conjunto de cerámicas perfumadas en el locutorio del Monasterio Antigo de Santa Clara de Santiago, c. 1911. Fuente: Palacios, A. (2016). *Un palacio para los libros. Crónica visual de la construcción de la Biblioteca Nacional de Chile*. Santiago: Ediciones de la Biblioteca Nacional.

<sup>10</sup> El Archivo del Monasterio Antigo de Santa Clara no registra envíos de cerámica ni al MHNV ni a Valparaíso.

<sup>11</sup> El término «sonajero» se refiere a una «matraca que encierra pequeños objetos que se golpean entre sí o contra las paredes de la matraca cuando ésta es agitada» (<https://www.aatespanol.cl/terminos/300041950>). En el caso de las tres representaciones zoomorfas de la colección del MHNV, el sonido se produce a partir de una perforación que amplifica las vibraciones producidas por pequeños fragmentos depositados en el interior de la pieza cuando esta se agita repetitivamente.

<sup>12</sup> Es decir, aquellos «objetos materiales ideados para la diversión y no para uso práctico de los niños o mascotas [...]» (<https://www.aatespanol.cl/terminos/300211037>).

Carlos Ossandón, exhibida en 1943 en el MNBA, y en la de Guillermo Gray, expuesta en 1964 en la Librería Francesa de Santiago<sup>13</sup>. Asimismo, una figura actualmente depositada en el MHN, de similares características iconográficas que la pieza n.º 2417 (fig. 4), también aparece atribuida a esta ceramista<sup>14</sup>.



Figura 4. (Atribuida a) Sara Gutiérrez. Perro sonajero en miniatura, con cola dorada y canasto en el hocico. Primer tercio del siglo xx. Arcilla modelada, cocida, policromada y dorada. 26,78 x 32,18 x 12,94 mm. Museo de Historia Natural de Valparaíso, Colección de Artes Populares y Artesanías, n.º inv. 2417. Fotografía de Marisol Toledo.

Respecto de las teteras, se aprecia una simplificación de las formas y la composición de la tradicional tetera pichel<sup>15</sup> de las clarisas, que ahora luce un cuello estrechado —y no globular, como de costumbre—, carece de tapa y presenta solo con un par de aplicaciones de dorado, sin tembleques o filigranas de plata, como constatan las piezas de estudio n.ºs 2401, 2402 y 2400 (fig. 5)<sup>16</sup>. La semejanza entre la pieza n.º 2402 del MHNV y la n.º 12895 del MHN<sup>17</sup>, atribuida a Sara Gutiérrez y recibida por donación

en 1948, inclina a asignar la autoría de la primera también a esta artesana.

En cuanto a los pigmentos, en la colección del MHNV se suman nuevas tonalidades a la paleta cálida característica de las monjas, donde predominaban rojos y amarillos (Cruz *et al.*, 2019). Surge, por ejemplo, el color púrpura o morado (n.ºs 2406 y 2409), poco habitual en las colecciones nacionales y extranjeras de piezas elaboradas por las clarisas, pero muy presente en el conjunto de Gray, atribuido a Gutiérrez<sup>18</sup>; lo mismo sucede con el color cerceta o verde azulado, usado en las piezas n.ºs 2407 y 2399 (fig. 6). Con respecto

<sup>13</sup> «N.º 50: Perro con canasto en la boca: De color anaranjado con manchas negras y blancas y pelos dorados» (Lago, 1943, p. 129); «N.º 110: Perro con canasto en el hocico (sabio). 1950»; «N.º 114: Chivo. 1946»; «N.º 115: Carnero, 1946» (Lago, 1964, s. p.).

<sup>14</sup> «Figurilla. Sara Gutiérrez. 3,5 x 3,3 cm. Sin fecha. N.º inv. 14281». <https://www.surdoc.cl/registro/3-20357>

<sup>15</sup> Del latín medieval *picarium* 'jarro alto'.

<sup>16</sup> Esto no quiere decir que Sara Gutiérrez no haya realizado nunca piezas con tembleques, pues algunas de las obras de la colección de Gray demuestran lo contrario, por ejemplo, «N.º 159: Pote verde, dos asas, con tembleques, decoración con águilas, tapa con paloma y flores, 1949» (Lago, 1964, s. p.).

<sup>17</sup> «Tetera. Sara Gutiérrez. 2 x 2,3 cm. Siglo xx. N.º inv.: 1289». <https://www.surdoc.cl/registro/3-39507>

<sup>18</sup> «N.º 174: Jarrón morado, dos asas, 1945»; «N.º 175: Braserito morado, 1945» (Lago, 1964, s. p.).



Figura 5. (Atribuida a) Sara Gutiérrez. Tetera pichel en miniatura con asa polilobulada y dorada. Primer tercio del siglo xx. Arcilla modelada, cocida, policromada y dorada. 55,96 x 58,61 x 30,08 mm. Museo de Historia Natural de Valparaíso, Colección de Artes Populares y Artesanías, n.º inv. 2400. Fotografía de Marisol Toledo.

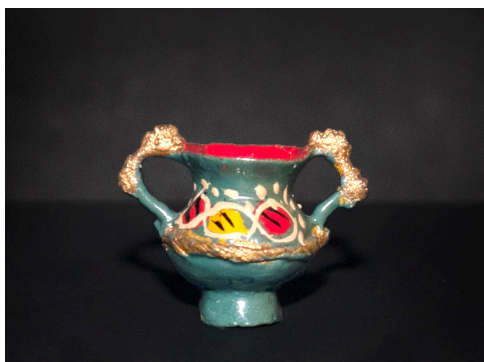


Figura 6. (Atribuida a) Sara Gutiérrez. Vasija en miniatura con dos asas doradas y banda acordonada. Primer tercio del siglo xx. Arcilla modelada, cocida, policromada y dorada. 17,54 x 22,07 x 13,97 mm. Museo de Historia Natural de Valparaíso, Colección de Artes Populares y Artesanías, n.º inv. 2399. Fotografía de Marisol Toledo.

al uso del dorado, los objetos del MHNV evidencian una técnica no a base de los «libritos de oro» acostumbrados por las monjas, sino de dorados de imitación —es decir, «oro falso» o purpurina—, de aplicación menos prolija y generosa, reservada principalmente para realzar detalles en asas, bandas acordonadas y bordes (n.ºs 2397, 2403, 2410 y 2411). Estos aparentes «descuidos» en el proceso de fabricación podrían explicarse, en parte, por la rapidez con que Sara Gutiérrez debía producir cientos de piezas para la venta, sin la ayuda de un centenar de colaboradoras<sup>19</sup>, como sí sucedió durante los siglos coloniales en el convento de las clarisas, cuya numerosa población religiosa y seglar estaba dedicada colectivamente al trabajo manual (Fuentes, 2018, 2019).

Al observar la decoración en plano y en relieve de los objetos conservados por el MHNV, se descubren otras importantes singularidades en comparación con las piezas fabricadas por «mano de monja». De partida, han desaparecido casi en su totalidad los antiguos motivos antropomorfos y zoomorfos, entre ellos, los bustos

<sup>19</sup> De acuerdo con la información recopilada por María Bichon, Sara Gutiérrez trabajaba junto a sus dos hermanas, Margarita y Zoila. En algunas ocasiones le compraban piezas ya modeladas a «Tránsito viuda de Díaz», para luego cocerlas y decorarlas. Tras el fallecimiento de sus hermanas hacia 1930, Sara habría continuado su labor en solitario (Bichon, 1947).



de reyes, el águila bicéfala, las conchas veneras y las serpientes, todos signos de otra época. Tampoco están presentes los delicados arcos compuestos por filigranas de plata, plumas, flores y hojas de género, tan característicos de las piezas elaboradas por las religiosas en el siglo XIX. Un sencillo ejercicio de contraste visual entre la pieza n.º 2398 del MHNV y aquellas que hoy conserva el Museo del Carmen de Maipú ilustra estas elocuentes distinciones, reflejo del sello particular que Sara Gutiérrez buscó imprimir en su inagotable labor (Cruz *et al.*, 2019). Finalmente, los objetos conservados por el MHNV no poseen un aroma tan intenso como el que generalmente presentan las piezas anteriores al siglo XX, lo que indicaría que esta ceramista logró reproducir solo parcialmente el misterioso secreto del perfume que utilizaban las religiosas, el cual recogía y prolongaba —como caso especialísimo y sin parangones conocidos— la profiláctica de herencia oriental llevada a España por los árabes<sup>20</sup>.

Sin embargo, en el conjunto del MHNV también se advierten elementos de pervivencia de la antigua tradición suntuaria de las religiosas, lo que permite asociar esta colección al estilo «monjas clarisas», aunque se trate presumiblemente de piezas realizadas casi en serie por Sara Gutiérrez. En cuanto a su fabricación, siguen siendo obras de manufactura femenina realizadas a pequeña escala, remitiéndose simbólicamente a aquel micromundo monástico de los siglos XVII y XVIII en Chile, donde las mujeres no solo expresaban su espiritualidad, sino que trabajaban frecuentemente en diversas «labores de manos»; esta práctica —de índole tanto ascética como económica— daba origen a distintos productos de cerámica, textiles y deliciosas preparaciones culinarias (Fuentes, 2019). Refiriéndose a la transformación de esta artesanía en manos seculares, Tomás Lago (1943) plantea:

El material ha cambiado; son ahora más frágiles, amasadas en una greda terrosa inferior y pintadas con colores vivos y surrealistas: perros celestes, vacas color obispo, mujeres con amplios y anticuados vestidos dorados, a la moda de hace cuarenta años, figuran entre sus modelos más nuevos. Hay que reconocer, por lo tanto, que han ido cambiando a su manera. Pero la tradición mantiene intocado su espíritu: poseen el mismo aire ingenuo, femenino y enclaustrado de siempre. (p. 78)

---

<sup>20</sup> En el caso de las piezas de las monjas, el aroma no residía en la greda, sino en el barniz que se colocaba con posterioridad a la cocción y a la policromía, el cual estaba elaborado mediante la combinación de sustancias vegetales y animales más o menos exóticas, provenientes de América, Asia y Europa. A partir de fuentes escritas y orales, además de los experimentos químicos desarrollados por Vanya Roa, Patricia Muñoz y María Lissette Martínez, se ha constatado en este preparado la presencia de bálsamo de Tolú, benjuí, ámbar, almizcle, algalia, clavo de olor, canela y anís (Cruz *et al.*, 2019; Roa, 1975; Muñoz y Martínez, 2008).

Aquel «aire enclaustrado» de las piezas del MHNV viene dado por la mantención –aunque con modificaciones– de ciertos rasgos peculiares de la cerámica de las monjas clarisas (fig. 7); por ejemplo, la aplicación del dorado, que marcaba una clara diferenciación tanto con sus antecedentes hispano-moriscos –que no aplicaron el oro directamente, sino a través de óxidos metálicos del vidriado– como con la estética prehispánica –cuyo trabajo del oro se centraba en las piezas fundidas y en la chapa (Cruz *et al.*, 2019)–. Todas las obras que constituyen la colección del MHNV poseen algún tipo de aplicación de dorado, entre las que destacan las piezas n.ºs 2401, 2417 y 2404.



Figura 7. Recipientes en miniatura atribuidos a Sara Gutiérrez en los cuales se observan algunos de los elementos decorativos característicos de la producción de las monjas clarisas: el uso del dorado, la ornamentación de inspiración árabe y los motivos zoomorfos. (a) Jarro en miniatura con asa polilobulada y dorada, y banda acordonada. 19,46 x 19,37 x 16,02 mm. (b) Vasija en miniatura con dos asas doradas, aves y banda acordonada. 28,62 x 31,04 x 16,67 mm. (c) Recipiente en miniatura para dulces, con borde ondeado y pez en relieve. 30 x 47,16 x 49,11 mm. Museo de Historia Natural de Valparaíso, Colección de Artes Populares y Artesanías, n.ºs inv. 2404, 2396 y 2415. Fotografías de Juan Pablo Turén y Marisol Toledo.

Asimismo, se conservan determinados elementos ornamentales, como los motivos geométricos de herencia árabe. En las piezas del MHNV que representan objetos de uso doméstico –típicas de la producción monástica– son frecuentes las líneas onduladas, los festones de volutas encadenadas y las bandas de puntos diminutos, figuras y formas que han sido definidas preferentemente con pintura, como demuestran las piezas n.ºs 2397, 2399, 2401, 2404, 2416, 2415 y 2396. Del mismo modo, Gutiérrez ha preservado las asas con múltiples lóbulos, elementos que se repiten en número de tres conforme a la tradición clarisa (n.ºs 2399, 2396, 2401 y 2404); las bandas acordonadas que ciñen principalmente los contornos de las vasijas (n.ºs 2396 y 2399); motivos zoomorfos como los peces y aves de las piezas n.ºs 2396 y 2415<sup>21</sup>; y los motivos fitomorfos reinterpretados y esquemáticos, como piñas

<sup>21</sup> Una pieza muy similar a esta se registró en la colección Sara Gutiérrez conservada por Guillermo Gray: «N.º 127: Fuente pastelera roja, tapa con pescado, 1946» (Lago, 1964, s. p.). Otra semejante

de coníferas, hojas ovales y mariposas (n.ºs 2395, 2397, 2398, 2403, 2412 y 2415). En las piezas en miniatura, tales elementos incluso se confunden con manchas de pintura si no se observan con detención<sup>22</sup> (n.ºs 2402, 2405, 2406, 2407, 2408, 2409, 2410, 2411, 2413 y 2414<sup>23</sup>).

Por último, es preciso subrayar el deleite sensorial que debió significar el uso y contemplación de las piezas del MHNV, pues a su atractivo visual y olfativo se suman elementos de gusto auditivo, como ocurre con los llamados «sonajeros» (n.ºs 2417, 2418 y 2419). Ello evoca lejanamente al principio barroco de la obra total, tan presente en la cerámica perfumada de las monjas clarisas (Cruz *et al.*, 2019).

### Miniaturas, mujeres y emociones

Las características de la colección de cerámicas estilo «monjas clarisas» del MHNV, especialmente sus minúsculas dimensiones, ofrecen múltiples alternativas de interpretación. La que aquí se presenta integra nociones de la historia de las mujeres y de la historia material de las emociones<sup>24</sup>, abordando algunas consideraciones generales que permiten abrir futuras líneas de análisis.

En la historia del arte, la «miniatura», como categoría, no implica en su origen una cuestión de tamaño. El término, de hecho, proviene de la palabra latina *miniare*, referida a la acción de colorear los manuscritos de la Edad Media con minio, un óxido rojizo que se extraía del río Minium (hoy Miño, en la frontera entre España y Portugal). Desde el siglo xv en adelante, se comenzó a utilizar para designar los diminutos retratos que decoraban las letras capitulares de dichos códices, y con el tiempo, terminó aplicándose a cualquier pintura de pequeño formato, independiente del soporte utilizado (Smith y Rueda, 2014).

---

a ambas (también de color rojo) depositada hoy el MHN fue comprada a Sara Gutiérrez en la década de 1940 (n.º inv. 12255; <https://www.surdoc.cl/registro/3-39453>).

<sup>22</sup> Por esta razón, algunas decoraciones de las piezas de la colección de Gray realizadas por Sara Gutiérrez fueron catalogadas como «pintas»; por ejemplo, «N.º 135: Matecito rojo, decoración con pintas, 1945»; «N.º 136: Teterita roja, decoración con pintas, 1945»; «N.º 137: Florerito rojo, decoración con pintas, 1945» (Lago, 1964, s. p.).

<sup>23</sup> En el MHN se conservan una pieza (n.º 12889) muy similar a la n.º 2414 del MHNV y otra (n.º 12887) semejante a la n.º 2410 del MHNV; ambas fueron adquiridas por donación en 1948 y figuran atribuidas a Sara Gutiérrez (<https://www.surdoc.cl/registro/3-39491> y <https://www.surdoc.cl/registro/3-39528>).

<sup>24</sup> Actualmente, la historia de las emociones es un cuadrante interpretativo que ha tenido una amplia recepción en las Humanidades y las Ciencias Sociales desde el llamado «giro afectivo» (Moscoso, 2015).

Aunque se desconoce la primera asociación entre este término y las artes decorativas, se considera el siglo XIX como el período de auge de las porcelanas en miniatura, a partir de la difusión que adquirieron las piezas provenientes de Japón, Alemania, Francia e Inglaterra<sup>25</sup>. No obstante, el fenómeno de la miniaturización está presente en la Antigua Grecia y en las culturas prehispánicas de América, donde las piezas de pequeño formato –por ejemplo, figurillas de cerámica– se utilizaban en prácticas mágico-religiosas (Luce, 2011; Circosta, 2015; López, 2012; Donnan, 2003). Ello permite afirmar que la desfuncionalización de los objetos y su representación a escala reducida es una práctica realizada por los seres humanos desde tiempos inmemoriales, en diversas latitudes.

Desde la perspectiva de las ciencias humanas, esta trascendencia temporal y geográfica podría explicarse –como lo han sugerido indirectamente la filosofía y la literatura– entendiendo la miniaturización como una experiencia ritual o un ejercicio fenomenológico y afectivo de recreación de la realidad; es decir, la imaginación y apropiación de un pequeño mundo dentro de otro (Bachelard, 1957/2000). Así –y como ha puntualizado la antropología–, el antiquísimo uso de piezas en miniatura se podría enlazar con las emociones constituidas de y por la correspondencia entre individuos y objetos<sup>26</sup>. El empleo y la acumulación de estos últimos –considerados como «artefactos» primordiales en nuestros procesos sociales y culturales, más allá de su trivialidad o su aparente capacidad de pasar desapercibidos (Zaragoza, 2015)– se utiliza, justamente, para constituir relaciones (Miller, 2010). En la cerámica estilo «monjas clarisas», dichas relaciones se establecían tanto en los espacios de fabricación artesanal como en las dinámicas de circulación: entre monjas y aprendices, artífices y destinatarios, comerciantes y usuarios, distribuidores y coleccionistas, por nombrar algunas.

<sup>25</sup> Así lo demuestran, por ejemplo, las valiosas colecciones del Museo Gardiner en Canadá y del Museo de Artes Decorativas en Chile. En el primero se conservan varias porcelanas en miniatura provenientes de Meissen, Berlín, Staffordshire y Mennecy, entre las cuales destaco las n.ºs G96.5.310, G91.3.132, G96.5.101.1-2, G83.1.690.1-2 y G98.1.13.1-2 (<http://emuseum.gardinermuseum.on.ca/collections>). El segundo guarda porcelanas en miniatura de Alemania, Inglaterra y Japón (n.ºs 24.92.71, 24.92.100, 24.92.64, 24.16.96 y 24.92.72 [MAD, 2019]). Durante los siglos anteriores, las miniaturas chinas fueron las más conocidas y difundidas en Hispanoamérica, tal como lo demuestra el ajuar de María Luisa de Toledo y Carreto (Gutiérrez, 2019).

<sup>26</sup> No se trata de conocer exactamente qué sentían los individuos, sino los efectos de aquellas emociones, esto es, qué hacía una emoción y a quién (Zaragoza, 2015). De esta forma se busca redescubrir la importancia de las emociones en el seno de las mismas redes racionales que sostienen las sociedades (Bartra, 2012). Para ahondar en el vínculo entre emociones y objetos, ver las investigaciones asociadas a los estudios sobre cultura material (Frykman y Povrzanović, 2016).

La elaboración de miniaturas<sup>27</sup> —en ocasiones, de escala milimétrica— es una de las prácticas que distinguen la cerámica estilo «monjas clarisas», tal como se visualiza en la totalidad de las obras del MHN, que no sobrepasan los 6 cm de altura, y también en las colecciones que hoy conservan el MHN, el Museo del Carmen de Maipú y el Monasterio Antiguo de Santa Clara. En todos estos casos, el gusto por la miniaturización está fuertemente vinculado a la diversidad de usos afectivos que tenían estos objetos, particularmente desde comienzos del siglo XIX en adelante.

Por una parte, es probable que esta producción a pequeña escala haya respondido a la tardía adopción en Chile de la moda hispanobarroca de los «brinquiños», joyas en miniatura que las mujeres solían pender en distintos lugares del cuerpo (orejas, brazos y cuello), así como en vestimentas y montaduras de caballos<sup>28</sup>, a modo de protección o amuleto<sup>29</sup> (Seseña, 2009). Entre esas joyas «centinelas del bienestar» se destacaban los sonajeros, pues se pensaba que su ruido ahuyentaba los malos espíritus portadores de enfermedades y del mal de ojo (Ríos, 2013; Ramos, 2011). Es posible que las ya mencionadas piezas n.ºs 2417, 2418 y 2419 del MHN hayan cumplido una función de esta índole (fig. 8).

Por otra, las miniaturas elaboradas por las monjas y, luego, por sus sucesoras, eran frecuentemente utilizadas en los siglos XIX y XX para ataviar las imágenes del Niño Jesús y de la Sagrada Familia contenidas en fanales y pesabres confeccionados por mujeres devotas; aquellos exóticos «agasajos» con los cuales las religiosas acostumbraban a conseguir limosnas de autoridades y benefactores en otro tiempo, ahora se ofrecían a los pies de Dios (Bichon, 1947). Considerando sus microscópicas dimensiones y sus iconografías —las que incluyen recipientes sacros y animales con sentido alegórico como el cordero y el perro—, las piezas n.ºs 2399, 2417, 2418 y 2419 del MHN bien pudieron servir a estos fines<sup>30</sup>.

<sup>27</sup> «Úsese para describir objetos y seres de un tamaño o escala reducida comparada al promedio o rango normal para su especie» (<https://www.aatespanol.cl/terminos/300121995>).

<sup>28</sup> Esta costumbre pudo inspirar la forma que tenía Sara Gutiérrez de disponer sus creaciones en «cuelgas» (Bichon, 1947).

<sup>29</sup> Para estos efectos, las mujeres agujereaban las cerámicas en diferentes puntos, según los usos que pretendieran darles. Según el testimonio del padre jesuita Andrés Torrejón, se perforaban por una sola parte para adaptarlas como pendientes y por las dos para introducir las en gargantillas y brazaletes (Seseña, 2009).

<sup>30</sup> En la cultura judeocristiana, el cordero (cría de la oveja, menor de un año) representa la pureza, la inocencia, la mansedumbre y el sacrificio inmerecido. En la Última Cena, Jesús comparte —junto al pan y al vino que transforma en su cuerpo y sangre— el cordero pascual. En la pintura barroca, se lo presenta en numerosas escenas de la vida de Cristo como Cordero Místico y víctima sacrificial, en



Figura 8. (Atribuida a) Sara Gutiérrez. Cordero sonajero en miniatura con orejas y cola dorada, y detalle de la perforación que presenta la pieza para amplificar el sonido generado por los pequeños fragmentos depositados en su interior. Primer tercio del siglo xx. Arcilla modelada, cocida, policromada y dorada. 26,60 x 33,90 x 12,78 mm. Museo de Historia Natural de Valparaíso, Colección de Artes Populares y Artesanías, n.º inv. 2418. Fotografía de Marisol Toledo.

Por último, no se descarta que la elaboración de piezas en miniatura haya obedecido a prácticas de bucarofagia, es decir, a la ingesta y degustación de barro en forma de vasijas, una experiencia sensorial frecuente en las cortes españolas del siglo xvii, tal como lo recogen *Las meninas* de Diego Velázquez y la literatura del Siglo de Oro (Seseña, 2009). Mientras no se compruebe empíricamente, sin embargo, seguirá siendo un misterio si la falta de algunos fragmentos en las piezas n.ºs 2402 y 2408 del MHNV podría relacionarse con la adopción en Chile de la moda hispánica de los barros comestibles (fig. 9).



Figura 9. (Atribuida a) Sara Gutiérrez. Mate en miniatura con fragmentos faltantes en pie y asas. Primer tercio del siglo xx. Arcilla modelada, cocida, policromada y dorada. 11,85 x 12,01 x 8,67 mm. Museo de Historia Natural de Valparaíso, Colección de Artes Populares y Artesanías, n.º inv. 2408. Fotografía de Marisol Toledo.

señal de vida eterna. El perro, en tanto, tiene un atributo derivado de su servicio como guardián y guía del rebaño, que lo transforma en símbolo del sacerdote, «pastor de almas» (Cruz, 2019). En el caso de los recipientes de barro y, especialmente, la vasija, esta última adquiere un significado no solo cósmico sino salvífico: Dios es el Gran Alfarero que ha modelado de este humilde material al primer hombre, Adán, recipiente vacío, posible de pulir y perfeccionar a instancias del Creador (Cruz *et al.*, 2019).

Independientemente de su destinatario, secular o divino, lo cierto es que las miniaturas estilo «monjas clarisas» del MHNV propiciaron la vinculación entre mujeres chilenas por medio de experiencias de objetivación (Miller, 2010): las emociones que surgían del contacto con estas diminutas piezas de artesanía –tanto en la etapa de fabricación como en las dinámicas de circulación– fueron herramientas fundamentales para crear y recrear los diversos micromundos femeninos de la primera mitad del siglo xx en Chile. En una ciudad pujante y cosmopolita como el Valparaíso del 1900, la llegada de las cerámicas «estilo monjas clarisas» pudo haber contribuido a la distinción social de la élite porteña y, al mismo tiempo, a cimentar los vínculos simbólicos entre esta y los sectores vulnerables de la población local, a través de la contemplación pública y el disfrute sensorial y emotivo de estas piezas en el Museo de Historia Natural de Valparaíso, ubicado en Playa Ancha hasta 1953.

### Consideraciones finales

La colección de «artesanía de las monjas clarisas» perteneciente al Museo de Historia Natural de Valparaíso reúne un conjunto de cerámicas en miniatura realizadas a principios del siglo xx por las continuadoras de la técnica desarrollada en época colonial por las religiosas del Monasterio Antiguo de Santa Clara. La labor de aquellas incansables mujeres que comenzaron a fabricar este tipo de objetos fuera de los límites del claustro permitió la difusión y persistencia de esta tradición manual y suntuaria, cuyo influjo se advierte, por ejemplo, en la cerámica de Talagante (Fuentes García, 2019; Huellas de Greda, 2015; MAPA, 2009). Entre estas artesanas laicas sobresale el nombre de Sara Gutiérrez, ceramista que, a juicio de Tomás Lago (1964), «representa el último nexo entre esta artesanía elaborada en otro tiempo en el convento de las Monjas Claras de Santiago y la cerámica pintada de Talagante de hoy» (s. p.). Así, estas tres producciones forman parte de un *continuum* femenino que por más de cuatro siglos ha contribuido al desarrollo y transmisión de nuestra artesanía chilena, considerada como un patrimonio material e inmaterial vivo, en permanente transformación y recreación (Bustos, 2012).

El MHNV es una de las pocas instituciones museísticas del mundo que conservan cerámicas estilo «monjas clarisas» en la actualidad. Como se ha demostrado en esta investigación, su colección está compuesta por 25 piezas en pequeño formato, elaboradas por Sara Gutiérrez en la ciudad de Santiago durante la primera mitad del siglo xx. La adquisición y la llegada de este

corpus patrimonial –artístico, histórico y femenino– al puerto de Valparaíso se explica tanto por el proceso de reconstrucción que experimentó el Museo tras el terremoto de 1906, bajo el enfoque social y educativo propuesto por su director John Juger, como por las coyunturas políticas, económicas y científicas que vivió Chile a comienzos de esa centuria. En términos formales y compositivos, el conjunto refleja un proceso de transformación epocal, donde la producción de Sara Gutiérrez transitó entre la antigua tradición barroca y suntuaria de las clarisas y las artes populares de fines del siglo XIX y comienzos del XX, difundidas estas últimas en espacios públicos como la Alameda de las Delicias e interpretadas de manera singular por esta prolífica ceramista<sup>31</sup>.

Observar y analizar en detalle colecciones como esta no solo contribuye a descentralizar los estudios en torno al fenómeno artístico en Chile, sino también a tender puentes entre el patrimonio nacional y las dinámicas culturales de las distintas regiones de nuestro país. Revisitar con una mirada diacrónica las «artesanas de las monjas clarisas» del MHN, contemplando sus formas, policromías y ornamentos, es un ejercicio metodológico clave para develar su resonancia estética y evocar aquellos mundos femeninos y afectivos que contribuyeron a imaginar y crear.

## Agradecimientos

Agradezco la colaboración de los profesionales del MHN –especialmente, a Lilian López Labbé–, ya que, sin ellos, esta investigación realizada en tiempos de pandemia no hubiese sido posible. Asimismo, agradezco la generosa cooperación de Isabel Cruz de Amenábar, Luis Alegría, Carolina Valenzuela, Javiera Carmona y Manuel Alvarado. También, al equipo del proyecto Bajo La Lupa, por sus valiosos comentarios y sugerencias.

## Referencias

Alegría, L. (2019a). El Museo Etnológico y Antropológico de Chile y la gestión del patrimonio indígena. En L. Alegría *et al.*, *Historia, museos*

---

<sup>31</sup> A la fecha, no se ha realizado una investigación documentada que permita establecer el vínculo específico entre la cerámica de las monjas, la producción de las hermanas Gutiérrez y las loceras de Talagante. Destaco la investigación de Macarena Murúa (2010), quien denomina a todas estas obras como «cerámica policromada de la Región Metropolitana». Tampoco se ha estudiado la relación entre la producción de Santiago y las artesanías de otras localidades del país, como Pomaire y Quinchamalí, donde también se realizaron miniaturas.



- y patrimonio. *Discursos, representaciones y prácticas de un campo en construcción, Chile 1830-1930* (pp. 165-186). Santiago: Servicio Nacional del Patrimonio Cultural.
- Alegría, L. (2019b). La colección de lo intangible: La colección de objetos del folklore chileno del Museo de Etnología y Antropología de Chile. En L. Alegría et al., *Historia, museos y patrimonio. Discursos, representaciones y prácticas de un campo en construcción, Chile 1830-1930* (pp. 187-196). Santiago: Servicio Nacional del Patrimonio Cultural.
- Alegría, L. et al. (2019). *Historia, museos y patrimonio. Discursos, representaciones y prácticas de un campo en construcción, Chile 1830-1930*. Santiago: Servicio Nacional del Patrimonio Cultural.
- Bachelard, G. (2000). *La poética del espacio*. Buenos Aires: FCE.
- Bartra, R. (2012). La batalla de las ideas y las emociones. En M. Moróña e I. Sánchez (eds.), *El lenguaje de las emociones. Afecto y cultura en América Latina* (pp. 1739). Madrid: Iberoamericana/Vervuert.
- Bichon, M. (1947). *En torno a la cerámica de las monjas*. Santiago: Imprenta Universitaria.
- Boletín estadístico y de canjes del Museo de Historia Natural de Valparaíso*. (1907). Santiago: Imprenta Universitaria.
- Bustos, E. (2012). Desafíos del Estado en la protección del patrimonio inmaterial. En D. Marsal et al., *Hecho en Chile: Reflexiones en torno al patrimonio cultural* (pp. 197-216). Santiago: Andros/CNCA.
- Carmona, J., Muñoz, C. y Ávalos, V. (2018). Identidad urbana y museo. La refundación del Museo de Historia Natural de Valparaíso después del terremoto de 1906. *Anales del Museo de Historia Natural de Valparaíso*, (31), 159-177.
- Chile en la Exposición Universal de París en 1867. Catálogo de los objetos remitida por la Comisión nombrada a este fin*. Santiago: Imprenta Nacional.
- Circosta, C. (2015). Miniaturas y cosmovisión en el mundo andino. Forma, función y agencia. En *X Jornadas Nacionales de Investigación en Arte en Argentina y América Latina, 24 y 25 de septiembre de 2015*. Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata.
- Cruz, I. (2019). *Animales simbólicos en el arte virreinal surandino. Colección Joaquín Gandarillas Infante - Arte colonial americano*. Santiago: Centro de Extensión UC.
- Cruz, I., De La Taille, A. y Fuentes, A. (2019). *Cerámica perfumada de las monjas Clarisas. Desde Chile hacia el mundo. Oficio, terapéutica y consumo, siglos XVI-XX*. Santiago: Ediciones UC.

- Donnan, C. (2003). Tumbas con entierros en miniatura: un nuevo tipo funerario oche. En S. Uceda y E. Mujica (eds.), *Moche hacia el final del milenio* (pp. 43-78). Lima: PUCP.
- Drien, M. (2019). Prácticas de coleccionismo en Chile durante el siglo XIX (presentación). *Intus-Legere Historia*, 13(2), 1-2.
- Frykman, J. y Povrzanović, M. (2016). *Sensitive objects. Affect and material culture*. Sweden: Nordic Academic Press.
- Fuentes, A. (2018). El claustro femenino como microcosmos laboral en Hispanoamérica: Los esclavos negros y afroamericanos del Monasterio Antiguo de Santa Clara. Santiago, Chile (siglo XVIII). *Itinerantes. Revista de Historia y Religión*, (9), 123-142.
- Fuentes, A. (2019). *Entre la oración contemplativa y el «trabajo de sus manos»: Clausura femenina y prácticas laborales en el Monasterio Antiguo de Santa Clara de Santiago, 1678-1825*. (Tesis para optar al grado de doctor en Historia). Universidad de los Andes, Chile.
- Fuentes, R. (2019). *Loza policromada de Talagante. Arte popular a través de los siglos*. Santiago: Corporación Cultural de Talagante.
- Gutiérrez, A. (2019). *La hija del virrey: el mundo femenino novohispano en el siglo XVII*. Madrid: Ministerio de Cultura y Deporte.
- Henríquez, C., Vivar, A. y Pérez, R. (2016). *Museo de Valparaíso, sus inicios*. Santiago: Dibam.
- Huellas de Greda. (2015). *De manos de monjas a manos de loceras. Reviviendo el pasado de la Loza Policromada*. Santiago: Fondart.
- Lago, T. (1943). *Catálogo de la Exposición de Artes Populares Americanas. Realizada con motivo del primer centenario de la Universidad de Chile*. Santiago: Museo de Bellas Artes.
- Lago, T. (1964). *Arte popular religioso*. Santiago: Universitaria.
- La Pascua. Cuadros al pasar. (25 de diciembre de 1897). *El Chileno*, s. p.
- López, L. (2018). Colecciones del área de arqueología del Museo de Historia Natural de Valparaíso, su documentación, caso de estudio colección arqueológica Ludwig-Metales. *Anales del Museo de Historia Natural de Valparaíso*, (31), 9-22.
- López, L. (2019). La colección Rapa Nui del Museo de Historia Natural de Valparaíso. Una mirada desde la perspectiva de su formación. *Anales del Museo de Historia Natural de Valparaíso*, (32), 27-48.
- López, M. (2012). Miniaturas andinas como imágenes del bienestar, la fertilidad y la abundancia. *Estudios Avanzados*, (18), 47-74.
- Luce, J. M. (2011). From miniature objects to giant ones: The process of defunctionalisation in sanctuaries and graves in Iron Age Greece. *Pallas*, (86), 53-73.

- Magalotti, L. (1972). De los búcaros de las Indias Occidentales. [Selección, traducción y notas por Francisca Perujo]. *Boletín del Instituto de Investigaciones Bibliográficas*, (julio-diciembre), 319-354. <http://publicaciones.iib.unam.mx/index.php/boletin/article/view/270/262>
- Márquez de la Plata, F. (2009). *Arqueología del Antiguo Reino de Chile*. Santiago: Editorial Maye Ltda.
- Martínez, J. (2009). Coleccionismo, filantropía y construcción nacional. El caso de Francisco Echaurren Huidobro. *Intus-Légere Historia*, 13(2), 104-129.
- Miller, D. (2010). *Stuff*. Cambridge: Polity Press.
- Moscoso, J. (2015). La historia de las emociones, ¿de qué es la historia? *Vínculos de Historia*, (4), 15-27.
- Muñoz, P. y Martínez, L. (2008). *Plan metodológico para la catalogación de una colección de cerámicas policromadas tradicionales*. Santiago: Museo histórico Nacional.
- Murúa, M. y González, N. (2010). *Cerámica policromada metropolitana: tradición e identidad*. Santiago: MAPA/CNCA.
- Museo de Artes Decorativas. (2019). *Colección Cerámica Museo de Artes Decorativas*. Santiago: Andros.
- Museos fiscales y particulares del país. (1907). *Revista Chilena de Historia Natural*, XXVIII, 181-194.
- Palacios, A. (2017). *Breve historia del Monasterio de Santa Clara de Antigua Fundación (1567-1913)*. Santiago: Ediciones Universitarias de Valparaíso.
- Polanco, G. (2019). Ancestros y salvajes de la Patria. El Museo Nacional de Santiago y la Sección de Antigüedades y Etnografía (1830-1889). En L. Alegría et al., *Historia, museos y patrimonio. Discursos, representaciones y prácticas de un campo en construcción, Chile 1830-1930* (pp. 67-94). Santiago: Servicio Nacional del Patrimonio Cultural.
- Porter, C. (1907). El Museo de Historia Natural de Valparaíso durante el año de 1906. Memoria presentada al Señor Ministro de Instrucción Pública. *Revista Chilena de Historia Natural*, XI(1), 29-44.
- Porter, C. (1909). Estado actual de las ciencias antropológicas en Chile. *Revista Chilena de Historia Natural*, XIII(1), 110-122.
- Ramírez, J. (2017). La colección Isla de Pascua del Museo de Historia Natural de Valparaíso, Colecciones Digitales, Subdirección de Investigación, Dibam. Recuperado de [www.mhmv.cl/636/w3-article-79202.html](http://www.mhmv.cl/636/w3-article-79202.html)
- Ramos, G. (2011). La vertiente festiva de la joya. En *IV Memoria del Encuentro Internacional sobre Barroco* (pp. 235-244). Navarra: GRISO.

- Reed, C. (1927). *Concursus ad ergologie popularis chilensis. Catálogo de Objetos del Folklore Chileno*. Santiago: Imprenta Cervantes.
- Ríos, R. (2013). Centinelas del bienestar. Joyas proyectoras en la pintura española del Renacimiento y Barroco. En *II Congreso Europeo de Joyería. Vestir las joyas. Modas y modelos* (pp. 283-292). Madrid: Museo del Traje / Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.
- Roa, V. (1975). *Cerámica perfumada, monjas claras*. Santiago: Museo Histórico Nacional.
- Rovira, B. y Gaitán, F. (2010). Los búcaros de las Indias para el mundo. *Canto Rodado*, (55), 41-80.
- Sanfuentes, O. (2015). *Pesebres en acción. Representación y performance en el análisis de los nacimientos decimonónicos en Santiago de Chile*. Recuperado de <https://uc-cl.academia.edu/OlayaSanfuentes>
- Sanhueza, C. (2016). Objetos naturales en movimiento. Acerca de la formación de las colecciones del Museo Nacional de Chile (1853-1897). *Revista de Humanidades*, (34), 143-169.
- Schell, P. (2005). *El Museo de Historia Natural de Valparaíso*. Recuperado de <http://www.bbk.ac.uk/ibamuseum/texts/Schell01.htm>
- Sennett, R. (2010). *El artesano*. Barcelona: Anagrama.
- Serra, D. (2011). ¡Hoy es Nochebuena y la ciudad está de fiesta! La celebración de la Navidad en Santiago, 1850-1880. *HIB: Revista de Historia Iberoamericana*, 4(2), 112-130.
- Serra, D. (2018). El patrimonio coleccionable: De lo natural a lo histórico en el siglo XIX. Apuntes para la historia de los museos en Chile. En J. de Nordenflycht, *Estudios patrimoniales* (pp. 47-68). Santiago: Ediciones UC.
- Seseña, N. (2009). *El vicio del barro*. Madrid: Ediciones El Viso.
- Silva, E. (2012). La Nochebuena en la Alameda. Descripción de una tradición en tiempos de modernización. Santiago de Chile, segunda mitad del siglo XIX. *Revista Historia*, 45(1), 199-246.
- Smith, B. y Rueda, H. (2014). *El retrato en miniatura. Imagen íntima*. Santiago: Dibam.
- Tornero, R. (1872). *Chile Ilustrado. Guía Descriptivo del Territorio de Chile, de las capitales de provincias. De los puertos principales*. Valparaíso: Librerías y Agencias del Mercurio.
- Valenzuela, C. (2020). Fotografías y dibujos en los comienzos del Museo de Historia Natural de Valparaíso, Chile (1878-1906). *Cuadernos de Historia del Arte*, 34(9), 125-161.

- Vera, J. (1976). *Registro central de objetos del Museo de Historia Natural de Valparaíso*. Facilitado por Lilian López, encargada de Colecciones Patrimoniales del MHNV.
- Zaragoza, J. (2015). Ampliar el marco. Hacia una historia material de las emociones. *Vínculos de Historia*, (4), 28-40.